

*Boletín de **L**iteratura **O**ral*



**9 (2019)**

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

© 2019 de la edición:  
Universidad de Jaén  
David MAÑERO LOZANO  
*Boletín de Literatura Oral*, n.º 9  
I.S.S.N.: 2173-0695. DOI: 10.17561/blo.v9

El *Boletín de Literatura Oral* es una publicación periódica abierta a toda contribución científica relacionada con la literatura de oral, preferentemente del ámbito hispánico. Nuestro Consejo editor desempeña la función de revisar las aportaciones recibidas y, en su caso, decidir su evaluación anónima por parte de dos revisores externos.

En cuanto a los criterios de presentación de originales, se tendrán en cuenta las siguientes indicaciones:

1. Extensión. En términos generales, a no ser que el desarrollo del tema tratado exija una mayor extensión, se recomienda que los artículos ocupen un máximo de 30 páginas (ca. 11.000 palabras); las notas o documentos informativos, 15 páginas (ca. 5.000 palabras); y las reseñas, 3 páginas (1300 palabras).

2. Citas textuales y ejemplos. Las citas textuales irán entrecorilladas cuando tengan una extensión de tres líneas o menos, o bien en párrafo sangrado cuando ocupen seis líneas en adelante o se trate de textos poéticos. A continuación de la cita se indicará entre paréntesis el apellido del autor, año de publicación, dos puntos, número(s) de la(s) página(s). Ejemplo:

La propuesta de substitución de las llaves perdidas hecha por el marido se puede interpretar como una afirmación del poder de éste para subsanar una pérdida (González, 2001: 57).

Se hará uso del mismo recurso en las citas indirectas y remisiones. Ejemplo:

En los últimos años, han desaparecido muchos prejuicios contra los romances de ciego, de lo que son muestra las encuestas realizadas en la comarca de Martos (véase Checa, 2005: 139-202).

3. Uso de comillas. Se emplearán comillas dobles («») en todos los contextos, salvo cuando deban emplearse comillas dentro un texto ya entrecorillado, en cuyo caso de recurrirá a las comillas altas (”). Como salvedad,

se emplearán comillas simples para dar cuenta del significado o traducción de términos o sintagmas breves, como en el siguiente ejemplo: «arcaísmos como el neutro *al* ‘otra cosa’ o la conjunción adversativa *maguera*». Las comillas de citas y llamadas a pie de página deberán situarse antes de la puntuación, no después. Ejemplo: “a través de la ...ecdótica»” o “...ecdótica<sup>1</sup>”; pero no “...ecdótica;<sup>2</sup>”.

4. Referencias bibliográficas. Las referencias bibliográficas se colocarán al final del trabajo dispuestas alfabéticamente por el apellido del autor o editor. El nombre de autores y editores debe aparecer completo, incluso si se trata de una obra colectiva. En el caso de que se referencien varias obras de un mismo autor, el nombre de este siempre deberá aparecer; en ningún caso podrá sustituirse por un guion o por comillas.

Debe, por tanto, seguirse las siguientes instrucciones:

A) Libros:

-*Libros con un autor:*

APELLIDOS, Nombre (año de publicación): *título del libro*, Nombre y Apellido del editor o traductor (ed./eds. o trad. / trads.), (Edición utilizada). Número de volúmenes. Nombre de la serie o colección, lugar de publicación, editorial. Ejemplo:

ALVAR, Manuel (1969): *Endechas judeo-españolas* (ed. refundida y aumentada), Madrid, CSIC.

-*Libros con dos o más autores:*

APELLIDOS, Nombre, APELLIDOS, nombre y APELLIDOS, Nombre (año de publicación): *título del libro*, lugar de publicación, editorial.

ARMISTEAD, Samuel G. y SILVERMAN, Samuel G. (1981): *Judeo-Spanish Ballads from New York. Collected by Maír José Benardete*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press.

-*Libros editados por una persona:*

APELLIDOS, Nombre (ed.) (año de publicación): *título del libro*, lugar de publicación, editorial.

BENOUDIS BASÍLIO, Kelly (ed.) (2007): *Romances de Alcácer Quibir*, Lisboa, Colibri / Centro de Estudos Comparatistas.

-*Libros editados por dos o más personas*: APELLIDOS, Nombre y APELLIDOS, Nombre (eds.) (año de publicación): *título del libro*, lugar de publicación, editorial.

DÍAZ-MAS, Paloma y MARTÍN ORTEGA, Elisa (eds.) (2016): *Mujeres sefardíes lectoras y escritoras, siglos XIX-XXI*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert.

B) Artículos:

APELLIDOS, Nombre (año de publicación): «Título del artículo», *Nombre de la revista*, n.º en arábigo, páginas.

RUIZ, María Jesús (2012): «La niña y el soldado. La guerra de la independencia y otras guerras en el cancionero tradicional hispánico», *Boletín de Literatura Oral*, 2, pp. 91-119.

C) Colaboraciones en libros colectivos:

APELLIDOS, Nombre (año de publicación): «Título del artículo», en *Nombre de la publicación*, Nombre y apellidos del editor (ed.), lugar de publicación (cuando corresponda), editorial (cuando corresponda), páginas.

COHEN, Judith (1995): «Women's Roles in Judeo-Spanish Song Traditions», en *Active Voices: Women in Jewish Culture*, Maurie Sacks (ed.), Urbana (Chicago), University of Illinois Press, pp. 182-200.

D) Títulos y subtítulos:

Entre el título y el subtítulo debe figurar un punto.

ALCALÁ VENCESLADA, Antonio (1930): *La flor de la canela. Cuentos de Maricastaña*, Andújar (Jaén), Establecimiento Tipográfico «La Puritana».

-*Títulos de libros con varios volúmenes*:

Después del título se debe indicar el volumen con números romanos.

CAMARENA, Julio y CHEVALIER, Maxime (1995): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, I, Madrid, Editorial Gredos.

E) Artículos de prensa periódica:

APELLIDOS, Nombre: «Título del artículo», *Nombre de la publicación*, día mes año.

UNZUETA, Patxo: «Las palabras y los hechos», *El País*, 16 de Noviembre de 2014.

F) Publicaciones electrónicas:

-*Página web*:

APELLIDOS, Nombre del autor (fecha de creación y cierre, si procede): *Nombre de la página*. URL: dirección electrónica entre antilambdas (<>).

MAÑERO LOZANO, David (dir./ed.) (2015-): *Corpus de Literatura Oral*. URL: [www.corpusdeliteraturaoral.es](http://www.corpusdeliteraturaoral.es)

-*Artículo en publicación electrónica con DOI*:

APELLIDOS, Nombre del autor (año): «Título del artículo», *Nombre de la publicación*, n.º en arábigo, páginas. DOI.

BAEZ, Benjamin (2002): «Confidentiality in qualitative research: reflections on secrets, power and agency», *Qualitative Reseach*, 2, pp. 35-58. DOI: <https://doi.org/10.1177/146879410200201638>

-*Artículo en publicación electrónica sin DOI*:

APELLIDOS, Nombre del autor (año): «Título del artículo», *Nombre de la publicación*, n.º en arábigo. URL: dirección electrónica entre antilambdas (<>).

CHECA OLMOS, Francisco (1996): «El trovo alpujarreño: de lo lírico a lo satírico», *Gazeta de antropología*, 12. URL: <http://www.gazeta-antropologia.es/?p=3554>.

5. Formato. Los originales se presentarán en formato Word, en páginas escritas a espacio simple. Se utilizará letra Times

New Roman en tamaño 12 para el texto, 11 para las citas sangradas independientes y 10 para las notas a pie de página. En cualquier caso, estas notas deben aparecer numeradas correlativamente. Los márgenes laterales, inferiores y superiores deben ser de 3 centímetros. En ningún caso debe figurar en dicho documento el nombre del autor o autora, que se añadirá después de haber sido sometido a evaluación.

6. Resúmenes y palabras clave. Todos los artículos incluirán un resumen en español y otro en inglés que no podrán sobrepasar el límite de las 200 palabras. También se añadirán las palabras clave en ambas lenguas.

7. Títulos. El título debe aparecer en español e inglés. Las reseñas llevarán como título la referencia del libro, que se indicará de la siguiente manera: nombre y apellidos del autor (en minúscula, con salvedad de las letras iniciales), título de

la obra (en cursivas), ciudad, editorial, año y número de páginas.

8. Identificación del autor. En los artículos el nombre del autor figurará en la primera página: el nombre aparecerá en letra redonda, mientras que el apellido o los apellidos lo harán en versalitas. A continuación, se indicará la institución a la que pertenece el investigador, su correo electrónico y su identificador ORCID.

En el caso de las reseñas, el nombre del autor figurará al final.

9. Otras cuestiones ortotipográficas. Los extranjerismos y las abreviaturas latinas se escribirán en cursiva.

El *BLO* se publica regularmente el 15 de julio de cada año, con lo que integra las aportaciones que han sido aceptadas entre el 16 de julio del año previo y el 15 de junio del año de publicación, fecha límite para el envío de originales publicables en el año en curso.



DIRECTOR / EDITOR

David Mañero Lozano (Universidad de Jaén)



SECRETARIA DE REDACCIÓN

Miriam Pimentel (Universidad de Jaén)



COMITÉ EDITORIAL

Rafael Alarcón Sierra (Universidad de Jaén)

Rafael Beltrán (Universidad de Valencia)

Pedro M. Cátedra (Universidad de Salamanca)

Cristina Castillo Martínez (Universidad de Jaén)

José Checa Beltrán (CSIC, Madrid)

Jesús Antonio Cid (Universidad Complutense de Madrid)

Paloma Díaz-Mas (CSIC, Madrid)

Inés Fernández-Ordóñez (Universidad Autónoma de Madrid)

José Julio Martín Romero (Universidad de Jaén)

José Manuel Pedrosa (Universidad de Alcalá)

Miguel Ángel Pérez Priego (Universidad Nacional de Educación a Distancia)

Pedro M. Piñero (Universidad de Sevilla)

Julia Sevilla Muñoz (Universidad Complutense de Madrid)



COMITÉ CIENTÍFICO INTERNACIONAL

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

†Alan D. Deyermond (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)

Joseph T. Snow (Michigan State University)



## Índice

|  |     |
|--|-----|
| ARTÍCULOS.....   | 11  |
| Óscar ABENÓJAR   |     |
| <i>La anciana y el robo del fuego</i> . Tipología y distribución de las variantes del mito.....  | 13  |
| Desirée LÓPEZ BERNAL   |     |
| Los cuentos de Ibn ‘Āsim (m. 1426): precedentes peninsulares de relatos españoles y del folclore universal en el s. XV (final).....            | 35  |
| Alberto DEL CAMPO TEJEDOR y RAFAEL CÁCERES FERIA   |     |
| ¡Ya llegó la <i>mujé</i> del <i>jigo</i> gordo! El ingenio humorístico en los vendedores ambulantes andaluces.....                             | 53  |
| Gerardo FERNÁNDEZ JUÁREZ   |     |
| La puerta de Anuwampar. Literatura oral, paisaje y ritualidad en el Altiplano aymara.....  | 77  |
| Cruz CARRASCOSA PALOMERA   |     |
| Bailar con el diablo: metamorfosis de una leyenda oral, del Abruzzo italiano a la literatura de cordel de Brasil.....                          | 91  |
| Marcos NÚÑEZ NÚÑEZ   |     |
| El agua en la región de la Chinantla, México. Estudio comparativo de una cosmovisión chinanteca a partir de su tradición oral.....             | 121 |
| Adriano DUQUE  |     |
| Women Watering Basil Plants: New Insights into a Spanish Moroccan Folktale.....  | 143 |
| Miriam PIMENTEL GARCÍA   |     |
| En torno a los procesos de tradicionalización en los romances de ciego. La doncella muerta por su amante / El baile.....                       | 159 |
| Rafael MALPARTIDA  |     |
| El camaleón que se sustenta del aire: evolución paremiológica e incidencia en la literatura española.....                                      | 191 |
| Carme ORIOL  |     |
| The boundaries between legend and folktale: «the Devil as bridge builder» in Catalan tradition.....  | 211 |
| Nécker SALAZAR MEJÍA   |     |
| Seres imaginarios y motivos de la literatura oral en Mitos, leyendas y cuentos peruanos de José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos..... | 223 |
| NOTAS.....   | 249 |
| Ricarda MUSSER   |     |
| Literatura oral y política actual: el presidente Trump en la literatura de cordel brasileña.....   | 249 |

|   |     |
|---|-----|
| María Teresa SAGARZAZU YEREGUI  |     |
| Ex libris tradicionales, oralidad y ladrones de libros.....   | 257 |
| CORPUS.....   | 263 |
| Marina SANFILIPPO y Natalia CANTERO   |     |
| Los últimos cuentos de Agata Messia recopilados por Giuseppe Pitrè.....   | 263 |
| Andrés MONROY CABALLERO   |     |
| Literatura de tradición oral en La Higuera de Tejada, Islas Canarias.....   | 291 |
| Miguel Ángel PEÑA DÍAZ  |     |
| El repertorio de poesía de tradición oral de Milagros Rego Carrasco y Dolores y Salud Oca Ramallo (Jerez de la Frontera, 1994).....   | 321 |
| RESEÑAS.....  | 357 |
| Xaverio BALLESTER   |     |
| Martín Almagro-Gorbea, <i>Los Celtas. Imaginario, mitos y literatura en España</i> , Almuzara, Madrid, 2018, 422 pp.....  | 357 |
| M.ª Pilar PANERO GARCÍA   |     |
| A. Gabriel Meléndez, <i>The Book of Archives and Other Stories from the Mora Valley, New Mexico</i> , Norman, University of Oklahoma Press, 2017, 232 pp.....   | 359 |
| José Manuel PEDROSA   |     |
| <i>Piedras sagradas. Sacra saxa. Creencias y ritos en peñas sagradas</i> , Huesca, Diputación-Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2018-. < <a href="http://www.piedras-sagradas.es">http://www.piedras-sagradas.es</a> >.....           | 363 |
| José Manuel PEDROSA   |     |
| Elena Romero, <i>El profeta Moisés, divino y humano: su grandeza y su muerte. Versiones sefardíes de dos leyendas hebreas medievales</i> , Madrid, CSIC, 2017, 363 pp.....  | 369 |
| Susana ASENSIO LLAMAS   |     |
| Luis Díaz Viana, <i>Miedos de hoy. Leyendas urbanas y otras pesadillas de la sobremodernidad</i> , Salamanca, Editorial Amarante, 2017, 241 pp.....   | 375 |
| José Manuel PEDROSA   |     |
| José Luis Agúndez García, <i>Refranes con cuento</i> , vols. I y II, Sevilla, Fundación Machado-Editorial Almuzara, 2018-2019, 528 pp. + 519 pp.....  | 379 |
| José Manuel PEDROSA   |     |
| Edwin Seroussi, <i>Ruinas sonoras de la modernidad: la canción popular sefardí en la era post-tradicional</i> , traducción y edición de Susana Asensio Llamas, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019, 160 pp..... | 383 |
| Conrado J. Arranz   |     |
| Adrián Farid Freja de la Hoz, <i>La literatura oral en Colombia. Romances, coplas y décimas en el Pacífico y el Caribe colombianos</i> ,  |     |

|  |     |
|--|-----|
| Colombia, Universidad Nacional de Colombia (Biblioteca Abierta. Literatura, 437), 2015; 186 pp.....  | 389 |
| Miriam PIMENTEL GARCÍA   |     |
| Carme Oriol y Emili Samper (eds.), <i>Història de la literatura popular catalana</i> , Alicante / Palma/ Tarragona, Universitat Rovira i Virgili / Universitat d'Alacant / Universitat de les Illes Balears, 2017, 601 pp.....                                       | 393 |
| Miriam PIMENTEL GARCÍA   |     |
| Alberto Alonso Fernández, Mónica Alonso Morales, Antonio Cruz Casado y Luis Moreno Moreno, <i>Patrimonio oral de la provincia de Córdoba: Romancero, Cancionero y Narrativa. Ier tomo: Romancero tradicional</i> , Córdoba, Diputación de Córdoba, 2017, 574 pp..... | 397 |
| Miriam PIMENTEL GARCÍA   |     |
| Alberto Alonso Fernández, Mónica Alonso Morales, Antonio Cruz Casado y Luis Moreno Moreno, <i>Patrimonio oral de la provincia de Córdoba: Romancero, Cancionero y Narrativa. II: El Romancero de ciego</i> , Córdoba, Diputación de Córdoba, 2017, 339 pp.....       | 399 |



*La anciana y el robo del fuego.*  
Tipología y distribución de las variantes del mito<sup>1</sup>

*The Old Woman and the Theft of Fire.*  
Types and Distribution of the Variants of the Myth

Óscar ABENÓJAR  
(Hankuk University of Foreign Studies)  
oscarabenojar@gmail.com  
ORCID ID: 0000-0002-6612-6154

**ABSTRACT.** This work examines a series of short narratives dealing with how fire was obtained with the help of an old woman. To this end, some versions documented in the Mediterranean, Oceania and America are studied, and, furthermore, the most significant variants of the myth are described.

**RESUMEN.** En este artículo presentamos una familia de relatos acerca de la obtención del fuego por mediación o con el auxilio de una anciana. Se revisan varias versiones que han sido documentadas en el Mediterráneo, en Oceanía y en América, y se describen, además, las ramas y variantes más significativas del mito.

**KEYWORDS:** fire, theft, myth, old woman, cane

**PALABRAS-CLAVE:** fuego, robo, mito, anciana, bastón

Tal vez haya pocos mitos tan universales como los que explican la manera en que la humanidad adquirió el fuego. En virtud de su extraordinaria dispersión y su presencia en muchas culturas, no es de extrañar que se conozcan numerosas ramas e incontables versiones de cada rama. De hecho, la variedad de tipos, subtipos y paralelos que se conocen es de tal magnitud que puede resultar desconcertante. Por un lado, porque muchos de estos relatos se han mezclado con otros que nada tienen que ver con el origen del fuego; pero, además, porque algunas ramas del mito se encuentran desperdigadas por una geografía muy vasta, y muy fragmentada también. A menudo las versiones más o menos semejantes se hallan separadas unas de otras por miles de kilómetros de distancia, en culturas muy remotas, en lenguas muy diferentes, sin que se conozcan otros testimonios en regiones intermedias.

Tan heterogéneas son, en definitiva, estas narraciones que puede decirse que el único denominador común es que todas ellas intentan dar cuenta de la etiología del fuego, lo que es una base argumental muy general y laxa. En contraste con esa gran diversidad de argumentos, el elenco de personajes que pueblan estos relatos resulta bastante reducido. En la mayoría de ellos intervienen dos figuras antagónicas: un guardián de las

---

<sup>1</sup> Agradezco la ayuda y las observaciones de José Manuel Pedrosa y José Luis Garrosa.

llamas —que suele ser una deidad, un demonio o una anciana— y un ladrón del tizón, que es, por lo general, un *trickster* animal de pequeño tamaño, un héroe o, en algunos casos, también una vieja.

En este artículo vamos a centrarnos, específicamente, en las ancianas, ya sea en funciones de guardianas de la lumbre o de ladronas del fuego. Pero, antes de empezar nuestro estudio, resulta obligado decir que la relación mítica entre las mujeres y las llamas ha quedado atestiguada en muchas tradiciones y desde tiempos inmemoriales. De la divinidad celta Brigid se decía, por ejemplo, que era protectora de la lumbre perpetua y que había venido al mundo con una llama sobre la cabeza; de la romana Vesta, que velaba por el fuego eterno<sup>2</sup>; a la griega Hestia le estaba encomendado el fuego del hogar; y un mito pseudo-homérico narra cómo Démeter quemaba cada noche las partes mortales del hijo de Metanira<sup>3</sup>. El asunto de las guardianas de la lumbre en las mitologías universales podría dar, efectivamente, para varios volúmenes monográficos, pero aquí vamos a centrarnos específicamente en los relatos etiológicos que explican cómo la humanidad adquirió el primer fuego por mediación de una anciana<sup>4</sup>.

Empezaremos nuestro recorrido prestando atención a un mito cabilio que yo mismo tuve ocasión de grabar hace unos años en tierras argelinas. Conoceremos a continuación un paralelo provenzal, prácticamente idéntico al magrebí, y nos acercaremos después a otra versión —argelina y bereber, como la primera, pero ligeramente diferente de las anteriores. Una vez que hayamos presentado esos tres testimonios, nos desplazaremos a miles y miles de kilómetros del Mediterráneo occidental para conocer otras variantes y otras versiones en las remotas culturas australianas, melanesias, polinesias y americanas.

#### *LA ANCIANA Y EL ROBO DEL FUEGO EN EL MEDITERRÁNEO OCCIDENTAL*

Hace unos años, mientras registraba narraciones orales en el norte de Argelia, una informante de sesenta y siete años, originaria del municipio cabilio de Attouche, me refirió un breve relato acerca de cómo una anciana astuta había logrado sustraerle el fuego al mismísimo Diablo. La narración me fue referida íntegramente en la variedad de bereber característica de la Gran Cabilia, y decía así:

Antaño los hombres no tenían fuego, y además era muy difícil comprarlo, porque solo lo tenía el Diablo y solo él podía venderlo.

Un día la vieja del pueblo cogió su bastón y se fue a buscar el fuego a la fragua del Diablo.

Llamó a la puerta, se acercó a él y le preguntó:

—¿Cuánto cuesta ese fuego? Y ¿ese otro? ¿Cuánto cuesta este de aquí? Y ¿el de más allá?

Fue preguntándole el precio de todos los tipos de fuego, y el Diablo le iba respondiendo uno por uno:

—Pues, mira, ese cuesta tanto; y ese otro cuesta tanto...

Cada tipo de fuego tenía un precio diferente.

Y al final, cuando terminó de preguntarle los precios de todos, la vieja le dijo:

—¡Son muy caros! No puedo permitirme comprar fuego.

---

<sup>2</sup> Sobre la relación entre estas y otras figuras femeninas y el fuego sagrado, véase Hopkins (1998: 19-20). Para la asociación simbólica entre el fuego culinario y las mujeres, consúltese Pedrosa (2003: 40-41).

<sup>3</sup> Para un estudio acerca de estos bautismos míticos por el fuego, véase Pedrosa (2000: 157-176).

<sup>4</sup> Examinando las versiones de *Myths of Origin of Fire* (Frazer, 1930), Patrick Hopkins (1998: 19-20) también llegó a la misma conclusión de que existía una familia de mitos de origen del fuego protagonizados por ancianas.

Y regresó al pueblo. Nada más llegar, les dio a los hombres un tizón que le había robado al Diablo.

Al ver que los hombres tenían fuego, el Diablo se quedó con la boca abierta... Por todas partes había gente que tenía fuego. ¡Había lumbre en todas las casas! Se quedó pasmado. El fuego era muy caro, y no se explicaba cómo habían podido permitirse comprarlo.

Así que fue a ver al sultán del pueblo y le preguntó:

—¿Se puede saber qué habéis hecho para conseguir fuego?

Y el sultán le respondió:

—Y ¿me lo preguntas a mí? Yo no tengo ni idea. ¿No ha ido nadie a tu casa? ¿Nadie ha ido a pedírtelo? ¿No se lo has dado a nadie?

—No, no se lo he dado a nadie —respondió el Diablo—. Pero, ahora que lo dices, vino una vieja al zoco y empezó a preguntarme los precios de todos los tizones mientras iba tocándolos con su bastón de caña. En cuanto terminó de preguntarme todos los precios, me dijo que eran muy caros y que no podía permitirse ninguno, y luego se marchó.

El sultán le dijo:

—Pues entonces está claro. Fue esa mujer la que te robó el fuego. Te lo robó y lo escondió dentro de su bastón de caña. ¡Fue ella la que te engañó!

Resulta que la anciana y el Diablo habían hecho una apuesta; él presumía de ser el Diablo y decía que nunca conseguiría engañarlo. Y ella, en cambio, le decía que era una vieja y que conseguiría vencerlo.

Desde aquel día, todo el pueblo supo que la vieja había engañado al Diablo. ¡Le había tomado el pelo!

Mi cuento, al río, al río...

¡Os doy una rama de dátiles

para que nos la comamos juntos!<sup>5</sup>

Hace ahora ciento treinta años, el etnógrafo y médico, natural de la Provenza francesa, Laurent Jean Baptiste Bérenger-Féraud, anotó otra versión de este mito en los alrededores de Toulon. En el encabezado del texto (Bérenger-Féraud, 1891: 129) el etnógrafo francés señaló que versiones como aquella eran frecuentes tanto en el litoral de Provenza como en el de Argelia, pero ignoramos si, al mencionar «Argelia», se refería a la tradición oral de la comunidad magrebí o a la de los europeos residentes en la colonia.

Cabe señalar que Bérenger-Féraud retocó mucho aquella versión provenzal; incorporó frases enteras al texto y le dio un baño de estilo letrado que contrasta mucho con la espontaneidad típica de la narrativa oral. Aun así, como puede apreciarse en la traducción que presentamos bajo estas líneas, las analogías con la versión bereber siguen siendo perfectamente palpables:

Un día Dios se enfadó con los hombres, porque se habían librado a todos los excesos. Se habían vuelto crueles y disolutos. Pero todo eso no habría sido tan grave para el Todopoderoso, si por lo menos no fueran tan glotones. Los hombres se daban atracones todos los días, incluso en cuaresma, témporas y maitines. El olor a fritanga y a asado era tan fuerte que llegaba a molestar a los que estaban en el paraíso.

Entonces Dios, malhumorado, dijo:

—No quiero que los hombres vuelvan a tener el fuego a su disposición. Si no lo tienen, no podrán cocinar sus alimentos y no podrán darse más banquetes. Así serán castigados por su pecado.

---

<sup>5</sup> Traduzco la versión, en cabileño, registrada a F. D., de sesenta y siete años, el 12 de marzo de 2014 en el municipio argelino de Attouche (vilayato de Tizi Ouzou).

Todos los fuegos del mundo se apagaron al instante, y los hombres no pudieron conseguir ni una chispa. No les quedó más remedio que comerse los alimentos crudos, y las cocinas se quedaron desiertas. ¡Ya no había más sopas ni asados ni café! ¡Era imposible fumar! La tierra se volvió un lugar tan triste como una tumba, como un cuerpo sin alma.

Los humanos caminaban como bestias, comían sin placer, y lo hacían solo para saciar el apetito. Ya no se escuchaban bromas, ya no había fiestas. El aburrimiento se apoderó de la tierra. Hasta el amor se volvió algo insulso.

Pero entonces sucedió algo inesperado. Los hombres, que ya eran como bestias, se alejaron aún más de la religión, lo cual provocó una gran tristeza en Dios y sus santos. ¿Cómo podrían salir de aquel atolladero?

El más poderoso de los ángeles, el hermoso Gabriel, le dijo a Dios:

—Señor, se me ha ocurrido una idea. Si me lo permites, voy a bajar a la tierra con unos carbones en llamas y me presentaré ante los hombres como si fuera un vendedor de fuego. Enseguida les entrarán muchas ganas de comprarme la mercancía. Pero yo se la daré solo a condición de que me prometan que vivirán de manera devota.

La idea fue aceptada, y el ángel Gabriel partió inmediatamente. A la hora de la puesta de sol llegó a una aldea vecina, se acuclilló ante de unos trozos de carbón encendidos y se puso a esperar a que llegaran los clientes.

Los que vieron el fuego se pusieron muy contentos, y el arcángel tuvo enseguida una multitud frente a él.

—No pido ni oro ni plata —les dijo Gabriel a aquellos que querían comprarle el fuego—. Estos carbones encendidos serán vendidos a cambio de la promesa de llevar una vida devota.

Le ofrecieron plata, oro, telas preciosas, joyas, tierras, ganado... Pero nadie tuvo la valentía de ofrecerle devoción. El arcángel no les vendió ni la más mínima chispa.

Hasta allá se acercaron desde los más ricos hasta los más modestos. Como no podían pagar el fuego con dinero, algunos intentaron quitárselo por la fuerza. Pero no les quedó más remedio que desistir y regresar a sus casas sin la más mínima chispa.

Caía la noche y ya no quedaba nadie en el mercado. El arcángel, triste, se disponía a regresar al paraíso. Pero entonces apareció una vieja que caminaba apoyada en un bastón.

—¡Buenas noches, alegre dueño del fuego! Soy una pobre vieja cargada de años y de miseria. Por favor, dame como limosna un poco de ese fuego que veo brillar ante ti —dijo ella mientras tocaba con su bastón un carbón encendido.

—Yo no regalo mi fuego a nadie. Lo vendo —dijo el arcángel—. Y estoy dispuesto a vendérselo incluso al más pobre, solo a cambio de devoción y virtud.

—Ya que pides tanto por este pedazo, que, por cierto, no tengo ninguna intención de comprar, dime, ¿a cuánto vendes este de aquí? —dijo ella tocando con su bastón otro carbón.

El arcángel volvió a responder lo mismo.

La vieja tocó un tercer carbón y se marchó mascullando algo entre los dientes. Ya había caído la noche y ya nadie se acercaba por allí a regatear por el fuego. El arcángel volvió a ascender al paraíso, muy triste, para contar cómo había fracasado su plan.

A medida que iba hablando, un olor a fritanga y a asado empezó a extenderse por la morada de los santos. El ruido de las canciones, de las bromas, y el olor a tabaco llegó hasta el trono de Dios.

Al instante el Todopoderoso echó un vistazo a la tierra. En lugar de la oscuridad que había reinado los días anteriores, vio miles de fuegos que brillaban por todas partes. Por aquí se veían sartenes con aceite hirviendo donde se doraban buñuelos o pescado; por ahí brochetas, cargadas de piernas de cordero, de aves de corral, de carne de caza, que giraban y chirriaban; por allá innumerables ollas, de donde salía un olor humeante a estofado. Las pipas y los cigarrillos ardían soltando un humo azulado...

¿Qué había sucedido? Pues que una mujer se la había jugado al arcángel. En realidad, la vieja no tenía ninguna intención de comprarle el fuego. Había prendido su bastón tocando los carbones con un palo de cañaheja. Gabriel pensaba que el bastón era un trozo de madera duro que le servía para sostenerse mientras caminaba, pero la muy astuta había conseguido encender la médula de la cañaheja, ese palo en el que se suele conservar el fuego en nuestros campos.

El arcángel se quedó muy decepcionado. En aquel momento habría querido apagar el fuego con una lluvia y haber ahogado después a la humanidad, como el diluvio de los tiempos de Noé. Pero al Señor, en su bondad infinita, le entró la risa al pensar en la jugarreta que le había hecho la vieja. Perdonó a la especie humana, y prefirió soportar los olores de la cocina, el ruido de las canciones picaronas o báquicas, en las cuales a veces hasta pronunciaban su nombre de manera irrespetuosa, o ser molestado por humo del tabaco antes que ver cómo los hombres se volvían salvajes por haber sido privados de fuego, quedándose mudos y taciturnos (traduzco de Bérenger-Féraud, 1891: 129-131).

Regresaremos ahora a tierras argelinas para conocer este otro paralelo bereber que me narró una informante de veinticuatro años originaria del municipio cabilio de Azazga, a escasos treinta kilómetros de donde registré la primera versión:

Había una vez, hace mucho, mucho tiempo, un pueblo de paganos que había sido maldecido. Dios, que estaba furioso por su herejía, decidió castigar a sus habitantes privándolos de fuego durante los inviernos.

Los días fueron pasando, y la temperatura iba bajando cada vez más, hasta que un día el frío se hizo insoportable. Muchos aldeanos murieron; y los que aún quedaban con vida probaron todos los medios posibles para hacer fuego, pero ninguno dio resultado. Los habitantes de los pueblos vecinos no quisieron ir a ayudarlos.

Un día un demonio se acercó a la aldea y les propuso fuego a cambio de toda la sal que tuvieran. Pero se trataba de una trampa, porque la sal les servía para mantener alejados a los malos espíritus. La ponían por todas partes; en las chimeneas, cerca de la puerta principal, debajo de los cojines o sobre los labios de los recién nacidos.

Los aldeanos aceptaron el trato sin sospechar lo que estaba tramando. Nadie se dio cuenta del enorme peligro que corrían; nadie, salvo una anciana, que era muy devota. Sabía que aquel que les había visitado no era un verdadero demonio; solo era un genio pequeño, porque los de verdad, los que eran fuertes y poderosos, eran invisibles, y por lo tanto nadie habría podido siquiera oírlo hablar. En cambio, los genios, ya fueran débiles o fuertes, podían adoptar cualquier forma, fuera la que fuera, incluso la de su gran maestro, que era Satán.

La vieja se fue a ver a aquel falso demonio y le dijo:

—Si de verdad aspiras a ser un genio poderoso, deberías seguir mis consejos.

—Y ¿quién te ha dicho a ti que yo no soy poderoso, viejo cascarón? —respondió él.

La vieja le preguntó:

—¿Cómo te atreves a hablarle de esa manera a una bruja? ¿Acaso no sabes que yo sería capaz de averiguar si eres un verdadero demonio y no un simple genio? ¿No sabes que tengo a mi servicio partidas enteras de genios, que son mucho más fuertes que tú y que podrían destruirte en un abrir y cerrar de ojos?

—¡Perdóname, por favor! —dijo el genio—. No tenía ni idea.

Ella continuó:

—Está bien. Dime, ¿te gustaría ser más poderoso?

—¡Pues claro que sí —respondió él—. Pero, dime, ¿por qué quieres ayudarme? ¿Por qué te preocupas por mí?

Ella le respondió:

—Porque sé que tú eres más listo que los demás. Tú no tienes escrúpulos; has engañado a los aldeanos para liberar a tus hermanos. Te necesito a mi lado. Pero, dime, ¿estarías dispuesto a sacrificar a los demás genios del pueblo?

Él le respondió:

—¡Claro! Sería capaz de cualquier cosa con tal de ser poderoso.

—Entonces perfecto —dijo la vieja—. En ese caso, reúnelos a todos. Yo os estaré esperando en medio del bosque hasta el amanecer de la tercera luna llena.

La noche de la fecha señalada los genios acudieron a la cita. Nada más llegar, la vieja los rodeó con sal y los dejó atrapados; no podían escaparse. Luego comenzó a rociarlos con agua de mar que había sido bendecida con algunas aleyas del Corán.

Los demonios se hicieron pequeños. Perdieron todas sus fuerzas. Salieron ardiendo y empezaron a morir uno por uno.

Entonces ella sacó su bastón de caña y lo prendió con el fuego que salía de los genios.

Y así fue cómo la vieja engañó al falso demonio...

A continuación les llevó el fuego a los aldeanos, y se pusieron muy contentos. Se arrepintieron de haber sido paganos y dieron gracias a Dios por haberles enviado a aquella anciana para que les ayudara<sup>6</sup>.

#### *LA ANCIANA Y EL FUEGO ROBADO EN AUSTRALIA, MELANESIA Y POLINESIA*

Los relatos que acabamos de conocer pertenecen a una rama específica del mito de la vieja engañadora del Diablo que ha pervivido en pequeños reductos en Argelia y en el sur de Francia. Pero no son estos, ni mucho menos, los únicos testimonios del relato de la obtención del fuego por mediación de una anciana. Como apuntábamos ya al inicio de este artículo, las dos versiones bereberes y la provenzal forman parte de un complejo narrativo muy vasto y muy heterogéneo del que han quedado reductos dispersos por los continentes americano, europeo y oceánico.

En este apartado vamos a acercarnos a las tradiciones indígenas de Oceanía para conocer otras variantes del mito. Empezaremos nuestro itinerario por Australia, en cuyo vasto territorio es posible identificar dos grandes familias de *La anciana y el robo del fuego*<sup>7</sup>. Según una de ellas, una vieja mítica ascendió hasta la cima de una colina, recogió un tizón y regresó a su aldea para entregárselo a los hombres. El segundo subtipo narra cómo una vieja avara era la dueña del único fuego que había en el mundo, y lo guardaba en el interior de su bastón. Un pájaro (o una muchacha, según otras versiones) urdió un plan para conseguir que el cayado se partiera y así hacerse con unas brasas.

Tal vez el motivo del fuego escondido en el bastón de la anciana sea una de las analogías más sugerentes entre los testimonios oceánicos y los mediterráneos que hemos conocido en el apartado anterior. Pero, desde luego, no se trata de la única; y enseguida vamos a descubrir muchas más.

Esta versión, por ejemplo, fue anotada hace ya casi un siglo y medio en el valle del Yarra, en las proximidades de Melbourne:

---

<sup>6</sup> Traduzco la versión, en cabilio, que me proporcionó Sirina Hamécha, de veinticuatro años y oriunda de Azazga (valiato de Tizi Ouzou). En este caso, la narradora precisó que había escuchado el relato de boca de su prima —también originaria de Azazga— cuando esta última se lo estaba contando en árabe a su hijo. Versión registrada el 23 de marzo de 2016.

<sup>7</sup> Patricia Panyity Waterman indexó hasta cuatro ramas diferentes del mito entre los aborígenes australianos (véase Waterman, 1987: núms. 910B, 1540.1, 189.5 y 1930.1). En algunos casos, la anciana es la ladrona del fuego y en otros la guardiana.

Hace mucho tiempo vivía una anciana que se llamaba Karakarook que era la única en el mundo que sabía hacer fuego. Lo guardaba en la punta de un bastón de ñame, que utilizaba, como las demás mujeres indígenas de Australia, para escarbar en busca de raíces, insectos y lagartos que pudieran servir de alimento a su familia. No quería darle fuego a nadie.

Pero a la corneja se le ocurrió un plan para quitárselo. Como sabía que a la mujer le encantaban los huevos de hormiga, cogió un montón de serpientes, las metió en un hormiguero y le dijo que fuera a sacar huevos.

En cuanto hubo escarado un poco encontró las serpientes. La corneja le dijo que las matara con su bastón de ñame. Y así lo hizo. Empezó a darles golpes, pero entonces el fuego se cayó del bastón en que estaba escondido. Al instante la corneja recogió el fuego y se escapó.

Pund-Jel, el creador de los seres humanos, colocó a la anciana en el cielo. Y allí sigue brillando, en la constelación de las Siete Estrellas, que son las Pléyades (traduzco de Brough Smyth, 1878: 459)<sup>8</sup>.

Este otro paralelo fue narrado por los aborígenes de Kulkadone, en el distrito de Kalkadoon, en el noroeste de Queensland:

Dicen que hace mucho tiempo una tribu de negros se reunió en unas colinas sin árboles. Habían abatido muchos canguros y habían dejado los cadáveres esparcidos por el campo.

Entonces estalló una tormenta violenta, y un rayo fue a prender en la hierba seca de las colinas. El fuego se extendió, y muchos cadáveres de los canguros se asaron.

Cuando los hombres probaron la carne medio asada, les pareció mucho más sabrosa que la cruda, y enviaron a una vieja para que recogiera el fuego que aún quedaba bajo las colinas.

Al cabo de un rato la anciana regresó con una tea encendida. Y desde aquel día fue designada como guardiana permanente del fuego. Los ancianos de la tribu le ordenaron tajantemente que no dejara nunca que se apagara.

Durante muchos años la mujer realizó la tarea que le habían confiado. Pero una noche, durante la temporada de lluvias, el agua inundó todo el campo. Aquel día la vieja bajó la guardia, y el fuego se extinguió.

Como castigo por su descuido, fue condenada a vagar sola por el monte hasta que volviera a encontrar el fuego que había perdido. Estuvo errando por el desierto, sin encontrar nunca ni una sola chispa. Hasta que un día, cuando atravesaba un matorral, arrancó dos palos de los árboles y se puso a frotarlos uno contra el otro con rabia.

¡Cuál fue su dicha cuando vio que salía fuego de la madera! La vieja regresó triunfante a su tribu con su valioso trofeo, y desde aquel día nunca más volvieron a perder el fuego (traduzco de Urquhart, 1885: 87).

Al norte y al nordeste de Australia, en el enjambre de islas y de atolones que conforman Melanesia, también conviven varios subtipos de *La anciana y el robo del fuego*. En el primer tercio del siglo XX, por ejemplo, los orokaiva, que vivían en el extremo sudeste de Nueva Guinea, explicaban el origen del fuego mediante cuatro relatos

---

<sup>8</sup> El motivo de la anciana que esconde las brasas en su bastón se encuentra en muchos otros paralelos australianos y papúes. En algunos casos, el motivo del fuego oculto en el bastón se mantiene, pero el mito es ligeramente diferente. Véanse, por ejemplo, las versiones australianas publicadas por Massola (1968: 52), Hamilton (1885: 284-285), Howitt (1904: 430) y Ridley (1873: 278) y la papúa anotada por Hunt (1899: 19).

distintos. Entre ellos se encontraba una versión del mito de la anciana, como puede apreciarse en esta noticia publicada en un periódico local:

Hace mucho tiempo, los papúes no tenían fuego. Temblaban de frío cuando soplaban el viento del suroeste. Tenían que comerse los ñames y las malangas en terrones duros y crudos.

Pero ahora ya tienen fuego. En todos los pueblos siempre hay lumbre por la noche, y las mujeres cocinan los alimentos en recipientes de bambú, o bien en el suelo, con piedras calientes.

¿De dónde sacaron el fuego? ¿Quién se los dio? Algunos dicen que llegó del cielo; otros, que una vieja los escondió bajo su falda de hierbas. Algunos dicen que la cacatúa lo trajo en su pico, y otros, que un lagarto se lo pegó bajo la axila (traduzco de Tomlinson, 1929: 2).

Este otro paralelo melanesio fue recogido en las islas occidentales del Estrecho de Torres, entre Australia y Nueva Guinea:

Había una vez una vieja que se llamaba Serkar que vivía en Nagir y tenía seis dedos en cada mano. Tenía uno entre el pulgar y el índice, como todo el mundo en aquel tiempo.

Cuando quería hacer fuego, colocaba dos pedazos de leña, uno sobre el otro. Luego ponía debajo el dedo del fuego, y al momento la madera empezaba a arder.

Los animales de Moa solían ver el humo de Serkar. Sabían que ella tenía el fuego y estaban deseando conseguirlo.

Un día se reunieron todos para celebrar un consejo. Fueron la rana, la serpiente y los lagartos de diversas especies: el de cola larga, el enano, el doméstico y otros dos lagartos; cuyos nombres eran Si y Karom.

Todos estaban de acuerdo en que debían nadar hasta Nagir y traer el fuego. La serpiente fue en primer lugar. Lo intentó, pero la mar la arrastró con fuerza hacia la orilla. La rana fue la siguiente en intentarlo. Pero también tuvo que desistir por la fuerza de las olas. Le siguieron el lagarto enano, el de cola larga, el doméstico y el lagarto Si. Fueron lanzándose al agua, uno por uno, pero las olas los arrastraron a todos hasta la orilla.

Por fin, lo intentó el otro gran lagarto. Como tenía un cuello largo, podía mantener la cabeza fuera del agua, y así consiguió cruzar el estrecho y llegar hasta la playa de Nagir.

Una vez allí se dirigió hacia la casa de Serkar. Se la encontró sentada y entretenida, tejiendo una canasta. Ella se puso muy contenta al verlo llegar. Lo invitó a que se sentara y fue al jardín para buscar algo de comida para ofrecerle.

El lagarto de cuello largo aprovechó entonces para buscar el fuego por toda la casa. Pero no lo encontró, y se dijo para sus adentros: «¡Pero qué locos estamos en Moa! ¡Si esta no tiene fuego!».

Al rato la vieja regresó del jardín con comida y leña. Apiló dos leños, mientras el lagarto de cuello largo la miraba con atención. Vio que ella acercaba el dedo, y al instante la leña empezaba a arder.

Después la vieja se puso a preparar la comida. Cuando hubo terminado, echó un vistazo a la leña que ardía y la escondió bajo la arena, para no desperdiciar ni un tronco.

El fuego ya se había apagado completamente; no quedaba ni una chispa siquiera. Pero la vieja aún conservaba el fuego en su dedo.

El lagarto de cuello largo estaba deseando quitárselo y llevárselo a Moa. Así que, en cuanto hubo terminado de comer, le dijo:

—Muy bien, pues ya me marchó, que todavía me queda un buen trecho hasta Moa.

La vieja se ofreció a acompañarlo hasta la playa. Al llegar a la orilla, el lagarto le tendió la mano. Ella le ofreció la mano izquierda, pero él se negó a cogérsela.

—Haz el favor de darme la buena —dijo.

E insistió, hasta que terminó dándole la mano derecha, que era donde tenía el dedo del fuego. Entonces el lagarto se llevó el dedo a la boca, lo mordió y se lo arrancó. A continuación salió nadando en dirección a Moa.

Todos los animales, que estaban esperándolo en la orilla, se pusieron muy contentos al ver que traía el fuego. Después llevaron las llamas hasta Mer (que es una de las islas Murray).

Los animales se fueron al bosque, y cada uno de ellos tomó la rama que más le gustó. Le pidieron a cada árbol que cogiera un tizón. Uno de ellos se lo pidió al bambú, otro al hibisco, otro a la eugenia... y así todos.

Aquellos fueron los árboles que recibieron el fuego, y lo han conservado hasta hoy. De ellos los hombres sacan los arcos para hacer fuego (Haddon, 1908: 29-30).

Hace más de un siglo, el etnólogo británico Charles Gabrid Seligmann anotó esta otra versión en la localidad papúa de Wagga Wagga, ubicada en la bahía de Milne, en el sudeste de Nueva Guinea:

Hace mucho tiempo, antes de que los hombres tuvieran fuego, vivía una vieja en Maivara, en la cumbre de la bahía de Milne. Todos los niños y los jóvenes la llamaban Goga.

En aquella época la gente solía cortar los ñames y los taros en rodajas finas y luego los secaba al sol. La vieja se encargaba de preparar la comida para ella y diez hombres más.

Cada vez que ellos se marchaban a la selva para cazar cerdos salvajes, la anciana se ponía a cocinar su comida. Lo hacía con el fuego que guardaba en su propio cuerpo. Cuando terminaba, limpiaba muy bien las cenizas antes de que regresaran los jóvenes, para que no se enteraran de cómo cocinaba sus taros y sus ñames.

Pero un día un pedazo de taro cocido cayó por error en un cuenco de los jóvenes. Cuando estaban cenando, el más joven cogió aquel pedazo, lo probó y le pareció que estaba muy bueno. Se lo dio a probar a sus amigos, y a todos les gustó mucho, pues estaba más tierno que los demás. No se explicaban cómo podía estar tan bueno...

Al día siguiente, cuando se fueron a cazar al bosque, el más joven se quedó escondido en la casa y vio cómo la vieja ponía la comida a secar al sol. Pero cuando llegó el momento de preparar la suya, sacó fuego entre sus piernas y la coció.

Al cabo de un rato los muchachos regresaron y se pusieron a cenar. Entonces él les contó lo que había visto. Los demás pensaron que el fuego era muy útil y tramaron un plan para quitárselo.

Hicieron una competición para decidir quién iría a robarlo. Afilaron sus hachas, cortaron un árbol enorme, del tamaño de una casa, e intentaron saltarlo por encima. Solo el más joven lo consiguió, y decidieron que sería él quien iría a quitárselo a la anciana.

Al día siguiente, como de costumbre, los jóvenes salieron de la casa. Pero no fueron a cazar; se quedaron escondidos observando. Justo cuando la vieja se disponía a cocer su taro, el más joven salió de su escondite, le robó el tizón y corrió en dirección al árbol abatido. Lo saltó por encima y siguió corriendo. La vieja no pudo saltarlo y tuvo que quedarse allí.

Al saltar el árbol, una chispa se le quedó pegada a la mano. El joven sintió el dolor de la quemadura y dejó caer la tea. Así fue cómo prendió el árbol, que era un pandano.

En un agujero de aquel árbol vivía una serpiente cuyo nombre era Garubuiye. Al caerle la tea encima, la cola de la serpiente salió ardiendo y prendió como una antorcha. La vieja envió una tormenta y consiguió apagar el fuego, pero la serpiente seguía escondida en su agujero, y el fuego de su cola seguía encendido...

Cuando dejó de llover, los jóvenes se pusieron a buscar el fuego por todas partes. Encontraron el hueco del pandano, sacaron la serpiente y le cortaron la cola, que todavía estaba ardiendo.

A continuación juntaron un montón de yesca y encendieron fuego. Los habitantes de todos los pueblos acudieron para coger fuego y llevárselo a sus casas (traduzco de Gabrid Seligmann, 1910: 379-380).

Llama la atención que el concurso de saltos para decidir quién robará el fuego se encuentre asimismo en las versiones vascas del mito, según las cuales el Diablo —o unos basajaunes— era el único dueño del trigo. San Martín le propuso un concurso para ver quién era capaz de saltar sobre el montículo de cereal. El Diablo saltó en primer lugar y atravesó el silo sin dificultad. A continuación saltó San Martín y se dejó caer encima del montón. El Diablo entonces soltó una carcajada, ignorando que el santo había hundido los pies en el cereal, y que algunos granos habían entrado en sus zapatos. Resulta muy sugerente, además, que en los dos casos el objeto robado —el fuego, en Melanesia, y el grano de cereal en el País Vasco— quede atrapado en el obstáculo —el árbol o la montonera de trigo— sobre el que salta el *trickster*<sup>9</sup>.

Este otro testimonio, prácticamente idéntico al anterior, fue documentado entre los indígenas de Dobu, una isla del archipiélago de Entrecasteaux, que se extiende por el extremo sudoriental de Nueva Guinea:

Nuestros antepasados comían los alimentos crudos. Se dedicaban a cazar cerdos y se comían la carne cruda.

Un día todos los habitantes salieron a cazar y dejaron sola a una anciana. Entonces ella puso en un plato aparte los ñames que eran para los cazadores, sacó el fuego que tenía escondido en su vagina y se puso a hervir sus propios ñames en una olla.

Al acabar apagó el fuego y esparció las cenizas. Cuando llegaron los cazadores, ella les dio los alimentos crudos. Pero cometió un error: puso uno de los ñames cocidos entre el resto. Cuando lo probaron, a los hombres les gustó mucho, y se pusieron de acuerdo para vigilar a la anciana y descubrir qué había hecho con aquel ñame.

Al día siguiente uno de los cazadores vio el fuego de la vieja. Juntó unas hojas para hacer una antorcha, la encendió y regresó con ella a la aldea. Una vez allí prendieron varios montones de yesca.

Al ver que le habían robado el fuego, la anciana comenzó a gritar:

—¡Mi fuego! ¡Mi fuego! ¡Devuélvemelo!

Y al momento cayó fulminada, muerta.

El fuego se extendió y llegó a quemar muchas hierbas y arbustos, hasta que cayó una gran lluvia y terminó apagándolo todo.

Los hombres buscaron el fuego por todas partes, pero no hallaron ni rastro. Por fin encontraron una serpiente que se había colocado encima de un fuego. Se había quedado enrollada alrededor de las brasas. Desde aquel día esa serpiente tiene la parte inferior chamuscada (traduzco de Bromilow, 1912: 425-426).

Centenares de kilómetros hacia el Este, ya en las islas de Polinesia, encontramos otra variante del mito que narra cómo un héroe le arrebató el fuego a su abuela<sup>10</sup> y se lo entregó después a los humanos para que pudieran cocinar los alimentos. En el archipiélago samoano de Gilbert, por ejemplo, la etnógrafa británica Rosemary Grimble

---

<sup>9</sup> Sobre el motivo del salto en los paralelos vascos, véase Pedrosa (2000: 17-22 y 53-59).

<sup>10</sup> Para un estudio específico de estas versiones polinesias, véase Luomala (1949).

anotó un paralelo, según el cual, un héroe llamado Bue se dirigió a la morada de la anciana Nei Temaing y le dijo:

—Te ruego que me des aquel árbol *uri*<sup>11</sup> para hacer palos de hacer fuego. Quiero usarlo para construir una canoa y navegar hacia el Este.

Nei Temaing se negó a entregárselo. Le dijo:

—Apáñatelas tú solo con lo que encuentres por ahí.

Pero resulta que las olas habían arrastrado unos pedazos de coral hasta las raíces del *uri*, y el árbol había quedado medio suelto. Bue solo tuvo que tirar un poco para arrancarlo, y después se escapó corriendo.

Nei Temaing se puso en pie y salió corriendo detrás de él. El héroe sabía que ella acabaría alcanzándolo, porque podía correr mucho más rápido. Así que pensó en la mejor manera de escaparse y se le ocurrió enviarle a la vieja los vientos que le había regalado el Sol. Los vientos empezaron a soplar y a soplar, pero no lograron detenerla. Luego desató los vientos que le había robado a Nei Bairara. Aquellos también soplaron y soplaron, pero no lograron detenerla. Por fin, desató los que le había robado a la propia Nei Temaing. Los vientos de Nei Temaing soplaron, se puso a llover y así fue como logró detenerla.

Bue se escapó con el árbol *uri*, del que se sacan los palos de hacer fuego (traduzco de Grimble, 2004: 135).

Este otro testimonio fue anotado hace más de ciento treinta años en las islas de Tokelau, concretamente en Fakaofu (o Isla de Bowditch), que es la más oriental del archipiélago:

Cuentan que un día Talanga fue a buscar a Mafuike, una vieja ciega, a las regiones del inframundo para pedirle que le diera un poco de fuego. Al principio ella se negó, hasta que Talanga la amenazó con matarla. Ella acabó cediendo y se lo dio.

Una vez que tuvo el fuego, dijo qué tipos de pescado debían comerse cocidos y cuáles crudos. Fue entonces cuando comenzó la era de los alimentos cocidos (traduzco de Turner, 1884: 270).

La versión que vamos a conocer ahora proviene de las Islas de la Unión, en el sudeste de Tokelau, y fue publicada por un administrador colonial británico destacado en Polinesia:

Un personaje aventurero, llamado Talanga, descendió hasta el inframundo y allí vio a una vieja que se llamaba Mafuike. Se la encontró justo cuando ella estaba cocinando con fuego.

Le dijo que, si no le daba el fuego, la mataría; y ella cedió a sus amenazas. Entonces Talanga escondió el fuego en el interior de una madera, y desde aquel día, sus descendientes usan esa misma madera para hacer fuego (traduzco de Home Thomson, 1902: 87).

En este otro paralelo —anotado por el misionero británico William Wyatt Gill hace casi un siglo y medio en la isla Rarontonga (en el archipiélago Hervey)— se narra cómo Maui se hallaba explorando las cavidades del mundo subterráneo, cuando, de repente:

---

<sup>11</sup> *Uri* es el término polinesio para la *Guettarda speciosa*.

Vio a una vieja que estaba cocinando sus alimentos en una hoguera. En la mano llevaba unas pinzas hechas con la nervadura de un coco y con ellas estaba levantando con cuidado un tizón. De vez en cuando le iba dando vueltas. Él creyó que aquel carbón era la comida.

Maui le preguntó su nombre, y entonces descubrió que aquella vieja no era otra que Inaporari, que significa «Ina la Ciega», su propia abuela (traduzco de Wyatt Gill, 1876: 65).

La versión polinesia más extensa y completa recogida hasta la fecha fue la que anotó el soldado, explorador y etnógrafo británico George Grey de boca de los maoríes de Nueva Zelanda (Grey, 1885: 45-49). La narración —que es demasiado larga como para ser reproducida aquí— arranca con el héroe polinesio Maui urdiendo un plan para hacerse con el fuego sagrado que custodia su abuela. Primero apaga todas las lumbres de su aldea y luego ordena a sus criados que le preparen algo de comer. Ellos intentan acatar la orden, pero no encuentran fuego por ninguna parte.

Entonces Maui se dirige a la morada de la vieja para pedirle un tizón. La anciana tira de una de sus uñas, y al instante salta una chispa del dedo; el héroe prende una tea y se marcha. Pero, al cabo de un rato, apaga la antorcha y regresa para pedirle fuego otra vez; ella tira de otra uña, y él vuelve a prender una tea. La operación se repite una y otra vez, hasta que a la abuela solo le queda una uña en un dedo del pie.

La vieja tira de ella, pero en lugar de prender la antorcha, deja caer el fuego en el suelo. La casa sale ardiendo, y el incendio se propaga rápidamente. Las llamas persiguen a Maui por todas partes, hasta que uno de sus ancestros envía una tromba de agua y consigue apagarlas. La tormenta también acaba extinguiendo la lumbre que ardía en la casa de su abuela, pero, justo en el último momento, ella lanza unas chispas a unas ramas cercanas a la cabaña, y desde aquel momento los hombres utilizan la madera de esos árboles para encender fuego<sup>12</sup>.

#### LA ANCIANA Y EL ROBO DEL FUEGO EN AMÉRICA

De las islas y atolones polinesios vamos a dar ahora un salto de miles de kilómetros hasta el norte de California. Allí, en las altas montañas de Las Rocosas, a finales del siglo XIX, el folclorista estadounidense Jeremiah Curtin (1898: 365-370) recogió entre los indios yana una muy extensa versión de la anciana y el origen del fuego. El relato remonta a los tiempos míticos, cuando el dios Au Mujaupa era el único dueño del fuego en el mundo y vivía muy lejos de los hombres, en la orilla meridional de un gran río.

Una noche el lobo ascendió a la cumbre de una montaña y desde allí divisó un punto que relucía en el horizonte. Al día siguiente el lobo, el coyote y una anciana emprendieron el camino en aquella dirección, y al cruzar el gran río, encontraron la casa de Au Mujaupa. El lobo entró a hurtadillas, cogió unas brasas y se las pasó a la vieja, quien las escondió en sus dos orejas. El coyote y el lobo también cargaron con unos tizones, y después salieron corriendo de regreso a la aldea.

Nada más despertarse, Au Mujaupa se percató del robo y ordenó a sus criados que apagaran el fuego de los ladrones. Los criados enviaron una gran tormenta que apagó las brasas del lobo y del coyote. La anciana, en cambio, se cubrió una de las orejas con la

---

<sup>12</sup> Otras versiones pueden consultarse, por ejemplo, en Taylor (1870: 130-131) y White (1889: 108-110). El motivo del incendio tras el robo del fuego está indexado como A1031.2 (*World-fire after theft of fire*) en el índice de motivos folclóricos de Stith Thompson.

mano y consiguió salvar la mitad de las suyas. Al llegar a la aldea prendió una yesca, y los humanos pudieron saborear la comida cocida por primera vez.

Este testimonio yana resulta particularmente interesante, porque —al igual que algunas versiones de Oceanía— contiene el motivo de la persecución en forma de tormenta y de la posterior extinción del fuego robado<sup>13</sup>. Se trata, por tanto, de un indicio muy plausible de que las versiones oceánicas y la indígena californiana podrían estar emparentadas.

En otros lugares del continente americano el complejo narrativo de *La anciana y el robo del fuego* se encuentra pródigamente representado por un buen número de versiones. Su dominio geográfico se extiende, cuanto menos, hasta la mitad sur de Brasil, como atestigua esta versión de los ofaié, que habitan en el este del estado de Mato Grosso del Sur:

En otro tiempo la dueña del fuego era la madre del jaguar. Un día los animales se reunieron para robarle un tizón. El primero que lo intentó fue el armadillo. Fue a ver a la vieja con la excusa de que tenía frío. Le preguntó si podía calentarse al lado de la lumbre, y ella le dijo que sí.

Entonces empezó a acariciarla para que se durmiera, y cuando sintió que sus músculos empezaban a relajarse, cogió un tizón y salió corriendo. Pero en aquel momento ella se despertó y dio un silbido para despertar a su hijo, el jaguar, quien logró recuperar el tizón.

Lo mismo les sucedió al agutí, al tapir, al mono capuchino, al mono aullador y a todos los animales que lo intentaron. Solo el cuy, que es pequeñito, fue capaz de robárselo. Lo consiguió con una argucia muy diferente a las de los demás.

Llegó a la casa del jaguar y le dijo directamente:

—Buenos días, abuela, ¿cómo estás? He venido a llevarme el fuego.

Y cogió un tizón, se lo ató al cuello y se marchó.

La anciana le dio un silbido al jaguar, y este salió corriendo para cortar el paso al cuy, pero el ladrón consiguió escabullirse. El jaguar lo persiguió, pero el cuy le sacaba varios días de ventaja. Al final consiguió darle alcance en la otra orilla del Paraná.

Entonces le dijo el cuy:

—Dime, ahora que has perdido el fuego, ¿cómo te las vas a apañar para sobrevivir? (traduzco de Lévi-Strauss, 1964: M56).

El paralelo ofaié que acabamos de conocer contiene el episodio de los animales que fracasan en sus intentos por apoderarse del fuego<sup>14</sup> —que ya conocimos en una versión de Papúa Nueva Guinea (Haddon, 1908: 29-30), y que en las siguientes páginas volveremos a encontrar en varios testimonios mesoamericanos— así como el motivo de la persecución tras el robo —que también aparecía en la versión de los yana de California (Curtin, 1898: 365-370) y en un paralelo polinesio (Grimble, 2004: 135). Estas analogías con las versiones de las islas del Pacífico constituyen otro indicio más de que las variantes amerindias y oceánicas debieron de nacer del mismo embrión.

---

<sup>13</sup> El episodio se encuentra en paralelos de Papúa (Gabrid Seligmann, 1910: 379-380; y Bromilow, 1912: 425-426), del archipiélago polinesio de Gilbert (Grimble, 2004: 135) y de Nueva Zelanda (Grey, 1885: 45-49; Taylor, 1870: 29-30; y White, 1889: 108-110). Los mismos episodios del incendio y de la persecución por una tormenta se encuentran en algunas versiones de los pueblos mesoamericanos, entre ellos los yaquis (Giddings, 2008: 148-150) y los cora (véase López Austin, 2006: 124, *apud* «Preuss, 1912: 180-181»).

<sup>14</sup> Este pasaje corresponde al motivo indexado como A1415.2 (*Theft of fire by animals*) en el catálogo internacional de Stith Thompson. Sobre estos emisarios animales y el simbolismo del fuego como elemento transformador de los alimentos, véase Pedrosa (2003: 51-52).

Al norte de las selvas amazónicas, en la costa caribe, encontramos también varios paralelos del mito de la anciana y el fuego. Este, por ejemplo, fue documentado entre los waraos, que residen en torno al delta del Orinoco, entre Venezuela y Guayana:

Cuentan que una mujer murió al dar a luz a los gemelos llamados Makunaima y Pia. Una vieja llamada Nanyobo, que es el nombre de una especie de ranas grandes, se ocupó de criarlos con ternura y de alimentarlos.

Cuando se hicieron mayores, solían ir a la playa a cazar y pescar. Cada vez que sacaban algún pez, la anciana les decía:

—Tenéis que secar el pescado al sol. No se os ocurra hacerlo nunca con fuego.

Solía enviarlos en busca de leña, y cuando regresaban, se encontraban con los pescados ya cocidos y listos para comer. Ella vomitaba fuego y cocinaba la comida. Cuando acababa, apagaba el fuego tragándose. Lo hacía siempre sin que los muchachos la vieran.

Lo mismo sucedía todos los días, y los jóvenes empezaron a sospechar; no podían explicarse cómo la anciana conseguía cocinar sin fuego. Así que, cuando volvió a enviarlos por leña, uno de los gemelos se convirtió en lagarto. Regresó a la casa, subió al techo y se quedó observándola. Entonces vio que la vieja vomitaba fuego, cocinaba y se volvía a tragar el fuego. El muchacho bajó del techo y corrió a buscar a su hermano. Se pusieron a hablar sobre el asunto y decidieron matar a la anciana.

Limpiaron un campo grande y en medio dejaron un hermoso árbol. Allí ataron a la mujer, la rodearon de haces de leña y prendieron fuego. Ella empezó a consumirse en las llamas y el fuego que había en su cuerpo se iba extendiendo a la leña de alrededor, que era de una madera a la cual los indios llamaban *hima-heru*. Hoy en día siguen haciendo fuego con esa madera, frotando dos palos (traduzco de Roth, 1915: 133).

Este otro testimonio también fue recogido entre los waraos de Venezuela:

*Aguajabara, jecunu equida, jocoji ajeraguaitu*. Al principio no había fuego; en cambio el sol era abrasador y con él preparaban los indios la yuruma y asaban el pescado.

Pero descubrieron que en una ranchería había una vieja que en la noche, cuando dormía, ponía debajo del chinchorro<sup>15</sup> un carbón encendido.

Una noche un indio intentó cogerle ese tizón a la vieja y para ello se fue caminando poco a poco a donde ella estaba acostada. Cuando ya se lo iba a coger, la vieja se dio cuenta, se levantó, cogió el tizón y lo tragó.

El indio dejó tranquila a la vieja y a la noche siguiente intentó nuevamente cogerle el tizón, pero tampoco lo pudo conseguir. Esa vieja tragaba el tizón y llevaba el fuego dentro de ella.

Un día salieron casi todos los indios de la ranchería a buscar la fruta llamada *muji*. Regresaron cargados de esa sabrosa fruta y le dieron parte a la vieja que se había quedado en casa. Como ella nunca la había comido, al probarla decía:

—Qué fruta tan sabrosa; ¿por qué no me traéis más?

Dijéronle los indios; esa fruta es muy escasa; ven con nosotros otro día a buscarla.

Al poco tiempo volvieron al monte los indios a buscar la fruta y la vieja también fue con ellos. Llegaron al árbol que la produce y el indio que se subió arriba le dijo a la vieja:

—Ponte debajo del árbol para que cuando yo tire las frutas puedas coger en abundancia.

Subió el indio más arriba y la vieja se puso debajo del árbol, en espera de la fruta tan sabrosa. El árbol le cayó encima a la vieja. Como era tan pesado, al aplastarla, la vieja se reventó y salió de ella una gran llamarada.

---

<sup>15</sup> En muchas regiones de Sudamérica *chinchorro* es el término utilizado para «hamaca».

Este fuego que salió de la vieja es diferente a todos los demás. Todos los otros fuegos se apagan; pero el fuego que sacan los indios del palo *jimareju* ese nunca se apaga, porque es el fuego que salió de esa vieja. De esa manera los guaraos tuvieron fuego (Fraile Velásquez, 2013: 99).

La versión que vamos a conocer a continuación fue narrada por un informante de la etnia pemón, que habita entre la Gran Sabana venezolana y el norte de Brasil, y dice así:

Antaño, cuando los hombres todavía no tenían fuego, vivía una anciana llamada Pelenosamo que tenía el fuego en su cuerpo y que lo sacaba cada vez que quería cocer la yuca para hacer pasteles. A los demás no les quedaba otro remedio que secar la yuca al sol.

Un día una joven vio cómo la vieja sacaba el fuego de su cuerpo y fue a contárselo a los demás. Se reunieron todos y fueron a casa de la vieja para pedirle que les diera fuego.

Ella se negó; les dijo que no tenía. Entonces la cogieron y la ataron de brazos y piernas. Esparcieron combustible alrededor de la vieja y empezaron a estrujarla con las manos hasta que, al final, el fuego acabó saliendo del cuerpo.

En aquel momento el fuego se transformó en las piedras de las que salen chispas al golpearlas unas contra otras (traduzco de Koch-Grünberg, 1920: núm. 76).

Esta otra versión fue recogida entre los indígenas uitotos del sur del departamento del Amazonas, en Colombia:

Hasta entonces el casabe se preparaba calentando la yuca en la axila o en la corva, o bien al sol. Cierta día, cuando todos los adultos se van a traer yuca, llega una anciana donde los niños que se han quedado. Se trata de la «mujer-fuego» (*raaikiño*), llamada también «dormilona» (*uzuño fakueño*), de acuerdo con el pájaro nocturno dormilón. Ella hace que le muestren su casabe y que le cuenten la manera como lo preparan; pero les dice que al consumir cruda la raíz manchan sus bocas, y que ella posee el fuego para la preparación de la raíz. Después de ello manda traer leña, extrae el fuego de su boca, toma de su cesto todos los utensilios necesarios para preparar el casabe y lo tuesta. Este casabe es del agrado de los niños.

Cuando los padres están por llegar, ella empaca todo de nuevo, apaga el fuego y conmina a los niños para que no cuenten nada de lo sucedido. Todas las preguntas de los padres, de cómo han tostado el casabe, quedan sin respuesta. Al día siguiente se repite la misma escena.

La anciana suministra a los niños el nombre de las distintas clases de casabe y de los utensilios usados para su preparación. Al regresar sus padres, los niños no pueden resistir más a sus preguntas y cuentan todo. Entonces sus padres los exhortan a robar, en la siguiente oportunidad, el fuego, lo cual sucede. Mientras es tostado el casabe guardan un poco de brasa en una ollita, atizan el fuego amarillo y cada uno toma algo de él y lo lleva a su casa, a su pueblo. Una vez más llega la anciana. Se muestra amistosa con los niños, aun cuando ya se ha enterado del robo; les recomienda fabricar tiestos. Luego, la mujer del fuego, la dormilona, descansa al lado de la explanada, en la ceniza del fogón (Preuss, 1994: 87).

El mito de *La anciana y el robo del fuego* es también muy conocido en las culturas de Mesoamérica. Según la mayoría de las versiones mexicanas<sup>16</sup>, por ejemplo, los

---

<sup>16</sup> El mito es conocido por gran número de grupos étnicos mexicanos, entre los que pueden contarse los totonacas, los nahuas, los tepehuas, los tlapanecas y los huicholes (véanse Ichon, 1973: 95-96; Taggart,

hombres enviaron, sin éxito, a varios emisarios animales para hacerse con el fuego que custodiaba una vieja<sup>17</sup>. No consiguieron hacerse con él, hasta que la astuta zarigüeya se presentó en la morada de la mujer, prendió el extremo de su cola en la lumbre y se escapó después para dárselo a los humanos<sup>18</sup>.

Este, por ejemplo, es un paralelo náhuatl que recopiló la etnógrafa e ilustradora mexicana Cleofás Ramírez Celestino:

—En el principio existieron dos niños que eran ni más ni menos que el Sol y la Luna. Una viejita que pescaba en el río con ayate los encontró y al recogerlos murmuró:

—Ahora ya tengo mis hijos.

Y se alegró mucho. Los niños crecieron muy traviesos, y llegó un buen día en que le preguntaron a la viejita por sus padres.

—¿En dónde están nuestros papás? Queremos conocerlos.

La viejita les contestó:

—El padre de ustedes no está aquí: vive en el monte.

Y entonces aprovechó para preguntarles si querían llevarle algo de comer, y así lo podrían conocer. Ellos le contestaron:

—Sí, vamos a ir, porque realmente lo queremos conocer.

Y la ancianita preparó la comida, y les indicó a qué lugar la llevarían. Y entonces fueron a llevarla, pero por más que buscaron, no encontraron a su padre, sino a un venado. Y se dijeron:

—Este venado no puede ser nuestro padre.

Inmediatamente mataron al venado, y lo cargaron llevándolo hacia un gran cerro donde sabían que había una hechicera, que custodiaba el fuego de todo el mundo. Y cuando los niños llegaron donde estaba la hechicera, le pidieron fuego para cocinar una barbacoa de venado.

Pero la mujer no quiso darles nada, porque pensaba que iban a quemar el monte. Y entonces, los niños le pidieron al tlacuache que él fuera con la hechicera, a conseguir el fuego que el Sol y la Luna (esos niños) anhelaban.

Y el tlacuache se metió al río y de inmediato, todavía mojado, se presentó con la hechicera. Humildemente, titiritando, le dijo:

—Madrecita, tengo frío. Hazme un lugarcito junto a tu lumbre para calentarme.

Y la hechicera le creyó. Y el tlacuache aprovechó un descuido y metió la cola en la lumbre. Así obtuvo el fuego para que el Sol y la Luna pudieran hornear el venado y comérselo en barbacoa. Desde entonces, el tlacuache no tiene pelos en la punta de su cola (Ramírez y Flores, 1995: 6-13).

Los animales enviados a robar el fuego aparecen en esta versión que fue narrada en triqui de Copala (una variedad de la familia lingüística mixteca) y traducida al español por Elena Erickson De Hollenbach:

---

1983: 103-104; Williams García, 1972: 67; Williams García y García Ramos, 1980: 31; Rojas, 1992: 52-53; y López Austin, 2006: 267-268).

<sup>17</sup> Se trata, de nuevo, del motivo A1415.2 (*Theft of fire by animals*) que ya comentamos unas páginas atrás a propósito de las versiones de los papúes del Estrecho de Torres (Haddon, 1908: 29-30), de los yana de California (Curtin, 1898: 365-370) y de los ofaí del Mato Grosso del Sur (Lévi-Strauss, 1964: M56).

<sup>18</sup> Para un estudio pormenorizado de las variantes mexicanas, véase López Austin (1996). El motivo del fuego robado y transportado en la cola de un animal se encuentra en multitud de versiones distribuidas por los cinco continentes, no todas relacionadas con *La anciana y el robo del fuego*. Frazer, por ejemplo, mencionaba una versión sudanesa protagonizada por un perro que transportó el fuego en su cola (Frazer, 1930: 122, *apud* «Hofmayr, 1925: 366») y Karsten otra jibara, según la cual, el ladrón era un colibrí (Karsten, 1919: 333-334).

Quedó bien sujetado; y entonces: «¿Qué vamos a hacer? ¿Cómo puede cocerse la carne?» pensaron también en aquel momento. Pero así es que el pájaro habló otra vez; y:  
—No le hace —y— ¡manda a una persona que va a ir! Y va a ir a agarrar la lumbre —y— ¡haz un horno y lleva la carne para que coma la viejita! Así es que así va a querer la viejita —el pájaro les dijo también.

Y así es que hablaron con la zorra para que fuera a agarrar la lumbre, pero la zorra no consiguió la lumbre. Y:

—¿Qué te vas a hacer si te falta la lumbre? —le dijo la viejita, preguntándole.

Y la zorra se avergonzó y vino. Y así es que hablaron también con el tlacuache; y:

—¡Vete a meterte nomás en el agua!

Y:

—¡Tengo mucho frío, abuelita, dile a ella! Y aquella viejita no va a darse cuenta. No es necesario que la agarres y vayas. Y solamente referente a tu cola, ¡métela nomás en la lumbre! Y aquella viejita no va a darse cuenta. ¡Y dile que tienes frío y tráela pronto! —le dijo el dios del sol.

Y el tlacuache llegó bien y fue y se bajó nomás en el agua y metió su cola en la lumbre del tenamaxtle y estaba sentado y estaba calentándose. Y:

—Tengo frío, abuelita; tengo frío, abuelita —le dijo.

Y miró y la metió y la sacó bien para mirar. La lumbre no la había pegado bien, pero la metió otra vez; y seguramente la lumbre la había pegado bien. Después la sacó de una vez y huyó mucho y se fue. Y:

—¡Deja la lumbre! ¿Cómo te atreves tú, boca de gusano y boca de mosca, a hacer así? Vas a hacer que la lumbre se pegue a la ladera del cerro —le dijo la viejita.

La viejita lo regañó, gritando; y salió para afuera. Y el tlacuache se fue rápidamente de una vez; y el venado se hizo barbacoa.

—¡Haz así ahora que la lumbre ha venido y haz un horno! —les dijo también el pájaro.

Pues el pájaro habló otra vez. Y:

—¡Haz un horno y lleva un poco de carne para que coma la viejita! Así va a querer la viejita a comer la carne de su esposo —les dijo el pájaro.

Y así es que los dos muchachos consiguieron la carne y regresaron (De Hollenbach, 1977: 163-164).

El paralelo que vamos a conocer a continuación fue registrado a un informador mazateco en la localidad oaxaqueña de Huautla de Jiménez:

Dicen que esta era una vieja que consiguió detener la lumbre cuando apenas se desprendió de algunas estrellas o planetas. Ella no tuvo miedo y fue a traerla donde se cayó la lumbre y así la detuvo mucho tiempo, hasta que llegó un tiempo en que todos pensaron que esa lumbre iba a ser para todos y no para la vieja nada más; y entonces se iban las gentes a la casa de la vieja a pedir lumbre; pero la vieja se puso brava y no quería dar a ninguno. Y así corrió el tiempo y corría la voz de que aquella vieja ya consiguió detener la lumbre, pero no quería regalar. Entonces intervino el tlacuache y dijo a los asistentes:

—Yo, tlacuache, me comprometo a regalar la lumbre, y si no me van a comer ustedes.

Entonces hubo una burla muy grande al pobre animal, pero este, muy sereno, contestó así:

—No me sigan burlando, porque la burla es para ustedes mismos, no es para mí, así que esta misma tarde verán ustedes cumplidas mis promesas.

Al caer la tarde del mismo día, pasó el tlacuache visitando casa por casa diciendo que él iba a traer la lumbre hasta donde está la vieja, pero que los demás recogieran cuanto puedan. Y así llegó hasta la casa de la vieja y le habló así:

—Buenas tardes, Señora Lumbre, ¡qué frío hace! Yo quisiera estar un rato junto a la lumbre y calentarme, porque me muero de frío.

La vieja creyó que era cierto que tenía frío el tlacuache y le admitió acercarse a la lumbre al tlacuache; pero este, muy astuto, se fue arrimando más y más hasta poder meterse en la lumbre, metiendo su cola y así poder llevar. Pues una vez ardiendo su cola se fue corriendo a repartir la lumbre hasta donde pudo alcanzar.

Y fue por eso que hasta ahora los tlacuaches tienen la cola pelada (Incháustegui, 1977: 67-68).

Vamos a concluir nuestro recorrido por las tradiciones amerindias de *La anciana y el robo del fuego* con una versión recogida entre los chatinos del sureste de Oaxaca. Nótese que en ella no aparece la figura de la anciana, pero sí se menciona que el tlacuache que robó el fuego era un *viejito*:

Antes los dioses tenían fiestas, celebraban sus fiestas, pero no tenían qué tomar ni qué fumar, no podían platicar porque no tenían luz, no tenían fuego. En la casa de los demonios, en cambio, se escuchaba el ruido, el baile, la fiesta, los gritos. Los dioses se preguntaban cómo harían para tener todo lo que había en aquella casa. Preguntaron a todos sus amigos, a todos los animales. Entonces el tlacuache dijo que él podía dar una ayuda:

—Voy a traer todo lo que están ocupando allá, para tenerlo también aquí.

—Está bueno, pues, vete entonces. Se fue el tlacuache y llegó a donde estaban los demonios. Al llegar se sentó en un rincón de la casa donde estaban haciendo su fiesta. Cuando los demonios lo vieron dijeron:

—Vamos a invitar al viejito.

Y lo hicieron pasar y sentarse a la mesa donde estaban comiendo. Le invitaron una copa de mezcal y después de tomarla, el tlacuache dijo:

—No me alcanza con esta copa, necesito tomar bastante para emborracharme.

Y le dieron más mezcal y cigarros. Ellos creían que el tlacuache estaba bebiendo, pero todo lo que tomaba se lo echaba en una bolsa<sup>19</sup>; allí echó todos los cigarros y el mezcal que le dieron. Cuando se dio cuenta de que su bolsa estaba llena dijo:

—Bueno, ya me voy porque me siento borracho.

Los demonios le preguntaron que si no quería que lo llevaran a su casa, pero él les contestó que podía llegar solo. Se paró entonces el tlacuache, y empezó a tambalearse y a caerse de un lado para el otro, como si estuviera bien borracho.

Los demonios se reían de él. El tlacuache tropezaba y tropezaba por toda la casa, hasta que llegó a donde estaba el fuego y se cayó sobre la lumbre. Se cayó en la lumbre y se prendió fuego en todo su pelo.

Cuando se sintió quemar se fue corriendo, llevándose el fuego, los cigarros y el mezcal. Trató de llegar a la casa de los dioses, pero a medio camino ya no pudo aguantar el calor del fuego. Se acercó a un tronco seco y allí se quedó pegado al palo hasta que la lumbre prendió en la madera. Allí dejó el fuego y se apuró a llegar a la casa de los dioses. Llegó adonde lo estaban esperando los dioses y dijo:

—Ya vine, traje todo lo que ocupan en la fiesta. Nada más me faltó traer el fuego, porque no pude aguantar el calor; pero lo dejé a mitad del camino. Cuando escucharon esto, los dioses mandaron traer la lumbre, por eso es que hasta ahora el tlacuache tiene sus orejas y su cola peladas, porque se quemó cuando traía el fuego. Y así fue que quedó la costumbre de ahora.

---

<sup>19</sup> El tlacuache o «zarigüeya» es un marsupial (el único que habita en territorio americano), de ahí que metiera los cigarros y la bebida en su *bolsa*, que no es, ni más ni menos, que el marsupio.

Por eso en todas las fiestas hay fuego, hay luz y podemos conversar hasta tarde en la noche. Por eso lo primero que se da a un invitado que llega a la casa, o a un amigo que uno encuentra, es el mezcal y los cigarros, por eso cada vez que hay fiesta hay mezcal, cigarros y luz (Bartolomé y Barabas, 1982: 111-112).

Esta versión presenta analogías muy interesantes con las del Mediterráneo. Aquí, por ejemplo, los propietarios del fuego eran unos demonios, como sucedía también en los dos paralelos argelinos. Y al igual que en el testimonio provenzal, el alboroto y el humo tabaco de la fiesta estaban irritando a los dioses —por envidia, según el paralelo chatino, o porque los hombres se estaban alejando de la religión, según el francés y el bereber de Azazga. Las divinidades envían, entonces, a un emisario (a San Gabriel, en la versión francesa, y al tlacuache en la mexicana) para apoderarse del fuego —en el testimonio mexicano— o para vendérselo a los buenos y devotos creyentes, en el provenzal. El resultado, tanto en una como en otra versión, fue que la humanidad pudo gozar definitivamente del fuego, del tabaco, de los banquetes y de las fiestas.

#### REDUCTOS DE UN ARCAICO MITO UNIVERSAL

Va llegando el momento de poner punto final a este estudio. En estas páginas hemos identificado dos variantes de *La anciana y el robo del fuego*, y hemos localizado testimonios de las dos en varias regiones del planeta. Según una de ellas, una vieja hurtó las primeras brasas a unos demonios o a una divinidad y luego se las entregó a los hombres; según la otra, la guardiana del fuego primitivo era una vieja, y los hombres recurrieron una argucia para arrebatárselo. Pero en este vasto complejo narrativo es posible reconocer muchos subtipos más, y en cada uno de ellos se agrupan decenas de versiones —muchas de ellas contaminadas con otros subtipos o con otros relatos diferentes—, por lo que resulta prácticamente imposible desenredar, uno por uno, los hilos de esa intrincada madeja.

Lo que sí estamos en condiciones de afirmar es que el origen de estas narraciones se remonta a una época muy remota, probablemente inmemorial, porque los paralelos se hallan dispersos por regiones muy alejadas unas de otras, como Las Rocosas, Mesoamérica, la costa caribeña de Sudamérica, la Amazonia, el Gran Chaco, el Mediterráneo occidental y las islas de Oceanía. Y por la misma razón, es prácticamente seguro que antaño el mito fuera conocido en otros parajes y en otros idiomas. Puede que queden incluso reductos actuales a los que no hemos podido o sabido llegar. Pero nuestras certezas se acaban aquí; todo lo demás son conjeturas.

Nunca sabremos, por ejemplo, en qué lugar del mundo se originó el motivo del fuego oculto en el cayado de la anciana, que conocimos en las tres versiones mediterráneas y que después volvimos a encontrar en tres australianas (Brough Smyth, 1878: 459, Ridley, 1873: 278, Howitt, 1904: 430). Tal vez la vara hueca portadora de las brasas naciera en forma de cañaheja, como suelen precisar los relatos de tipo prometeico<sup>20</sup>, y migrara después —ya transformada en bastón— a la trama de los relatos míticos protagonizados por ancianas. Pero también pudo haber un recorrido en sentido contrario. O quizá en las primeras versiones el receptáculo donde fue robado el fuego fue la cola de un animal (de lagarto, de serpiente, de zarigüeya o de cualquier otro animal con funciones de *trickster*) y más tarde —por metonimia— se convirtió en un cayado. O acaso,

---

<sup>20</sup> Sobre los diversos lugares en los que el *trickster* oculta el fuego, véase Pedrosa, Astigarraga, y Kalzakorta, 2008: 40-50.

en las versiones primitivas, el fuego fue robado en unos genitales —femeninos o masculinos—, como prefieren detallar algunos mitos del robo del fuego<sup>21</sup>.

Fuera como fuera, nuestra intuición nos dice que el panorama de subtipos, motivos y personajes de *La anciana y el robo del fuego* no debió de ser mucho más sencillo en el pasado. Lo más probable es que, ya desde los primeros años de su existencia, el mito se transmitiera en multitud de variantes, pues sabemos por experiencia que los narradores suelen combinar unos relatos con otros y que toman todo tipo de elementos de aquí y de allá, ya sea de manera deliberada o, simplemente, por descuido, o por olvido. De hecho, es muy plausible que esa amalgama de argumentos, de motivos y de personajes haya sido consubstancial a la narrativa oral desde sus primeros balbuceos, y que la innovación constante sea inherente al genio narrativo del ser humano.

#### OBRAS CITADAS

- BARTOLOMÉ, Miguel Alberto y BARABAS, Alicia (1982): *Tierra de la palabra. Historia y etnografía de los chatinos de Oaxaca*, Oaxaca, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Centro Regional de Oaxaca.
- BERENGER-FERAUD, Laurent Jean Baptiste (1891): «Le feu de Prométhée chez les provençaux de nos jours», *La tradition. Revue générale des contes, légendes, chants, usages, traditions et arts populaires*, 5, 129-132.
- BROMILOW, William Edward (1912): «Dobuan (Papuan) Beliefs and Folklore», *Report of the Thirteenth Meeting of the Australasian Association for the Advancement of Science held at Sidney, 1911*, pp. 425-426.
- BROUGH SMYTH, Robert (1878): *The aborigines of Victoria. With notes relating to the habits of the natives of other parts of Australia and Tasmania*, 2 vols., Londres, Trubner, vol. I.
- CURTIN, Jeremiah (1898): *Creation Myths of Primitive America*, Boston, Little Brown.
- DE HOLLENBACH, Elena Erickson (1977): «El origen del sol y de la luna. Cuatro versiones en el trique de Copala», *Tlalocan*, 7, 123-170.
- FRAILE VELÁSQUEZ, Jenny Nohemí (2013): «Miradas al análisis de cuatro mitos venezolanos desde la perspectiva de Lévi-Strauss de lo crudo y lo cocido», *Revista de Comunicación de la Sociedad Española de Estudios de la Comunicación Iberoamericana*, 17, 31, pp. 88-114.  
DOI: <https://doi.org/10.15198/seeci.2013.31.88-114>
- FRAZER, James George (1930): *Myths of the Origin of Fire*, Londres, Macmillan.
- GABRID SELIGMANN, Charles (1910): *The Melanesians of British New Guinea*, Cambridge, Universidad de Cambridge.
- GIDDINGS, Ruth Warner (2008, 1959 para la primera edición): *Yaqui myths and legends*, Tucson, Universidad de Arizona.
- GREY, George (1855): *Polynesian Mythology & Ancient Traditional History of the New Zealand Race*, Londres, John Murray.

---

<sup>21</sup> Para la relación mítica entre los genitales masculinos y la caña hueca en que el *trickster* transporta el fuego robado, véanse Pedrosa, Astigarraga, y Kalzakorta (2008: 45-47), Pedrosa (2001) y Rabarijaona (2007: 145-146). Recuérdese, asimismo, que en varias versiones papúas la anciana escondía el fuego primordial en su vagina (Bromilow, 1912: 425), «bajo la falda» (Tomlinson, 1929: 2), «entre sus piernas» (Gabrid Seligmann, 1910: 379-380) o en el interior de su cuerpo (Fraile Velásquez, 2013: 99; Roth, 1915: 133, y Koch-Grünberg, 1920, núm. 76).

- GRIMBLE, Rosemary (2004): *Migrations, Myth and Magic from the Gilbert Islands. Early Writings of Sir Arthur Grimble* (1.<sup>a</sup> ed.: 1972), Londres, Routledge.
- HADDON, Alfred Cort (1908): *Reports of the Cambridge Anthropological Expedition to Torres Straits*, 6 vols. (1901-1935), Cambridge, Cambridge University Press, vol. VI.
- HAMILTON, Robert (1885): «Australian Traditions», *The Scottish Geographical Magazine*, 1/7, pp. 283-286. DOI: <https://doi.org/10.1080/14702548508553847>
- HOME THOMSON, Basil (1902): *Savage Island. An Account of a Sojourn in Niue and Tonga*, Londres, John Murray.
- HOPKINS, Patrick (1998): *Sex / Machine. Readings in Culture, Gender, and Technology*, Bloomington e Indianápolis, Universidad de Indiana.
- HOWITT, Alfred William (1904): *The Native Tribes of South-East Australia*, Londres, Macmillan.
- HUNT, Archibald (1899): «Ethnographical Notes on the Murray Islands, Torres Straits», *Journal of the Anthropological Institute*, 28, 1, p. 19.  
DOI: <https://doi.org/10.2307/2842924>
- ICHON, Alain (1973): *La religión de los totonacas de la sierra*, México D.F., Instituto Nacional Indigenista / Secretaría de Educación Pública.
- INCHÁUSTEGUI DÍAZ, Carlos (1977): *Relatos del mundo mágico mazateco*, México D.F., Centro Regional Puebla-Tlaxcala / Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- KARSTEN, Rafael (1919): *Mitos de los indios jíbaros (shuará) del oriente del Ecuador*, Quito, Boletín de la Sociedad Ecuatoriana de Estudios Históricos Americanos.
- KOCH-GRÜNBERG, Theodor (1920): *Indianermärchen aus Südamerika*, Lena, Eugen Diederichs.
- LEVI-STRAUSS, Claude (1964): *Le cru et le cuit*, París, Plon.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (2006, primera edición de 1990): *Los mitos del tlacuache. Caminos de la mitología mesoamericana*, México D.F., UNAM.
- LUOMALA, Katherine (1949): *Maui-of-a-thousand-tricks. His Oceanic and European biographers*, Honolulu, Bishop Museum.
- PEDROSA, José Manuel (2003): «Lo crudo y lo cocido: teoría, símbolo, texto (de Lévi-Strauss al cuento tradicional)», *Revista de Folklore*, 23, 266, pp. 39-54.
- PEDROSA, José Manuel (2001): «Literatura, antropología y psicoanálisis: Prometeo, Freud y Lévi-Strauss», *Literary Research*, 18, 35, pp. 70-78.
- PEDROSA, José Manuel (2000): «Del Himno a Démeter pseudo-homérico al romance de *La nodriza del infante*. Mito, balada y literatura», Rafael Beltrán (ed.), *Historia, reescritura y pervivencia del romancero. Estudios en memoria de Amelia García-Valdecasas*, Valencia, Universidad de Valencia, pp. 157-185.
- PEDROSA, José Manuel, ASTIGARRAGA, Asier y KALZAKORTA, Jabier (2008): *Gilgamesh, Prometeo, Ulises y San Martín. Mitología vasca y mitología comparada*, Vitoria, Fundación José Miguel de Barandiaran.
- PREUSS, Konrad Theodor (1912): *Die Nayarit-Expedition. Textaufnahmen und Beobachtungen unter Mexikanischen Indianern*, 3 vols., Leipzig, B. C. Teubner, vol. I.
- PREUSS, Konrad Theodor (1994, 1921-1923 para la edición original en alemán): *Religión y mitología de los uitotos. Recopilación de textos y observaciones efectuadas en una tribu indígena de Colombia, Suramérica*, 4 vols., Ricardo Castañeda Nieto (trad.): Bogotá, Universidad Nacional, vol. I.

- RABARIJAONA, Harinirinjahana (2007): «Mitos y leyendas de Madagascar», *Oráfrica*, 3, pp. 139-180.
- RAMÍREZ CELESTINO, Cleofás y FLORES FARFÁN, José Antonio (1995): *El tlacuache (Tlakwatsin)*, México D.F., Comisión Nacional de los Derechos Humanos / CIESAS / Linguapax.
- RIDLEY, William (1873): «Report on Australian Languages and Traditions», *Journal of the Anthropological Institute*, 2. DOI: <https://doi.org/10.2307/2841174>
- ROJAS, Emilio (2008): *Leyendas, cuentos, fábulas, apólogos y parábolas*, México D.F., Expresión y tiempo.
- ROTH, Walter Edmund (1915): «An Inquiry into the Animism and Folk-lore of the Guiana Indians», *Thirtieth Annual Report of the Bureau of American Ethnology 1908-1909*, Washington, Government Printing Office, pp. 103-386.
- TAGGART, James (1983): *Nahuat myth and social structure*, Austin, Universidad de Texas.
- TAYLOR, Richard (1870): *The Ika A Maui or New Zealand and its Inhabitants*, Londres, Wertheim and Macintosh.
- THOMPSON, Stith (1955-1958): *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books and Local Legends*, Bloomington, Universidad de Indiana-Rosenkilde & Bagger.
- TOMLINSON, Samuel: «The Fire and the Dog», *The Papuan Villager*, 15 de febrero de 1929.
- TURNER, George (1884): *Samoa a hundred years ago, and long before, together with notes on the cults and customs of twenty three other islands in the Pacific*, Londres, Macmillan.
- URQUHART, Frederic Charles (1885): «Legends of the Australian Aborigines», *Journal of the Anthropological Institute*, 14, 1, pp. 87-88.  
DOI: <https://doi.org/10.2307/2841487>
- WATERMAN, Patricia Panyity (1987): *A Tale-Type Index of Australian Aboriginal Oral Narratives*, Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica, FF Communications.
- WHITE, John (1889): *The Ancient History of the Maori. His Mythology and Traditions*, 6 vols. (1887-1890), Londres, George Didsbury, vol. II.
- WILLIAMS GARCÍA, Roberto (1972): *Mitos tepahuas*, México D.F., Secretaría de Educación Pública.
- WILLIAMS GARCÍA, Roberto y GARCÍA RAMOS, Crescencio (1980): *Tradición oral en Tajín*, Xalapa, Cultura de Veracruz.
- WYATT GILL, William (1876): *Myths and Songs from the South Pacific*, Londres, Henry S. King.

Fecha de recepción: 13 de octubre de 2018  
Fecha de aceptación: 3 de diciembre de 2018



Los cuentos de Ibn ʿĀṣim (m. 1426): precedentes peninsulares de relatos españoles y del folclore universal en el s. XV (final)

The tales of Ibn ʿĀṣim (d. 1426): Iberian Peninsula background of Spanish stories and universal folklore during the 15<sup>th</sup> (end)

Desirée LÓPEZ BERNAL

(Universidad de Granada)

desiree@ugr.es

ORCID ID: 0000-0002-9756-9062

ABSTRACT. This paper concludes the study of the folktales included in Ibn ʿĀṣim's *Ḥadāʿiq al-azāhir*. That work of Andalusian literature includes abundant folkloric materials which make it indispensable for studying world and Spanish folklore. The tales will be identified with types of international folklore, which they provide with new versions. Also, the focus will be on the written and oral development of each of these tales in the Arab world and Spain, from the Middle Ages until today.

RESUMEN. Con este trabajo se completa el estudio de los cuentos folclóricos presentes en los *Ḥadāʿiq al-azāhir* de Ibn ʿĀṣim. Esta obra de la literatura andalusí contiene abundantes materiales folclóricos, que la convierten en un repertorio imprescindible en el estudio del folclore mundial y español. Identificaremos sus relatos con los tipos del folclore internacional, a los que en cuantiosas ocasiones aportan nuevas variantes. Nuestra atención estará enfocada en el desarrollo escrito y oral de cada uno de estos cuentos en el mundo árabe y España desde la Edad Media hasta nuestros días.

KEYWORDS: Ibn ʿĀṣim, *Ḥadāʿiq al-azāhir*, folktales, Spanish literature, Spanish oral tradition; folklore.

PALABRAS-CLAVE: Ibn ʿĀṣim; *Ḥadāʿiq al-azāhir*; cuentos folclóricos; literatura española; tradición oral española; folclore.

#### CUENTOS FOLCLÓRICOS EN LOS *ḤADĀʿIQ AL-AZĀHIR*

El presente artículo es el tercero de los que indagan en los relatos folclóricos que nos brinda la pequeña —pero en este sentido fértil— colección de Ibn ʿĀṣim (m. 1426). En el trabajo con que dio comienzo esta investigación ya dedicamos las páginas introductorias a presentar convenientemente al granadino y su obra, así como otras cuestiones de importancia para comprender el interés de esta última; también los objetivos que perseguimos con nuestro trabajo y la metodología empleada<sup>1</sup>. Por ello, pasamos directamente a terminar de desvelar el elenco de cuentos folclóricos que hemos identificado en estos jardines de flores (que así traduciríamos su título al español) de la literatura nazarí.

---

<sup>1</sup> Véase López Bernal (2017b: 419-424).

N.º 27: ATU 1826 (*THE CLERGYMAN HAS NO NEED TO PREACH*)

Un predicador sube al púlpito en la ciudad de al-Ṭāʿif y pregunta a los fieles si saben lo que les va a decir. Ellos dicen que no y el predicador baja del púlpito pensando que no servirá de nada hablarles de lo que no saben (por su necedad). El siguiente viernes, repite la misma pregunta. Ellos responden que sí lo saben y el predicador se baja del púlpito porque cree innecesario decirles lo que ya saben. El tercer viernes, repite la pregunta y le contestan que algunos de ellos lo saben y otros no. El predicador les dice que quienes lo sepan se lo cuenten a quienes no lo sepan y se marcha (Ibn ʿĀṣim, 1987: 269; López Bernal, 2016: 422 [n.º 1027]).

Una vez más, la lectura de los *Ḥadāʾiq* nos sitúa ante un nuevo cuento folclórico, recogido como cuento tipo 1826 en los principales catálogos internacionales (Aarne y Thompson, 1973<sup>3</sup>: 499 [n.º 1826]; Uther, 2004, 2: 431 [n.º 1826]) y que toma su nombre de su motivo esencial, catalogado por Thompson (1966<sup>2</sup>, 5: 512) como X452. «The parson has no need to preach». En su amplia difusión por el continente europeo fueron claves tanto la tradición árabe y la turca —en las que se acabó por atribuir a un personaje tan célebre como Ÿuḥā— (Wesselski, 1911, 1: 5 y 205 [n.º 1]; Basset, 1924-1927, 1: 465-466 [n.º 162]; García Figueras y Ortiz Antiñolo, 1989: 246-247 [n.º 438])<sup>2</sup>, como el *Liber facetiarum* de Poggio Bracciolini (2008: 48 [n.º 38]) en el Renacimiento<sup>3</sup>.

En su origen, esta anécdota árabe se contó en los libros de *adab* sobre Abū l-ʿAnbas (m. 888-889), un hombre de letras, poeta, alfaquí y astrólogo, que hizo las veces de bufón en la corte del califa abasí al-Mutawakkil (Gibb et al., 1979-2004<sup>2</sup>, 12: 16-17). Su primera muestra escrita la recogía en el s. X un cordobés, Ibn ʿAbd Rabbihi (m. 940), cuya fuente debió ser una obra oriental. Poco después, al-Ābī (m. 1031/1040) se hacía eco de otra versión protagonizada por un gobernador cualquiera (198?-1991, 7: 314-315). La versión de Ibn ʿĀṣim —seleccionada, al igual que un extenso corpus de sus relatos, de la enciclopédica obra de su predecesor cordobés— es una de las cuatro árabes medievales que se conservan<sup>4</sup> (Granja, 1968: 131-136; Marzolph, 1992, 2: 94-95 [n.º 378]) y la más próxima —temporal y espacialmente hablando— a la única que nos ha legado la literatura española en su edad dorada (Chevalier, 1983: 384 [n.º 232]). Esta se encuentra en el *Libro de chistes* de Luis de Pinedo (ca. 1540-1560). Sobre ella, Granja (1968: 131-133) planteó una posible traducción directa, a partir del relato árabe, de las frases del diálogo, pronunciadas por los asistentes y el personaje que sube al púlpito. El hecho de que —como el citado arabista llamaba la atención— en el texto de Pinedo las preguntas formuladas por el personaje que sube al púlpito queden reducidas a una sola (la última del relato árabe), bien puede ser síntoma de su transmisión oral en la España de los siglos XVI-XVII.

El repertorio de Pinedo contribuyó sin duda a su difusión posterior en España. En el año 1929, el diario murciano *El Liberal* (1) publicaba una versión de su cuento en la que se conserva la frase latina con la que el estudiante convertido en predicador cierra su breve discurso. Sabemos por el periódico *La Correspondencia de Valencia* que, en el año

<sup>2</sup> En la tradición oral siciliana es Giufà su ingenioso protagonista. Véase Reitano y Pedrosa (2010: 85-86 [n.º 34]).

<sup>3</sup> Este cuento del Mediterráneo tiene en la Italia renacentista otros dos testimonios literarios en las colecciones de Angelo Poliziano (m. 1494) y el Piovano Arlotto (m. 1484). Véase Uther (2004, 2: 431 [n.º 1826]).

<sup>4</sup> Se tiene constancia de la supervivencia oral del cuento en el folclore de Egipto, Iraq y Marruecos. Cfr. Basset (1924-1927, 1: 466), Pellat (1963: 358), El-Shamy (2004: 934-935 [n.º 1826]).

1926, el Conde de las Navas, recolector —junto con Juan Valera, Narciso Campillo y Mariano Pardo de Figueroa— de los *Cuentos y chascarrillos andaluces tomados de la boca del vulgo*, pronunciaba una conferencia en torno al chascarrillo andaluz en la que afirmaba que «los musulmanes andaluces fueron ingeniosísimos en cuentos, chascarrillos, chistes y agudezas» (1). A continuación de estas palabras, refería este relato, que presentaba como «un chascarrillo árabe».

Las tradiciones catalana (Oriol y Pujol, 2003: 344 [n.º 1826]) y extremeña (Rodríguez Pastor, 2002: 253-254 [n.º 98]) ofrecen ejemplos de la vida oral del cuento en España, que ha perdurado, en el primero de los casos, en una rondalla recogida en Ibiza el siglo pasado.

N.º 28: ATU 1833H, VARIANTE 3 (THE LARGE LOAVES)

Un predicador afirma que Dios creó los cielos y la tierra en seis meses. El público de fieles le corrige y le dice que fue en seis días. Él replica que quería decir eso pero pensó que era poco tiempo (Ibn ʿĀṣim, 1987: 238; López Bernal, 2016: 373 [n.º 854]).

Este cuento tipo del folclore universal (Aarne y Thompson, 1973<sup>3</sup>: 503 [n.º 1833H]; Uther, 2004, 2: 445-446 [n.º 1833H]) se repite en fuentes literarias árabes medievales desde el s. IX y hasta el s. XVII (Basset, 1924-1927, 1: 523 [n.º 209]; Marzolph, 1992, 2: 5-6 [n.º 19]). Todas ellas recogen la tercera de sus variantes señaladas en el catálogo de Uther. También Ibn ʿĀṣim se hizo eco de él en sus *Ḥadāʿiq*, tomándolo de *al-ʿIqd al-farīd* de Ibn ʿAbd Rabbihi<sup>5</sup>. Pese a su notable difusión escrita, no se ha registrado en la tradición oral moderna de los países árabes (El-Shamy, 2004: 935 [n.º 1833H]).

De la propagación oral del tipo en Europa hay muestras en numerosas tradiciones del continente. En lo tocante a España, a finales de los años ochenta del siglo pasado se contaba en Castilla y León (Camarena Laucirica, 1991: 171-172 [n.º 277]) en la misma variante —aunque en una versión diferente— a la que narra Poggio Bracciolini en su exitoso *Liber facetiarum* (2008 : 112 [n.º 227]), en relación al milagro de los panes y los peces. En el mismo sentido erraba el cura del cuento catalogado por González Sanz en Aragón (2010: 297-298).

N.º 29: ATU 1848A, NUEVA VARIANTE (THE CLERGYMAN'S CALENDAR)<sup>6</sup>

Un almuédano hace dos agujeros en una calabaza y la llena de agua. Cuando esta llega al primer agujero, llama a la oración del mediodía; cuando llega al segundo, llama a la de la tarde. Otro almuédano descubre su forma de medir el tiempo y le hace más grande el primero de los agujeros. El primer almuédano se da cuenta, pero aun así llama a la oración (Ibn ʿĀṣim, 1987: 268-269; López Bernal, 2016: 420 [n.º 1022]).

Este nuevo relato folclórico que se descubre en la colección de Ibn ʿĀṣim se corresponde con el tipo 1848A del catálogo de Uther (2004, 2: 456-457 [n.º 1848A]), en el que ha quedado integrado también el anterior tipo 1848B «Beans in Pocket» (Aarne y

<sup>5</sup> En las obras de uno y otro, el predicador del cuento es Wakīʿ b. Abī Suwayd, gobernador de Jurasán y sucesor en dicho cargo de ʿAbd Allāh b. Jāzim, asesinado por él mismo por orden del califa ʿAbd al-Malik b. Marwān. Cfr. Ibn Ḥamdūn (1996, 2: 484), al-Yaʿqūbī (2002: 131-132).

<sup>6</sup> Un estudio más detallado acerca de las versiones literarias de los tipos ATU 1848 y ATU 1848A en la Península Ibérica es el de López Bernal (2018b).

Thompson, 1973<sup>3</sup>: 506 [n.º 1848A y n.º 1848B]). Según la información que consta en dicho catálogo, su difusión oral actual se reparte por los cuatro puntos cardinales de Europa, un par de países árabes de Oriente y la tradición judía y kurda. En sus distintas versiones y variantes, un personaje religioso lleva el cómputo del tiempo por motivos relacionados con el credo utilizando variopintos métodos<sup>7</sup>.

La versión que registraba Ibn 'Āṣim en sus *Hadā'iq* introduce importantes novedades en lo que hasta ahora sabíamos sobre este modelo del folclore universal. En primer lugar, debe considerarse una variante más del tipo, a pesar de no ser recogida en los principales catálogos por carecer de difusión oral<sup>8</sup>. Sin embargo, su existencia afecta a otro dato relevante, y es la datación de la primera versión escrita conservada del tipo, que se adelanta hasta finales del s. XIV y se sitúa en la obra del granadino (López Bernal, 2018b: 7). Su valor aumenta si tenemos en cuenta que se trata de la única versión árabe medieval documentada hasta ahora en una fuente escrita.

Tampoco se conocen muestras literarias de esta variante en España. Por el contrario, la oralidad sí que ha conservado distintas versiones del tipo tanto en España (González Sanz, 2010: 313-315) como en Portugal (Cardigos, 2006: 372 [n.º 1848A]).

#### N.º 30: ATU 1861A (*THE GREATER BRIBE*)

Dos hombres acuden al juez para resolver una disputa entre ellos. Para conseguir que juzgue a su favor, uno le regala un farol y el otro una mula. El juez resuelve el litigio a favor del segundo de los hombres. El primero protesta y el juez le responde que la mula ha roto su farol (queriendo decir con ello que no ha tenido recompensa por su parte que tener en cuenta) (Ibn 'Āṣim, 1987: 219; López Bernal, 2016: 346 [n.º 765]).

La primera versión de este cuento folclórico (Aarne y Thompson, 1973<sup>3</sup>: 508 [n.º 1861A]; Uther, 2004, 2: 463 [n.º 1861A])<sup>9</sup> en el continente europeo es la que consta entre los huertos de la obra de Ibn 'Āṣim. Esta versión árabe se adelanta en algo más de medio siglo a la facecia del florentino Poggio Bracciolini (2008: 123 [n.º 256]), hasta ahora señalada como tal. Sus precedentes en la literatura árabe se remontan al s. IX en Oriente (Marzolph, 1992, 2: 33 [n.º 121]). Hoy en día se conserva oralmente en varios países árabes orientales y del Magreb (El-Shamy, 2004: 937-938 [n.º 1861A]).

Muy próximo al de Poggio se halla el cuentecillo que en el s. XVII incluía Ambrosio de Salazar en *Las clavellinas de recreación*. Algo más variable es la versión recogida por Francisco Asensio en el capítulo tercero («De jueces») de su *Floresta Española* (1730) (Fradejas Lebrero, 1987: 70-71 [n.º CCLVI]). Sin embargo, el relato habría penetrado en España en siglos anteriores: en las letras en expresión catalana, apreciamos su esqueleto en uno de los sermones del dominico valenciano Vicente Ferrer (s. XV) (Neugaard, 1993: 53 [n.º J1192.1]).

#### N.º 31: ATU 1862C, NUEVA VARIANTE (*DIAGNOSIS BY OBSERVATION*)

<sup>7</sup> Se identifica en él el motivo J2466.2. «The reckoning of the pot» del índice de Thompson (1966<sup>2</sup>, 4: 218).

<sup>8</sup> En la tradición oral árabe y turca moderna se popularizaron otras versiones del cuento que se acogen a la descripción del tipo, en las que los protagonistas son Ÿuḥā y Nasreddin Hoca. Cfr. Wesselski (1911, 1: 8-9 [n.º 9]), Basset (1924-1927, 1: 350-351 [n.º 73]), El-Shamy (2004: 936-937).

<sup>9</sup> Los dos motivos narrativos presentes en el cuento son los catalogados por Thompson (1966<sup>2</sup>, 4: 89 y 293) como J1192.1. «Judge awards decision to the greater bribe» y K441.2. «The doubly-feed lawyer».

Un cadí pronostica que una mujer está embarazada, otra es nodriza y otra es virgen con solo mirarlas. Le preguntan cómo lo ha sabido y responde que, al asustarse, cada una puso la mano en el lugar más importante para ella: el vientre, el pecho y la vulva, respectivamente (Ibn ʿĀṣim, 1987: 205; López Bernal, 2016: 323 [n.º 683]).

Identificamos este relato de los *Ḥadāʿiq* como una nueva variante del catalogado como cuento tipo 1862C (Aarne y Thompson, 1973<sup>3</sup>: 508 [n.º 1862C]; Uther, 2004, 2: 464-465 [n.º 1862C]). Las obras de la literatura árabe medieval guardan otras dos más, una de las cuales —ateniéndonos a quien figura como su transmisor— se remontaría al s. IX (Marzolph, 1992, 1: 215).

Dos de estas variantes árabes (Marzolph, 1992, 2: 266 [n.º 1238]) se identifican con la descripción que se hace del tipo en el catálogo de Uther (2004, 2: 464 [n.º 1862C]). En ellas se busca hacer una burla de la ignorancia de un médico y, por extensión, de toda la profesión.

La nueva variante que supone el cuento de Ibn ʿĀṣim tiene sus antecedentes en Oriente. A finales del s. XII, Ibn al-ʿYawzī (m. 1200) se hacía eco de una versión en la que los tres personajes femeninos eran una nodriza, una virgen y una separada de su marido (Basset, 1924-1927, 2: 126 [n.º 56]). En la centuria siguiente, Ibn Jallikān (m. 1282) narra otra reelaboración más próxima a la andalusí de Ibn ʿĀṣim, en la que un sagaz personaje desvela la condición de tres mujeres (una embarazada, una nodriza y una virgen) en función de la parte de su cuerpo que cada cual protege con su mano al asustarse (1968-1972: 248). La de uno y otro son parte de una tradición que atribuye este singular diagnóstico al famoso cadí Iyās, quien se hiciera proverbial por su perspicacia<sup>10</sup>. Las diversas versiones de esta variante hacen pensar en su carácter tradicional en el mundo árabe medieval. La existencia en la tradición turca de un relato protagonizado por ʿYuhā (Nasreddin) (Wesselki, 1911, 1: 87-88 y 250-251 [n.º 167]), emparentado con los árabes, confirma la significativa difusión oral que el relato habría experimentado durante la Edad Media en ambos contextos. Esto no ha impedido, en cambio, que prácticamente haya caído en el olvido en la tradición oral árabe moderna (El-Shamy, 2004: 364 [(n.º 655F§) y 938 [n.º 1862C)]<sup>11</sup>.

Una vez más, la distinción de ser la primera versión literaria documentada en el continente europeo corresponde al cuentecillo relatado en los *Ḥadāʿiq*. En la variante que representa al tipo, es también una de las facecias de Poggio Bracciolini (2008: 72 [n.º 109]). Esta variante llegó a España; fue tradicional en los Siglos de Oro (Chevalier, 1975: 132-134 [F3]; 1983: 407 [n.º 245]) y más tarde recuperada por Fernán Caballero en el s. XIX (Fradejas Lebrero, 1987: 57-58 [n.º CIX]).

\*\*\*

Tras la investigación inicial que supuso nuestra tesis doctoral, la relectura de los *Ḥadāʿiq* ha dado nuevos frutos en forma de cuentos folclóricos que incorporar a los que hemos mostrado hasta el momento. Si en un principio indicábamos que los relatos del folclore internacional descubiertos en la obra de Ibn ʿĀṣim sumaban 29, tras nuestras recientes investigaciones el número asciende a 43, sin que descartemos que esta cifra

<sup>10</sup> Reza el refrán recogido por al-Maydānī (1972: 325 [n.º 1753]): «Más sagaz que Iyās». Abū Wāṭila Iyās b. Muʿāwiya (m. 739) fue cadí de Basora bajo el gobierno de ʿUmar b. ʿAbd al-ʿAzīz. Los libros de *adab* recogen un gran número de anécdotas sobre él. Véase Gibb et al. (1979-2004<sup>2</sup>, 4: 291).

<sup>11</sup> Advuértase que El-Shamy identifica la variante de Ibn ʿĀṣim como el tipo 655F§ de su catálogo (2004: 364), transmitida oralmente solo en la tradición moderna de Palestina.

pueda verse incrementada en el futuro. A continuación, exponemos los nuevos hallazgos ordenados de forma ascendente —como hasta ahora— según la numeración de los tipos en el catálogo de Uther (ATU).

N.º 32: ATU 150 (*THE THREE TEACHINGS OF THE BIRD*)

Un hombre que ha cazado una tórtola tiene intención de comérsela. El ave le advierte de que no saciaría su hambre y le propone informarle en su lugar de tres cosas que le serán más útiles: la primera, mientras está en sus manos; la segunda, ya libre, sobre el árbol; y la tercera, en la montaña. La primera de las cosas es: «No estés afligido por aquello que se te ha escapado»; la segunda: «No creas lo que no existe»; y en tercer lugar, la tórtola engaña al hombre diciéndole que, de haberla matado, habría sacado de su molleja dos perlas, dentro de las que hay un mezcal<sup>12</sup>. El hombre se lamenta de haberla dejado libre y le demanda la tercera de las cosas de las que le iba a informar (en realidad sería la cuarta). La tórtola le dice al hombre no haber aprendido nada de todo ello y echa a volar (Ibn 'Āṣim, 1987: 295).

Comenzamos este nuevo bloque de cuentos folclóricos en los *Ḥadā'iq* con una fábula que experimentó desde la Edad Media una extraordinaria difusión en las tradiciones occidentales, siendo numerosísimas las colecciones latinas y luego en lenguas vernáculas que la contienen<sup>13</sup>. Sin duda influyó en ello el hallarse en la colección de Esopo y el *Barlaam y Josafat* (Chauvin, 1892-1907, 3: 103-104 [n.º 14]), cuyas versiones son las más antiguas que conocemos (Uther, 2004, 1: 103-104), además de en la *Disciplina Clericalis*<sup>14</sup>. En lo que concierne a la literatura árabe medieval, los primeros rastros del que se ha catalogado como cuento tipo 150 (Aarne y Thompson, 1973<sup>3</sup>: 54 [n.º 150]; Uther, 2004, 1: 103-104 [n.º 150]) se descubren en *al-'Iqd al-farīd* de Ibn 'Abd Rabbihi. La versión que transmite Ibn 'Āṣim en su colección, tomada del cordobés, se suma a las documentadas hasta el momento (Basset, 1924-1927, 2: 276-277; Marzolph, 1992, 2: 92-93 [n.º 369]). La fábula también forma parte de un relato de las *Mil y una noches* (Chauvin, 1892-1907, 6: 110-111 [n.º 275]; Marzolph, van Leeuwen y Wassouf, 2004: 445-446 [n.º 414]). Todavía hoy se mantiene viva de forma oral en varios países de Oriente Medio, Sudán y Marruecos (El-Shamy, 2004: 57-58 [n.º 150]). En la tradición oral de Sicilia se cuenta una singular variante con Giufà (Yūḥā) como protagonista (Reitano y Pedrosa, 2010: 69-70 [n.º 21]).

Su notable presencia en la literatura española arranca, en lengua castellana, en *El libro del caballero Zifar*. En la tradición oral moderna, se han registrado versiones y variantes orales en castellano, catalán, gallego y vasco (Camarena y Chevalier, 1995-2003, 1: 257-259 [n.º 150]; Oriol y Pujol, 2003: 57 [n.º 150]; Hernández Fernández, 2013: 69-70 [n.º 150]).

N.º 33: ATU 763 (*THE TREASURE FINDERS WHO MURDER ONE ANOTHER*)

<sup>12</sup> Según Corriente y Ferrando (2005<sup>2</sup>: 135), el mezcal equivale, de forma aproximada, a un dírhem y medio.

<sup>13</sup> Un sucinto y completo estudio del cuento y su difusión puede verse en Ranke *et al.* (1996: 883-889) (Ulrich Marzolph).

<sup>14</sup> Como opinaba Basset (1924-1927, 2: 276), lo más probable es que el cuento se introdujera en colecciones occidentales a lo largo de la Edad Media a partir de la versión latina del *Barlaam y Josafat*.

El emperador persa Kavād II se propone acabar con la vida de su padre y envía a un sicario para asesinarlo. Cuando el sicario se presenta ante el padre del emperador, este le muestra un cofre donde le asegura que encontrará su riqueza. El sicario lleva la noticia al emperador, que abre el cofre y halla en él un estuche, dentro de él un tarro y dentro del tarro unas píldoras. Al leer el mensaje escrito en el tarro ambiciona conseguir lo que le promete si ingiere una de las píldoras, toma una de ellas y muere (Ibn 'Āṣim, 1987: 223-224; López Bernal, 2016: 353 [n.º 791])<sup>15</sup>.

*N.º 34: ATU 920A\*, NUEVA VARIANTE (THE INQUISITIVE KING)*

Un califa es preguntado por dos cosas: «¿Cuánto hay entre el Oriente y el Occidente?» y «¿Cuánto hay entre el cielo y la tierra?» (Ibn 'Āṣim, 1987: 87; López Bernal, 2016: 144 [n.º 188]).

Nos parece que este relato guarda relación con el tipo internacional 920A\*, en el que asoma el motivo etiquetado por Thompson como L414.1. «King vainly attempts to measure the height of the sky and the depth of the sea» (1966<sup>2</sup>, 5: 22). En él, el rey Salomón pregunta por la altura del cielo o la profundidad del mar (Aarne y Thompson, 1973<sup>3</sup>: 318 [n.º 920A\*]; Uther, 2004, 1: 543 [n.º 920A\*]). El cuento de Ibn 'Āṣim constituiría una variante del señalado como tipo.

Este *exemplum* medieval (Tubach, 1981: n.º 125) estuvo muy difundido por las fuentes árabes medievales, orientales y andalusíes, al menos desde el s. IX. Algunas de las obras de *adab* que lo contienen, además de los *Ḥadā'iq*, son: *al-Bayān wa-l-tabyīn* (al-Ŷāḥiẓ, 1998: 274-275), *Uyūn al-ajbār* (Ibn Qutayba, 1963: 208), *al-Iqd al-farīd* (Ibn 'Abd Rabbihi, 1949-1965, 2: 268) o *Naṭr al-durr* (al-Ābī, 198?-1991, 1: 274). Según el catálogo de El-Shamy (2004: 586), no se han conservado versiones orales modernas en los países árabes.

En España, se conoce una variante literaria en la *Floresta española* de Santa Cruz (Chevalier, 1983: 141 [n.º 85]) y varias versiones y derivaciones en la tradición oral en catalán, castellano y valenciano (Camarena y Chevalier, 1995-2003, 4: 278 [n.º 920A\*]; Beltrán, 2007: 323 y 644 [n.º 112]).

*N.º 35: ATU 1200 (SOWING SALT)*

Un niño pregunta a su padre qué debe sembrarse para que crezcan corderos. El padre le indica que debe plantar los cuernos. El niño los planta y los riega durante un mes, sin que crezca nada. Extrañado, los desentierra para ver qué ocurre y al hacerlo le pica un escorpión. Entonces exclama: «¡No habéis crecido todavía y empezáis a cornearme!» (Ibn 'Āṣim, 1987: 274; López Bernal, 2016: 430 [n.º 1061]).

Esta versión del cuento tipo 1200 (Aarne y Thompson, 1973<sup>3</sup>: 374 [n.º 1200]; Uther, 2004, 2: 72 [n.º 1200]) que nos transmitía Ibn 'Āṣim desde la Granada nazarí modificaría la información contenida en el catálogo de Uther a propósito del mismo, ya que con ella su primera manifestación escrita se adelantaría a finales del s. XIV. Es

<sup>15</sup> Este cuento tipo se ha podido identificar en la obra de Ibn 'Āṣim estando el presente artículo ya editado, por lo que nos limitamos a proporcionar las referencias imprescindibles para su localización en tanto cuento folclórico internacional y del mundo árabe, así como sus huellas en la tradición oral española, información esta última que se proporciona en el catálogo de Uther. Véase Aarne y Thompson (1973<sup>3</sup>: 264 [n.º 763]), Uther (2004, 1: 422-423 [n.º 763]), El-Shamy (2004: 426-427 [n.º 763]), Marzolph (1992, 2: 112-113 [n.º 448]).

probable que la anécdota circulara en esta u otras versiones por otras obras literarias de *adab*, pero lo cierto es que, hasta el momento, no hemos conseguido localizar otro texto que no sea aquel cuyas líneas argumentales reproducimos, inserto en los *Ḥadāʿiq*.

Según el catálogo de El-Shamy (2004: 715), tampoco hay rastro de él en la tradición oral moderna del mundo árabe, a pesar de que su dispersión oral actual es muy amplia y alcanza a cuatro de los cinco continentes (salvo Oceanía). A principios del siglo pasado, Wesselski (1911, 2: 96-98 y 209-210 [n.º 423]) documentó en la tradición maltesa un cuento en el que ʿYūḥā mataba un cerdo, lo salaba y lo enterraba para que creciera de él un árbol que diera cerdos.

En España, el cuento ha prosperado de forma oral en las tradiciones de Aragón (González Sanz, 2010: 23), Castilla y León (Espinosa [hijo], 1988: 139-140 [n.º 284]) y Murcia (Hernández Fernández, 2013: 181 [n.º 1200]). Los personajes tontos que lo protagonizan siembran cecinas (o, en su lugar, cuernos de terneras) o agujas.

*N.º 36: ATU 1213 (THE PENT CUCKOO)*

Un halcón asusta a un descuidado y este pretende cerrar las puertas de la ciudad para que no se escape (Ibn ʿĀṣim, 1987: 270; López Bernal, 2016: 423 [n.º 1035]).

Este relato circuló por distintas obras de la literatura árabe medieval desde el s. IX (Marzolph, 1992, 2: 44-45 [n.º 166]) protagonizado por dos conocidos necios, Bakkār b. ʿAbd al-Malik b. Marwān y su tío, el príncipe omeya Muʿāwiya b. Marwān, quien trata de evitar que se escape el halcón en los *Ḥadāʿiq*. Dicho relato se corresponde con el tipo folclórico catalogado como 1213 (Aarne y Thompson, 1973<sup>3</sup>: 376 [n.º 1213]; Uther, 2004, 2: 76-77 [n.º 1213]), difundido actualmente de forma oral en parte de Europa y en Egipto (El-Shamy, 2004: 715 [n.º 1213]). También en Marruecos, ligado a ʿYūḥā (García Figueras y Ortiz Antiñolo, 1989: 133 [n.º 217]). Tres son las fuentes literarias andalusíes en que se ha documentado, la más tardía de ellas la obra de Ibn ʿĀṣim, cuyo papel de transmisión del relato más allá de la tradición árabe se adivina de gran relevancia, como ocurre en otras ocasiones. Por el momento, no hay constancia de versiones literarias españolas ni de su paso por esta tradición oral.

*N.º 37: ATU 1260A, VARIANTE 3 (HARE SOUP)*

Un hombre acostumbra a golpear con la palma de la mano repetidamente la carne de varios vendedores para impregnarla de su sabor. Cuando llega a casa, se lava la mano y prepara sopa con esa agua (Ibn ʿĀṣim, 1987: 152-153; López Bernal, 2016: 251 [n.º 536]).

La literatura árabe de la Edad Media guarda al menos dos variantes del tipo 1260A (Aarne y Thompson, 1973<sup>3</sup>: 381 [n.º 1260A]; Uther, 2004, 2: 91-92 [n.º 1260A]). Una es aquella que representan los textos reunidos por Basset (1924-1927, 1: 356 [n.º 76]) y Marzolph (1992, 2: 258 [n.º 1200]), cuya primera muestra escrita dataría del s. XII, que ha tenido difusión oral a cargo de ʿYūḥā (García Figueras y Ortiz Antiñolo, 1989: 133 [n.º 218]). Por su parte, la versión que forma parte de los *Ḥadāʿiq* y que sacamos a la luz en estas páginas se encuentra más próxima a la tercera variante que Uther señalaba a propósito del tipo. Por ahora, no hemos conseguido encontrar ningún paralelo en las fuentes árabes medievales, con lo que hemos de destacar el valor de la versión preservada por Ibn ʿĀṣim, quien no especifica su fuente de inspiración.

No se ha conservado ninguna variante oral en el mundo árabe (El-Shamy, 2004: 722 [n.º 1260A]). En un cuentecillo de la tradición turca recogido por Wesselski (1911, 1: 21 y 214 [n.º 40]) se narra cómo Nasreddin Hoca trata sin fortuna de atrapar unos patos que nadaban en un riachuelo y, ante su fracaso, decide mojar su pan en el agua.

*N.º 38: ATU 1278, NUEVA VARIANTE (MARKING THE PLACE ON THE BOAT)*

Un descuidado navega en una barca por un río junto a sus alumnos. Uno de ellos le regala un racimo de uvas. El descuidado lo arroja al agua para enfriarlo mientras la barca sigue su curso. Pasada una hora, mete la mano en el río en su busca pero no lo encuentra (Ibn ʿĀṣim, 1987: 263; López Bernal, 2016: 409 [n.º 975]).

Desde el s. XI, distintas fuentes literarias árabes cuentan lo sucedido a un personaje necio (Ŷuḥā) que entierra una cantidad de dinero en el desierto, dejando como marca para recordar el lugar una nube que le daba sombra mientras llevaba a cabo el procedimiento. Al intentar recuperarlo, no encuentra el sitio donde se halla escondido el dinero (Marzolph, 1992, 2: 219 [n.º 981]). Esta versión del cuento, difundida en la tradición oral árabe ligada también a Ŷuḥā (Basset, 1924-1927, 1: 281 [n.º 23]; García Figueras y Ortiz Antiñolo, 1989: 132 [n.º 214]), se corresponde con el tipo clasificado por Aarne y Thompson (1973<sup>3</sup>: 384) como 1278\* («Under the Cloud»), incluido en el actual tipo 1278 (Uther, 2004, 2: 97-98). El relato se conserva en ambos modelos en la tradición oral moderna de varios países árabes de Oriente y el Magreb (El-Shamy, 2004: 724-725 [n.º 1278] y 725 [n.º 1278\*]).

La versión andalusí de Ibn ʿĀṣim introduce una nueva variante del cuento tipo<sup>16</sup>. La necedad del descuidado que la protagoniza —el célebre gramático, filólogo y almocrí sevillano Abū ʿAlī al-Šalawbīn (m. 1247)<sup>17</sup>— es tal, que piensa que la marca para reconocer el lugar del río donde ha depositado el racimo de uvas es la barca, que, sin embargo, ha estado todo el tiempo en movimiento.

Algunos de los biógrafos de este conocido descuidado andalusí se hicieron eco de parte de las divertidas anécdotas que le ocurrieron en su vida. Hasta donde se ha alcanzado a indagar, el repertorio reunido por el granadino Ibn ʿĀṣim sería el más extenso en torno a las extravagancias de este personaje (López Bernal, 2017a: 392-393). Aquella que nos ocupa era registrada por escrito previamente por Ibn Saʿīd al-Magribī (m. 1286) en *Ijtisār al-qidḥ* (1959: 154) y su texto reproducido en los márgenes de *al-Dayl* de al-Marrākušī (m. 1303-1304) (2012: 387). El primero, contemporáneo a Abū ʿAlī al-Šalawbīn, resumía en algo más de una línea una anécdota que debía correr entonces en boca de los andalusíes.

Por el momento, no tenemos constancia de la existencia de versiones literarias o populares del cuento en España.

*N.º 39: ATU 1296B, VARIANTE (DOVES IN THE LETTER)*

<sup>16</sup> Con anterioridad a Ibn ʿĀṣim, en al-Andalus el malagueño Yūsuf ibn al-Šayj al-Balawī (m. 1208) contaba el cuento en su versión coincidente con el tipo dentro de una colección de anécdotas sobre Ŷuḥā que incluía en su *Kitāb alif bāʿ* (2009: 576).

<sup>17</sup> Este personaje fue famoso tanto por su erudición en asuntos gramaticales y filológicos, como por su excéntrica personalidad, que hizo que pasara a la posteridad en el anecdotario andalusí como uno de los sabios descuidados por antonomasia. Véase Lirola Delgado y Puerta Vélchez, 2012: 271-278.

Un hombre encuentra en una higuera dos brevas y las manda en un ataífor con un esclavo para agasajar al rey. Ante la ligereza del ataífor que las contiene, el esclavo levanta la tapa para descubrir su contenido y se come una de las dos. El esclavo llega en presencia del rey y del autor del regalo, que ordena descubrir el contenido del ataífor, donde solo queda una breva. El hombre pregunta al esclavo qué ha hecho con la otra y este, para explicarlo, coge la restante y se la come (Ibn 'Āṣim, 1987: 135-136; López Bernal, 2016: 222 [n.º 426]).

El texto del cuentecillo que ofrece Ibn 'Āṣim es excepcional, ya que por ahora constituye la única versión hallada en fuentes literarias árabes medievales (Basset, 1924-1927, 1: 398 [n.º 108]; Granja, 1968: 125)<sup>18</sup>. Su hilo argumental le hace ajustarse al patrón del cuento tipo 1296B (Aarne y Thompson, 1973<sup>3</sup>: 388 [n.º 1296B]; Uther, 2004, 2: 111 [n.º 1296B]), del que constituye una variante cuyo texto sería el primero registrado por escrito en Europa.

La laguna que presenta el catálogo de Uther respecto al folclore español la suplen las referencias al cuento dispersas en distintos catálogos y trabajos publicados por arabistas, hispanistas y folcloristas a nivel nacional. La relación entre el cuento árabe que leemos en los *Hadā'iq* prácticamente en el s. XV y el relato que pasa a la literatura y a la tradición españolas desde los Siglos de Oro es evidente, y fue puesta sobre la mesa por Granja (1968: 124-131). Las distintas versiones y variantes áureas denotan su carácter tradicional en la España de aquellos siglos (Granja, 1968: 124-125 y 130-131; Chevalier, 1975: 77-79 [B8]). La más próxima al cuento de Ibn 'Āṣim es la recogida por Luis de Pinedo en su *Libro de chistes*, que nos habla ya de una reelaboración (probablemente oral) anterior, pues el desarrollo y el desenlace son distintos: a Diego de Rojas le habían traído tres brevas para una fiesta. Al ausentarse para orinar, un paje se come una; luego la otra para demostrarle cómo, pero queda una última que no se lleva a la boca porque se lo impide el señor. Existen otros textos en *El Sobremesa y alivio de caminantes* de Juan de Timoneda (1563) (el refrán que sirve de glosa al cuento aparece en el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas)<sup>19</sup> y en la *Floresta española* de Melchor de Santa Cruz (1574), así como una breve reminiscencia en *El Amolador* de Quiñones de Benavente. Agúndez García (1999: 150) añade a ellos el conservado en *El nuevo mundo descubierto por Cristoval Colon* de Lope de Vega.

El cuento fue recuperado por varios escritores españoles del s. XIX (Granja, 1968: 126-128; Chevalier, 1983: 168 [n.º 99]; Amores García, 1997: 218-219 [n.º 141]<sup>20</sup>; Agúndez García, 1999: 150 [n.º 170]). Como la versión de Pinedo, la recreación de Braulio Foz en la *Vida de Pedro Saputo* (1844), mucho más extensa, mantiene un parentesco más estrecho con el relato árabe<sup>21</sup>.

Se han registrado, igualmente, numerosos testimonios orales del relato y sus variantes en distintas tradiciones de España, en castellano, gallego y catalán (Prieto, 1958: 158-160 [n.º 54 y n.º 55]; Amores García, 1997: 218-219 [n.º 141]; Agúndez García,

<sup>18</sup> El folclore ha conservado el relato en la tradición turca, donde es Nasreddin Hoca (Wesselski, 1911, 1: 149 y 267 [n.º 253]) quien le lleva una caja de pasteles al bey.

<sup>19</sup> Correas (1906: 486 y 493) lo glosa bajo las formas «Habla Beltrán, y habla por su mal», «Habló Beltrán» y «Llora Beltrán, y llora por su mal».

<sup>20</sup> A nuestro modo de ver, el cuentecillo guarda una mayor proximidad con el tipo 1296B que con el 1309 que señalaba Amores García (1997: 218 [n.º 141]).

<sup>21</sup> A estas versiones añadimos varias más que hemos localizado en obras de la literatura española de finales del s. XVIII y del s. XIX, así como en la prensa hasta el s. XX. Todas ellas son las más cercanas al cuento árabe. Asimismo, en Europa, las *Piacevoli Notti* de Straparola y una farsa francesa del s. XVI, entre otras, contienen versiones de este cuento. Véase López Bernal (2018a).

1999: 123-125 [n.º 151] y 149 [n.º 170], 2004a, 45 [n.º 7], 2004b, 16 [n.º 5]; González Sanz, 2010: 49-51; Noia Campos, 2010: 166-167; Beltrán, 2013: 39-40; Hernández Fernández, 2013: 189-190 [n.º 1296B]). Como en la literatura, la oralidad lo ha conservado en sus dos trayectorias: una, en la que el personaje que responde al tipo de un sirviente se come algún alimento destinado a un señor; y otra, en la que el primero rompe algún objeto (una redoma, un plato o un cántaro).

*N.º 40: ATU 1334, VARIANTE DE LA VERSIÓN 2 (THE LOCAL MOON)*

Un hombre le pregunta a otro qué día de la semana es. El segundo responde que no lo sabe porque no es de esa ciudad (Ibn ʿĀṣim, 1987: 274; López Bernal, 2016: 429 [n.º 1057]).

Se trata esta vez de una variante de la segunda de las versiones que Uther (2004, 2: 134 [n.º 1334]) identifica para el cuento folclórico 1334 (Aarne y Thompson, 1973<sup>3</sup>: 396 [n.º 1334]). Hasta ahora se conocían distintas formas que había adoptado dicha versión en las letras medievales (Basset, 1924-1927, 1: 412 [n.º 121]; Marzolph, 1992, 2: 217 [n.º 970]) y el folclore árabes (García Figueras y Ortiz Antiñolo, 1989: 139 [n.º 240]; El-Shamy, 2004: 740 [n.º 1334]). También en la tradición oral turca (Wesselski, 1911, 1: 9 y 208 [n.º 10]).

El cuento de Ibn ʿĀṣim, transmitido por ʿAbd Allāh b. Ṭāhir<sup>22</sup>, podría proceder de *Ajbār al-ḥamqā* de Ibn al-ʿYawzī (2007, 152) —primera fuente en recogerlo—, donde su transmisor es ʿAbd Allāh b. Muḥammad. Ambos textos son prácticamente idénticos. El literato y jurista de Bagdad, por cierto, lo cuenta en dos versiones, lo cual desvela su ya entonces difusión. La segunda es puesta en boca de Abū l-ʿAbbās<sup>23</sup>, quien formula a un hombre de barba larga (signo este de su necedad)<sup>24</sup> la misma pregunta que indicábamos en nuestro resumen del argumento del cuento en los *Ḥadāʿiq*, obteniendo de él igual respuesta.

En España, la tradición aragonesa guarda versiones del tipo (González Sanz, 1996: 116), concretamente, en la primera de sus formas.

*N.º 41: ATU 1346A\* («GUESS HOW MANY EGGS I HAVE AND YOU SHALL GET ALL SEVEN!»)*

Un tonto le dice a unos niños: «¡A quien me diga lo que hay en mi manga, le daré el melocotón más grande!». Uno de ellos acierta y el tonto se sorprende de que lo haya adivinado (Ibn ʿĀṣim, 1987: 140; López Bernal, 2016: 231 [n.º 457]).

Se trata de un cuento que recorrió un buen puñado de libros árabes medievales, la mayoría pertenecientes al género del *adab*, más alguna obra bio-bibliográfica. La versión de los *Ḥadāʿiq* cierra un considerable listado bibliográfico que comienza a finales del s. X en *al-Baṣāʿir wa-l-dajāʿir* de al-Tawḥīdī (m. 1023) (1988: 100 [n.º 333]). Además, lo hemos identificado en las obras de al-Ābī (198?-1991, 5: 311), al-Zamajšārī (m. 1144)

<sup>22</sup> Gobernador de Jurasán, general y poeta de época abasí (m. 844). Véase Gibb *et al.* (1979-2004<sup>2</sup>, 1: 52-53).

<sup>23</sup> Resulta complicado identificar a este personaje tan solo a partir de su alcurnia. Abū l-ʿAbbās fue la alcurnia, por ejemplo, de los califas abasíes al-Saffāh y al-Muʿtaḍid.

<sup>24</sup> La asociación entre poseer una barba larga y ser estúpido o descuidado aparece con frecuencia en los libros de *adab*. El propio Ibn al-ʿYawzī (2007: 28-29) la señalaba en sus palabras previas en torno a la necedad como una de las cualidades físicas que la delataban en un individuo.

(1992: 217 [n.º 54]), Ibn Ḥamdūn (m. 1166) (1996, 3: 276 [n.º 826]), Ibn al-ʿĀwzī (2007: 46) y al-Ṣafadī (m. 1363) (2000: 110). En todas estas versiones, de fuerte sabor popular, el personaje tonto es ʿYuhā. Sin desprenderse de su célebre protagonista, el cuento ha sido heredado por la tradición oral moderna árabe (García Figueras y Ortiz Antiñolo, 1989: 178 y 223 [n.º 301 y n.º 398]; El-Shamy, 2004: 745-746 [n.º 1346A\*]) y turca (Wesseslki, 1911, 1: 11 y 209 [n.º 15]; Basset, 1924-1927, 1: 433 [n.º 137]). Se ha generado una variante, en la que interviene otro personaje y es ʿYuhā quien no acierta lo que tiene el primero.

De dilatada trayectoria en el mundo árabe, este cuento tipo (Aarne y Thompson, 1973<sup>3</sup>: 399 [n.º 1346A\*]; Uther, 2004, 2: 147 [n.º 1346A\*]) también se extiende en la actualidad —siguiendo las noticias que aparecen en el catálogo de Uther— por buena parte de Europa, Australia, Irán, Hispanoamérica y la tradición canadiense en inglés<sup>25</sup>. La literatura y la tradición oral españolas tampoco han vivido ajenas a él. Las primeras versiones y variantes literarias que hemos encontrado datan del s. XIX y constan en *El libro de los cuentos* de Boira, quien se hace eco de dos variantes distintas (1862<sup>2</sup>, t. 1: 135 y t. 2: 277-278); y el *Museo cómico* de Palacio y Rivera (1863: 156). Por aquel entonces ya era recogido de la tradición oral vizcaína por Trueba (1925: 228). Ha llegado hoy en día en las tradiciones de Aragón, Andalucía y Murcia (Agúndez García, 1999: 254-255 [n.º 228], 2005, 61 [n.º 22]; Hernández Fernández, 2013: 196 [n.º 1346A\*]; Sánchez Ferra, 2013: 291 y 337 [n.º 254]).

*N.º 42: ATU 1545, NUEVA VARIANTE (THE BOY WITH MANY NAMES)*

Un hombre de Medina que tenía dos cantoras invita a su casa a un cómico para reírse de él. Este pide bebida y el anfitrión ordena echar en ella azúcar. Al beberla, el cómico siente necesidad de ir al retrete. El hombre finge dormir a causa de la bebida y hace señas a las cantoras para que se burlen de él. Ante la urgencia de salir al baño, el cómico se dirige a las cantoras empleando el término más usual para referirse al retrete según la zona de la que piensa que son originarias. Ellas fingen no comprenderle y le cantan unos versos. La misma situación se repite hasta cinco veces más, en las que el cómico recurre a diferentes nombres con el mismo resultado. La situación hace que el hombre no pueda contener la risa. El cómico no puede aguantar más y acaba defecando sobre las dos cantoras en la alfombra del primero (Ibn ʿĀṣim, 1987: 189-191; López Bernal, 2016: 305-307 [n.º 677]).

Resulta complicado encontrar un molde folclórico que se ajuste a la perfección a este cuento que leemos en los *Ḥadāʾiq*. Tras revisar los catálogos internacionales, creemos que el que mejor se acomoda a él es el tipo 1545 (Aarne y Thompson, 1973<sup>3</sup>: 447 [n.º 1545]; Uther, 2004, 2: 287 [n.º 1545]), del que habría que considerarlo una variante más. Si nos atenemos a la cadena de transmisión que figura en el relato de Ibn ʿĀṣim, su historia en el mundo árabe se remonta, al menos, a los siglos VIII-IX, que es cuando vivió el primero de sus transmisores, al-Ḥayṭam b. ʿAdī al-Ṭāʾī (738-821/824). El ambiente descrito y su localización nos transportan a la Medina de los siglos VII-VIII, momento de máxima notoriedad de la ciudad como centro cultural. Las primeras fuentes árabes en las que lo hemos localizado datan del s. X. A lo largo de la Edad Media, el

<sup>25</sup> Sus pilares narrativos, señalados por Thompson (1966<sup>2</sup>, 4: 229) y El-Shamy (2004: 745) son los siguientes: J2712.1. «Guess how many eggs I have in my hand and I will give it to you make egg-cake with»; J2712.2. «Guess how many eggs I have and you shall Get all Seven»; J2754§. «Foolish or careles hiding (camouflaging, disguising)» y J2754.3§. «Clue to mystery (riddle) given away».

cuento se transmitió por escrito en al menos dos versiones. La primera es la que ha quedado recogida en *al-ʿIqd al-farīd* (Ibn 'Abd Rabbihi, 1949-1965: 6: 71-73 y 393-395), *Naṭr al-naẓm wa-ḥall al-ʿaqd* de al-Ta'ālibī (m. 1038) (71), *Šarḥ Maqāmāt al-Ḥarīrī* de al-Šarīšī (m. 1222) (1992: 259-261), los *Ḥadā'iq al-azāhir* de Ibn 'Āṣim y *al-Mustaṭraf* del egipcio al-Ibšihī (m. d. 1446) (1992: 192-193). La segunda versión la leemos en *Murūy al-dahab* de al-Mas'ūdī (m. 956) (2005: 265-266). En ella, se cuenta que un hombre de los Banū Hāšim de Kufa va a Medina a visitar a un primo paterno. Durante toda su estancia, no va al retrete. El primo lo comenta con sus dos cantoras y consigue que el huésped se quede unos días más para gastarle una broma. Las esclavas le echan la madera de una planta laxante en su bebida y le provocan diarrea. La situación que sigue y su desenlace coinciden con los demás textos. Desconocemos si el cuento llegó a conocer difusión oral y si ha persistido en la oralidad en los países árabes<sup>26</sup>.

Por su parte, la noche 894 de las *Mil y una noches* atesora otro cuento susceptible de ser entroncado también con el modelo 1545 de los catálogos internacionales. Se encuentra solo en el manuscrito de Wortley-Montague y, como comentan Marzolph, van Leeuwen, y Wassouf (2004: 404-405 [n.º 395]), se trataría de una variante protagonizada por un personaje femenino en la que un sirio llega a El Cairo con su dinero y sus mercancías. Caminando por sus calles, se encuentra con tres muchachas y las invita al lugar donde se hospeda. Al llegar la noche, cenar juntos y, al preguntarles por sus nombres, las muchachas dicen llamarse «Has-visto-nunca-nada-como-yo», «No-has-visto-nunca-nada-que-se-me-parezca» y «Mírame-y-me-conocerás». Luego le dan de beber hasta caer ebrio, le colocan un gorro de los que llevaban los locos y le roban su dinero. Cuando a la mañana siguiente despierta, sale a la calle en busca de las jóvenes gritando sus nombres y la gente lo toma por loco. Esta variante se difundió por la tradición oral de Europa, Oriente Próximo y América (Marzolph, van Leeuwen, y Wassouf (2004: 404 [n.º 395]).

En lo que respecta a España, la tradición oral ha transmitido por varias regiones de su geografía un cuento en esencia igual a los que venimos presentando (Agúndez García, 1999: 259-261 [n.º 229]): en él se detectan elementos que lo aproximan más al cuento de Ibn 'Āṣim, y otros que lo emparentan con el relato de las *Mil y una noches*.

#### N.º 43: ATU 1730, VARIANTE (*THE ENTRAPPED SUITORS*)

Un almuédano ve a una mujer desde un alminar, le gusta y comienza a hacerle señas para llamar su atención. Ella se lo cuenta a su marido, que era barbero, y entre los dos urden un plan para castigarlo. La mujer responde a las señales del almuédano y consigue que entre en su casa. Cuando llega el marido, disimula ante el primero diciendo que el almuédano tiene una muela enferma y necesita que se la extraiga. El marido le saca una muela, pero la mujer dice que es otra la enferma, y también se la arranca. Ocurre lo mismo otra vez, hasta que al almuédano no le queda un solo diente (Ibn 'Āṣim, 1987: 140; López Bernal, 2016: 229-230 [n.º 455]).

Podemos entender este cuento como una variante del tipo misceláneo 1730 (Aarne y Thompson, 1973<sup>3</sup>: 487 [n.º 1730]; Uther, 2004, 2: 399-400 [n.º 1730]), que aglutina diversas historias de mujeres que engañan y aleccionan a sus amantes con la colaboración de sus maridos. La literatura árabe medieval conserva distintos relatos que responden a

<sup>26</sup> Los tipos del folclore árabe con los que guarda cierta relación son los catalogados por El-Shamy como 1545 y 1525U§ (2004: 856 y 829). El último de ellos, en concreto, se corresponde con el relato de las *Mil y una noches*.

esta clasificación, tanto en los libros de *adab*, como en las *Mil y una noches* (Granja, 1969; Marzolph, van Leeuwen y Wassouf (2004: 196 y 266 [n.º 393 y n.º 198]). Su alcance oral en la actualidad abarca la mitad del mundo árabe (El-Shamy, 2004: 923-924 [n.º 1730]).

El tipo se encuentra ampliamente diseminado en Europa. En España, existen numerosas versiones y variantes literarias y populares (González Sanz, 1996: 132 [n.º 1730]; Agúndez García, 1999: 58-61 [n.º 113]; Hernández Fernández, 2013: 268 [n.º 1730]; Atiénzar García, 2017: 245-247 y 411-412 [n.º 146]), pero ninguna derivada del cuento de Ibn 'Āṣim, quizá de origen oral (López Bernal, 2017a: 394).

\*\*\*

Finaliza aquí nuestro repaso por las flores folclóricas de los huertos o jardines salidos de la pluma de Ibn 'Āṣim. Nuestra investigación se irá completando a medida que se realicen avances en el estudio de otras tradiciones distintas a la árabe, pues todavía tenemos anotados varios cuentos de cuya pertenencia al folclore universal se tiene la sospecha.

#### CONCLUSIONES

En la literature árabe, el género del *adab* es el terreno más fecundo en relatos folclóricos. Buen ejemplo de ello son los *Ḥadā'iq al-azāhir*. En términos cualitativos, además, la colección de Ibn 'Āṣim guarda un buen número de relatos folclóricos que no han sido documentados en otras fuentes escritas árabes de la Edad Media y que, presumiblemente, procederían de la tradición oral. De otra parte, las variadas versiones de un relato que nos transmiten en más de una ocasión pueden ser indicio para considerar la repercusión oral de aquel.

Como destacábamos en anteriores trabajos, los *Ḥadā'iq* podrían constituir el primer repertorio literario en prosa de cuentecillos humorísticos aparecido en el occidente de Europa. En él, además, encontramos las primeras muestras escritas que conservamos de varios relatos folclóricos y las primeras también en el continente europeo de otros. En lo tocante a España, la obra de Ibn 'Āṣim constituye el referente literario más próximo en el espacio y el tiempo a diversos cuentos de las letras castellanas medievales y españolas de los siglos XVI-XVII. Por ello, se trata de un repertorio esencial en el estudio de las confluencias entre todas ellas, ineludible, igualmente, en los estudios del folclore árabe, español y universal.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AARNE, Antti y THOMPSON, Stith (1973<sup>3</sup>): *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- ĀBĪ, Abū Sa'd al (198?-1991): *Naṭr al-durr*, Muḥammad 'Alī Qarna et al. (eds.), El Cairo, al-Hay'a al-Miṣriyya al-'Āmma li l-Kitāb, 8 vols.
- AGÚNDEZ GARCÍA, José Luis (comp.) (1999): *Cuentos populares sevillanos (en la tradición oral y en la literatura*, Sevilla, Fundación Machado, 2 tomos, t. 2.

- AGÚNDEZ GARCÍA, José Luis (2004a): «Cuentos populares andaluces (XIII)», *Revista de Folklore*, 278, pp. 39-50.
- AGÚNDEZ GARCÍA, José Luis (2004b): «Cuentos populares andaluces (XIV)», *Revista de Folklore*, 283, pp. 13-31.
- AGÚNDEZ GARCÍA, José Luis (2005): «Cuentos populares andaluces (XVI)», *Revista de Folklore*, 296, pp. 49-66.
- AMORES GARCÍA, Montserrat (1997): *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*, Madrid, CSIC.
- ATIÉNZAR GARCÍA, María del Carmen (2017): *Cuentos populares de Chinchilla*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses «Don Juan Manuel».
- BASSET, René (1924-1927): *Mille et un contes, récits et légendes arabes*, Paris, Maisonneuve, 3 vols.
- BELTRÁN, Rafael (ed.) (2007): *Rondalles populars valencianes. Antologia, catàleg, i estudi dins la tradició del folklore universal*, Valencia, Universidad de Valencia.
- BELTRÁN, Rafael (2013): «Dos cuentecillos de Timoneda ('Dos reales de lo que hay' y 'Así los rompí') en la tradición oral moderna», *Estudis de Literatura Oral Popular*, 2, pp. 23-43.
- BOIRA, Rafael (1862<sup>2</sup>): *El libro de los cuentos, colección completa de anécdotas, cuentos, gracias, chistes, chascarrillos, dichos agudos, réplicas ingeniosas, pensamientos profundos, sentencias, máximas, sales cómicas, retruécanos, equívocos, símiles, adivinanzas, bolas, sandeces y exageraciones. Almacén de gracias y chistes. Obra capaz de hacer reír a una estatua de piedra, escrita al alcance de todas las inteligencias y dispuesta para satisfacer todos los gustos. Recapitulación de todas las florestas, de todos los libros de cuentos españoles, y de una gran parte de los extranjeros*, Madrid, Imprenta de Miguel Arcas y Sánchez («Biblioteca de la Risa por una Sociedad de Buen Humor»), 3 tomos.
- CAMARENA LAUCIRICA, Julio (comp.) (1991): *Cuentos tradicionales de León*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal (UCM) y Diputación Provincial de León, 2 vols., vol. 2.
- CAMARENA, Julio y CHEVALIER, Maxime (1995-2003): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, Madrid-Alcalá de Henares, Gredos-Centro de Estudios Cervantinos, 4 vols.
- CARDIGOS, Isabel (2006): *Catalogue of Portuguese Folktales*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.
- CHAUVIN, Victor (1892-1907): *Bibliographie des ouvrages arabes ou relatifs aux arabes publiés dans l'Europe chrétienne de 1810 à 1885*, Liège, Vaillant, 12 vols.
- CHEVALIER, Maxime (comp.) (1975): *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos.
- CHEVALIER, Maxime (1983): *Cuentos folklóricos en la España del Siglo de Oro*, Barcelona, Crítica.
- CORREAS, Gonzalo (1906, 1<sup>a</sup> ed. 1627): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, Jaime Ratés.
- La Correspondencia de Valencia. Diario de noticias: eco imparcial de la opinión y de la prensa* (1926): Valencia, año XLIX, número 19947, 25 de mayo. URL: [http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=1000245097](http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000245097) [septiembre de 2018].
- CORRIENTE, Federico y Ferrando, Ignacio (2005<sup>2</sup>): *Diccionario avanzado árabe*, Barcelona, Herder.

- ESPINOSA, Aurelio Macedonio, hijo (comp.) (1988), *Cuentos populares de Castilla y León*, Madrid, CSIC, 2 vols., vol. 2.
- FRADEJAS LEBRERO, José (1987): «Las facecias de Poggio Bracciolini en España (continuación)», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 7, pp. 57-72.
- GARCÍA FIGUERAS, Tomás (comp.) y ORTIZ ANTIÑOLO, Antonio (trad.) (1989 reed.): *Cuentos de Yehá*, Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros.
- GIBB, Hamilton Alexander Rosskeen et al. (eds.) (1979-2004<sup>2</sup>): *The Encyclopaedia of Islam*, Leiden, E. J. Brill, 12 vols.
- GONZÁLEZ SANZ, Carlos (1996): *Catálogo tipológico de cuentos folklóricos aragoneses*, Zaragoza, Instituto Aragonés de Antropología.
- GONZÁLEZ SANZ, Carlos (comp.) (2010): *De la chaminera al tejao... Antología de cuentos folklóricos aragoneses catalogados conforme a la Clasificación Internacional del Cuento-Tipo*, Guadalajara, Palabras del Candil, 2 vols., vol. 2.
- GRANJA, Fernando de la (1968): «Tres cuentos españoles de origen árabe», *Al-Andalus*, 33:1, pp. 123-141.
- GRANJA, Fernando de la (1969): «El castigo del galán. (Origen árabe de un cuento de Luis Zapata)», *Al-Andalus*, 34, 1, pp. 229-243.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel (2013): *Catálogo tipológico del cuento folclórico en Murcia*, Alcalá de Henares, El Jardín de la Voz.
- IBN 'ABD RABBIHI, Aḥmad (1949-1965): *Kitāb al- 'Iqd al-farīd*, Aḥmad Amīn, Aḥmad al-Zayn e Ibrāhīm al-Abyārī (eds.), El Cairo, Laʾynat al-Taʾlif wa-l-Tarḡama wa-l-Našr, 7 vols.
- IBN 'ĀSIM, Abū Bakr (1987): *Ḥadā'iq al-azāhir*, 'Afif 'Abd al-Raḥmān (ed.), Beirut, Dār al-Masīra.
- IBN ḤAMDŪN, Muḥammad (1996): *Al-Taḍkira al-ḥamdūniyya*, Iḥsān 'Abbās y Bakr 'Abbās (eds.), Beirut, Dār Ṣādir, 10 vols.
- IBN JALLIKĀN, Abū l-'Abbās (1968-1972): *Wafayāt al-a'yān wa-anbā' abnā' al-zamān*, Iḥsān 'Abbās (ed.), Beirut, Dār al-Ṭaqāfa, 8 vols., vol. 1.
- IBN QUTAYBA, Abū Muḥammad (1963): *'Uyūn al-ajbār*, Muḥammad 'Abd al-Qādir Ḥātim (ed.), El Cairo, Wizārat al-Ṭaqāfa, 4 tomos en 2 vols., t. 3.
- IBN SA'ĪD AL-MAGRIBĪ, Abū l-Ḥasan (1959): *Ijtisār al-qidḥ al-mu'allā fī l-tārīj al-muḥallā*, Ibrāhīm al-Abyārī (ed.), El Cairo, Al-Hay'at al-'Āmma li-Šu'ūn al-Maṭābi' al-Amīriyya.
- IBN AL-ŠAYJ AL-BALAWĪ AL-MĀLAQĪ, Yūsuf (2009): *Kitāb alif bā'*, Jālid 'Abd al-Ganī Maḥfūz (ed.), Beirut, Dār al-Kutub al-'Ilmiyya, 2 vols., vol. 1.
- IBN AL-ŶAWZĪ, Abū l-Faraḡ (2007): *Ajbār al-ḥamqā wa-l-muḡaffalīn*, Al-Sayyid Zakariyā al-Šabbāg (ed.), El Cairo, Dār al-Faḍīla li l-Našr wa-l-Tawzī' wa-l-Tašdīr.
- IBŠĪHĪ, Bahā' al-Dīn al (1992): *Al-Mustaṭraf fī kulli fann al-mustazraf*, Beirut, Manšūrāt Dār Maktabat al-Ḥayā, 2 vols., vol. 2.
- El Liberal* (1929): Murcia, año XXVIII, número 9488, 13 de septiembre. URL: [http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=1000095276](http://prensahistorica.mcu.es/es/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=1000095276) [septiembre de 2018].
- LIROLA DELGADO, Jorge y PUERTA VÍLCHEZ, José Miguel (eds.) (2012): *Enciclopedia de la cultura andalusí. Biblioteca de al-Andalus*, Almería, Fundación Ibn Tufayl de Estudios Árabes, 7 vols. y apéndice, vol. 7.

- LÓPEZ BERNAL, Desirée (2016): *Los Ḥadā'iq al-azāhir de Abū Bakr ibn 'Āšim al-Garnāfī. Traducción y estudio de una obra de adab de la Granada nazarí*, Tesis doctoral, Granada, Universidad de Granada, 2 vols., vol. 1.
- LÓPEZ BERNAL, Desirée (2017a): «El contenido andalusí en los *Ḥadā'iq al-azāhir* de Ibn 'Āšim (m. 829 H./1426 e.C.): su presencia en la obra y su relevancia», *eHumanista-IVITRA*, 11, pp. 389-400.
- LÓPEZ BERNAL, Desirée (2017b): «Los cuentos de Ibn 'Asim (m. 1426): precedentes en la península ibérica de relatos españoles y del folclore universal en el s. XV», *Hispanic Review*, 85, 4, pp. 419-440. DOI: <https://doi.org/10.1353/hir.2017.0036>
- LÓPEZ BERNAL, Desirée (2018a): «El cuento de las brevas (ATU 1296B) en la literatura y la prensa española: versiones novedosas y conexiones con colecciones europeas a partir de su precedente árabe», *eHumanista*, 40, pp. 149-170.
- LÓPEZ BERNAL, Desirée (2018b): «Nuevas versiones literarias de los cuentos tipo ATU 1848 y ATU 1848A en la Península ibérica», *Oceánide*, 10: artículo 4, 12 pp.
- MARRĀKUŠĪ, Ibn 'Abd al-Malik al (2012): *Al-Dayl wa-l-takmila li kitābay l-Mawṣūl wa-l-Šila*, Iḥsān 'Abbās, Muḥammad b. Šarīfa y Baššār 'Awwād Ma'rūf (eds.), Túnez, Dār al-Garb al-Islāmī, 6 vols., vol. 3.
- MARZOLPH, Ulrich (1992): *Arabia Ridens: Die Humoristische Kurzprosa der Frühen Adab-Literatur im Internationalen Traditionsgeflecht*, Frankfurt am Main, V. Klostermann, 2 vols.
- MARZOLPH, Ulrich, VAN LEEUWEN, Richard y WASSOUF, Hasan (eds.) (2004): *The Arabian Nights Encyclopedia*, Santa Barbara, CA, ABC-CLIO, 2 vols., vol. 1.
- MAS'UDI, Abū l-Ḥasan al (2005): *Murūy' al-ḡahab wa-ma'ādin al-yāwhar*, Kamāl Ḥasan Mur'ī (ed.), Beirut, al-Maktaba al-'Ašriyya, 4 vols., vol. 4.
- MAYDANI, Aḥmad al (1972): *Ma'yma' al-amṭāl*, Muḥammad Munyī l-Dīn 'Abd al-Ḥamīd (ed.), S.l., Dār al-Fikr, 2 vols. en 1 tomo, vol. 1.
- NEUGAARD, Edward J. (1993): *Motif-Index of Medieval Catalan Folktales*, Binghamton, Medieval & Renaissance Texts & Studies.
- NOIA CAMPOS, Camiño (2010): *Catálogo tipolóxico do conto galego de tradición oral: clasificación, antoloxía e bibliografía*, Vigo, Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.
- ORIOI, Carme y PUJOL, Josep M. (2003): *Índex tipòlogic de la rondalla catalana*, Barcelona, Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura, Centre de Promoció de la Cultura Popular i Tradicional Catalana.
- PALACIO, Manuel del y RIVERA, Luis (1863): *Museo cómico ó Tesoro de los chistes. Colección, almacén, depósito ó lo que ustedes quieran, de cuentos, fábulas, chistes, anécdotas, chascarrillos [...]*, Madrid, Librería de Ángel Guijarro, 2 tomos., t. 1.
- PELLAT, Charles (1963): «Seriousness and Humour in Early Islam», *Islamic Studies*, 2:3, pp. 353-362.
- POGGIO BRACCIOLINI, Gian Francesco (2008): *Libro de chistes (Liber facetiarum)*, Carmen Olmedilla Herrero (trad.), Madrid: Akal.
- PRIETO, Laureano (comp.) (1958): *Contos vianeses*, Vigo, Ed. Galaxia.
- RANKE, Kurt et al. (eds.) (1996): *Enzyklopädie des Märchens. Handwörterbuch zur historischen und vergleichenden Erzählforschung. Band 8, Klerus-Maggio*, Berlín, Walter de Gruyter.
- REITANO, Romina y PEDROSA, José Manuel (2010): *Las aventuras de Giufà en Sicilia*, Cabanillas del Campo, Palabras del Candil.

- RODRÍGUEZ PASTOR, Juan (introd. y coord.) (2002): *Cuentos extremeños de costumbres*, Badajoz, Diputación.
- ŞAFADĪ, Jalīl b. Aybak al (2000): *Al-Wāfi bi l-wafayāt*, Aḥmad al-Arnā'ūt y Turkī Muşţafā (eds.), Beirut, Dar Ihyā' al-Turāt al-'Arabī, 29 vols., vol. 27.
- SÁNCHEZ FERRA, Anselmo J. (2013): «El cuento folclórico en Lorca. Volumen 1», *Revista Murciana de Antropología*, 20, pp. 1-431.
- SHAMY, Hasan M. El (2004): *Types of the Folktale in the Arab World: A Demographically Oriented Tale-Type Index*, Bloomington, IN, Indiana University Press.
- ŠARIŠĪ, Aḥmad al (1992): *Šarḥ Maqāmāt al-Ḥarīrī*, Muḥammad Abū l-Faḍl Ibrāhīm (ed.), El Cairo, al-Maktaba al-Mişriyya, 5 vols., vol. 5.
- ṬA'ĀLIBĪ, 'Abd al-Malik al, *Naṭr al-nazm wa-ḥall al-'aqd*. URL: <http://www.alwaraq.net/Core/waraq/coverpage?bookid=338> [septiembre 2018]
- TAWHĪDĪ, Abū Ḥayyān al (1988): *Al-Başā'ir wa-l-ḍajā'ir*, Wadād al-Qāḍī (ed.), Beirut, Dār Şādir, 10 vols., vol. 4.
- THOMPSON, Stith (1966<sup>2</sup>): *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*, Bloomington, Indiana University, 6 vols.
- TRUEBA, Antonio de (1925): *Obras de Antonio de Trueba. Tomo X. Cuentos populares de Vizcaya*, Madrid, Antonio Rubiños.
- TUBACH, Frederic C. (1981, 1.<sup>a</sup> ed. 1969): *Index Exemplorum: A Handbook of Medieval Religious Tales*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- UTHER, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica, 3 vols.
- WESSELSKI, Albert (1911): *Der Hodscha Nasreddin: Türkische, Arabische, Berberische, Malterische, Sizilianische, Kalabrische, Kroatische, Serbische und Griechische Märlein und Schwänke*, Weimar, Alexander Duncker, 2 vols.
- ŶĀḤIZ, 'Amr b. Baḥr al (1998): *Al-bayān wa-l-tabyīn*, 'Abd al-Salām Muḥammad Ḥārūn (ed.), El Cairo, Maktabat al-Jān'yī, 4 vols., vol. 3.
- YA'QŪBĪ, Aḥmad b. Abī Ya'qūb al (2002): *Kitāb al-Buldān*, Muḥammad Amīn Ḍannāwī (notas), Beirut, Dār al-Kutub al-'Ilmiyya.
- ZAMAJŠARĪ, Abū l-Qāsim al (1992): *Rabī' al-abrār wa-nuṣūş al-ajbār*, 'Abd al-Amīr Muḥannā (ed.), Beirut, Manşūrāt Mu'assasat al-A'lamī li l-Maṭbū'āt, 5 vols., vol. 1.

Fecha de recepción: 11 de octubre de 2017  
 Fecha de aceptación: 24 de diciembre de 2018



**¡Ya llegó la *mujé* del *jigo* gordo!**  
El ingenio humorístico en los vendedores ambulantes andaluces

**The woman of the fat *jigo* has arrived!**  
Humorous wit in Andalusian street vendors

Alberto del Campo Tejedor / Rafael Cáceres Feria

Universidad Pablo de Olavide

acamtej@upo.es / rcacfer@upo.es

ORCID ID: 0000-0001-7374-6215 / 0000-0002-9471-1211

ABSTRACT. The historical, cultural and ethnographic study of street cries, with which vendors advertise their products, shows an original oral expressiveness linked to wit, cleverness and humor, in the context of popular comic culture of Rabelaisian roots. The focus on the Andalusian context allows to identify. More specifically, the codes, topics and meanings of what is considered in the south of Spain as a “unique art of trickery”, related to language games, such as mockery, jokes and hoaxes (*burla*, *guasa* or *camelo*). As a performative deformation of language, the jocular street cries compete to get their way against others with ingenious occurrences characterized by irony, funny metaphors, freedom of speech, seductive exaggeration, erotic and even coarse equivocations, tricks, boastful jokes and carnivalesque inversion of order. This work links the verb of trickery in the street cries to the *pícaro*, the *valiente*, the *flamenco*, and other models and codes of behavior that have singularly become ingrained in Southern Spain. These, as a whole, highlight an oblique, mocking outlook on reality, truth and values such as honor and honesty.

KEYWORDS: Peddling and street selling; Street cries; Humor; Wit; Andalusia.

RESUMEN. El estudio histórico-cultural y etnográfico de los pregones con que los vendedores ambulantes vociferan su mercancía, saca a la luz una original expresividad oral vinculada al ingenio, la agudeza y el humor, en el contexto de la cultura cómica popular de raíz rabelaisiana. La focalización sobre el contexto andaluz permite identificar más específicamente los códigos, tópicos y sentidos de lo que en el sur de España se considera un singular *arte de embaucar*, asociado a *juegos del lenguaje* como la *burla*, la *guasa* o el *camelo*. Como deformación performativa del lenguaje, los pregones jocosos pugnan por llevarse el gato al agua compitiendo con ocurrencias ingeniosas caracterizadas por la ironía, las metáforas graciosas, la libertad de palabra, la exageración seductora, los equívocos eróticos cuando no obscenos, las tomaduras de pelo, las chanzas jactanciosas y la carnavalesca inversión del orden. El estudio vincula el verbo embaucador de los pregones a lo pícaro, lo valiente, lo flamenco, y otros modelos y códigos de comportamiento que han arraigado singularmente en el sur de España, y que, en conjunto, ponen de relieve una mirada oblicua, burlona, sobre la realidad, la verdad y los valores de lo correcto como la honra y la honestidad.

PALABRAS-CLAVE: Venta ambulante; Pregón; Humor; Ingenio; Andalucía.

## INTRODUCCIÓN

Algunos de los estudiosos que se han acercado, desde la historia, la antropología o el folclore, al papel de los vendedores ambulantes, han anotado —casi siempre sin profundizar, a modo de nota a pie de página— que los pregones con los que secularmente estos publicitaban su mercancía, mostraban no pocas veces un tono cómico, cuando no directamente licencioso (Pitrè, 1882: 289-29; *El Folk-lore andaluz*, 1882-83: 250, 498; Caravaglios, 1936: 68; Jiménez Díaz, 1981: 26; Ballesteros, 1984: 42; Bonet y Tizón, 2008: 133; Díaz Ayala, 1988; García Mateos, 2007: 66). No solo el doble lenguaje, la ironía o las metáforas risibles, sino también están presentes las alusiones burlescas, las licencias obscenas, la agresión ritual y en definitiva diferentes muestras de la risa carnavalesca, tal y como la entendió Bajtin (1995). De hecho, también desde antiguo, la música o la literatura han recreado esta vena popular (Massin, 1978; García Mateos, 2007), mezclando las propias dotes de ingenio de los creadores cultos con los tópicos y el lenguaje de los vendedores ambulantes, pertenecientes frecuentemente a los estratos menos favorecidos. Hay que tener en cuenta que, durante siglos, la venta callejera, y muy particularmente la venta ambulante, fue vinculada por la literatura, pero también por las autoridades y la propia ley, a vagabundos, extranjeros sospechosos, minorías étnico-religiosas estigmatizadas (moriscos, gitanos), embaucadores, charlatanes y pícaros trapaceros, incluyendo los que, al margen de la ley, se dedicaban a revender un género de dudosa procedencia y calidad (Fontaine, 1996).

Con vistas a estudiar estas singulares creaciones verbales, emprendimos entre los años 2014 y 2017 un estudio histórico-antropológico, entre cuyos objetivos estaba comprender los códigos humorísticos de los pregones, tomando a Andalucía como principal referente geográfico. Por un lado el análisis semiótico (Geertz, 1997) de diferentes *textos culturales* (refranes, diarios de viaje, ordenanzas y leyes, comedias, bailes, pliegos de cordel, óleos, descripciones etnográficas, recopilaciones de folcloristas, etc.), y por otro la observación directa en diferentes mercadillos andaluces<sup>1</sup>, permitió entender que el pregón jocoso de los vendedores callejeros constituye una arraigada y secular tradición. Este artículo analiza históricamente la lógica jocosa en un género oral escasamente estudiado<sup>2</sup>, pero que nos aporta interesantísimas pistas no solo sobre la consideración de sus creadores —placeras, buhoneros, gitanos, verduleras, etc.—, sino sobre el *lugar en el mundo* que han ocupado ciertas clases sociales, para las que el ingenio verbal, y aun el lenguaje disparatado, han constituido durante siglos una manera de hacer las cosas dentro del «mundo en el que se habla» (García Calvo, 1979). «¡Ya llegó la mujé del jigo gordo, / Del jigo gordo!, ¡gordo y colorao! / ¡Los americanos buenos, gordos y coloraos!», pregona una vendedora de higos de Bornos, Cádiz (Bonet y Tizón, 2008: 143). «¡El 69, niña, que llevo el 69... que lo doy to... el 69 pa ti, niñaaaaa!», proclama en voz alta un lotero sevillano. Las formas de expresión de los vendedores ambulantes han sido secularmente desconsideradas, pero también reconocidas según una estética que valora el ingenio, la agudeza, la gracia, lo que en Andalucía se conoce como «tener arte». El *camelo* es para los andaluces un juego embaucador de seducción que implica una especie de pugna en que se pone a prueba la astucia ingeniosa del vendedor, desplegada a través de un sinfín de recursos, entre los que

<sup>1</sup> El trabajo de campo se desarrolló especialmente en las capitales de Cádiz, Granada y Sevilla, así como en diferentes pueblos de esas provincias. Además de la observación *in situ*, se llevaron a cabo entrevistas semiestructuradas y charlas informales. Por razón de espacio, hemos omitido aquí las *descripciones densas* (Geertz, 1997: 19), contextualizadas en las particulares situaciones de comunicación.

<sup>2</sup> No solo en España. Un libro tan documentado como *Les cris de la ville* (Massin, 1978) no se detiene en el humor de los gritos y pregones.

cabe destacar la jocosidad verbal. Exponer e interpretar los códigos, tópicos y sentidos compartidos por esta *comunidad de humor* (Carrell, 1997) al sur de España es el propósito de este artículo. Así, en conjunto, este texto es una aportación no solo a la expresividad oral de un colectivo al que no se ha dedicado mucha atención académica, sino también a la antropología del humor en una tierra donde la comicidad adquiere una singular valoración, como ha constatado reiteradamente la antropología (Brandes, 1991: 146; Del Campo, 2006; González Alcantud, 1993: 71-100; 2003; 2006: 49-78).

#### LA TRADICIÓN HUMORÍSTICA DE LOS VENDEDORES AMBULANTES

Si hay un atributo de la expresividad española, y muy particularmente de la andaluza, que se haya repetido hasta la saciedad, es, sin duda, el gusto por el verbo ingenioso. Es sabido que en el Renacimiento y en el Siglo de Oro, el ingenio, la agudeza, la gracia, incluso la complacencia por los entretenimientos y juegos verbales burlescos eran valores tan deseables en el cortesano, como en los estudiantes, truhanes, valentones y otros sujetos del hampa, si bien se intentaban mantener alejados los códigos más chocarreros y bufonescos, del *buen gusto* propio de las clases educadas (Roncero, 2006). El ingenio era necesario para los debates escolásticos, para las disputas escolares, para las controversias de repentistas chufleteros, para conquistar a las damas o para divertirse con motes y cuentecillos en una velada, todo lo cual recrea la literatura frecuentemente, como vemos en los *Coloquios de Palatino y Pinciano*, de Arce de Otálora (ca. 1560), cuyos protagonistas se pasan el viaje «burla, burlando» (1995, I: 161).

A partir del siglo XVIII, el ingenio declinará su fuerza como *leitmotiv* en las clases cultas, pero no tanto entre el pueblo llano. Los románticos y costumbristas alabarán frecuentemente las expresiones verbales de pícaros, arrieros y otros *tipos populares*, cuyas canciones consideraba el británico Jardine Alexander en 1777 «agudas, divertidas y placenteras» (Robertson, 1975: 136). La eficacia comunicativa de los pregones, así como la fascinación que ejercieron especialmente desde el siglo XVII, radica en la sorpresa que despertaban ciertos juegos lingüísticos, lo que recrean reiteradamente nuestros autores del Barroco. En la plaza pública, y muy singularmente en el tiempo de feria y fiesta, se instaura un clima de «libertad, franqueza y familiaridad» (Bajtín, 1995: 139), que no solo permite, sino demanda la abolición efímera del decoro y las convenciones derivadas de la jerarquía, para dar rienda suelta a un lenguaje antioficial, carnavalesco. Es exactamente lo que hacen muchos entremesistas del siglo XVII, como Quiñones de Benavente. En el *Baile del Alfiler*, un sillero, un naranjero y una vendedora de chicharrones proclaman, cada cual, su mercancía en ingeniosos pregones:

Chicharrones vendo, niñas,  
manjar de cristianos viejos,  
que solo la gente limpia  
es la que come los puercos,  
con las ampollas tan altas,  
que hacen un ruido al comellos  
mayor que hicieron en vida  
cuando gruñían sus dueños [...]  
(Cotarelo y Mori, 1911, II: 649)

El pregón tiene una indudable intención satírica, como el resto de lo que vociferan los otros vendedores de la obra (*ibid.* 649). Naturalmente se trata de una invención literaria, un pregón de autor, pero Quiñones de Benavente recrea el lenguaje de los placeros y placentas, que competían en agudeza y gracia para atraer a la concurrencia. En

el Barroco, el vendedor callejero que anuncia su mercancía en la plaza, se convirtió en un auténtico estereotipo literario, frecuente sobre todo en el teatro menor. Su locuacidad ingeniosa es la cara positiva del estigma que arrastraban los vendedores callejeros desde la antigüedad, y muy particularmente los ambulantes (Fontaine, 1996), asociados a vagabundos y gente marginal.

La seducción con la palabra para embaucar será un tópico repetido hasta la saciedad, de ahí que el de buhonero, charlatán o *montabanco*, sea uno de los oficios preferidos de la picaresca, como ocurre con Estebanillo González (*La vida y hechos...* 1990, I: 207-208), así como de otra población estigmatizada, incluyendo pobres emigrantes franceses venidos de Auvernia y Lémosin. Si el buhonero es típicamente un *gabacho*, siempre hombre, la venta de alimentos en el mercado será trabajo femenino, desempeñado bien por las mujeres e hijas de los propios hortelanos, bien por criadas contratadas *ex profeso* (Herrero, 1963: 39). Etiquetadas como *placeras*, la literatura de los siglos XVI y XVII las incluye entre las gentes apicaradas y estafadoras. Sancho, gobernador de la ínsula Barataria, describe a Don Quijote su encuentro con una «tendera de avellanas nuevas», a la que sentencia a no poder vender en la plaza pública durante quince días por mezclar avellanas viejas, vanas y podridas, con las nuevas: «Es fama en este pueblo que no hay gente más mala que las placeras, porque todas son desvergonzadas, desalmadas y atrevidas, y yo así lo creo, por las que he visto en otros pueblos» (Cervantes, 2003, I: 510).

La libertad de palabra, tanto en cuanto a la agresividad verbal, como al uso de términos malsonantes, indecorosos y burlescos, es uno de los rasgos de la cultura cómica popular que describe Bajtin (1995). Por eso, en el anteriormente comentado entremés de Quiñones de Benavente —*Baile del Alfiler*—, como en tantas otras piezas del teatro breve, los tres vendedores acaban enzarzándose en una disputa, en la que llueven las pullas: el sillero, en el papel de gracioso, llama a la vendedora de chicharrones «quinta esencia del torrezno», «tuesta-puercos» y «pringona», y esta a su vez le moteja de «zurcesillas» y «quema-astillas» (Cotarelo y Mori, 1911, II: 649). Sabido es que la costumbre de motejar, que Covarrubias (1995: 765) define como «poner falta a alguno» a través de un «dicho agudo y malicioso», constituía una de las diversiones tanto entre el vulgo como entre los cortesanos, de ahí que la cite explícitamente el *Galateo español* (1582) de Lucas Gracián Dantisco (2010: 71), adaptación del tratado de buenas costumbres escrito por Galateo de Giovanni Della Casa en 1558. Motejarse con juegos del lenguaje rudos pero ingeniosos, era considerado un rasgo típico de las placeras, y así lo recrea la literatura como se ve en el *Baile de la Plaza mayor*, de principios del siglo XVIII (Herrero 1963: 56).

El arquetipo de la placera deslenguada y taimada será resemantizado en el siglo XVIII, hasta elevar sus dotes expresivas, por mor del aplebeyamiento antiafrancesado, en símbolo del casticismo españolista, como aparece en multitud de zarzuelas, sainetes y tonadillas. Ramilleteras, castañeras, avellaneras, belloterías, buñoleras y otras vendedoras aparecerán como majotas con salero, gracia, chiste, porte y lenguaje de rechuscón, entre «majos de trueno, rosas de garbo, de la ramilletera de arrea Paco», como se especifica en la tonadilla *Una cuajadera, una ramilletera y un tuno*, de 1775 (Núñez, 2008: 74). Dado que al menos desde el siglo XVI, el carácter seductor y engañoso era tópico especialmente de la andaluza (como queda claro en *La Lozana Andaluza*, de 1528), la progresiva *andalucización* de las costumbres encumbró las *chuscadas* de las vendedoras andaluzas, que, gitanas o no, tendrían un singular salero, lo mismo que sus flamencos varones (Del Campo y Cáceres, 2013: 203-234 y 315-352).

## EL PREGÓN JOCOSO

Cuando los folcloristas del siglo XIX empezaron a recopilar pregones, se dieron cuenta pronto de que el valor artístico que les confería el público tenía que ver, en gran medida, con la agudeza que algunos mostraban. Alejandro Guichot y Sierra recoge pregones como el de «un vendedor de roscos y bizcochos, que se ha hecho popular en Córdoba por su pesadez y cachaza, o como dice el pueblo, por su guasa y sangre espesa» (*El Folk-lore andaluz*, 1882-83: 498). Machado y Álvarez (*El Folk-lore andaluz*, 1882-83: 225) recuerda el pregón de un vendedor de figuritas de pan, no carente de ocurrencia:

A cuarto la novia  
y a cuarto al novio.  
¿Quién por dos cuartos,  
no *jace* un casorio?

Al parecer, el vendedor despachaba no solo diferentes figuras panificadas, sino que tambiénregonaba unos muñecos, con plumas en la cabeza, que vendía por parejas a los muchachos. Así, tan solo se necesitaban dos cuartos «para comprar un casamiento» (*ibid.* 225). Años después, pero con similar gracia,regonaba una viejecilla que se sentaba al lado de la puerta del antiguo mercado de La Merced, en Málaga, y que ofrecía en un canasto ramitos compuestos por igual de perejil y yerbabuena:

¡Niña, el matrimonio!  
¡El perejil y la yerbabuena!  
(Ballesteros, 1984: 160)

En gran medida, el gusto por los pregones responde a su capacidad para sorprender con sugerentes juegos del lenguaje, como mezclar lo ínfimo con la exageración, o hacer guasa del triste destino utilizando la hipérbole irónicamente. Demófilo pone como ejemplo a un vendedor de sal sevillano que ofertaba pequeños papelones de sal con el grito: «*Po* arrobas la vendo», lo que interpretaba el padre de los hermanos Machado como ¡un chiste burlándose de sí mismo y de su propia suerte» (*El Folk-lore andaluz*, 1882-83: 250). Demófilo mostró muchas veces su entusiasmo por la gracia de ciertos pregones andaluces. Así, por ejemplo, se topó con un chochero, que no dudaba en salpimentar su creación con cierto guiño jocoso:

*Llorar*<sup>3</sup>, hijos, *llorar*,  
que este cacho grande os consolará.  
¡A cuarto *er* cacho!  
¡A ochavo *er* cacho!!  
¡*Mirar* qué cacho!!!  
¡Valiente cacho!!!!  
¡A ochavo!...  
Llevo arropías, zorzales,  
suspiros, londarales,  
alfeñiques, butilones,  
a cada *durses* melones,  
por un cuarto un par de botas,  
que me las *guillo pa* Rota

<sup>3</sup> Demófilo escribe «yorar». Modernizamos la grafía de lo recogido por Demófilo, cuando no sirve para transcribir variables léxicas o de entonación.

*espelichao* y sin una mota.  
(*El Folk-lore andaluz*, 1882-83: 44)

El pregón utiliza dos fórmulas bien conocidas: en primer lugar la típica invitación a los niños para que se desate el berrinche, lugar común de muchos pregones<sup>4</sup>, y en segundo lugar, la no menos reiterada enumeración de los productos que se ofrecen<sup>5</sup>. Pero la gracia radica en el final del pregón; si no hay suerte en la venta, «me las *guillo pa Rota*», es decir, me voy («me las piro») a Rota (la localidad gaditana), «*espelichao* y sin una mota», despeluchado (sin pelo) y sin dinero (sin una mota, igual que se ha dicho sin blanca o, hasta hace poco, sin un duro). Demófilo (*ibid.* 45) considera estos términos «voces flamencas». Sin duda pertenecen al habla popular andaluza, hoy en desuso, aunque ‘guillarse’ es término que recoge incluso la Real Academia en su *Diccionario*. El uso de jerga más o menos callejera, cuando no propia de los calés, es un recurso típico de algunos vendedores aún hoy.

Pero más allá de las muestras humorísticas más o menos cándidas recogidas por los folcloristas del siglo XIX, los pregones se han valorado precisamente por su carácter atrevido, punzante, incluso deslenguado, como hemos visto que recreaban los escritores del Siglo de Oro. Esto no pasó desapercibido al folclorista italiano Giuseppe Pitrè, que escribía acerca de los gritos de los vendedores sicilianos en 1882:

Característica de estas voces es el sobrentendido, el doble sentido, que aporta el equívoco, la pulla, incluso la licencia. Algunas veces, para atraer el ojo y la atención de la gente, no falta la grosería y la descompostura (1882: 289-291)<sup>6</sup>.

Años más tarde, en 1936, otro investigador italiano afirmaba en un estudio sobre los pregones napolitanos, que el comportamiento de los vendedores ambulantes revelaba «agudeza, palabras ambiguas y bromas de doble sentido que sirven no solo para pregonar la mercancía sino también para recalcar vicios y defectos sociales» (Caravaglios, 1936: 68). Así, por ejemplo, se gritará socarronamente:

*Tengo `e frutte pe` chi fa ammore, stasera! Tengo `e nanasse.*  
(Tengo fruta para quien vaya a hacer el amor esta noche. Tengo piña)  
(Caravaglios, 1936: 9)

Por conocidos paralelismos históricos, las culturas populares del sur de España e Italia muestran evidentes elementos en común, y entre ellos, el gusto por el ingenio verbal licencioso es uno de los más palpables. Si en Italia se conserva el pregón cantado con desparpajo especialmente en Campania y Nápoles (Biagiola, 1992: 57), en España parece que son los mercados andaluces donde más veces se pueden oír pregones a los que el público otorga un valor vinculado a la gracia. Sin embargo, en modo alguno el humor está presente solo en los pregones del arco mediterráneo. Así, por toda Europa la cultura letrada contempló y recreó estas muestras de humor. Algunos de los pregones editados en Inglaterra durante el siglo XVII en hojas sueltas son claramente cómicos (Tuer, 1885:

<sup>4</sup> En los años 20 del pasado siglo, un tal Perico el arropiero pregonaba en Málaga: «¡Vamos chaveas, tirarse al suelo, / romper los baberos, / que está aquí Perico el arropiero! / ¡Arropía por trapos! ¡Muchachos!» (Ballesteros, 1984: 114). La fórmula ha llegado hasta nuestros días: «Niños y niñas, / lloradle a la madre / que el de los *helaos* / se va esta tarde» (Sevilla).

<sup>5</sup> Es también fórmula muy habitual: «¡Niña! ¡Las manzanas, las naranjas, las mandarinas, los melocotones, las papas, los rábanos, los *prátanos*... llévatelo, niña!» (Sevilla).

<sup>6</sup> Traducción propia.

22). En *Old London Street Cries*, Tuer (1885: 52-55, 102-104) documenta varios ejemplos de pregoneros, cuyas tácticas de venta estriban precisamente en provocar la risa con bromas. Así, un vendedor de naranjas varía la descripción de su mercancía en función de las circunstancias y ocasiones, pudiendo ofertarlas, por ejemplo, bajo el grito de «*Oratorio oranges*» (naranjas de oratorio) (*ibid.* 53). Un pescador no menos chancero pregona su pescado de esta guisa: «*Stinking Shrimps*» (camarones pestosos), siendo su pescado el más fresco. Y una vendedora de huevos llama la atención con un pregón imposible: «*New laid eggs, eight a groat —Crack`em and try`em!*» (¡Huevos recién puestos, ocho a un groat<sup>7</sup>! ¡Rómpalos y pruébelos!) (*ibid.* 54).

En gran medida, el humor del vendedor callejero está relacionado con la necesidad de competir con otros, y provocar que la mirada del cliente se pose sobre el puesto que uno regenta. Pero también, el humor y, más particularmente, la descompostura verbal se ha relacionado desde antiguo con gentes cuyos oficios se desempeñaban en el camino y en la calle, espacio de libertad donde quedan abolidas las convenciones del decoro, y donde se admitían las befas, pullas y afrentas burlescas (Joly, 1982: 250 y sig.) en contextos donde coincidían caleseros, arrieros, feriantes, mozos de mulas, saltimbanquis, ciegos y otros muchos que iban de pueblo en pueblo, como los buhoneros.

Así como el charlatán pone en escena frecuentemente sus dotes para la jocosidad, también el buhonero ha sido considerado una especie de bufón. Es más, el propio término ‘buhonero’ parece derivar en última instancia de ‘bufón’. Corominas y Pascual (2001, II: 691-692) dicen al respecto que el vocablo proviene «de la onomatopeya buff-, expresiva de las peroratas del buhonero en alabanza de su mercadería [...], pues los vendedores ambulantes gustan de dichos graciosos para retener a sus parroquianos». Menéndez Pidal (1991: 51) atestigua que el bufón podía constituir en el Medievo uno de los tipos juglarescos, pero también el buhonero. Así pues, hay una larga vinculación de la expresividad de los vendedores callejeros con lo cómico, incluso con lo bufonesco.

#### HUMOR ANDALUZ

El humor de las clases populares andaluzas no es un tópico reciente, ni mucho menos. Aunque cuajó sobre todo en torno al abigarrado mundo de la picaresca y la germanía andaluza de los siglos XVI y XVII (Deleito y Piñuela, 1987: 164-175; Caro Baroja, 1990: 235-246; Hernández y Sanz, 1999; Piñero y Reyes, 2005), y se afianzó en estereotipo con el costumbrismo andalucista de los siglos XVIII y XIX (Del Campo y Cáceres, 2013), algunos testimonios permiten conjeturar la existencia de esta idea incluso antes de la conquista castellana. Así, un poeta como Al-Saqundi, que escribía hace un milenio, tiene una semblanza sobre Sevilla y los sevillanos que firmarían muchos de los que siglos después han recreado la proverbial gracia sevillana. En primer lugar afirma que a orillas del Guadalquivir «no falta nunca la alegría» ni la música, ya que «no están prohibidos los instrumentos músicos y el beber vino, cosas que no hay nadie que repruebe o critique mientras la borrachera no degenera en querellas y pendencias» (Al-Saqundi, 1934: 96). Pero llaman más aún la atención sus palabras sobre el gusto por la burla y las bromas de sus habitantes:

Los sevillanos son las gentes más ligeras de cascos, más espontáneas para el chiste y más dadas a la burla, aun empleando las más feas injurias; y de tal suerte están habituados a esto y lo tienen por hábito, que entre ellos es considerado odioso y cargante el que no se dedica a tales cosas y no da y acepta esta clase de bromas (*ibid.* 96).

<sup>7</sup> Moneda de plata equivalente a cuatro peniques.

No hay ambigüedad alguna en las palabras de Al-Saqundi: el humor sevillano es uno de los rasgos que forma parte de la apología de esta ciudad. Otro sería la gran variedad de instrumentos musicales, dado que tenían fama los sevillanos de ser proclives a la música y las diversiones.

El tópico se ha recreado siglo tras siglo, y tomó cuerpo en la España cristiana desde el momento en que lo andaluz, en el siglo XV, se asoció a costumbres desordenadas, como consecuencia de la impureza y aun la mezcla de gentes, incluyendo moriscos y mudéjares. Como arquetipo contrario a la pureza de sangre del castellano, al andaluz se le suponía un verbo embaucador, oblicuo, trapacero, lo que se recrea múltiples veces en el siglo XV. Así en la *Crónica de Enrique IV*: «Y el maestre públicamente dijo, en presencia de muchos, que los andaluces le habían engañado todas las veces que en el Andalucía había venido» (*Crónica de Enrique IV*, 1991: 361). Cuentos y apotegmas circulaban en la época, en los que el taimado andaluz logra, con ingeniosas tretas, engañar al hidalgo castellano o vasco, como se recrea en los *Coloquios de Palatino y Pinciano* (Arce, 1995, I: 46). Especialmente era proverbial la malicia del cordobés, de lo que se hace eco el también cordobés Francisco Delicado en *La Lozana Andaluza* (Delicado, 1985: 181, 295), un siglo antes de que Gonzalo Correas interprete ‘cordobesía’ como ‘treta’, ‘astucia’ y ‘maña’, mientras trae a colación varios refranes y dichos muy significativos: «Cordobés, mala res, de una aguja hace tres» (Correas, 2000: 154). La propia Lozana, etiquetada de «taimada andaluza» (Delicado, 1985: 338), es una ramera conversa cordobesa, que se cría en el engaño, el descaro y la seducción. Como las placeras, la Lozana seduce con su verbo y desparpajo: «Y como ella tenía gran ver e ingenio diabólico y gran conocer, y en ver un hombre sabía cuánto valía, y qué tenía, y qué la podía dar, y qué le podía ella sacar» (*ibid.* 187). Ahí está retratado el rasgo prototípico que vincula la labia seductora y desinhibida con el ingenio para sacar unas monedas por medio de la chanza gruesa, estereotipo que impregnará también a moriscos y gitanos, que, según arraigada creencia, también requerían del engaño para sobrevivir.

Junto con Córdoba, Sevilla será el otro foco asociado a la mala vida, el libertinaje, las costumbres indecorosas y, sobre todo, la mentira y el engaño, de ahí el refrán de Correas: «Al andaluz, hacelle la cruz; al sevillano, con toda la mano; al cordobés, con el envés; y con manos y pies» (Correas, 2000: 53). Desde luego, el tópico del sevillano que se gana la vida con ingeniosas tretas no es independiente de las posibilidades que ofrecía la capital hispalense, convertida en centro del mundo no solo de los negocios, sino también de la truhanesca que acudía al calor de la riqueza que venía de las Indias. En *Rinconete y Cortadillo*, Cervantes recrea magistralmente el ambiente apicarado y bullanguero de las plazas y calles sevillanas, donde se mezclan ganapanes, esportilleros, *palanquines* (Cervantes, 1992, I: 227), ladrones y tahúres. No olvida Cervantes aludir a la venta de objetos robados en el mercadillo. Al entrar en Sevilla por la puerta de la Aduana, los dos pícaros roban a un francés un par de camisas, un reloj de sol y un cuaderno, botín que parcialmente logran vender al día siguiente «en el malbaratillo que se hace fuera de la puerta del Arenal» (*ibid.* 199-200), mercadillo donde se vendía ropa usada, enseres viejos y todo tipo de objetos robados. Si «el que engaña es ingenioso y astuto», como escribía Sebastián de Covarrubias (1995: 474), estas *artes* eran atribuidas singularmente a los andaluces, de los que se decía que «son agudos y perspicaces de ingenio, astutos, sagaces y no nada miserables» (Cervantes, 2003, I, 892), como leemos en *La tía fingida*.

Cuando lo andaluz, y muy especialmente las formas expresivas de las clases populares, se elevaron a casticismo saleroso en la segunda mitad del siglo XVIII, las formas andaluzas de venta callejeras se convirtieron en folclore costumbrista. Hasta el

sur bajaban los viajeros, para descubrir en las «andaluzadas» el carácter fanfarrón, charlatán y jactancioso que consideraban un arcaico vestigio hispánico.

Las bromas, agudezas, todas esas graciosas ocurrencias que se llaman andaluzadas salían de todos lados como los cohetes de un fuego de artificio. Y ahora viene bien decir como un escritor español: «Si en París, el ingenio corre por las calles, en Andalucía se pasea por los campos» (Doré y Davillier, 1988, I: 366).

En el ajetreado ambiente de la feria de Santiponce, cerca de Sevilla, zumban las panderetas, se rasgúan las guitarras, repiquetean las castañuelas, y todo es alegría y jocosidad:

A ambos lados de la carretera se encontraban muchos peatones que cambiaban infinitos chistes con las gentes de a caballo y con quienes iban en coche, mostrando ese brío y ese entusiasmo que es exclusivo de los andaluces (*ibid.* 383).

Los pregones serán una de las manifestaciones donde se exprese esta idiosincrasia del sur, entre el tópico y las singulares maneras de tomarse la vida en Andalucía. A tanto llegó el gusto por el chiste y la chispa gitanesca y andaluza, que muchos de los vendedores callejeros que se recrean en las zarzuelas del siglo XIX y principios del XX, hablan con gracejo andaluz. Es el caso del protagonista de la zarzuela *El barquillero* (1900).

En el siglo XX, otros autores reflexionaron sobre la propensión andaluza al ingenio humorístico. Pensaba Gerald Brenan que el uso metafórico era más del gusto de las clases populares andaluzas que de las de ninguna otra tierra de España, lo cual podía comprobarse no solo en las coplas populares, sino en el habla diaria: «Incluso en una conversación corriente el campesino andaluz, lo mismo que su hermano del oeste de Irlanda, fuerza fácilmente el lenguaje metafórico» (Brenan, 1995: 190). En gran medida, los juegos del lenguaje que interesan al sur de Despeñaperros son aquellos que tienen que ver no solo con el ingenio, sino con la *guasa*, término que los diccionarios del siglo XIX ya documentan como voz andaluza y que alude al gusto por la broma y la chanza: «Guasa: s. f. fam. Andalucía: burla, ironía, dicho o hecho de hombre gracioso, decidor y satírico» (*Diccionario enciclopédico...*, 1870, II: 89). El propio Brenan escribe:

Cualquier extranjero que haya vivido en España se habrá sorprendido del uso corriente, especialmente entre la gente joven, de un estilo de chanza que está compuesto de indirectas, ambigüedades y remotas alusiones de todo tipo, al que, generalmente, es imposible seguir (Brenan, 1995: 192).

#### LA COMICIDAD PREGONERA DE HOY: HUMOR BURLÓN Y JACTANCIOSO

El análisis de las recopilaciones de pregones en la segunda mitad del siglo XX, así como nuestro propio trabajo de campo, confirma que suscitar una sonrisa o, incluso, una carcajada, sigue siendo una estrategia para el vendedor y un atractivo para el cliente, como demuestra este pregón jerezano:

Perejil y cebollas,  
limones, chiquilla.  
Limones *pa* la irritación  
y *pa* la que esté irritada.  
(Bonet y Tizón, 2008: 142)

Más ingenioso es este de paródica presuntuosidad:

La exquisita y sin igual Papa de Menta;  
es deletérea y soluble y su color intrínseco  
no está en relación con su extraordinario compendio bituminoso.  
¿Quién me llama?, ¡ahora vengo!  
(*ibid.* 143)

En el mercadillo semanal de antigüedades que se celebra en Sevilla cada jueves (conocido precisamente como «el Jueves»), no es infrecuente oír pregones graciosos. Así, un viejo anda por la calle Feria con un bote de plástico con aceitunas aliñadas, gritando:

¡Aceitunas gordales!  
El que las quiera comer  
que las pague,  
y el que no, que las mire.

Y cada cierto tiempo, se detiene en algún potencial cliente, y, mirándole de cerca a los ojos, le pregunta: «¿Usted se las come o las mira?». Y normalmente, antes de que el cliente pueda contestar, sigue con su prédica:

¡Aceitunas gordales!  
El que las quiera comer,  
que las pague...

Es un tipo de humor que no solo se considera lícito, sino necesario, de ahí que los buenos loteros pregonen la suerte en Andalucía con un toque de comicidad ingeniosa, como este de La Rinconada (Sevilla):

¿Quién me compra,  
que llevo el premio?  
¡Para hoy!  
¿Quién me compra,  
que vendo?  
Quien me compre uno,  
le regalo dos  
y le cobro tres.

En Alhaurín de la Torre (Málaga) aún se recuerda a un lotero que pregonaba sus números advirtiéndole chusconamente: «No va a tocar, pero se puede dar el caso», magnífica muestra de guasa andaluza y aun de la concepción que en esta tierra se tiene de la suerte. No menos gracia gastaba un castañero en Alcalá de los Gazules (Cádiz): «¡A una peseta el cuartillo y *algunillas* salen sanas!», de manera similar a cómo pregonaba las almendras un hombre de Benacazón que se dejaba ver hace algunos años por Alcalá del Río (Sevilla): «¡Almendraaaaaa! ¡Algunas salen buenaaaa!». El gracioso vendedor adornaba sus pregones con bailes no menos chuscos. En estos casos, se juega con la mala fama de los vendedores ambulantes, que sirve no tanto para la autofustigación y ridiculización cómica, sino precisamente para jugar irónicamente con la desvergüenza, convertida en arte a través del ingenio picaresco y el humor. En el fondo estos pregones constituyen una cómica inversión del orden dado que trivializan, incluso hacen mofa, de valores como los de honestidad y honradez. Es esta una lógica frecuente, como ocurre con los numerosos pregones que anuncian género robado: «¡*Malacatonés*, niñas, recién

*robaos!*», o «me cuesta más venderlos que robarlos», como proclama un gitano en el sevillano Charco de la Pava, sin que falten otros muy extendidos: «¡Melones (o patatas u otro producto) de Gandía, / se roban de noche y se venden de día!».

Julio Caro Baroja, al que no se le puede acusar precisamente de andalucismo, consideraba que el humor andaluz era esencialmente irónico, y lo vinculaba a «patrones muy viejos, que se observan asimismo en Italia en formas estereotipadas, como la befa» (Caro Baroja, 1990: 249). Pensaba Caro Baroja que como burla jactanciosa, la befa sería consecuencia de una sensación de superioridad, que compartirían tanto los ricos aristócratas, como los valentones y jaques del hampa. En *Historia cultural del flamenco* (Del Campo y Cáceres, 2013) desarrollamos la idea carobarrojiana de que los majos y guapos del siglo XVIII y XIX son arquetipos herederos de los valientes y matones del siglo XVII. En gran medida el salero y gracejo de los majos y majas dieciochescos prolongan la chulería de sus antecedentes, de ahí que estos rezumen un humor un tanto arrogante, propio de la gente *echá pa'lante*. En la literatura, muchos de los pregones de aquellos oficios vinculados a la majeza (naranjeras, buñoleras, castañeras, aguadoras y aguadores, etc.), muestran este humor que podríamos denominar *jacarandino*, en continuación con el que fue proverbial en el tiempo de los placeros y placeras del Siglo de Oro. Es posible rastrear así unos similares códigos de expresión, que aún hoy caracterizan ciertos pregones. Así, por ejemplo, un vendedor de gallos puede sacar a relucir su gallardía:

La gente de Cataluña  
no tiene nada que hacer,  
cuando viene el tío de los gallos  
salen todos a correr.

Ligeramente jactancioso parece el siguiente pregón-canción de un vendedor de avellanas jerezano:

Yo las tiro y las regalo  
y a nadie le importa *ná*,  
lo mismo que doy una gorda,  
también despacho un real.  
(Bravo-Villasante, 1981: 14)

En otros casos, se mezcla la sátira de uno mismo con la baladronada, sin que falte la característica guasa. Así, por ejemplo, en uno de sus pregones, el célebre Vicentito *el florero*, al que Demófilo dedicara algunas líneas, se jacta de cómo vive, cual charrán, engañando a la clientela.

Toda España traigo andada  
y corridos sus jardines,  
solo por traerle a *usté*  
mosquetas, lirios y jazmines.

Soy el tunela más grande  
que se pasea en Sevilla,  
solo vivo de *engañá*  
a los tontos y las chiquillas.

A charrán no hay quien me gane,

pero a florero tampoco,  
que con cuatro chirigotas  
sin *trabajá*, vivo y como.

Las flores son las más malas  
que se pasean en Sevilla  
pero le saco el *parné*  
a los pollos y las pollillas.

A cuarto *pa* las *mositas*  
y a dos para las casadas.  
Para las viejas a *reá*,  
que no se adornen la cara.

Y si la justicia supiera  
la prenda que es el florero,  
en lo alto de un tomillo  
me *corgaban po* el *pescuoso*.  
(*El Folk-lore andaluz*, 1882-83: 313)

Es imposible no vincular este humor con las bravuconadas de los pícaros, jaques y valientes que hacen hiperbólica justificación de sus pillajes, tal y como los retrata la literatura del Siglo de Oro y, muy singularmente, la literatura germanesca (Hernández y Sanz, 1999). En Andalucía, donde cuajó una singular valoración de lo picaresco, la jácara, la valentía, la guapeza y el desplante, muchos califican de «artista» al que logra vivir con ingeniosas engañifas. En nuestro trabajo de campo, hemos oído muchas veces cómo tras un pregón embaucador, algún transeúnte murmuraba: «¡Ojú, qué arte!». En ocasiones, la burla es a costa de un tercero. En Málaga, poblada de ingleses, un vendedor de unos dulces semejantes a mantecados, se dio a conocer como «el del Mantelete», pues pregonaba con gracia:

¡Aquí está el del Mantelete, con sus ricos pasteles!  
¡Son del Mantelete!  
¡A chica para los malagueños,  
y a gorda para los ingleses!  
¡¡Del Mantelete!!  
(Ballesteros, 1984: 172)

¿Y no es acaso humorístico el pregón, tan frecuente, que asegura irse ya y no volver el día siguiente, incluso en varios días, a sabiendas de que la misma cantinela se oye día tras día en el mismo lugar? Así, el vendedor de palmitos sevillano:

¡Parmitooooo de Hinojooooos, que *güenos* los llevo, que saben a gloria y están *cargaítos* de hijüelas, y *darse* prisa que mañana no vengo y *pasao* tampoco! (Jiménez Díaz, 1981: 26)

Comparable a este tipo de humor es el que derrocha la leyenda de un cartel que figura en no pocos bares sevillanos: «Hoy no se fía; mañana sí». Del anterior vendedor de palmitos, sabemos a ciencia cierta que volvía cada día por las mismas calles, lo que conocían perfectamente sus potenciales clientes. En esa ironía reside precisamente la gracia. Y parece que lo mismo ocurría con un vendedor de miel, cuyo pregón recogió Alejandro Guichot a finales del siglo XIX:

Tres cuartos,  
 medio cuartillo,  
 de miel de caña,  
 que con la paletilla  
 se rebaña.  
 Y quien la come un día  
 no se le *orvía*.  
 Y hoy sabe a merengue;  
 y que mañana no vengo,  
 que anoche me lo dijo el amo.  
 (Jiménez Díaz, 1981: 27)

Hay que tener «mucho arte», entendido al estilo andaluz, para pregonar la mercancía como lo hacía un granadino junto a las Bodegas Castañeda. Vendiendo papas asadas, no tenía el menor empacho en gritar: «¡Perdiceeeees!». Esto es lo que se llama «quedarse con el prójimo», en el sentido de engatusarle en broma.

No cabe duda que este tipo de humor ha sido, y sigue siendo, muy generalizado en Andalucía. Hay quien piensa que los gitanos son en esto unos maestros, «porque llevan siglos engatusando a los payos», nos dice un cliente que muchos domingos compra ropa en un mercadillo granadino. Para sobrevivir, el gitano ha aprendido también a reírse de su sombra, y así pregonaba un joven gitano en Sevilla:

Las chupas de cuero,  
 como las de los chinos<sup>8</sup>.  
 Las chupas de cuero,  
 como las de los chinos,  
 ¡¡pero en gitano!!

No faltan los pregones que miran con chulería la tragicomedia del destino que a uno le ha tocado en suerte, o los que hacen burla de la secular fama de los gitanos. Se recuerda en Málaga a un cerrajero calé, con más grasa en la ropa que en las herramientas que portaba desordenadamente, el cual pregonaba con voz ronca pero potente:

¡Cerrajeroooooo!  
 ¡Descompongo las cerraduras y me llevo las llaves!<sup>9</sup>  
 (Barrionuevo, 1982: 184)

Y en la Alpujarra hemos conocido a otro gitano que manifestaba entre bromas y veras que su profesión consistía en arreglar máquinas de coser, mondadoras de almendras, termos y «otros cacharros», ganándose la clientela de pícaras maneras: «Cada vez que arreglo una máquina, me cargo alguna pieza o la estropeo adrede para que tenga que venir a las pocas semanas». Lo interesante es que el gitano en cuestión lo reconocía en público. Aunque nunca se sabía si lo afirmaba en serio o en broma, sus clientes valoraban, entre risas, ese ambiguo alarde de sinceridad y bravuconería: «¡Qué tío, el gitano, qué cara más dura!»

<sup>8</sup> Se refiere a ciertos bazares que, por estar regentados por familias oriundas de ese país, son conocidos como «chinos».

<sup>9</sup> En vez del habitual pregón: «¡Se gobiernan cerraduras y llaves!».

A tal llega el gusto por los pregones humorísticos, y muy particularmente por los jocosos y chuscos, que algunos de los vendedores callejeros más guasones han quedado en la memoria, especialmente si, además de gracia, sabían cantar. Es el caso del *Piyayo* (Rafael Flores Nieto), gitano de Málaga que vendía por bares peines y otras menudencias. *El Piyayo* es recordado por los aficionados flamencos por sus tangos y ciertas composiciones de chufila:

El Piyayo y la Piyaya,  
cuando estrenan un *vestío*,  
no se lo quitan del cuerpo  
hasta que lo ven *rompío*.

*La Piyaya*, su mujer, era conocida como María *la canastera*. Pero era él quien llevaba la voz cantante, deambulando por todo el centro de Málaga, y muy especialmente en el Pasaje de Chinitas, lugar de reunión de los aficionados flamencos. No extraña que el humor burlón y jactancioso de ciertos vendedores callejeros sea reconocido en Andalucía como una singular maestría, un arte asociado a lo flamenco, una manera de hacer y decir las cosas tan andaluza, como heredera de los valentones, jaques y pícaros del Siglo de Oro (Del Campo y Cáceres, 2013: 93-120).

#### EL PREGÓN ERÓTICO Y OBSCENO

En *La verdad en el potro* (1671), Francisco Santos elabora un divertido pasaje en que un aguador, que vende agua y anís por dos maravedíes, pregona alegremente en tiempo de verano: «¡Qué fresca que viene la putona, y qué fresca!» (Santos, 1973: 121). Al pasar por su lado «una mujer de estas que dejan entretenido al marido y ellas van a lo mismo» (*ibid.* 121) se siente aludida y arremete contra el aguador, lo que da lugar a una violenta trifulca. Ni en los mercadillos de hoy en día, ni en las recreaciones literarias desde el siglo XV, son infrecuentes los lances de vendedores y vendedoras en que sale a relucir el verbo grosero, incluso el explícitamente obsceno. En parte, este rasgo resulta lógico especialmente entre los vendedores de frutas y verduras, habida cuenta de que las culturas populares han vinculado desde antiguo la cosecha y la abundancia de alimentos, a la comensalidad, la alegría, la fiesta y aun al sexo. Es conocida la milenaria relación en las culturas agroganaderas entre la fertilidad de la tierra y la de la mujer, de tal manera que en muchos lugares la tierra se ha asemejado simbólicamente a la matriz y el arado al pene, con lo que las actividades agrarias (la labranza, pero también la siega o la trilla), así como sus frutos, estaban connotados simbólicamente con la sexualidad (Eliade, 2004: 68-69). Demófilo, atento siempre al simbolismo de la lírica andaluza, escribe con respecto a un cante flamenco que da comienzo con «Esa *mujé* esta *sembrá*»:

De una mujer que tiene gracia se dice en Andalucía que está *sembrá*; esto es, sembrada. *Sembrao* (sembrado) es, por tanto, casi sinónimo de gracioso. De una persona de buena sombra se dice también que está *sembrá*. Es un modismo muy delicado: sin semilla no hay frutos, ni nuevas flores (Machado y Álvarez, 1986: 76).

No extraña, por lo tanto, que frutas y verduras sean sinónimos de órganos sexuales masculinos (nabo, por ejemplo) o femeninos (higo). Esencial en esta cosmovisión es la risa, dado que, como han demostrado Mircea Eliade (2004: 70) o Vladimir Propp (1983: 85-138) entre otros, la risa se ha asociado a la vida y a la regeneración cósmica, de tal manera que la carcajada provocada por imágenes sexuales estimularía la abundancia agraria y aun la fecundidad del hombre.

Por otra parte, los códigos de libertad expresiva que rigen en la plaza propician las referencias sexuales, y muy particularmente lo obsceno, incluso lo escatológico (González Alcantud, 2006: 61-78; Del Campo, 2013), hallando placer en destapar el tabú de lo prohibido y lo innombrable. Esta transgresión supone un pasatiempo que pone de relieve el gusto placero por el «realismo grotesco» (Bajtín, 1995), como un código esencialmente carnavalesco que a la vez degrada y vulgariza todo lo que es considerado bajo, vil, corporal, pero al mismo tiempo, exalta precisamente cuanto hay en ello de placer, de vida. Hipertrofiando grotescamente los productos agroalimentarios, y vinculándolos al sexo —«¡Ojú, niña, que pepino más gordo llevo... y qué bonico... no lo mires más, niña..., llévate, el pepino gordo y bonico!»— el vendedor callejero *hace varias cosas con palabras* (Austin, 1996): en primer lugar, destapa el tabú, rompe las convenciones de seriedad e instaura un clima de cercanía; en segundo lugar sorprende y a la vez recrea la antiquísima concepción carnal, en que los alimentos y el sexo son fuentes de placer vinculadas simbólicamente; y finalmente revuelve los planos bajo y alto, asignando belleza a lo grotesco, y despertando precisamente la hilaridad por ese juego de ambigüedades.

En Andalucía, este tipo de obscenidad graciosa sigue siendo relativamente frecuente. En uno de los mercadillos de Sevilla, es conocido un lotero por pregones con rimas que despiertan el pitorreo entre los que se acercan a probar suerte.

¡El 28!  
 ¡Que rima con el... ocho!<sup>10</sup>  
 ¡Como toque, la lío!  
 ¡Que como te toque, te la lío, niña!  
 ¡Como la líeeeeeee!  
 ¡Te toca, te toca, te toca!  
 ¡El 28! ¡Que rima con el ocho!

Hay quien siempre pregona el erótico 69, aunque no lleve ese número. Naturalmente, este tipo de humor no es privativo de Andalucía. Por poner un ejemplo alejado, en Pontearreas (Pontevedra) un picante vendedor ambulante se permitía pregonar su mercancía, de esta guisa:

Cómpreme señora,  
 peines de goma,  
 para peinar los pelos  
 de la...  
 Cómpreme señora.  
 (Pedrosa, 1993: 80)

La palabra obviada que rima con ‘goma’ es ‘cona’ (coño), como puede comprender cualquier gallego. Entre los pregones sicilianos, escribe Sergio Bonanzinga (2006), son frecuentes las alusiones irónicas de trasfondo erótico, de tal manera que se establece «un horizonte de complicidad mutua» entre el pregonero y los clientes. Así, son recurrentes los equívocos con los plátanos y calabacines, como atributos masculinos, mientras que otro pregonero puede aludir al «bacalao de doña Gracia» («*il baccalà di dona Grazia*»).

Tan frecuentes como en Sicilia son los pregones obscenos y picantes en tierras andaluzas. Entre los productos de los vendedores que más han despertado la socarronería

<sup>10</sup> Y con el *chocho*, obviamente.

obscena, está el higo. En El Puerto de Santa María (Cádiz) se dan cita los vendedores de higos de tuna en la temporada veraniega, para venderlos a un módico precio (2 euros la bolsa de 12 higos, ya sin piel). Hubo un tiempo en que acudían los vendedores de higos pregonando «¡Al buen higo!» o «¡Al gordo, al gordo higo!». El higo ha dado pie a evidentes pregones jocosos por doquier. En El Puerto de Santa María recuerdan a un tal Cambriles, que dedicaba su particular pregón obsceno cuando pasaba un grupo de hembras de buen ver: «¿A quién le pelo el higo?». También en Cádiz ha quedado el recuerdo de otro pregón no menos elocuente: «¿A quién le parto el higo de Jerez?». Los vendedores, efectivamente, pelaban o partían los higos, pero evidentemente era otra cosa a lo que se referían. «¡Higos, higos... la perdición de los hombres!», vociferaba otro vendedor en Almería (García Mateos, 2007: 66). En otros casos, es la mujer la que juega a destapar el tabú, como en el pregón ya mencionado, recogido en Bornos, Cádiz:

¡Ya llegó la mujé del *jigo* gordo,  
del *jigo* gordo!, ¡gordo y *colorao*!  
¡Los americanos buenos, gordos y *coloraos*!

Además de las razones anteriormente expuestas, la naturaleza de la compraventa como una contienda en la que el hombre intenta engatusar a la clienta, crea un marco simbólico que se asemeja al modelo de conquista-resistencia, típico en la construcción social de la sexualidad en todo Occidente (Foucault, 1994: 198). Según este modelo, el hombre intenta provocar a la mujer (en este caso, a la compra), y ella se resiste. El tira y afloja puede explicitarse a través del regateo o con los frecuentes intercambios verbales acerca de la bondad o la carestía de los productos. En todo caso, esa relación se asemeja fácilmente al galanteo. Hay que tener en cuenta que el mercado, junto con el lavadero, la fuente y la iglesia, fueron durante mucho tiempo algunos de los escasos contextos donde la mujer se desprendía del control del marido. Por su parte, el vendedor tiene a su disposición un enorme corpus de juegos de palabras que la tradición ha ido acumulando en cada uno de los objetos que vende. Típicamente, el vendedor pregonaba las bondades de su mercancía: lo encarnados que están los tomates o lo grandes que son los pepinos. Pero, dada la frecuente asociación entre productos de la huerta y el sexo, las hiperbólicas alabanzas de los productos sugieren también cuestiones más o menos impúdicas, aunque manifestadas con el típico doble sentido anfibológico.

Así, no solo la asociación entre agricultura y sexo, sino también el modelo de compraventa como una pugna sexual, explica que muchas de las canciones eróticas se ajusten a gritos o pregones. Basta citar algunos ejemplos del *Corpus de la antigua lírica hispánica* de Margit Frenk:

¿Ay quién me compra un juguete,  
que ni yere, ni mata, ni pica, ni muerde?  
(Frenk, 2003, II: 1252)

¿Quién compra un perrito, damas,  
que es muy barato y de falda?  
(*ibid.* 1252)

Ea, moçuelas,  
¿compráis pajuelas?  
(*ibid.* 1253)

¿Ay quién me quiere comprar

castañas, que yo os confieso  
que son calde e cotte adesso<sup>11</sup>?  
(*ibid.* 1252)

Pareciera que es el varón el que más se ha permitido dejarse llevar por las bromas obscenas, pero encontramos también ejemplos en las vendedoras callejeras, que continúan así el lenguaje desenfadado de las placeras del siglo áureo. También en ellas, son los productos agrarios los que más juego dan para la procacidad picante. «¡Los meloneeeee... que tengo los mejores meloneeeee!»», grita con picardía una gitana de pechos inmensos en Cádiz. «Vamos, niña, que tengo los melones más grandes que las tetas de Ivonne Reyes», vocifera otra mujer gruesa en Sevilla. «¡El nabo y la zanahoriaaaa! ¡Para ellos y para ellas!», pregona su compañero. Similar *cachondeo* se da también entre ciertos vendedores de textil, muchos de ellos gitanos. Especialmente proclives son, lógicamente, los feriantes en los tenderetes de ropa interior. Ahí es donde mejor caben las groserías, los juramentos, y en general toda una expresividad opuesta al lenguaje formal y serio. Solo ese gusto por el realismo grotesco explica un cartel en uno de los tenderetes del rastro malagueño: «Tenemos bragas XXXXXXXXL», mientras algo más allá una gitana no quiere dejar pasar una interesada clienta: «¡Chocho, llévatela, que le va a *gustá* a tu marío!». Caben los pregones más discretos del tipo «¡Llévatela niña, que te van a envidiar *toas* las Mari!»!, pero de vez en cuando surgen otros más chuscos: «¡Las bragas *pa tené* el chichi calentito!», y alguno rítmico y musical: «¡Tres, tres, tres, las bragas de Beyoncé!»», como se oye en un mercadillo de ropa en Sevilla.

#### CAMELAR: EL INGENIO HUMORÍSTICO EN LOS PREGONES ANDALUCES

Para comprender la importancia del ingenio humorístico en los pregones, hay que relacionar los códigos cómicos con la necesidad de utilizar variados recursos para captar la atención del hipotético cliente e incitarle a comprar. Este es el sentido *instrumental* del pregón, pero su humor se relaciona también con un sentido *expresivo*, «densamente simbólico» (Del Campo, 2017: 108), es decir, que la acción no se reduce a sus fines ni modifica la realidad primaria, que es considerada extraordinaria (realizada con códigos diferentes a los que rigen la comunicación ordinaria), que no está sujeta a verificación-falsación dado que sus mensajes son esencialmente ambiguos y polisémicos, y finalmente que es *performativa*, tendente a suscitar la emoción, incitar a la acción y vincular de alguna manera a los que participan.

Algunos de los rasgos de los pregones andaluces que aquí hemos analizado son consustanciales al género oral, y entroncan con una auténtica tradición panhispánica, mientras que en otras características se percibe claramente la singularidad del contexto andaluz. En realidad, en esta como en otras expresiones de la cultura popular andaluza, hay tanto de especificidad como de elementos comunes a otras latitudes de la Península, y aun de Europa (Del Campo, 2006). Como adelantábamos al principio de este artículo, en Andalucía, el arte de los vendedores callejeros tiene mucho de lo que se denomina por el sur *camelo*, palabra de posible origen gitano (Corominas y Pascual, 2001, I: 785-786), que significa tanto fingimiento, como galanteo, incluso burla (*DRAE*). Es lícito que el vendedor intente *camelar* al cliente, lo cual implica una suerte de engaño consentido; el cliente acepta que, para ser seducido, el vendedor despliegue todos sus encantos: exageraciones sobre la bondad del producto o lisonjas al propio cliente, al que intentará hacer reír. El regateo es, en ocasiones, parte indispensable del juego, dado que en el fondo ambos quieren llevarse el gato al agua. La compraventa es, así, una especie de contienda,

<sup>11</sup> Calientes y recién cocinadas.

en la que el vendedor tiende a la hipérbole y la adulación, mientras que el comprador se resiste, bajando los humos del vendedor o degradando simbólicamente la supuesta ganga que se le ofrece. Al vendedor no solo se le permite; se da por supuesto que finge. Machado supo expresarlo poéticamente, teniendo en mente, tal vez, a los chalanes gitanos.

Cuando dos gitanos hablan  
ya es la mentira inocente;  
se mienten y no se engañan.  
(Machado, 1989: 1953)

Es este un rasgo que casi siempre ha sido malinterpretado. Entre los siglos XVIII y XIX, cuando lo andaluz ha cristalizado como estereotipo folclórico vinculado a la majeza y el salero, también se repite el desprecio y animadversión hacia la picaresca sureña. Basta leer las palabras que dedica el valenciano Simón de Rojas Clemente a principios del XIX, según el cual, tratándose de andaluces, «rara vez se puede saber la verdad pura» (Clemente, 2002: 196). Es la visión racionalista que distingue universalmente la verdad y la mentira, el bien y el mal, la virtud y el pecado, sin tener en cuenta el relativismo ontológico, epistemológico y moral que es necesario aplicar para entender las costumbres, las formas de vida y, en nuestro caso, los específicos juegos del lenguaje que se usan en ciertos contextos, con unas específicas intenciones y estilos comunicativos, que siempre son idiosincrásicos de cada lugar. El pregón implica, casi siempre, un engaño, pero no una mentira, porque se admite que lo dicho por el vendedor no se ajusta a la realidad, no es una descripción objetiva de lo que se vende, como también el cliente finge desinterés o, incluso, pone *pegas* al producto ficticiamente. Machado invierte los términos y quiere dar a entender que los gitanos, no diciendo la verdad, no falsean el contrato social que desconsidera la mentira, pero permite engatusar a tu oponente. Desde nuestro punto de vista, y teniendo en cuenta los específicos juegos del lenguaje andaluces, sería más atinado decir que se engañan pero no se mienten, dado que el engaño —como puede verse en la caza o en los toros<sup>12</sup>— es precisamente el elemento imprescindible que permite expresar artísticamente la lid.

Antes de que los antropólogos observáramos las singulares relaciones de los andaluces con la mentira y el engaño, algunos escritores y poetas ya supieron ver que en ciertos contextos no decir la verdad no era equivalente a la falsedad y la mentira, e incluso se admitía como recurso ingenioso. Fernán Caballero, fascinada por el pueblo al que deseaba observar y retratar, lo recrea en *Simón Verde*, uno de sus *Cuadros de costumbres andaluzas*. Simón Verde, apodo de la hacienda de San Juan de Aznalfarache (Sevilla) donde habría nacido, es un campesino sencillo, jovial, risueño y bondadoso, que se gana la vida pregonando por Sevilla los productos agrícolas que vende, además de ejercer de «ordinario, llevando y trayendo encargos» (Fernán Caballero, 1965: 37). El rústico tiene la simpatía de sus vecinos del pueblo y los alrededores tanto por su «genio alegre y bondadoso», como por su «graciosa verbosidad» (*ibid.* 37). Como vendedor ambulante, no duda en pregonar su mercancía, aderezándola con lo que haga falta para poder ganarse la vida. Así, pregonan sus naranjas como si fueran de Gibralfarache, aunque son de Gelves.

De Gibralfarache...  
¡Qué ricas que son!

<sup>12</sup> En la caza de la perdiz, por ejemplo, el engaño es la perdiz enjaulada que «engaña» a la que vive en libertad y es cazada; en los toros, desde que se consolida el toreo a pie en el siglo XVIII, la muleta es llamada «engaño».

Sus vecinos conocen la estratagema, incluso le pican aludiendo a ella, pero no le censuran. En otra ocasión, pregona una carga de bellotas como si fueran de Cádiz, «donde no hay más árboles ni más matas que claveles en tiestos» (*ibid.* 38). Hay algo de ingeniosa picaresca en una treta que en Andalucía no es contradictoria con la ética del hombre de campo. La culpa es del comprador que se fascina por las bellotas si las cree excepcionales, como si fueran de Cádiz. Es imposible que las bellotas sean *realmente* de Cádiz, como la miel no es *en realidad* «zumo de flores», aunque se pregone como tal. Hoy, cuando en nuestros mercadillos pregona la gitana: «¡Niña, camisetas Calvin Klein de las *güenas* a 3 euros» o «los perfumes, nena, los perfumes del Corte Inglés<sup>13</sup>», los clientes saben perfectamente (y la vendedora sabe que el cliente lo conoce) que lo que compran son réplicas o falsificaciones. Si alguien adquiere el género creyendo que son originales, la culpa es suya, por pensar que puede aprovecharse del gitano comprando a tres euros lo que vale en realidad treinta.

En ese sentido, el arte de la venta callejera supone todo un folklore, entendido, a la manera machadiana: un saber popular, unas destrezas específicas, en este caso para *camelar* al cliente, y en un sentido más genérico una *manera de hacer las cosas con palabras*, propia de las clases populares. En Andalucía, la venta puede ser concebida también como un *arte*, y el vendedor como un *artista*, siempre y cuando muestre *saber hacer las cosas*, lo que implica en nuestro contexto, saber *camelar* con ingenio, desenvoltura, gracia, incluso con un toque de *guasa* y *cachondeo*. Los matices, intenciones y particulares códigos de esos engaños fueron generalmente despreciados desde el siglo XV, una vez que lo castellano se erige en modelo de honestidad y sinceridad, frente a las *dobleces* de los andaluces. Sin embargo, también resultaron sugerentes por la valoración del ingenio y la mordacidad burlesca. Más tarde, entre los siglos XVIII y XIX, ciertos románticos se fascinaron por las maneras de engatusar de los andaluces, aunque no desapareció nunca la visión maniquea que veía en el andaluz simplemente un farsante, un engañador, un estafador. El andaluz mentía, en la venta como en el amor. Una tonadilla de las últimas décadas del siglo XVIII (*El desertor*) afirma: «Como los Andaluces mienten con gracia, engañan fácilmente a las muchachas, pero hay mujeres que aunque los conocen suelen creerles» (Núñez, 2008: 42). Ligar y vender son prácticas emparentadas, puesto que en ambas rigen los códigos del engaño, es decir, de la mentira consentida, una falsa mentira, en el fondo, dado que tácita y recíprocamente se juega a falsear la realidad. En Andalucía, uno y otro son considerados un arte que tiene que ver con suscitar el deseo con gracia; el vendedor callejero vende un producto, el ligón «se vende» a sí mismo. La mujer cortejada acepta que las lisonjas no son más que una estratagema, de la misma manera que lo es su ritual resistencia a sucumbir ante las palabras del hombre. El enunciado del lance amoroso o de la compraventa («tus ojos como dos luceros» y «uvas dulces como el almíbar») no puede ser, *stricto sensu*, verdad o mentira, no puede ser falseado o validado por la realidad empírica, porque no pretende constatar nada, sino suscitar, como hace la poesía, una imagen que atraiga, seduzca, conmueva, provoque una reacción emotiva y sensitiva.

Como adelantábamos, el vocablo *camelar* y *camelo* significa en Andalucía tanto ‘engañar’, ‘engatusar’ como ‘seducir’, ‘galantear’ o ‘requebrar’. En los diccionarios gitanos prima la segunda acepción: *camelar* es ‘cortejar’ y ‘querer’. La palabra podría derivar del sánscrito *kamala* = ‘amable’, ‘amoroso’. El prefijo caló *kam-* es sinónimo de ‘amor’, ‘deseo’, al que se añade el sufijo *-elar* (Roper, 2007: 29). Entre los gitanos

<sup>13</sup> El Corte Inglés es la referencia de calidad en los mercadillos: «¡Mira que género, niña, lo mismo que en el Corte Inglés!» (Granada).

andaluces, y en general en las clases populares del sur, *camelar* alude a un lícito engaño para conseguir cualquier propósito. El cortejo y la venta ambulante son dos contextos típicos de *camelos*. En ambas actividades se pone de relieve lo que podríamos considerar una «teoría andaluza de la mentira y el engaño». Cada cultura falta a la verdad de una manera. Podríamos decir que en cada cultura la antítesis de la verdad supone diferentes *juegos del lenguaje*, entendidos en el sentido de Wittgenstein (1988: 39-41), como «una actividad o una forma de vida». Burlar al cliente con exageraciones y deformaciones ingeniosas y cómicas de la realidad es lícito en una sociedad que desconfía en gran medida de la idea de verdad objetiva, y donde la picaresca se ha tomado en gran medida como forma de mirar oblicua y burlescamente a la honra, la honradez, y otros códigos de comportamiento y valores alentados por el poder. Como decía Machado, la verdad de Agamenón no es la misma que la del porquero. Pareciera que en Andalucía, donde la seriedad no equivale a la verdad, la gente se resiste a que triunfe lo que Nietzsche llamaba «el espíritu de la pesadez» (*der Geist der Schwere*), y así los vendedores ambulantes siguen actualizando su *vis comica*, nunca extirpada del todo pese a la consideración de *mal gusto* con que el decoro burgués ha estigmatizado las formas expresivas de verduleras, buhoneros, gitanos y otra gente callejera.

## BIBLIOGRAFÍA

- AL-SAQUNDI (Abu-l-Walid isma'íl Ibn Muhammad) (1934): *Elogio del Islam español (Risala fi fadl al-Andalus)*, Madrid, Imprenta de Estanislao Maestre.
- ARCE DE OTÁLORA, Juan de (1995): *Coloquios de Palatino y Pinciano*, 2 vols. Madrid, Fundación José Antonio de Castro, Turner.
- ARCIPRESTE DE HITA (1988): *Libro de Buen Amor*, Madrid: Editorial Castalia.
- AUSTIN, John L. (1996): *Cómo hacer cosas con palabras. Palabras y acciones*, Barcelona, Paidós.
- BAJTIN, Mijail (1995): *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, Madrid, Alianza Universidad.
- BALLESTEROS, Juan (1984): *Añoranzas malagueñas. Pregones y cantares*, Málaga, Imp. Montes.
- BARRIONUEVO, Francisco (1982): *Málaga... Sus gentes, su picaresca, sus pregones*, Málaga, Gráficas Anarol.
- BIAGIOLA, Sandro (1992): «I canti dei venditori ambulanti italiani. Tipi e processi compositivi», *Nuova Rivista Musicale Italiana*, XXVI, 1, pp. 53-66.
- BONANZINGA, Sergio (2006): «Il teatro dell'abbondanza. Pratiche di ostensione nei mercati siciliani», en *I mercati storici in Sicilia*, Orietta Sorgi (ed.), Palermo, Regione Siciliana, Assessorato Beni Culturali e Ambientali e della Pubblica Istruzione, pp. 85-118.
- BONET, Soledad y Tizón Carmen (2008): «Pregones en la tradición oral de Cádiz», *Demófilo*, 28, pp. 133-145.
- BRANDES, Stanley (1991): *Metáforas de la masculinidad. Sexo y estatus en el folklore andaluz*, Madrid, Taurus.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen (1981): «Pregones callejeros», *Revista de Folklore*, 2, pp. 11-14.
- BRENAN, Gerald (1995): *La copla popular española*, Málaga, Editorial Miramar.
- CAPMANY, Aurelio (1946): *Baladrers de Barcelona*, Barcelona, Edicions Albón.

- CARAVAGLIOS, Cesare (1936): «Il contenuto poetico ed il contenuto musicale nei gridi dei venditori ambulanti napoletani», *Saggi di folklore*, Nápoles, Rispoli, pp. 65-101.
- CARRELL, Amy (1997): «Humor Communities», *Humor*, 10-1, pp. 11-24.  
DOI: <https://doi.org/10.1515/humr.1997.10.1.11>
- CARO BAROJA, Julio (1990): *Ensayo sobre la Literatura de Cordel*, Madrid, Istmo.
- CERVANTES, Miguel de (1983): *Entremeses*, Madrid, Castalia.
- CERVANTES, Miguel de (1992): *Novelas ejemplares*, 2 vols., Madrid, Cátedra.
- CHALMETA, Pedro (2010): *El zoco medieval. Contribución al estudio de la historia del mercado*, Almería, Fundación Ibn Tafayl de Estudios Árabes, Fundación Cajamar.
- CLEMENTE RUBIO, Simón de Rojas (2002): *Viaje a Andalucía. Historia Natural del Reino de Granada (1804-1809)*, Barcelona, GBG Editora.
- COROMINAS, Joan y PASCUAL, José A. (2001): *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico*, 6 vols., Madrid, Gredos.
- CORREAS, Gonzalo (2000): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. Luis Combet, Madrid, Editorial Castalia.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1911): *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde fines del siglo XVI á mediados del XVIII*, 2 vols., Madrid, Lasa Editorial Bailly/Bailliére.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1995): *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, ed. Felipe C. R. Maldonado, Madrid, Castalia.
- Crónica anónima de Enrique IV de Castilla, 1454-1474: Crónica castellana* (1999): Madrid, Ediciones de la Torre.
- DEL CAMPO, Alberto (2006): *Trovadores de Repente. Una etnografía de la tradición burlesca en los improvisadores de la Alpujarra*, Salamanca, Diputación de Salamanca.
- DEL CAMPO, Alberto (2013): «El culo en el cancionero de tradición popular. Escatología y obscenidad en contextos festivos liminares», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 78.2, pp. 489-516.  
DOI: <https://doi.org/10.1515/humr.1997.10.1.11>
- DEL CAMPO, Alberto (2017): *Maneras de Pensar. Del alma primitiva al giro ontológico*, Cuenca (Ecuador), Universidad de Cuenca.
- DEL CAMPO, Alberto y CÁCERES, Rafael (2013): *Historia cultural del flamenco. El barbero y la guitarra*, Córdoba: Almuzara.
- DELEITO Y PIÑUELA, José (1987): *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Alianza Editorial.
- DÍAZ AYALA, Cristóbal (1988): *Si te quieres por el pico divertir... Historia del pregón musical latinoamericano*, San Juan de Puerto Rico, Editorial Cubanacán.
- Diccionario enciclopédico de la lengua española* (1870): 2 vols, Madrid: Imprenta y Librería de Gaspar y Roig editores.
- DORÉ, Gustavo y DAVILLIER, Charles (1988): *Viaje por España*, 2 vols., Madrid, Ediciones Grech.
- El Folk-lore andaluz* (1882 a 1883), Sevilla: Francisco Álvarez y C.<sup>a</sup> editores.
- ELIADE, Mircea (2004): *Historia de las creencias y las ideas religiosas*, vol. I, Barcelona, RBA.
- FERNÁN CABALLERO (Cecilia Böhl de Faber) (1965): *Cuadros de costumbres*, Madrid, Taurus.
- FONTAINE, Laurence (1996): *History of Pedlars in Europe*, Durham, Duke University Press.

- FOUCAULT, Michel (1984): *Historia de la sexualidad*, vol. II., *El uso de los placeres*, México, Siglo XXI.
- FRENK, Margit (2003): *Nuevo Corpus de la Antigua Lírica Popular Hispánica (siglos XV a XVII)*, 2 vols., México, FCE.
- GARCÍA CALVO, Agustín (1979): *Del Lenguaje*, Madrid, Lucina.
- GARCÍA DE CASTRO, Diego (2006): *Refranes que dizen los viejos 'Seniloquium'*, Valencia, Universitat de València
- GARCÍA GÓMEZ, Emilio y LÉVI-PROVENÇAL, Évariste (1981): *Sevilla a comienzos del siglo XII. El tratado de Ibn 'Abdun*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla.
- GARCÍA MATEOS, Ramón (2007): «Pregonos y pregoneros en la literatura», *La voz y la noticia: palabras y mensajes en la tradición hispánica*, Valladolid, Diputación Provincial de Valladolid y Fundación Joaquín Díaz.
- GEERTZ, Clifford (1997): *La interpretación de las culturas*, Barcelona, Gedisa.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (1993): *Agresión y rito, y otros ensayos de antropología andaluza*, Granada, Diputación Provincial de Granada.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (2003): «Los andaluces y el humor», *Antropología de Andalucía*, Salvador Rodríguez-Becerra (ed.), vol. IX., Sevilla, Publicaciones Comunitarias: 14-34.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio (2006): *Los combates de la ironía*, Barcelona, Anthropos.
- GRACIÁN DANTISCO, Lucas (2010): *Galateo español*, texto preparado por Enrique Suárez Figaredo. URL: [http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/othertexts/suarez\\_figaredo\\_galateoespanol.pdf](http://users.ipfw.edu/jehle/cervante/othertexts/suarez_figaredo_galateoespanol.pdf)
- HERNÁNDEZ, César y SANZ, Beatriz (1999): *Germanía y sociedad en los siglos de oro. La cárcel de Sevilla*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- HERRERO GARCÍA, Miguel (1963): *Madrid en el teatro*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, CSIC.
- IZQUIERDO, Ricardo (2007): «Los vendedores en la Edad Media hispana», *Los vendedores y las civilizaciones*, Barcelona, Würth.
- JIMÉNEZ DÍAZ, Emilio (1981): *Mercados y mercadillos. Cosas de Sevilla*, Sevilla, GAE.
- JOLY, Monique (1982): *La bourle et son interprétation. Recherches sur le passage de la facétie au roman (Espagne, XVI-XVII siècles)*, Lille, Atelier National, Reproduction des thèses, Université Lille III.
- La vida y hechos de Estebanillo González* (1990): 2 vols., Madrid, Cátedra.
- LÓPEZ DE AYALA, Pedro (1987): *Rimado de Palacio*, Madrid, Castalia.
- MACHADO Y ÁLVAREZ, Antonio (1986): *El Folk-lore Andaluz*, Sevilla, Editoriales Andaluzas Unidas.
- MACHADO, Antonio (1989): *Prosas completas*, vol. II., Madrid, Espasa-Calpe, Fundación Antonio Machado.
- MARCIAL, Marco Valerio (2003): *Epigramas*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico (CSIC).
- MASSIN, 1978, *Les cris de la ville. Commerce ambulants et petits métiers de la rue*, París, Gallimard.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1991): *Poesía juglaresca y juglares. Orígenes de las literaturas románicas*, Madrid, Espasa-Calpe.
- NÚÑEZ, Faustino (2008): *Guía comentada de música y baile preflamencos (1750-1808)*, Barcelona, Ediciones Carena.
- PEDROSA, José Manuel (1993): «Moza de Logroño y defraudación obscena en el

- Cancionero Popular: del Cancionero Musical de Palacio al Folklore moderno», *Revista de Folklore*, 153, pp. 75-82.
- PIÑERO, Pedro M. y REYES, Rogelio (2005): *Itinerarios de la Sevilla de Cervantes. La ciudad en sus textos*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Junta de Andalucía.
- PITRÈ, Giuseppe (1882), «Sulle voci dei venditori ambulanti», *Archivio per lo studio delle tradizioni popolari*, I, pp. 289-292, 455-458.
- PROPP, Vladimir (1983): *Edipo a la luz del Folklore y otros ensayos de etnografía*, Barcelona, Bruguera.
- ROBERTSON, Ian (1975): *Los curiosos impertinentes. Viajeros ingleses por España, 1760-1855*, Madrid, Editora Nacional.
- ROJAS, Fernando de (2000): *La Celestina. Tragicomedia de Calisto y Melibea*, Barcelona, Crítica.
- RONCERO, Victoriano (2006): «El humor y la risa en las preceptivas de los Siglos de Oro», *Demócrito Áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, Ignacio Arellano y Victoriano Roncero (eds.), Sevilla, Renacimiento.
- ROPERO, Miguel (2007): «Tratamiento lexicográfico y sociolingüístico de los gitanismos del español en el DRAE (desde la primera edición de 1780 hasta la vigésima segunda de 2001)», *Sociolingüística andaluza*, 15, *Estudios dedicados al profesor Miguel Roperó*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- SANTOS, Francisco (1973): *El no importa de España y La verdad en el potro*, Londres, Tamesis Books Limited.
- TUER, Andrew White (1885): *Old London Street Cries and the Cries of To-Day, with Heaps of Quaint Cuts*, Londres, The Leadenhall Press.  
DOI: <https://doi.org/10.1093/nq/s6-XI.277.309b>
- WITTGENSTEIN, Ludwig (1988): *Investigaciones filosóficas*, Barcelona, Instituto de Investigaciones Filosóficas UCAM / Crítica.

Fecha de recepción: 19 de mayo de 2018

Fecha de aceptación: 10 de enero de 2019





**La puerta de Anuwampar.**  
Literatura oral, paisaje y ritualidad en el Altiplano aymara

**Anuwampar Gate.**  
Oral Literature, Landscape and Ritual at The Aymara Altiplano

Gerardo FERNÁNDEZ JUÁREZ  
(Universidad de Castilla-La Mancha)  
Gerardo.FJuarez@uclm.es  
ORCID ID: 0000-0001-5129-4473

ABSTRACT. The Orqorani hill, that watches over people's ceremonial life at Qorpa community in the Bolivian Highlands, has a peculiar geomorphology of intricate rock formations, loaded with myths, traditions and allusions to the local memory, and inscribed in the cognitive map of its structures. This work analyses one of these stone representations which, as an ideogram, displays the story of Anuwampar and becomes a symbolic testimony to the 'Temple's Gate', where — within the hill— he is locked. The character's name, Anuwampar —meaning 'dog hand'— alludes to his imminent shame and dishonor, linked to his ill-fated and ritualistic entrance to the Achachila hills. This rules the fertility in and outside the hill. This offence by Anuwampar, who forgets his ritual obligations towards Orqorani, makes his state of offeror and donor turn into a symbolic sacrificial offering.

KEYWORDS: Aymara, Orqorani, oral literature, landscape, ritual.

RESUMEN. El cerro Orqorani que tutela la vida ceremonial de los comuneros aymaras de la comunidad de Qorpa, en el Altiplano de Bolivia, ofrece entre sus recovecos geomorfológicos unas estructuras pétreas caprichosas cargadas de relatos, tradiciones y alusiones a la memoria local que aparece inscrita en el mapa cognitivo de sus estructuras. El artículo trata de una de estas representaciones pétreas que, a manera de ideograma, introduce el relato de Anuwampar y constituye el testimonio simbólico de la Puerta del Templo donde se encuentra encerrado en el interior del cerro. Anuwampar, «mano de perro», esconde en su propia denominación, la certeza del deshonor, una falta de correspondencia en el tratamiento ritual con los cerros *achachilas*, dueños de la fertilidad interna y externa del cerro a quienes pertenece.

PALABRAS-CLAVE: Aymara, Orqorani, literatura oral, paisaje, ritual.

Gracias a las fuentes coloniales y a la documentación arqueológica conocemos el valor ceremonial que los cerros han poseído de larga tradición en las culturas andinas. Incluso las representaciones iconográficas de algunas fuentes coloniales y cerámicas o textiles prehispánicos sugieren la importancia ritual de los cerros en las antiguas culturas de los Andes. Esto no resulta novedad alguna, prácticamente la mayor parte de las monografías antropológicas y etnográficas contemporáneas sobre las actuales sociedades andinas, recogen la relevancia de este hecho (Gil García y Fernández Juárez, 2008: 105). Las montañas y cerros sagrados de los Andes conocidos como *apus*, *machulas*, *wamanis*

en quechua y *mallkus* o *achachilas* en aymara consituyen una variada jerarquía de atributos rituales y ceremoniales, muy en especial el conocido como *mallku marani*, autoridad anual entre todos ellos que concentra las principales menciones en las correspondientes rogativas ceremoniales, vinculadas con el ciclo productivo en relación con la lluvia, la salud y la convivencia en las comunidades del Altiplano<sup>1</sup>.

Los *achachila* son los protectores genéricos de las comunidades aymaras. Presentan una indudable heterogeneidad entre sí. Los más señalados, importantes y prestigiosos, que suelen estar presentes en la mayor parte de las letanías y ofrecimientos ceremoniales, son los cerros nevados de la Cordillera Real Andina (Cordillera Oriental), Illimani, Illampu, Wayna Potosí..., incluso el Mururata al que se atribuye especial protección sobre los rateros y delincuentes en algunas versiones<sup>2</sup>. Además de estos grandes nevados, con alturas superiores a los 5.000 metros, conocidos de manera extensa y tenidos en cuenta en la mayor parte de las letanías ceremoniales, incluso en lugares apartados del Altiplano desde donde no se pueden apreciar sus formas, existen otros *achachilas* aparentemente más modestos, pero que protagonizan la vida social y ceremonial de las comunidades a las que protegen. Cada comunidad sabe cuál es su *achachila* de referencia, su «abuelo»<sup>3</sup>, a quien debe dirigir sus rogativas y solicitudes en función de los conflictos y necesidades que haya que atender y tratar en cada caso.

Determinados cerros suponen hoy en las sociedades aymaras contemporáneas referentes de pertenencia e identidad local, cuando no lugares de específico ofertorio ceremonial o de iniciación ritual de los propios especialistas caso de los *yatiris* o *ch'amaqanis* (Véricourt, 1999: 45; Fernández Juárez, 2004: 26; Fernández Juárez y Albó Corrons, 2008: 240).

*Yatiri* es el «Sabio», especialista ritual en el diagnóstico y pronóstico con las hojas de coca, conocedor de herbolaria tradicional y mediador en rituales productivos,

<sup>1</sup> El cerro característico que engalana la mayor parte de las postales de la ciudad de La Paz en Bolivia, recibe la denominación de Illimani, que parece proceder de Illa Umani, «el dueño del agua», como acreditan las frecuentes coronas de nubes que cubren sus cumbres nevadas. Los pobladores aymaras de la zona del lago Titicaca conocen con exactitud sorprendente los vientos que traerán agua y que sortearán la barrera del Illimani y las cumbres de la Cordillera Real andina, de aquellos otros que no. Constituyen «señaleros» que advierten de las características del ciclo productivo que se viene desde las labores iniciales de la roturación de los terrenos de cultivo (Kessel y Enríquez, 2002: 55).

<sup>2</sup> El relato de amor entre Illampu e Illimani y el enojo de Mururata celoso de Illimani que quiso levantarse por encima de ellos. El Inca reaccionó golpeándolo con su onda, de ahí el nombre de Mururata... «desconchado». La adecuación de los cerros a relatos míticos del pasado y circunstancias ceremoniales del presente más rabioso reflejan la gran versatilidad del modelo ceremonial aymara y andino y por supuesto la capacidad adaptativa de los diferentes actores presentes en su sistema de creencias. La antropóloga italiana Francesca Cerbini mostró de una forma etnográfica impecable, la vigencia adaptativa de cerros ceremoniales y ofrendas originarias del dominio rural altiplánico en un contexto tan específico, para los inmigrantes aymaras, como el panóptico de San Pedro en la ciudad de La Paz (Cerbini, 2010: 15). Para una visión sobre los modelos rituales adaptativos aymaras al ámbito urbano, ver Albó, Greaves, Sandoval (1983: 225) y Burman (2011: 120). Igualmente en contexto evangélico el trabajo de Stróbele (1989: 93).

<sup>3</sup> *Achachila*, viene de *achachi*, «viejo», «abuelo», circunstancia que aparece fortalecida en los relatos de la literatura oral, en los mitos y en los cuentos protagonizados por ellos, en los que suelen aparecer bajo la forma de un abuelo canoso de poncho blanco. Las cumbres de los principales *achachilas* se dicen que son sagradas e imposible acceder a su cumbre. Son muy frecuentes los relatos en los que los *achachilas* levantan ventiscas o confunden a los que se acercan por sus inmediaciones con figuras que generan fascinación como los «toros dorados» cuya intención es perder la orientación y el juicio del inconsciente aventurero (Berg, 1989: 125; Morote Best, 1988: 48). Los *achachilas* suelen protagonizar los sueños de iniciación de los especialistas en ritual ya sea bajo la forma de borracho, anciano o «gringo» que reclama ser invitado y homenajeado con libaciones y ofrendas, lo que constituye uno de los motivos para acceder a la condición de especialista en ritual, *yatiri*. La figura del *achachila* como «gringo» parece vinculada a las expresiones formales del poder político y económico.

conflictos humanos y problemas terapéuticos. Pueden ser hombres o mujeres y su presencia en las comunidades aymaras del Altiplano es muy reconocida. Los sistemas de iniciación de estos especialistas en ritual resultan complejos y muy variados. El más característico en la región altiplánica cerca del Lago Titica es la elección por el rayo. El rayo constituye desde antiguo, como reflejan algunas cónicas coloniales, el principal agente seleccionador de especialistas rituales con golpes certeros que, según explican los pobladores aymaras, descuartizan al infortunado para retornarle de nuevo a la vida con la posibilidad de iniciarse como *yatiri*. El rayo suele dejar sus regalos en el lugar en donde se ha producido el encuentro, de tal forma que el candidato a *yatiri* los encuentra en cuanto retorna a la consciencia. Entre ellos destacan las «gloria bala» o piedras del rayo. En otras ocasiones el rayo marca el cuerpo del aspirante provocándole cicatrices en el cuerpo que el *yatiri* suele mostrar ante los incrédulos como testimonio irrevocable de la selección de que ha sido objeto. En otras ocasiones el propio cuerpo del candidato a *yatiri* posee las peculiaridades morfológicas que acreditan su selección ceremonial por parte del rayo, como tener algún órgano corporal duplicado, tener más dedos en manos o pies de lo habitual (*sojtillos*) o ser *ispa*, gemelo, cuya naturaleza se atribuye al rayo<sup>4</sup>. Otras formas canónicas reconocidas para aspirar a ser *yatiri* lo constituyen las enfermedades imprevistas que provocan una gran incapacidad en el infortunado que consigue recuperarse practicando y experimentando en su cuerpo con los remedios tradicionales. Otro cauce para iniciarse como especialista ritual lo establecen los sueños, determinado tipo de sueños. En otras ocasiones la propia presión social es la que propicia la donación de un representante de una parentela concreta de la comunidad para que se inicie como *yatiri*. Suele ser en casos en los que la comunidad haya perdido a sus *yatiris* de referencia o se encuentren en una situación de longevidad que impida ya disfrutar de sus servicios. En esos casos la comunidad presionará a aquellas familias que tuvieron *yatiris* de prestigio en el pasado entre sus familiares para que alguno de sus descendientes se inicie en estos menesteres puesto que de estas familias se dice que «tienen rayo» lo que facilita el acceso como especialistas rituales a su parentela.

Por su parte el *ch'amakani*, «dueño de la oscuridad y de la fuerza», constituye el especialista ritual de mayor prestigio en las comunidades del Lago Titicaca. Su mayor habilidad consiste en hablar y consultar de viva voz, en consultas a oscuras, habitualmente por la noche, a los cerros, los seres del mundo de abajo y a las entidades anímicas de las personas afectadas en sus consultas, que se personan a su llamado para debatir con él, en voces de diferente textura y tonalidad, sobre los problemas, conflictos y situaciones que aquejan a los que acuden a su presencia (Fernández Juárez, 2004: 40). Encontramos versiones similares en contexto quechua andino en relación a los *paqos*, *papamesayoq* y *altamisaqoq* en las proximidades del Cuzco en Perú (Contreras, 1985:120; Ricard Lanata, 2007: 147; Lorente, 2014: 229). Los modelos de iniciación ceremonial en cada caso otorgan un gran valor a los cerros, lugar en donde suele realizarse. El conocimiento de los más expertos y avezados suele canalizarse a través de los sueños, por indicación específica de los propios *achachilas*.

De hecho estos «sabios» y «sabias» suelen visitar regularmente los «calvarios» de poder que se encuentran en las laderas y cumbres de los principales *achachilas* para incrementar su conocimiento ceremonial y conseguir por inferencia, en ocasiones a través

---

<sup>4</sup> El parto gemelar no se considera afortunado en los Andes y suele ser motivo de abandono de uno de los gemelos, especialmente en el caso de hermanos de diferente sexo. En diferentes culturas el parto gemelar se considera algo inapropiado para los seres humanos puesto que solo los animales dan a luz varias criaturas de forma correlativa. En este caso, la duplicación en el seno materno que se achaca al rayo, dota de este poder al gemelo por lo cual, al «tener rayo» puede ser iniciado como maestro ceremonial.

de los sueños, destacadas competencias en sus técnicas diagnósticas y rituales. Los «calvarios» suelen ser conformaciones rocosas de especial significado por su forma o posición, denominadas *waq'as* en donde suelen hacerse los sacrificios ceremoniales y que expresan determinados acontecimientos de la memoria local no exenta de componentes de carácter mítico (Astvaldsson, 2000: 47)<sup>5</sup>.

El cerro Orqorani, próximo a la comunidad de Qorpa, y al pueblo de Jesús de Machaca de la Provincia Ingavi, del Departamento de La Paz (Bolivia), incorpora sobre sus laderas una gran cantidad de rocas enhiestas de formas caprichosas que, como en otros lugares del Altiplano, reciben el apelativo de *waq'as* y su conjunto la denominación genérica de *qalamarka* (ciudad de piedra)<sup>6</sup>. Por supuesto, se trata de algo más que piedras inermes, en la tradición local aymara, que ha construido en torno a ellas relatos sobre personajes míticos, espacios simbólicos y recursos a la propia memoria histórica del lugar con sus enfrentamientos y singularidades<sup>7</sup>. Entre ellas cabe destacar la figura de Anuwampar, un líder próspero local que por no respetar las obligaciones rituales con los cerros *achachilas*, termina preso en su interior como acredita la hornacina que delimita el umbral de entrada al cerro, tal y como puede verse en la actualidad, de cuyo interior, en la hora de los «encantos», emergen perros negros y sonidos maléficos.

Tuve la oportunidad de recorrer las laderas y cumbres del cerro Orqorani de la mano de Hilario durante una de mis estancias en la comunidad de Qorpa, en que me alojé con su familia. A Hilario le encanta contar cuentos, relatos y sucesos de la comunidad, así como pasear por los cerros; es colono en las tierras orientales de San Borja en el Oriente de Bolivia y en cierta ocasión me llevó de paseo al cerro Orqorani, en cuyas proximidades se encuentra su residencia paterna. Su padre es reconocido *yatiri* en la comunidad y comparte con su hijo el gusto por los relatos legendarios, los seres del Altiplano y la exégesis de los rituales comunitarios. Llama la atención la precisa capacidad de Hilario, habituado al comercio y a los negocios del transporte de mercancías, para interpretar la historia local y las normas éticas de comportamiento de la comunidad a través de las formas caprichosas de las diferentes *waq'as* del variopinto paisaje pétreo del cerro Orqorani.

Cada comunidad del Altiplano tiene su propio cerro predilecto al que otorga culto como si fuera de su propia parentela del que se dice «tiene mejor mano» para los comuneros de su jurisdicción. Pese a todo, algunos cerros presentan cierto valor especializado en términos generales pudiendo beneficiar a cualquiera que les tenga fe y realice los sacrificios de la forma estipulada, caso del conocido santuario que configuran las cumbres del cerro Pachjiri en la comunidad de Ajlla (Provincia Omasuyo, del Departamento de La Paz), conocido por su especializada competencia tanto en la distribución de bienes y gracias como justifican los «calvarios», altares o *waq'as* que adornan sus cumbres y laderas, como en la formación de especialistas rituales o *yatiris*. El cerro Pachjiri posee además el valor de la ambigüedad ceremonial característica de los altares y «calvarios» del Altiplano, cubriendo los parabienes solicitados por los

---

<sup>5</sup> El valor ceremonial del cerro no solo afecta a su cumbre, sino a toda su superficie rocosa donde es posible reconocer la presencia del *achachila*. Lo mismo podemos decir de sus adentros. Las interioridades del cerro están salpicadas igualmente de su valor ceremonial como apreciamos en el caso de las minas y el culto al diablo (el tío) (Absi, 2005: 33)

<sup>6</sup> Este término *waq'a* se aplica a los adoratorios pétreos similares a los del cerro Orqorani como podemos ver para el sector de Jesús de Machaca, cada uno de ellos con su especificidad ceremonial y su impronta en los relatos míticos y la tradición oral del sector.

<sup>7</sup> La relevancia de las piedras y conformaciones rocosas, en general, formando parte de las tradiciones legendarias andinas así como de los usos rituales cotidianos en las comunidades quechuas y aymaras es algo habitual y conocido (Gutche, 1984: 539).

pobladores en forma de ofrendas<sup>8</sup>, pero dando cabida igualmente a los deseos maléficos y expresiones de aflicciones rituales a través de las ofrendas negras, *ch'iyara misa*, que son quemadas en el altar apropiado<sup>9</sup>.

Las *waq'as* de Orqorani, ofrecen una perspectiva distinta, según el relato de Hilario, dando cabida en primer lugar a un conjunto de referentes del paisaje, algunos con tratamiento ceremonial<sup>10</sup>, que tienen que ver con las necesidades tanto de producción como de reproducción humanas, conceptos formulados y expresados a través de los relatos que las propias piedras y sus emplazamientos en el cerro provocan en alusión a tiempos añejos donde lo histórico y el mito se entrelazan y complementan de forma compleja. El relato se ajusta al paisaje de una forma estrecha donde memoria, oralidad y cultura escrita se dan la mano, si bien, de una forma peculiar, destacando de forma singular el valor de las imágenes inscritas en el paisaje<sup>11</sup>.

Uno de los espacios predilectos de Hilario, por sus connotaciones éticas y morales en clave aymara, es «la puerta del templo de Anuwampar». Algo tan asombroso en su denominación adquiere una forma específica humilde y decepcionante, si lo vemos con ojos occidentales, pues tan solo se muestra como una leve oquedad, apenas una hornacina constituida por un fallo geológico, en forma de «puerta», el resto de la construcción adquiere forma simbólica y ritual «a su hora», en la hora de los «encantos»<sup>12</sup>, a la media noche o en la hora de tránsito entre la noche y el día marcado por la aurora, que propicia encuentros generalmente desagradables en el Altiplano con los malignos seres *saxra* que se adueñan de la noche, afectando a la salud de quienes tienen la desdicha de tropezárselos.

Debo indicar que el hallazgo del relato que a continuación voy a exponer en palabras de Hilario, fue verdaderamente fortuito, recorriendo las peñas, campas y cárcavas del cerro Orqorani, en un momento en que mis preocupaciones teóricas en antropología versaban sobre las relaciones interculturales en el ámbito de la salud y de las prácticas médicas aymaras (Fernández Juárez, 1999).

Voy a presentar el relato de Hilario extractado de mi cuaderno de campo, para

<sup>8</sup> Las ofrendas rituales reciben diferentes denominaciones como *mesa*, *waxt'a* (regalo), *q'uwachá* en contexto urbano, y suelen estar configuradas por hojas de coca, unto y grasas de diferentes especies animales como la llama, la alpaca, el conejo, el cerdo, la gallina o la oveja, en función del cariz de la ofrenda, plantas aromáticas, resinas como el copal o el incienso, azúcar, flores, semillas, frutos y fetos de diferentes especies. El conjunto, elaborado según un orden específico en el que se alternan letanías y alocuciones variadas, es quemado en el lugar donde indica el especialista ritual, previa consulta a las hojas de coca.

<sup>9</sup> El caso del cerro Pachjiri dispone de una *waq'a* específica para maldiciones, conocida como «Muerte Calvario» (Fernández Juárez y Albó Corróns, 2008: 243; Burman, 2011: 220). De todas formas, existen recursos varios conocidos por los especialistas rituales para hacer los sacrificios dañinos, como colocar las ofrendas negras a la espalda del cerro o en dirección a la puesta del sol y otros varios (Rösing, 2008a: 230; 2008b: 135).

<sup>10</sup> Resaltaba Hilario la renovada reutilización ceremonial de alguno de las *waq'a* del cerro. Lo mismo podemos indicar con respecto a algunos monolitos tihuanacotas que se encuentran en las comunidades de alrededor.

<sup>11</sup> Cada vez surgen nuevas investigaciones que resaltan la importancia de la imagen y los ideogramas en los relatos andinos analizando la expresividad de formas escriturales no alfabéticas sobre diferentes soportes como textiles, cueros de oveja y llama o estructuras circulares de barro, conocidas como *llut'asqas* y las *waxt'as* u ofrendas rituales (Arnold, 2015: 31; Garcés, 2016: 115; 2017: 43; Fernández Juárez, 2018: 31).

<sup>12</sup> El concepto de «encanto» altera las condiciones espacio temporales de las comunidades aymaras. Los lugares que «tienen encanto» son susceptibles de presenciar la aparición de seres fabulosos del pasado, las representaciones sensibles de las entidades tutelares del Altiplano, vislumbrar ciudades escondidas, encontrar tapados, sufrir el ataque aflictivo de seres de la noche..., etc.

realizar luego un breve comentario general sobre su contenido. En cualquier caso he utilizado de forma exhaustiva y en extenso las notas a pie de página para explicar de forma adecuada los términos o conceptos que, entiendo, son precisos aclarar para que el relato sea comprensible.

#### EL RELATO: EL TEMPLO DE ANUWAMPAR<sup>13</sup>

Esta es la puerta del templo<sup>14</sup>. Este tiene una historia. En tiempos remotos, los abuelos cuentan de que donde yo vivía, donde mi casa, era una parcela de una persona que era más rica. Y esa persona se llamaba Anuwampar. Y ese tenía dice que bastante ganado, como llamas, ¡por miles!, alpacas y tenía bastante ganado y tenía un criado. Ese criado se encargaba de cuidar todo ese ganado, dice. Pero él, creo que se atenía a los achachilas<sup>15</sup> y ese achachila es una persona cualquiera, pero de temer ¿no? Pero un día él se olvidó de dar su sacrificio a los achachilas, el Anuwampar<sup>16</sup>. ¿Qué ha pasado? El Anuwampar, una noche ha caído en manos de los achachilas. De aquí dicen que bajaron esos vestidos de oro ¡morenos!<sup>17</sup> montados en caballo, de oro pero eran esos. A media noche justo estaba durmiendo el Anuwampar. Se lo llevaron al Anuwampar y se lo han traído aquí dicen, pero su criado ha venido, ha seguido de atrás, y lo han dejado por ahí abajo y esta puerta estaba una buena, ¡buena ciudad!, dice que se abría un tiempo, se abría y de oro ahí

<sup>13</sup> *Anuwampar (Anu ampara)* «mano de perro», humanizando lingüísticamente al personaje. Agradezco a los lingüistas Julio Calvo Pérez de la Universidad de Valencia y a Xavier Albó Corrons de CIPCA, La Paz, sus apreciaciones sobre el término aymara que identifica al personaje. A ellos debo la grafía más correcta del término que en el relato recogido oralmente se expresaba como «anuampa».

<sup>14</sup> Se trata de una oquedad en la roca que tiene forma de hornacina.

<sup>15</sup> Anuwampar, tiene en cuenta a los *achachilas* y les atiende según la costumbre ceremonial.

<sup>16</sup> Existe la costumbre de pagar ceremonialmente a los cerros y a la *pachamama*, la víspera del primero de agosto mediante ofrendas complejas (Fernández Juárez, 1996: 205). La reacción furibunda de los cerros parece desproporcionada pero ejemplarizante en el seno de la comunidad.

<sup>17</sup> Se refiere a los miembros de la comparsa de morenada. Los gringos en esta narración persiguen a Anuwampar en sus caballos de oro, vestidos de «moreno». Los caballos de oro y la situación descrita alude al oro vivo del *Anchanchu*, personaje *saxra*, maligno, que habita las cárcavas y quebradas solitarias de los cerros (Fernández Juárez, 2008: 124-125). El oro vivo aparece en diferentes momentos del año como la víspera del primero de agosto o durante la fiesta de la Cruz en Mayo. las irisaciones azuladas marcan el sitio en el que se encuentra en la forma de animales diminutos de oro con movilidad completa. Al desplazarse producen esas fulguraciones azuladas, rojas y blancas. El que consigue capturarlos ganará fortuna y riqueza para toda la vida, para ello debe marcar una cruz con un cuchillo en el lugar de donde emanan las irisaciones azuladas y orinar en esa dirección al tiempo que se corta el aire con el cuchillo mientras se hace la señal de la cruz (Spedding, 1992: 299). Si no se hace de forma adecuada este pequeño ritual al excavar en el interior de la tierra, en lugar del «oro vivo» solo se encontrará una olla vieja repleta de sapos porque el «oro vivo» habrá escapado hacia el interior del cerro. Este oro presenta las atribuciones características del tiempo antiguo, el tiempo de los *chullpas*, los *ñawpas* o el tiempo del Inca. El proceder del *anchanchu* tiene que ver con el pasado; las personas que quedan bajo su tutela, pierden el juicio, las mujeres son violadas con su gran miembro y su *ajayu* (alma principal) es capturado en el interior de la montaña, como le ha sucedido a Anuwampar por su negligente proceder al olvidarse de cumplir el pago a los *achachilas*. Los personajes capturados por los cerros se caracterizan entre otras cosas por la adopción de lenguas antiguas y vestidos añejos que los hacen irreconocible cuando retornan ocasionalmente a sus comunidades con el juicio turbado (Neila Boyer, 2006: 187; Polia Meconi, 1996: 250). En este caso, su permanencia en el interior del cerro, ya sea en cuerpo o a través de la captura de alguna de sus *ch'iwis*, «sombras», emparenta al afligido con los seres del pasado, los antiguos *chullpas*, de ahí la ropa que visten y las lenguas antiguas que hablan. No faltan tradiciones similares sobre la captura de personas y su prisión en el interior del cerro en los Andes ecuatorianos según la tradición de la *mama huaca* (Gutiérrez Estévez 1988: 225). El ser capturado por los cerros y huacas también presenta sus manifestaciones en los relatos coloniales y de extirpación de idolatrías, en ocasiones compatible con la dolencia del susto o con la propia iniciación ceremonial de los afectados (Sánchez, 1991: 125; Fernández Juárez, 2012: 45).

adentro<sup>18</sup>. Pero al criado lo han botado ahí, lo han dejado ahí no más, al Anuwampar lo han metido aquí adentro y se ha quedado hasta hoy día, para siempre, está cerrado ahí adentro y sus ganados se han muerto y se han desaparecido así no más. El criado que se ha quedado con ganado, el criado ¡así no más esos ganados!<sup>19</sup> que habí... llamas... se murieron todos. Ahí se desapareció su historia de ese hombre. Ese significado tiene este templo. Este es natural. Este tiene un, como un «encanto», «encanto» tiene, sí. A su hora tiene encanto<sup>20</sup>, se abre la puerta dice, y en su hora también dice que unos perros, varios perros dice que suenan aquí en este puerta. Si, entonces en su tiempo, en su hora se abre esta puerta; cualquier momento se puede abrir dice, no sabemos, se puede abrirse y a la vez este es poderoso. Si te pides alguna cosita entonces como una virgen<sup>21</sup> entonces, te pides no más, entonces, tranquilo no más, consigues no más<sup>22</sup> Venían, venían [la gente de la comunidad], pero ahora está olvidado este «templo». Ya se han olvidado<sup>23</sup>. Anuwampar es nombre originario, antiguo. Tiempo de los incas, ¡antes todavía!<sup>24</sup> Ya se han olvidado, ya no se recuerdan este, pero un día nosotros venimos a pagar a este lugar, parece que la suerte... ¡ha ido bien no más! De aquí, ha ido bien., hemos pagado aquí..bien ha ido, resulta. Con mesa hemos pagado, entonces con el tiempo va a mejorar<sup>25</sup>. Los abuelos habían visto puerta abierta y de ahí adentro han visto perros ladrando y ruidos no más, perro han escuchado<sup>26</sup>. Sí, morenos de baile, danza. No son gente negra, pero son gringos, pero vestidos de morenos<sup>27</sup> (Fernández Juárez, 2002: 174-175).

<sup>18</sup> Existen diversas narraciones populares sobre ciudades de oro, ocultas en el interior de los cerros o sumergidas en los lagos de los Andes (Morote Best, 1988: 74).

<sup>19</sup> Los ganados son tomados por los *achachilas* como pago en desagravio al olvido ceremonial de Anuampa. Una vez más el incumplimiento de las normas rituales provoca la catástrofe tanto en lo que afecta a la producción como al orden social aymara. En la localidad de Qorpa y en la provincia Ingavi, la producción agrícola de tubérculos de altura como la papa y gramíneas como la quinoa, se complementa igualmente con las recuas de llamas y alpacas que constituyen un criterio de reconocimiento y prestigio económico y social en el sector, como reflejan las fuentes antiguas en relación con sus propios caciques y líderes más representativos, como en el caso del relato de Anuwampar (Choque 2003: 86-87).

<sup>20</sup> Esa «hora» invierte la relación espacio tiempo acostumbrada en la esfera cotidiana, de tal forma que son frecuentes y posibles los encuentros con los seres tutelares, los malignos y los del pasado.

<sup>21</sup> La «puerta» tiene forma de hornacina como si fuera el soporte espacial de una imagen religiosa. Por otra parte observamos la enorme facilidad de Hilario para integrar en su discurso, sin contradicción aparente, los referentes populares aymaras y los cristianos.

<sup>22</sup> El lugar participa del sentido de «deuda de ofrenda» que los sacrificios de las mesas suponen en el Altiplano, como refleja (Rösing, 1994: 191).

<sup>23</sup> El olvido de las formas rituales tradicionales, de las «costumbres» constituye un reclamo persistente de los mayores con respecto a las jóvenes generaciones aymaras. Ante cualquier tipo de adversidad, ya sea en la producción de los campos, recuas ganaderas o en la salud, no es extraño que alguien reclame este tipo de olvidos. Las costumbres rituales pretenden, entre otros motivos, garantizar simbólicamente y canalizar adecuadamente las necesidades humanas de los pobladores. Cuando surgen los inconvenientes, alguna voz reclama este tipo de olvidos, incluso entre los jóvenes.

<sup>24</sup> La referencia a los incas es un marcador temporal muy frecuente en las sociedades andinas; se emplea, más allá de la correcta adscripción incaica del objeto o del hecho que se narra, con el pasado y lo antiguo.

<sup>25</sup> Es muy interesante la observación de Hilario sobre la búsqueda de nuevos referentes ceremoniales que resulten exitosos en el complejo espacial del cerro.

<sup>26</sup> Los perros ofrecen una tipología de representaciones muy significativas en el Altiplano aymara. Soñarse con perros implica que alguien cercano te va a robar. Escuchar perros ladrando en la noche es mal presagio a la hora de hacer ofrendas rituales o curar el mal del «susto». Los perros negros son empleados por los difuntos para cruzar las masas acuosas que separan el mundo de los vivos del de los muertos. Algunos personajes maléficos como los *kharisiris* pueden adquirir forma de perro o de burro en sus andares por los espacios desolados del Altiplano. Los perros desollados y colocados sobre el cuerpo del enfermo se emplean en el modelo de «muerte cambio» para engañar a la enfermedad al tiempo que el perro se entierra «con el nombre» del enfermo, en el cementerio de la comunidad.

<sup>27</sup> El baile de «morenada», suele danzarse hoy en las comunidades del Lago Titicaca en las principales fiestas patronales. La presencia de comparsas de morenos en estos actos suelen redundar en el prestigio social del preste que lo financia puesto que se trata de comparsas costosas por el número de participantes y

El relato acentúa la mutua necesidad que en el Altiplano tienen los seres humanos de aquellos seres excepcionales que protegen su entorno. No es una excepción, algo similar sucede en el interior de la mina con la figura del «tío» situación reflejada por Jun Nash (1985) en palabras de los mineros: «nosotros comemos la mina y la mina nos come a nosotros», en justa reciprocidad; o en los términos de la producción agrícola tal y como refleja Hans Van den Berg (1989) en el libro que dio cuenta de su tesis doctoral «La tierra no da así no más». Por tanto la fecundidad de tierras, ganados, cerros y minas de las que depende el mantenimiento de los seres humanos depende de los recursos ceremoniales que han de tenerse en cuenta para con los seres excepcionales de los que depende la vida humana. La manera adecuada es mediar en sus voluntades mediante las correspondientes ofrendas rituales que afectan al desarrollo tanto de los cultivos como de las recuas ganaderas como es el caso en el relato de Anuwampar (Fernández Juárez, 1995: 67; 1997: 102-116; 2012; Ricard Lanata, 2007: 74; Lecoq y Fidel, 2000:149; Tomoeda, 1994:284-289).

El problema estriba en el legado que las ofrendas constituyen no solo para los contrayentes (en este caso Anuwampar y los *achachilas* del cerro) sino incluso para los propios descendientes. Recuerdo un caso que recogí en una comunidad próxima a la localidad de Achacachi (capital de la provincia Omasuyo del Departamento de La Paz), cerca del Lago Titicaca, en donde la enfermedad que presentaba un padre de familia aymara y que lo retenía en casa contra su voluntad con una ostensible cojera, se debía, según el *yatiri* a la presencia de una ofrenda ritual antigua en el troje del hogar campesino, donde se almacenan los productos de la cosecha. El tratamiento terapéutico implicaba esa deuda de ofrenda que obligaba a actualizar el trato, el convenio o acuerdo sustentado entre la casa, el hogar, la familia y las entidades tutelares que habían recibido la ofrenda. Para ello el *yatiri* junto con los familiares del enfermo buscaron de forma detenida la ofrenda hasta encontrarla. Posteriormente lo que hizo el *yatiri* fue actualizar el acuerdo reponiendo los ingredientes de la ofrenda que estaban caducos, muy especialmente los componentes grasos y los «misterios»<sup>28</sup> y revitalizando el pacto entre los seres tutelares aymaras y la familia, buscando así su protección en la cosecha.

Llama la atención que el especialista ritual no contempló necesidad alguna de intervenir sobre el cuerpo del afectado teniendo en cuenta el origen del mal y su proyección física en el enfermo.

Esta idea del pacto ceremonial con los seres tutelares andinos, que beneficia la economía doméstica de la familia en sus bienes más necesarios como es la cosecha y el ganado, resulta muy frecuente en las poblaciones andinas. De hecho, el ciclo productivo va encaminado en términos rituales a lo largo de todo el periodo. Desde la preparación ritual de los terrenos, aprovechando que la «pachamama hambrea» en torno al primero de agosto, hasta la celebración de la Cruz de Mayo donde se suelen festejar a los productos o incluso en la celebración de San Juan, con el «señalado» del ganado (Fernández Juárez,

---

por el alquiler del vestuario. Hoy se relacionan con el dominio urbano, amestizado, frente al resto de comparsas autóctonas que ejecutan sus interpretaciones y bailes en las comunidades rurales. Como indica Hilario, se trata de «morenos» especiales puesto que son «gringos» luciendo trajes de oro, motivo propio de las riquezas del cerro y de los seres que lo habitan en su interior, caso del Tío de las minas y de los propios *achachilas* con los que comparten estos «morenos» idéntica apariencia del «poder», como gringo. Estos «morenos» son los que capturan a Anuwampar y lo llevan al interior del cerro, en esa ciudad de oro que solo se entrevé por la puerta de acceso en la hora de los «encantos».

<sup>28</sup> Los «misterios» constituyen una especie de galleta configurada con azúcar y cal que presenta un diseño en bajorrelieve alusivo al contexto general de la ofrenda (Girault, 1988:35; Berg, 1985: 125; Martínez, 1987: 60).

2002: 54-99; Ochoa, 1976: 8). Todavía se escucha, incluso entre los adolescentes aymaras que viven en las comunidades rurales, apelar a las ofrendas rituales cuando el año viene malo. Suelen quejarse por el olvido de la tradición, de la «costumbre», como dicen, de hacer el «pago» a la tierra, lo que explica las malas cosechas. Este aspecto constituye el problema de fondo del relato, el olvido de Anuwampar con respecto a los que son sus benefactores rituales, los *achachilas*, produce como consecuencia el colapso completo de sus bienes, la mortandad de todo su ganado y, finalmente, su clausura en el interior del cerro a través de la «puerta del templo».

Estos portales que permiten transitar entre diferentes dimensiones, en la hora de los «encantos», igualmente son muy frecuentes en la tradición oral andina y en los relatos locales. El propio Julio Verne nos enseñó de una forma explícita cómo en los adentros del mundo (y del cuerpo) suele encontrar acomodo tanto lo antiguo como lo valioso que añoran los humanos y así se narra en diferentes tradiciones amerindias (Gutiérrez Estévez, 2002). En el caso de los relatos andinos con una particularidad: el que permanece mucho tiempo dentro del cerro termina perdiendo la razón y retorna vestido de ropas viejas, como los antiguos, y hablando una lengua primitiva, ininteligible<sup>29</sup>, como he indicado anteriormente. Este tránsito entre el pasado y el presente que la puerta de Anuwampar facilita es remarcado por los perros que la custodian quienes a manera de eficaces psicopompos, conducen las almas de los difuntos sobre sus lomos, cruzando el río que separa el mundo de los vivos del de los muertos, según la tradición aymara. No es el único umbral que podemos identificar en la puerta de Anuwampar. En el mundo de abajo y de adentro *manqhapacha*, de donde surgen los *achachilas* danzando la «morenada», bajo la forma de autoridad que representan los «gringos» moran los seres malignos, dentro de una cierta ambigüedad moral, conocidos genéricamente como *saxras*. Son malintencionados, pero tremendamente poderosos, dueños de la riqueza del cerro como es el caso de los minerales preciosos.<sup>30</sup>

La puerta del templo de Anuwampar, no es un caso aislado. Son muchas las waq'as conocidas en el Altiplano aymara, incluso en las proximidades del cerro Orqorani que son objeto de ofrendas y de atenciones rituales, incorporando un relato específico sobre su propia especificidad ritual. Es el caso de la waq'a *kasasratqala*, donde los pobladores, según Hilario acudían a hacer ofrendas para tener familia, puesto que la gran piedra que la representa parece contener un relieve que semeja un *awayu* con su criatura a la espalda. Hacían las ofrendas para que naciera más gente en tiempos de los conflictos intercomunitarios por los lindes de terreno que se produjeron en el sector<sup>31</sup>.

La vigencia contemporánea de las waq'a del cerro Orqorani queda de manifiesto por el interés ceremonial que aglutinan en la actualidad, visitados por los Mallkus y

<sup>29</sup> Los deseos de los seres del cerro en atrapar a la gente en su interior no solo lo propician los *achachilas*, sino personajes que frecuentan los cerros como el *anchanchu* que hace perder la razón a quien lo escucha, o los *chullpa*, los seres de la antigüedad vinculados con los restos arqueológicos y las tumbas del pasado, todos ellos comprometen la salud de la gente apoderándose de su *ajayu* y haciéndoles enfermar de «susto» (Gil García, 2014: 273)

<sup>30</sup> El mundo aymara aparece distribuido en tres ámbitos diferenciados, el «mundo de arriba», *Alaxpacha*, donde moran los santos, las vírgenes y los fenómenos meteorológicos como el rayo; «este mundo», *Akhapacha*, poblado por los seres humanos, los animales y vegetales, pero también los cerros y la tierra y el «mundo de abajo y de adentro», *manqhapacha*, ocupado por los seres *saxra*, malignos y los *chullpa* del pasado.

<sup>31</sup> Hay varios casos recogidos por los testimonios históricos, como los combates por los linderos de tierras entre el Canton de Guaqui y el de Jesús de Machaca o entre las comunidades de Sullka Titi Titiri y Sullka Titi Lawa Qoyu (Astvaldsson, 2000: 189).

T'allas<sup>32</sup>, autoridades ceremoniales de las comunidades que integran el Cantón con la finalidad de regularizar el ciclo productivo o bien atender las necesidades rituales concretas de las comunidades y familias (Fernández Juárez 2000: 175-178)<sup>33</sup>.

#### CONCLUSIONES: EL RELATO, LA MEMORIA Y LA PIEDRA

Dicen los pobladores aymaras de la zona boliviana del Lago Titicaca que soñarse con un perro o con un perro que te lame la mano o te escupe es síntoma de traición, robo, de una decepción emocional profunda, además protagonizada por alguien cercano vinculado a la familia, a los afectos más significativos. Es lo que realiza Anuwampar, «mano de perro», que parece indicar en su propio nombre una felonía anunciada. Su olvido ceremonial, provoca la decepción afectiva de los *achachilas*, aborta la norma de una deuda de ofrenda exitosa con ellos que precisa su renovación periódica, renovarse sistemáticamente para ser eficaz. Todo esto echa por tierra el descuido de Anuwampar, con las consecuencias terribles que el relato señala. Por si fuera poco el relato aparece situado en un espacio concreto, el cerro Orqorani, donde se plasma a través de los roquedos, diaclasas y fallas que configuran *qalamarka*, la ciudad de piedra donde afloran mitos y relatos locales entremezclados con la memoria ceremonial y los altares de culto que protegen los *achachilas*<sup>34</sup>.

El cerro Orqorani constituye un formato específico donde los relatos andinos toman cuerpo y expresión sensible a través de un paisaje cognitivo que configura un relato moral con serias proyecciones contemporáneas en las conductas y procedimientos económicos sociales y ceremoniales de las comunidades aymaras. En cualquier caso, el referente del incumplimiento del vínculo ceremonial que la ofrenda ritual establece entre oferente y destinatario cambia los términos de la relación, convirtiendo a este último en objeto ceremonial y ofrenda humana que el cerro recibe complacida en su interior.

Los sacrificios humanos no adquirieron, hasta donde sabemos, el esplendor en época prehispánica de otras áreas culturales, caso de Mesoamérica con las civilizaciones Maya y Azteca. Sin embargo son numerosos los ejemplos etnográficos actuales que aluden al valor e importancia ritual del sacrificio humano, potenciando otras modalidades sucedáneas mediante las *wilanchas* de auquénidos o la simulación del canibalismo ritual<sup>35</sup> (Fernández Juárez, 2015: 157).

Anuwampar, en el interior del cerro, convertido él mismo en icono del pasado, continúa como referente en las nuevas generaciones aymaras del cuidado que los tratos ceremoniales merecen, con los abuelos, los cerros *achachilas*, que siguen dando sentido a un paisaje donde los relatos se inscriben en ideogramas pétreos que refuerzan la memoria y la manera de ejercer el liderazgo político y ceremonial en el Altiplano. Ahí

<sup>32</sup> *Tata Mallku* y *Mama T'alla* son las denominaciones que reciben las autoridades comunitarias del Cantón (Ticona y Albó, 1997: 81-82).

<sup>33</sup> De hecho cabe mencionar que no solo están plenamente vigentes las *waq'as* del cerro Orqorani en relación con el ciclo productivo cuya obligación reside en las autoridades comunitarias como he indicado sino que también se han reactivado procesos de recuperación ceremonial de monolitos prehispánicos como en el caso de Sullka Titi Titiri. La implicación de las autoridades comunales en el dominio ceremonial aymara está presente en diferentes espacios y dominios, tal y como es el caso del propio Anuwampar, como recoge Rivière (1982; 1995).

<sup>34</sup> Hay que resaltar que no he conseguido localizar ni en los repertorios folclóricos de Efraín Morote Best, ni en las referencias de Antonio Paredes Candia o Mario Montaña Aragón algún relato similar, ni en castellano, quechua o aymara sobre Anuwampar. Tampoco he localizado noticia alguna sobre el relato tras compartirlo con autores como Xavier Albó, Enrique Urbano (+) o Julio Calvo.

<sup>35</sup> El cronista Blas Valera (1992 [1584]) da cuenta de este hecho por la consideración nominal que los auquénidos andinos tenían en los sacrificios humanos a los que se trataba como personas.

queda la puerta del templo de Anuwampar con sus ladridos y sombras amenazadoras que «a su hora» advierten a los lugareños de su presencia.

## BIBLIOGRAFÍA

- ABSI, Pascale (2005): *Los ministros del diablo. El trabajo y sus representaciones en las minas de Potosí*, La Paz, IFEA/IRD.  
DOI: <https://doi.org/10.4000/books.ifea.4003>
- ALBÓ, Xavier, GREAVES, Tomas y SANDOVAL, Godofredo (1983): *Chukiwagu. La cara aymara de La Paz, vol. III. Cabalgando entre dos mundos*, La Paz, CIPCA.
- ARNOLD, Denise (2015): «Del hilo al laberinto: Replanteado el debate sobre los diseños textiles como escritura», *Textualidades. Entre cajones, textiles, cueros, papeles y barro*, Fernando Garcés y Walter Sánchez (eds.), (Cochabamba), INIAM-UMSS, pp. 31-54.
- ASTVALDSSON, Astvaldur (2000): *Las voces de los wak'a. Jesús de Machaca, la marka rebelde*, 4, La Paz, CIPCA.
- BERG, Hans van den, (1985): *Diccionario religioso aymara*, Iquitos, CETA/IDEA.
- BERG, Hans van den (1989): *La tierra no da así no más. Los ritos agrícolas en la religión de los aymara-cristianos*, Amsterdam, CEDLA.
- BURMAN, Anders (2011): *Descolonización aymara. Ritualidad y política*, La Paz, Plural.
- CERBINI, Francesca (2010): *La casa de jabón. Etnografía de una cárcel boliviana*. Barcelona, Bellaterra.
- CONTRERAS, Jesús (1985): *Subsistencia, ritual y poder en los Andes*, Barcelona, Mitre.
- CHOQUE, Roberto (1993): *Jesús de Machaca: la marka rebelde, I. Cinco siglos de Historia*, La Paz, Plural / CIPCA.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo (1995): *El banquete aymara. Mesas y yatiris*, La Paz, Hisbol.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo (1997): *Entre la repugnancia y la seducción. Ofrendas complejas en los Andes del Sur*, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo (1996): «El mundo abierto. Agosto y Semana Santa en las celebraciones rituales aymaras», *Revista Española de Antropología Americana*, 26, pp. 205-229.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo (1999): *Médicos y yatiris. Salud e Interculturalidad en el Altiplano aymara*, La Paz, CIPCA
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo (2002): *Aymaras de Bolivia. Entre la tradición y el cambio cultural*, Quito, Abya-Yala.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo (2004): *Yatiris y ch'amakanis del Altiplano aymara. Sueños, testimonio y prácticas ceremoniales*, Quito, Abya-Yala.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo (2008): «Terrores de agosto. La fascinación del Anchanchu en el Altiplano aymara de Bolivia», *Antropologías del miedo. Vampiros, sacamantecas, locos, enterrados vivos y otras pesadillas de la razón*, Gerardo Fernández Juárez y Jose Manuel Pedrosa (eds.) (Madrid), Calambur, pp. 119-144.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo (2012): *Hechiceros y Ministros del Diablo. Rituales, prácticas médicas y patrimonio inmaterial en los Andes (Siglos XVI-XXI)*, Quito, Abya-Yala.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo (2015): «Diablo y ch'amakani. Antropofagia simbólica y maleficio en el Altiplano aymara de Bolivia», *Chungará. Revista de Antropología Chilena*, 47, 1, pp. 157-165.

- DOI: <https://doi.org/10.4067/S0717-73562015005000006>
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo (2018): *Humo, barro y cuero. Recorridos de la memoria en los Andes del Sur (Ofrendas y Plegarias)*, Quito, Abya-Yala.
- FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo y ALBÓ CORRONS, Xavier (2008): «Pachjiri, cerro sagrado del Titicaca», *Revista Española de Antropología Americana*, 38 (1) pp. 239-255.
- GARCÉS, Fernando (2016): «Inscripciones y escrituras andinas. Un sistema complejo y denso de visualidades, oralidades y espacialidades», *Boletín del Museo Chileno de Arte Precolombino*, 21, 1, pp. 115-128.
- DOI: <https://doi.org/10.4067/S0718-68942016000100008>
- GARCÉS, Fernando (2017): *Escrituras andinas de ayer y de hoy*, Cochabamba, INIAM-MUSS.
- GIL GARCÍA, Francisco M. (2014): «Otro mundo adentro de la chullpa. Ruinas arqueológicas, mundos permeables y espacios peligrosos en el Altiplano Sur andino» en, *Tiempo, espacio y entidades tutelares*, Óscar Muñoz Morán y Francisco M. Gil García (coords.), (Quito), Abya-Yala, pp.273-305.
- GIL GARCÍA, Francisco M. y FERNÁNDEZ JUÁREZ, Gerardo (2008): «Dossier. El culto a los cerros en el Mundo Andino. Estudios de caso», *Revista Española de Antropología Americana*, 38, 1, pp. 105-113.
- GIRAULT, Luis (1988): *Rituales en las regiones andinas de Bolivia y Perú*, La Paz, MUSEF/CERES/QUIPUS.
- GUTCHE, Maarten VD. (1984): «El ciclo mítico andino de la piedra cansada», *Revista Andina*, 4, pp. 539-556.
- GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, Manuel (1988): «Hipótesis y comentarios sobre la significación de la mama huaca», *Mito y ritual en América*, Manuel Gutiérrez Estévez (comp.), Madrid, Alhambra, pp. 286-323.
- GUTIÉRREZ ESTÉVEZ, Manuel (2002): «Interioridades», *Según Cuerpos. Ensayo de diccionario de uso etnográfico*, Manuel Gutiérrez Estévez (ed.), (Badajoz), Cicon Ediciones, pp. 83-141.
- KESSEL, Juan Van y ENRÍQUEZ, Porfirio (2002): *Señas y señaleros de la madre tierra*, Quito, Abya-Yala.
- LECOQ, Patrice y Fidel, SERGIO (2000): «Algunos aspectos de la vida y los ritos ganaderos, una comunidad pastoral del Sud de Potosí», *Pastoreo Altoandino. Realidad, sacralidad y posibilidades*, Jorge Flores y Yoshiki Kobayashi (eds.), La Paz: PLURAL / MUSEF, pp. 149-187,
- LORENTE, David (2014): «El vuelo nocturno de los cerros-pájaro. Ceremonias de llamada a los apus en el Sur del Perú», *Tiempo, espacio y entidades tutelares. Etnografías del pasado en América*, Óscar Muñoz y Francisco M. Gil García (coords) (Quito), Abya-Yala, pp. 229-272.
- MARTÍNEZ, Gabriel (1987): *Una mesa ritual en Sucre*, La Paz, Hisbol.
- MOROTE BEST, Efraín (1988): *Aldeas sumergidas*, Cuzco, Centro de Estudios Regionales Andinos «Bartolomé de las Casas».
- NASH, June (1985): «Religión, rebelión y conciencia de clase en las comunidades mineras», *Allpanchis Phuturinga*, 26, pp. 115-135.
- NEILA BOYER, Isabel (2006): «El “samay”, el susto y el concepto de persona en Ayacucho (Perú)», *Salud e Interculturalidad en América Latina. Antropología de la Salud y Crítica Intercultural*, Gerardo Fernández Juárez (coord.), (Quito), Abya-Yala, pp. 187-215.
- POLIA MECONI, Mario (1996): «*Despierta, remedio, cuenta....*»: *Adivinos y médicos del Ande* (dos volúmenes), Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú.

- RICARD LANATA, Xavier (2007): *Ladrones de sombra. El universo religioso de los pastores del Ausangate*, Cuzco, IFEA / CERA.  
DOI: <https://doi.org/10.4000/books.ifea.611>
- RIVIÈRE, Gilles (1982): *Sabaya: Structures socio-économiques et représentations symboliques dans les Carangas, Bolivie*. EHESS, Tesis de Doctorado, París.
- RIVIÈRE, Gilles (1995): «Caminos de los muertos, caminos de los vivos: Las figuras del chamanismo en las comunidades aymaras del Altiplano boliviano», *Revista de Antropología*, 10, pp. 109-132.
- RÖSING, Ina (1994): «La deuda de ofrenda. Un concepto central de la religión andina», *Revista Andina*, 12, 1, pp. 191-216.
- RÖSING, Ina (2008a): *Defensa y Perdición. La curación negra. Rituales nocturnos de curación en los Andes bolivianos*, Madrid, Iberoamericana.  
DOI: <https://doi.org/10.31819/9783964565945>
- RÖSING, Ina (2008b): *Cerrar el círculo. La curación Gris como tránsito entre la negra y la blanca. Rituales nocturnos de curación en los Andes bolivianos*, Madrid, Iberoamericana.  
DOI: <https://doi.org/10.31819/9783964565938>
- SÁNCHEZ, Ana (1991): *Amancebados, hechiceros y rebeldes. Chancay (Siglo XVII), Cuzco*, Centro de Estudios Regionales Andinos Bartolomé de las Casas.
- SPEDDING, Alisson (1992): «Almas, anchanchos y alaridos en la noche. El paisaje vivificado de un Valle Yungueño», *Etnicidad, economía y simbolismo en los Andes*, Silvia Arze (Comp.), (La Paz), Hisbol / IFEA / SBH / ASUR, pp. 299-330.  
DOI: <https://doi.org/10.4000/books.ifea.2312>
- STRÖBELE, Juliana (1989): *Indios de piel blanca. Evangelistas fundamentalistas en Chukiawu*, La Paz, HISBOL.
- TICONA, Esteban y ALBÓ, Xavier (2000). *Jesús de Machaqa: La marka rebelde, 3. La Lucha por el poder comunal*, La Paz, CIPCA.
- TOMOEDA, Hiroyasu (1994): «Los ritos contemporáneos de camélidos y la ceremonia de la citua», *El mundo ceremonial andino*, Luis Millones y Yosio Onuki (Eds.), (Lima), Horizonte, pp. 283-299.
- VALERA, Blas (1992 [1584]): «Relación de las costumbres antiguas de los naturales del Pirú», en, *Antigüedades del Perú*, Henríque Urbano y Ana Sánchez (eds.), (Madrid), Historia 16, pp. 44-122.
- VÉRICOURT, Virginie de (1999): *Rituels et Croyances Chamaniques dans les Andes Boliviennes*, Paris, L' Harmatan.

Fecha de recepción: 31 de enero de 2019

Fecha de aceptación: 7 de marzo de 2019



## Bailar con el diablo: metamorfosis de una leyenda oral, del Abruzzo italiano a la literatura de cordel de Brasil<sup>1</sup>

### Dance with the devil: metamorphosis of an oral legend, from Italian culture found in Abruzzo to the cordel literature of Brasil

Cruz CARRASCOSA PALOMERA  
(Universidad de Chieti-Pescara)  
cruz\_carrascosa@hotmail.com  
ORCID ID: 0000-0002-3627-7517

**ABSTRACT.** This article presents different oral versions, for the most part unpublished, on the *Dancing With the Devil* legend. The author tries to outline, through a comparative analysis, the sequences and motifs found in this type of legend. The topic variants and the cultural basis have also been analysed in a legend of the Abruzzo region in Southern Italy, an ethnological legend from Cape Verde, a chapbook (*cordel*) song from Brazil, an urban legend from Colombia and other international equivalents.

**KEYWORDS:** dancing with the Devil, the Devil's hooves, the Devil's blaze, abduction by the Devil, legends, oral literature, comparative literature.

**RESUMEN.** En este artículo se presentan diferentes versiones orales, en su mayor parte inéditas, de la leyenda *Bailar con el diablo*. El autor intenta delinear, mediante un análisis comparativo, las secuencias y motivos de este tipo de leyenda. También se comentan las variantes del tópico y sus sustratos culturales: una leyenda abrucesca, una leyenda etiológica caboverdiana, una canción de cordel brasileña, una leyenda urbana colombiana y otros paralelos internacionales.

**PALABRAS-CLAVE:** bailar con el diablo, pezuña del diablo, llamarada del diablo, rapto del diablo, leyenda, literatura oral, literatura comparada.

El 28 de febrero de 2009, Daniela Liberatore se encontraba en Roccamontepiano, pequeña localidad de la provincia de Chieti, en el Abruzzo italiano. Mientras conversaba con su abuela Clara Liberatore, ama de casa nacida en 1931 y originaria de aquel pueblo, Daniela grabó una leyenda, muy conocida en el lugar, sobre todo entre la gente de mayor edad, que tuvo la gentileza de comunicarme.

Las palabras de Clara, la narradora, transportan mágicamente a quien las escucha a los tiempos de «la adivina»: una mujer terriblemente hermosa que una noche convenció

---

<sup>1</sup> Agradezco a Clara Liberatore su versión abrucesca; a Daniela Liberatore por el cuidadoso trabajo de recolección, transcripción y traducción de etnotextos que ha llevado a cabo; a Horácio Santos por su versión caboverdiana; a Cecilia Santanché por su ayuda en la traducción al español de los textos brasileños y por sus consejos para la edición del texto en lengua original de Otávio Menezes; a Johnny Alexander Bautista por su versión colombiana; a Seif, anciano nuba, por su versión sudanesa; a José Luis Garrosa por su generosa aportación y sus correcciones; y a José Manuel Pedrosa por sus valiosas indicaciones teóricas, la importante aportación bibliográfica y todas las correcciones.

a algunos vecinos de que acudiesen a comer cordero y a bailar a su casa durante el Miércoles de Ceniza. Un acto claramente impiadoso, incluso blasfemo, puesto que el Miércoles de Ceniza es la fecha de arranque de la Cuaresma y del ciclo penitencial del calendario.

Las ruinas de tal casa pueden verse aún en el centro del pueblo:

[Narradora] Bajo la iglesia hay una casita, en la parte de abajo. Entonces, vivía una moza y hacía todo... Se reunían, jóvenes, viejos. Estaba también tu abuelo... No, no, no... El abuelo de la tía Linuccia, tu abuela.

Entonces, el Miércoles de Ceniza..., esta muchacha hacía todas las noches los bailes, se bailaba... Entonces, el Miércoles de Ceniza, pues prepararon que tenían que comerse un cordero. ¡El Miércoles de Ceniza! Y quien sí quien no, insistieron en comerse el cordero.

Dice:

—¡Mira, que hoy es pecado! ¡Aparece el diablo! ¡Es una cosa exagerada!

Y la muchacha:

—¡No, no, no! ¡Lo hacemos! ¡Lo hacemos!

Y esta era una joven que te volvía loco de lo guapa que era. Entonces, prepararon la cena, comieron, empezaron a bailar... Todos los bailes de antes: *quatriglie*, *scopa*<sup>2</sup>... Todos estos bailes que se hacían... antiguos.

A un cierto punto empiezan a ver todas cosas que ya no eran normales: se quedaban a oscuras, se... Luego volvía la luz. A un cierto punto, dice..., cuando estaban bailando todos juntos. Mientras estaban bailando, aparece una llamarada. Apareció un joven, que era de una belleza de no creérselo y mientras el baile... Y empezó a bailar con este, con el otro: dejaba a uno, cogía a otro.

De repente, este joven empezó a transformarse, de guapo que era, se hizo más... Ya no era normal. Le vieron los pies... Cuando le vieron los pies, todos empezaron a echarse para atrás. El joven hizo aparecer una llamarada y desapareció. Los pies los tenía... eh... como un... eh, ¿cómo se dice? Como una cesta, redondos, como pezuñas... Algo no normal. ¡Pero él era de una belleza de no creérselo, de lo guapo que era este joven!

Después, todos, el día después, las cosas... Esta casa se hundió, se derrumbó. ¿Sabes dónde estaba esta casa? ¿Ves el centro social? ¿Está aquel árbol, aquella encina grande? Allí. Pues, si ves la encina, en la parte de abajo hay un hueco, hay un... trozo de muro, y debajo hay un poco de tierra que se araba antes. Justo ahí estaba. Ha quedado esta casita al final de la calle.

[Colectora] La maestra Palmira dijo que había uno, que quizás todavía vive, que lo vio. ¿Quién es este?

[Narr.] Sé que estaba el abuelo de... de tu abuela Linuccia que lo contaba... A nosotros nos lo contaba la abuela, la madre de mi madre.

Entonces, el día después todo el mundo allí a ver, y eso, pero ya no había nada. Se veía nada más que un trocito de muro porque el resto se había hundido.

[Col.] ¿Y los que estaban allí murieron?

[Narr.] Eeh... todos, todos los que fueron, que huyeron, se fueron. Pero muertos... Ahora no sé si todavía viva alguno. ¡Pero esa que era una joven...! «La adivina» le decían.

He aquí la versión original, en dialecto de Roccamontepiano, del mismo relato:

[Narratrice] Sotto alla chiesa ci sta una casetta, a parta sotto. Allora, ci abitava una ragazza e faceva tutt... compagnia, i giovani, anziani. Ci stava anche tuo nonno... no, no, no... il nonno di Zia Linuccia, tua nonna.

<sup>2</sup> Bailes populares de Abruzzo que se realizan en grupo.

Allora, il giorno delle Ceneri..., questa faceva tutte le sere i balli, si ballava... Allora, il giorno delle Ceneri, allora hanno preparato che dovevano mangiare l'agnello. Le Ceneri! E chi scì chi no, hanno insistito di mangiare st'agnello.

Dice:

—Guarda, che oggi è peccato! Comparisce il diavolo! È una cosa troppo esagerata!

E la ragazza:

—No, no, no! Si fa, si fa!

E quest ca ere una giovane che ti faceva impazzire per quant che era bella. Allora hanno preparato la cena, hanno mangiato, hanno cominciato a ballare... Tutti balli di prima: quatriglie, scopa,... Tutti sti balli che si faceva... antichi.

A nu certo momende, hanno cominciato a vedere tutte cose che non era più normale: si scuriva, si... diventava luce. A nu certo momende, dice..., stavano a preparare il ballo proprio tutti insieme. Mentre stavano a ballare è uscita una lampa di fuoco. È comparso un giovane, ma che era una bellezza da non credere, mentre a questo ballo..., e ha cominciato a ballare con quello, con quello: uno lasciava, uno prendeva.

Un bel momento, ha cominciato a cambiare questo giovane, da bello è diventato più... Non era più normale. Gli hanno guardato ai piedi... quando gli hanno guardato ai piedi, tutti quanti si so cominciati a tirare addietro. Lui ha fatto una lampa di fuoco è scomparso questo giovane. I piedi che ce li aveva.. ehm... come un... ehm, come si dice? Come na cesta, rotondi, come zoccoli... proprio una cosa non normale. Però che era una bellezza da non credere, per quando che era bello questo giovane.

Dopo, tutti quanti, il giorno dopo, le cose... questa casa se n'è scesa, se n'è caduta. Sai dove stava questa casa? Vedi sotto al centro sociale? C'è quell'albero, quella quercia grande? Là. Allora, se tu guardi a questa quercia, a parta sotto c'è un vuoto, c'è una... muraglio, e sotto c'è un pezzo di terreno che si zappava prima. Proprio là stava. È rimasta sta casetta sotto alla strada.

[Raccoglitrice] La maestra Palmina ha detto che ci stava uno, che forse è ancora in vita, che l'ha visto. Chi è questo qua?

[Narr.] Sacce che ci stava il nonno di... di nonna Linuccia che l raccundeve... A nu ce l araccundeve la nonna, la mamma di mamma.

Allora, il giorno dopo tutti quanti a vedere là, le cose, ma non esistiva più niente. Che si vedeva appena appena un pezzettino di muro perché se n'è sprofondato.

[Racc.] E quelli là si so morti quelli?

[Narr.] Eh... tutti, tutti quelli che sono andati, che hanno fuggito, se ne sono andati. Però di morti... Mo non lo so quanti ce ne so rimasti. Ma quella che era una giovane...! «La fata» gli dicevano.

En 1950 William Jones Wallrich publicó en la revista *Western Folklore* seis versiones en inglés de esta leyenda, que decidió titular *The demon dancer*, 'El demonio bailarín'. Estos relatos fueron recopilados por Wallrich en pequeños poblados de habla hispana del Valle de San Luis, al sur del Estado de Colorado.

Más de 40 años después, en 1992, Reidar Th. Christiansen en su catálogo tipológico de variantes noruegas, *The migratory legends*, clasificó este tema narrativo con el número 3070. *The demon dancer*, relacionándolo con el motivo folklórico-narrativo Q386.1. *Devil punishes girl who loves to dance*, 'El diablo castiga a la chica que le encanta bailar', catalogado por Stith Thompson en *The Motif-Index of Folk-Literature* (1955-1958).

Si observamos la leyenda abrucesa detenidamente e intentamos descomponerla en sus secuencias más básicas, conforme al catálogo de Stith Thompson, encontramos los siguientes motivos:

1. G303.3.1.12.2. *Devil as a beautiful young woman seduces man*, 'El diablo en forma de hermosa joven seduce al hombre'. («La adivina», que es el primer personaje diabólico de la narración y realmente cumple un papel tan relevante como el diablo, seduce a los hombres para que violen la abstinencia de comer carne el primer día de Cuaresma y hagan el baile)<sup>3</sup>.
2. G303.6.2.1. *Devil appears invisible among dancers*, 'El diablo aparece inadvertido entre los bailarines'<sup>4</sup>.
3. G303.4.5.4.1. *Devil is betrayed by his goat hoofs*, 'El diablo es descubierto por sus pezuñas de cabra'<sup>5</sup>.
4. G303.17.2.5. *Devil retreats into hell amid thunder and lightning*, 'El diablo huye al infierno entre truenos y relámpagos'<sup>6</sup>.

Esta leyenda abrucesa traslada una advertencia moral: se proclama testimonio de lo que le puede suceder a quien transgrede determinadas normas o tabúes (en este caso religiosos), y a quien se deja embelesar por la belleza de alguien desconocido y se abandona a los goces mundanos, abandonando para ello los deberes piadosos.

El relato de Clara Liberatore no puede dejar indiferente a ningún receptor, ya que, a pesar de no estar narrado en primera persona, asegura que fue experimentado por un pariente suyo que lo contó, la misma noche en que tuvo lugar el suceso, a quien más tarde lo transmitiría de viva voz a nuestra narradora.

Estas protestas de verdad histórica, que se hallan además arraigadas en las creencias religiosas que son tradicionales en este pequeño pueblo italiano, y que contribuyen a dar veracidad o al menos verosimilitud (en el plano de la emisión, la transmisión y la recepción) al relato dentro de su medio social, hacen que la aparición del diablo a los danzantes de Roccamontepiano tenga el estatus de suceso perfectamente creíble.

Se abre, así, un espacio de intersección con un fascinante elenco de creencias y narraciones populares, atestiguadas en muchas tradiciones del mundo, relativas a seres diabólicos, monstruosos o sobrenaturales, muchas veces femeninos, que son capaces de tomar contacto y a veces de seducir a sus víctimas antes de descubrir sus pies anómalos o monstruosos, con lo que queda revelada su anómala identidad<sup>7</sup>. Es sabido que el motivo folclórico de los pies extraordinarios del diablo se ha manifestado no solo en diferentes géneros de la literatura popular y de autor, sino que se ha propagado también a las más dispares expresiones artísticas: teatro, pintura, cine, comic, videojuegos.

Es el momento ahora de conocer la traducción al español de otro relato oral que fue registrado por mí mismo en portugués. El narrador fue Horácio Santos, célebre divulgador del patrimonio de la oralidad caboverdiana, a quien pude entrevistar en la

<sup>3</sup> Podríamos incluir de nuevo este primer motivo, con un hombre como seductor en lugar de una mujer, entre los motivos 2 y 3, cuando «el diablo seduce a todos con su danza». (Motivo relacionado con el G247. *Witches dance*, 'El baile de las brujas', y sus variantes).

<sup>4</sup> Motivo relacionado con el G303.10.4.0.1. *Devil haunts dance halls*, 'El diablo frecuenta las salas de baile'.

<sup>5</sup> Motivo relacionado con el G303.4.5.3. *Devil has horse's foot*, 'El diablo tiene pies de caballo'; el G303.4.5.3.1. *Devil detected by his hoofs*, 'El diablo descubierto por sus pezuñas' y el F517.1.6. *Person with horse's hoofs*, 'Persona con pezuñas de caballo'.

<sup>6</sup> Motivo relacionado con el G303.17.2.4. *Devil and sinful priest disappear amid blaze of fire in the river*, 'El diablo y un cura pecador desaparecen en una llamarada de fuego en el río' y el G303.17.2.7. *Devil disappears amid terrible rattle*, 'El diablo desaparece con una terrible sacudida'.

<sup>7</sup> Sobre el motivo de los seres sobrenaturales con pies o extremidades anómalos, véase Pedrosa (2001 y 2004) y Delpéch (2004 y 2010).

noche del 24 de septiembre de 2004 en el IV Encuentro de Narradores Orales «Palavras andarilhas» que se celebra anualmente en Beja, pequeña ciudad del Baixo Alentejo portugués.

El título que dio a esta leyenda Horácio Santos coincide con un conocido refrán caboverdiano, *onde há criança, o diabo não para*, es decir, ‘donde hay un crío, el diablo no para’ o ‘donde hay un crío, el diablo no se queda’.

Había un baile en un pueblo a causa de un entierro, y el diablo se acicaló muchísimo y se puso sus mejores galas.

Este llegó al baile y se puso a bailar con la mujer más bella. Bailaron horas y horas y los dos permanecían perfectamente peinados y frescos como si nada. Todo el mundo estaba maravillado.

Un niño se asomó a la puerta del baile y se quedó mirando asombrado los pies de ese hombre tan apuesto. Miró y observó bien y al final, señalándolo con el dedo, gritó:

—¡Tiene pies de cabra!

El diablo agarró a la chica por la cintura y huyó con ella.

A las tres semanas, la chica apareció en una gruta. Olía mal, tenía toda la ropa rota y se había quedado muda.

Esta leyenda caboverdiana da cuenta (fabulosa, claro) del pavor que muchas tradiciones orales aseguran que siente el diablo ante los niños. La combinación de los motivos de la danza diabólica<sup>8</sup> y del niño repelente de seres diabólicos está atestiguada en otras tradiciones de Hispanoamérica. En Bolivia, por ejemplo, ha sido registrada esta leyenda que habla de dos amigas a las que el diablo tienta con su danza: una se libra porque se protege con el llanto de un niño, mientras que la otra se va de fiesta con el diablo y desaparece para siempre:

Dice que había una chola que siempre a su compadre le decía:

—Ponte las lagañas del perro y vas a ver al diablo.

Y la otra chola se pone, y lo ve, que habrían danzas y se le aparece un hombre y le dice:

—¿No quieres ir a bailar?

Y la chola le dijo:

—No me molestes.

Y fue adonde un padrecito y dijo:

—Ay, padrecito, se me aparece el diablo.

Entonces el padre le dijo:

—Reúne altas [sic] bebés y pellíscalos y mételes mote a la boca.

Y al otro dijo:

—No, yo voy a terminar la fiesta al día siguiente.

La chola desapareció con sus cosas intacto y hasta ahora no se sabe nada<sup>9</sup>.

El motivo narrativo del niño que sirve de talismán protector contra seres diabólicos y sobrenaturales en general es de viejo recorrido:

Harry Potter es, también, un típico *puer senex* (es decir, un niño sabio, un niño experto), y una criatura apotropaica (repelente de males), como lo fueron el Jesús que discutió con los doctores en Templo, o el Merlín britano que se enfrentó dialécticamente

<sup>8</sup> Sobre encontrarse con la muerte en el baile, véase Palleiro (1997); sobre bailarines endemoniados, véase Fradejas Lebrero (1998); y sobre danzas malditas en el medievo, véase Arcangeli (1992).

<sup>9</sup> Mihara (2004: 299).

con los tres magos, o el heroico Ben-Sirá hebreo que debatió también con los sabios adultos, o, en el terreno de los heroísmos menos intelectuales y más deportivos, como lo fue el joven pero avispadísimo Jim Hawkins que se impuso a los amedrentadores piratas de *The Treasure Island* de Stevenson, o la tierna pero arrojada Dorothy de *The Wizard of Oz*, a la que no había bruja que se le resistiera, o el menudo y providencial Short Round (Tapón) de *Indiana Jones and the Temple of Doom...*<sup>10</sup>

Pero, además, el relato caboverdiano contiene otros motivos narrativos de gran interés, al margen de los del baile maldito y el del niño protector contra el diablo. En su última frase, la de «a las tres semanas, la chica apareció en una gruta. Olía mal, tenía toda la ropa rota y se había quedado muda», están concentrados los motivos de:

-el ser sobrenatural que traslada y tiene prisionera en una cueva a una mujer a la que rapta; es un tópico que se halla bien presente en cuentos tan conocidos como el de Juan el Oso (Uther [2011], núm. 301: *The Three Stolen Princesses*, 'Las tres princesas raptadas');

-el mal olor del salvaje o transmitido o contaminado por el salvaje (véase Mata-Codesal [2018], con la amplia bibliografía que cita);

-la ropa rota como síntoma de pérdida de virginidad o de sufrimiento de una agresión sexual (véase Pedrosa, 2013);

-la mudez, o pérdida de la facultad del habla, como síntoma del estupor causado por el encuentro con un ser sobrenatural (véase Pedrosa, 2016).

La estructura de los motivos folclórico-narrativos que forman esta leyenda es la siguiente:

1. G303.3.1.2. *The devil as a well-dressed gentleman*, 'El diablo como un señor bien vestido'.
2. G303.6.2.1. *Devil appears invisible among dancers*, 'El diablo aparece inadvertido entre los bailarines'.
3. G303.4.5.4.1. *Devil is betrayed by his goat hoofs*, 'El diablo es descubierto por sus pezuñas de cabra'.
4. G303.9.5.6. *Man temporarily abducted by devil*, 'Hombre raptado temporalmente por el diablo'<sup>11</sup>.
5. G263.4.4. *Witch makes person dumb*, 'Bruja<sup>12</sup> deja mudas a las personas'.

Vemos que el esquema narrativo es muy similar al del relato anterior. En la leyenda caboverdiana de nuevo se realiza la magnífica presencia del diablo, en este caso más por su elegancia que por su belleza. El diablo para transformarse, para ocultarse, se maquilla, y bailando encanta a todos los asistentes. El baile, en este caso, no representa en sí mismo un pecado de lujuria que conducirá a un nefasto final, sino que se celebra a causa de un funeral (práctica aún muy viva en muchas culturas bantús). Pero el diablo esta vez, al ser descubierto, no se limita a desaparecer, sino que se lleva consigo a la mujer con la que bailaba y ella más tarde aparece muda.

<sup>10</sup> Pedrosa (2008).

<sup>11</sup> Motivo relacionado con el G303.9.5.1. *Devil abducts girl: has her hang about his neck and he flees to hell*, 'El diablo rapta a una chica: la cuelga de su cuello y vuela al infierno' y el G442.2. *Child-stealing demon*, 'Demonio robaniños' y sus variantes.

<sup>12</sup> En nuestra narración el diablo ocupa el lugar de la bruja del motivo catalogado por Thompson.

El rapto de personas a manos de seres diabólicos (brujas, monstruos,...) es otro motivo muy común y dinámico en las narrativas populares. Y que la persona secuestrada reaparezca muda o completamente trastornada es también un elemento recurrente en este tipo de historias.

En la literatura oral y en la música popular de Brasil goza desde hace décadas de cierta popularidad una composición musical cuyo título fluctúa, porque ha conocido actualizaciones y versiones diferentes, entre *A história da moça que dançou com o diabo* y *A história da moça que dançou lambada com o diabo*. Sus formas musicales son también plurales, y van desde la tradicional *moda-de-viola* hasta las cantilenas acompañantes de los *folhetos de cordel*. No hay, todavía, ningún estudio académico acerca de sus fuentes, génesis y fortuna popular y comercial, y los datos que he podido allegar proceden, básicamente, de carátulas de discos y de páginas más o menos informales de internet relacionadas con la música popular brasileña. También de YouTube, donde pueden ser escuchadas unas cuantas versiones y arreglos.

La primera noticia que tenemos es que *A história da moça que dançou com o diabo* fue una composición de Jayme Ramos y Teddy Vieira, que conocemos como «moda de viola clássica, em gravação Continental de 13 de abril de 1953, lançada em julho-agosto do mesmo ano sob número de disco 16782-A, matriz 11518. Reeditada com o selo Caboclo sob número CS-180-A». Es posible que fueran Ramos y Vieira los creadores de su letra y de su música, pero en los dominios de la literatura y la música popular nunca se puede estar del todo seguro. Cabe la posibilidad de que fueran también arreglistas, o de que se basaran o desarrollaran otras composiciones que anduvieran difundidas por la tradición oral. Hay muchas probabilidades de que la versión en verso que conocemos difundida a partir de 1953 estuviese a su vez basada e inspirada sobre leyendas y cuentos orales, en prosa, que podían llevar mucho tiempo circulando.

En torno a 1990 hubo una extraordinaria eclosión de composiciones que dieron continuidad a la popularísima tradición poético-musical de *A história da moça que dançou com o diabo*. Con la particularidad de que en muchas ocasiones se concretaba que lo que bailó aquella moza con el diablo fue la lambada, una danza popular brasileña cuyos orígenes suelen situarse en la década de 1970, aunque adquirió una difusión aún mayor, en Brasil y en todo el mundo, a finales de la década de 1980.

En el benemérito *Portal de Literatura de Cordel* (Projeto de Registro da Literatura de Cordel como Patrimônio Imaterial do Brasil) del Instituto de Estudos Brasileiros, <<http://www.portaldocordel.ieb.usp.br>>, tienen catalogadas estas nueve versiones (los títulos que se repiten es porque corresponden a ediciones o impresiones diferentes):

*A moça que dançou a lambada com o cão*

Cícero Carlos R. Duarte

s.d.

*A moça, o cão e a lambada*

Iris Tavares; Josenir Lacerda

1990

*História da moça que dançou lambada com o diabo em Juazeiro*

Otávio Menezes

1990

*A moça que dançou lambada com o satanás em Juazeiro do Norte*  
Paulo de Tarso Bezerra Gomes (Paulo de Tarso)  
1993

*Lucilene, a moça que dançou lambada com o cão em Juazeiro do Norte*  
Abraão Bezerra Batista  
1990

*A moca que bateu na mae e dançou lambada no inferno*  
João Lucas Evangelista  
s.d.

*A moca que bateu na mae e dançou lambada no inferno*  
João Lucas Evangelista  
s.d.

*História da moça que dançou lambada com o diabo em Juazeiro*  
Otávio Menezes  
1990

*A moça que dançou lambada com o cão*  
Paulo de Tarso Bezerra Gomes  
1990

He aquí la traducción realizada por mí, y a continuación el texto en portugués, en 30 sextillas, del original mecanografiado y fechado en «Fortaleza 08/08/90», con la firma de «Otávio Menezes», que se puede consultar, en acceso libre, en la *Cordelteca* del Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular de Brasil, <<http://www.cnfcp.gov.br>>:

Me contaron una historia  
que no podía creer.  
Sin embargo, de esa misma historia  
otra persona vino a hablarme  
diciendo que era verdad  
y buena para versar.

Ahí yo dije: —Espera ahí,  
todo poeta mira a su alrededor,  
escucha la radio, lee el periódico,  
cuenta lo que admira,  
pero el poeta que es poeta,  
no va contando mentiras.

Porque el poeta retira  
su versión de la realidad  
y como versa para el pueblo,  
informando a la sociedad,  
no tiene que ir cambiando  
la mentira por la verdad.

Sé que hay barbaridades  
versadas por el cordel  
por esas personas que inventan  
queriendo ser juglar,  
pero ahí es que cada uno  
responde por su papel.

Debe ser el más fiel  
el poeta cuando recrea.  
Solo decir la verdad  
de lo que el pueblo cuenta,  
no ir haciendo versos  
de los hechos que el pueblo crea.

Pero aquel mismo día  
me dijo otra amiga:  
—Otávio, yo sé de un caso.  
Un caso que me intriga  
y dijeron que era cierto.  
Dime si quieres que te lo diga.

Ella entonces hizo la higa<sup>13</sup>  
con el pulgar de la mano  
y dijo: —Es una historia  
que bien merece atención  
porque causa escalofríos  
mucho miedo y asombro.

Entonces yo le dije a ella:  
—Cuenta ya tu tontería.  
Yo, por mí, no creo  
en historias de muertos,  
pues pienso que el asombro  
es cosa de cotillas.

Fue contando ella ligera  
y yo me quedé un poco desconfiado,  
preparando el pensamiento  
para aquel hecho travieso  
que decían que pasó  
allí en Novo Juazeiro.

En la ciudad del romero<sup>14</sup>,  
cierta noche esperada,  
una tal Conceição  
iba a una fiesta animada,  
una de esas fiestecitas modernas  
donde solo tocan lambada.

---

<sup>13</sup> Hizo un gesto con la mano simulando una higa, amuleto tradicional en forma de mano con el pulgar situado entre el índice y el dedo medio. Se hace para protegerse contra el mal de ojo.

<sup>14</sup> Debido a la gran cantidad de peregrinos que atrae la figura de Padre Cícero Romão Batista a la ciudad de Juazeiro do Norte.

Conceição estaba traviesa  
y le gustaba pasear,  
iba mucho a las fiestas,  
tertulias, *forró*<sup>15</sup>, recreos  
y donde había lambada,  
allí estaba ella en el medio.

Y para no hacer feo  
sin el ritmo de la gramola,  
y contonearse del mismo modo  
que muchos artistas se contonean,  
Conceição estaba hasta  
yendo a una escuela.

Al son de una radiola,  
entrando la madrugada,  
Maria da Conceição  
se quedaba levantada,  
ensayando todos los pasos  
que se dan en la lambada.

Como estaba bien afinada,  
bailarina de primera,  
no se perdía *forró* ni fiesta,  
samba caliente ni *gafieira*<sup>16</sup>.  
Donde ella iba, la lambada  
tronaba la noche entera.

Fue entonces un jueves  
que Maria da Conceição  
salió de allí de su casa.  
Fue a una animación  
pensando: «Voy a arrasar  
con la lambada en el salón».

En esa misma ocasión  
Conceição hincó los pies  
y dijo: —Les voy a mostrar  
lo que es la lambada.  
Quita a Luiz Gonzaga  
y pon a Carlos André.

Fue entonces que la mujer  
vio a un hermoso joven  
bailando también lambada  
dando los pasos normales,  
y si ella bailaba bien,  
él bailaba mejor.

---

<sup>15</sup> Baile popular.

<sup>16</sup> Baile popular que se baila muy agarrado.

Su traje era igual  
a los de un gran artista:  
sombbrero negro en la cabeza,  
gafas oscuras en los ojos.  
El sujeto daba un *show*  
de lambada por la pista.

«No hay moza que resista»,  
pensó esto Conceição  
y salió rodando  
para cogerlo de la mano.  
Y la lambada prendió fuego  
allí en aquel salón.

Ella se deslizaba por el suelo  
y se levantaba volando.  
Ella se contoneaba,  
meciendo la cadera de arriba a abajo  
y se la apretaba también  
a la pareja restregándose.

Los dos apenas se rozaban,  
en esa danza moderna,  
pegados pecho con pecho,  
meciendo panza con panza.  
Conceição ya se preguntaba:  
«¿Este tío no se cansa?».

Y la pareja en la *lambança*<sup>17</sup>  
promovía la *pagodeira*<sup>18</sup>,  
pero Maria da Conceição  
ya se sentía cansada  
y dijo: —Voy a salir  
aunque tú no quieras.

Ella dijo: —Es la primera  
vez que bailo aquí  
y he visto que tú eres caliente,  
bailas y te contoneas sin caerte,  
y si tú quieres ahora  
ya podemos salir.

—Hay un buen jardín allí,  
vamos para allá,  
allí podemos conversar  
y es más tranquilo que aquí.  
¿Pero cuál es tu nombre?  
Dijo él: —Es Cafifá.

Ella entonces exclamó: ¡Ah,

---

<sup>17</sup> Palabra inventada, formada por la unión de las palabras: *lambada* y *dança*.

<sup>18</sup> *Pagode*: ritmo popular de samba.

qué nombre interesante!  
Un nombre tan diferente  
en un hombre tan elegante.  
Te mereces un beso,  
pero no te confíes mucho.

Dijo él en ese instante:  
—Tal vez no me merezcas.  
Es mejor que la mocita  
desde ahora me olvide.  
Y se quitó las gafas  
y el sombrero de la cabeza.

El joven en la cabeza  
tenía un cuerno horrible,  
los ojos eran de fuego  
como los ojos del demonio.  
Conceição se asustó  
gritando por san Antonio.

Conceição pensó: «Es un sueño»,  
pero el diablo dijo: —No es nada.  
Solo he venido aquí a la tierra  
para enseñar lambada  
y ya he visto que tú estás  
cien por cien preparada.

Y salió ella asustada  
huyendo por el portón,  
y entonces desde esa noche  
afirman que Conceição  
nunca más bailó lambada  
ni quiso saber de bailes.

Y es por eso que se dice  
ahora en Juazeiro  
y por todo Ceará  
que esta danza infeliz  
tiene su misma raíz  
en el templo de la maldición.  
Y ahora dice el pueblo  
que esta tal lambada  
fue una moda inventada  
por la hija de un perro.

*História da moça que dançou lambada com o diabo em Juazeiro. A história que o povo conta*

Me contaram uma história  
que eu não pude acreditar.  
Porém, essa mesma história  
outro alguém veio me falar

dizendo que era verdade  
e boa pra se versar.

Aí eu disse: —Pera lá,  
todo poeta se vira,  
ouve rádio, lê jornal,  
conta caso que admira,  
mas poeta que é poeta,  
não sai contando mentira.

Porque o poeta retira  
sua versão da realidade  
e como versa pra o povo,  
informando a sociedade,  
não deve sair trocando  
mentira pela verdade.

Sei que tem barbaridades  
versadas pelo cordel  
por pessoas que inventam  
querendo ser menestrel,  
mas aí é que cada um  
responde por seu papel.

Deve ser o mais fiel  
o poeta quando recria.  
Só falar pela verdade  
do que o povo noticia,  
não sair fazendo verso  
dos fatos que o povo cria.

Mas naquele mesmo dia  
me falou outra amiga:  
—Otávio, eu sei de um caso.  
Um caso que me intriga  
e disseram que é verdadeiro.  
Fale se quer que lhe diga.

Ela então fez uma figa  
com o polegar da mão  
e falou: —É uma história  
que bem merece atenção  
porque ela causa arrepio  
muito medo e assombração.

Eu disse pra ela então:  
—Conte lá a sua besteira.  
Eu por mim não acredito  
em histórias de caveira,  
pois penso que assombração  
é coisa de fofoqueira.

Foi contando ela ligeira

e eu fiquei meio cabreiro,  
aprontando o pensamento  
pr'aquele fato brejeiro  
que diziam acontecera  
lá no Novo Juazeiro.

Na cidade do romeiro,  
em certa noite esperada,  
uma tal de Conceição  
ia a uma festa animada,  
dessas festinhas modernas  
onde só tocam lambada.

Conceição era danada  
e gostava de passeio,  
andava muito em festas,  
tertúlia, forró, recreio  
e onde tivesse lambada,  
lá estava ela no meio.

E para não fazer feio  
sem o *ritimo*<sup>19</sup> da vitrola,  
rebolar do mesmo jeito  
que muito artista rebola,  
Conceição tinha até  
frequentado uma escola.

Ao som de uma radiola,  
entrando na madrugada,  
Maria da Conceição  
ficava a noite acordada  
treinando todos os passos  
que se dança na lambada.

Ficando bem afiada  
dançarina de primeira,  
não perdia forró e festa,  
samba quente e gafieira.  
Onde ela ia, a lambada  
troava a noite inteira.

Foi então numa sexta-feira  
que Maria da Conceição  
saiu lá de sua casa.  
Foi pra uma animação  
pensando: «Eu vou arasar  
com lambada no salão».

Nessa mesma ocasião  
Conceição fincou pé  
e disse: —Eu vou mostrar

---

<sup>19</sup> '*Ritmo*'.

a lambada o que é.  
Retira Luiz Gonzaga  
e bota o Carlos André.

Foi aí que a mulher  
viu um belo rapaz  
dançando também lambada  
dentro dos passos normais,  
e se ela dançava bem,  
ele dançava bem mais.

Seus trajes eram iguais  
aos de um grande artista:  
chapéu preto na cabeça,  
óculos escuros na vista.  
O sujeito dava um *show*  
de lambada pela pista.

«Não há moça que resista»,  
pensou assim Conceição  
e saiu rodopiando  
pra alcançar a sua mão.  
E a lambada pegou fogo  
ali naquele salão.

Ele rolava no chão  
e levantava voando.  
Ela fazia um molejo,  
penerava requebrando  
e tinha também um pega  
do casal se esfregando.

Os dois só se roçando  
naquela moderna dança,  
colando peito com peito,  
mexendo pança com pança.  
Conceição já perguntava:  
«Esse cara não se cansa?».

E o casal na lambança  
promovia a pagodeira,  
mas Maria da Conceição  
já apresentava canseira  
e disse: —Eu vou sair  
mesmo que você não queira.

Ela disse: —É a primeira  
vez que eu danço aqui  
e eu ví que você é quente,  
dança e roda sem cair,  
e se você quiser agora  
a gente pode sair.

—Tem um bom jardim ali,  
vamos logo para lá,  
ali a gente conversa  
e é mais calmo do que cá.  
Mas como é o seu nome?  
Disse ele: —É Cafifá.

Ela então exclamou: —Ah,  
que nome interessante!  
Um nome tão diferente  
num homem tão elegante.  
Você merece é um beijo,  
mas não fique confiante.

Disse ele nesse instante:  
—Talvez não me mereça.  
È melhor que a mocinha  
desde logo me esqueça.  
E retirou os seus óculos  
e o chapéu da cabeça.

O tal rapaz na cabeça  
tinha um chifre medonho,  
os olhos eram de fogo  
como os olhos do demônio.  
Conceição apavorou-se  
gritando por Santo Antonio.

Conceição pensou: «É sonho»,  
mas o diabo disse: —É nada.  
Eu só vim aqui na terra  
para ensinar lambada  
e já vi que você está  
cem por cento preparada.

E saiu ela assustada  
fugindo pelo portão,  
e então desde essa noite  
afirmam que Conceição  
nunca mais dançou lambada  
nem *quiz*<sup>20</sup> saber de salão.

É por isso que se diz  
agora em Juazeiro  
e pelo Ceará inteiro  
que esta dança infeliz  
tem mesmo a sua raiz  
no templo da maldição.  
E agora diz o povão  
que esta tal de lambada  
foi uma moda inventada

---

<sup>20</sup> 'Quis', 3ª persona, singular del verbo *querer*.

por uma filha do cão<sup>21</sup>.

Para que podamos apreciar la energía que sigue moviendo la riquísima literatura de cordel brasileña, voy ahora a fijarme en otra composición, esta vez de Sherney Pereira, trovador de cordel muy conocido y reconocido en su género, que fue publicada también en 1990, con el título de *A história da moça que dançou lambada com o diabo*.

Esta canción narrativa, elaborada por un autor letrado pero en un marco y en un estilo de tipo popular, está compuesta por 73 sextillas. Traduzco del original brasileño (no ofreceremos la versión original sin permiso del autor):

Lectores, yo voy a contar  
un episodio macabro  
que pasó el otro día  
en el *sertão*<sup>22</sup> de Jeremoabo,  
de la mocita que bailó  
la lambada con el diablo.

Esta historia sucedió  
en el *sertão* de Bahía.  
Era Sábado de Aleluya,  
el poblado se divertía,  
jarana por todos lados,  
mucho licor y alegría.

Iba a haber quema de Judas,  
la ciudad estaba animada,  
testamentos divertidos,  
la plaza toda adornada,  
estaba todo preparado  
para la noche de lambada.

El alcalde de la ciudad  
aprovechó la ocasión,  
lanzó un concurso público,  
llamó la atención del pueblo,  
para la pareja más lambadera  
tenía montones de premios.

El pueblo estaba eufórico,  
solo esperando el momento,  
las mocitas alteradas  
morían de contentamiento,  
aguardaban el concurso  
para mostrar el talento.

A un lado de la ciudad,  
en un barrio bien apartado,  
había una familia pobre  
de un sujeto denodado

---

<sup>21</sup> Otávio Menezes (1990).

<sup>22</sup> Región agreste poco poblada del interior de Brasil.

de nombre Zacarías,  
por todos considerado.

Zacarías era mozo pobre  
pero tenía gran concepto  
y era conservador,  
hombre de mucho respeto.  
Los hijos bien educados  
vivían del mismo modo.

Los muchachos trabajaban  
para ayudar al sustento,  
las muchachas estudiaban  
con el profesor José Bento.  
En aquella casa sencilla  
no había sufrimiento.

La familia de Zacarías  
vivía allí sin problemas,  
su hija más jovencita  
se llamaba Iracema,  
moza sencilla y pacata  
y obediente del sistema.

Los hijos de Zacarías  
ya estaban emancipados,  
Iracema por ser menor  
necesitaba cuidados.  
Era una moza bonita  
de cabellos enrubiados.

En el calor de la juventud  
andaba toda excitante,  
bajo el control de los padres  
en esta fase preocupante.  
Era una moza perfecta,  
perfumada y elegante.

Cuando iba al mercado  
solo salía acompañada,  
doña Alzira, su madre,  
cuidadosa y preocupada,  
pues no le gustaría ver  
a su hija molestanda.

En aquel día de fiesta  
la moza se despertó pronto,  
con la cabeza inclinada  
el día entero pasó,  
quería bailar lambada,  
todo bien planeó.

Iracema ahora estaba

delante de aquel problema,  
tenía que ir a la fiesta,  
si el viejo no la dejase,  
iría de cualquier manera,  
costase lo que costase.

Ya a la hora del almuerzo  
todo el mundo reunido,  
Iracema tomó coraje  
y de modo decidido,  
dijo directamente: —Papá,  
voy a pedirte una cosa.

Dijo el viejo Zacarías:  
—Hija mía, dime.  
La petición siendo justa,  
concederé con mucho placer,  
pide ya de una vez  
para ver si lo puedo atender.

Con el cabello suelto  
parecía una princesa,  
tenía los labios carnosos,  
era una vestal de belleza.  
Su madre y sus hermanos  
allí sentados a la mesa.

Iracema dijo al viejo:  
—Papá, pido por caridad.  
En esta petición que hago,  
no hay ninguna maldad.  
Déjame que baile lambada  
mientras quiera mi voluntad.

—Hace mucho tiempo que yo  
espero este gran día,  
al mundo quiero mostrar  
toda esta energía.  
Un concurso de lambada  
nunca fue grosería.

Luego después que la hija  
habló con garra y altivez,  
Zacarías se puso de pie  
sin perder la sensatez,  
dijo: —Tú ya has hablado,  
ahora llegó mi vez.

—Iracema, yo no estoy  
tan loco para permitir  
que vayas a esta fiesta.  
No hace falta insistir,  
no voy a dejarte a ti

andando suelta por ahí.

—La lambada es danza fea  
y nunca fue cosa seria,  
es invención del demonio,  
solo trae pecado y miseria,  
es mujer mostrando el culo,  
dando gusto a la materia.

—No estás viendo, Iracema,  
que no te voy a dejar,  
hija mía, ir desenfrenada,  
por el mundo tonteando.  
Tu petición es un absurdo  
que jamás voy a aceptar.

La moza muy nerviosa  
ante aquella decisión  
echaba espuma de la rabia,  
golpeó firme con el pie el suelo,  
llorando se lamentaba:  
—¡Oh, vida triste de perro!

—Para qué vivir esta vida  
como una esclava encadenada,  
diecisiete años de edad,  
no tengo derecho a nada,  
los celos de este viejales  
ya es una cosa atrasada.

—Si le pido con amor  
ir a cualquier lugar,  
nervioso y contrariado  
empieza a predicar:  
«¡Vive siguiendo mis pasos!»  
No me deja respirar.

A aquella cena horrorosa  
toda la familia asistió.  
Temiendo algo más grave  
doña Alzira interfirió:  
—¡Niña, muestra respeto!  
Igualmente ella insistió.

—Este viejo no entiende  
que hoy todo es moderno,  
que nadie puede vivir  
en este sufrimiento eterno.  
Hoy yo bailo lambada  
aunque sea en el infierno.

Dijo la vieja: —Hija,  
tú no sabes lo que haces.

Dios protege a los hijos  
que obedecen a sus padres.  
La lambada es cosa fea,  
es invención de Satanás.

—Madre, deja de ser boba,  
dijo ella, contrariada:  
—Tú eres tonta y aburrida,  
tú no sabes de nada,  
mucho peor que papá  
que vive dando la lata.

—Vosotros sois dos idiotas  
que viven en el atraso,  
víctimas de la ignorancia,  
estáis vivos por caso,  
distantes de la realidad  
tratáis todo con descuido.

Iracema blasfemaba  
lamentándose de la vida,  
daba golpes en la pared,  
estaba muy abatida,  
lloraba que daba pena,  
como una pantera herida.

Encerrada en el cuarto  
pasó el resto del día,  
nerviosa, desesperada  
vivió ella su agonía,  
solamente la levantó  
la hora del ave María.

Cuando las campanas tocaron  
anunciando el anochecer,  
Iracema saltó de la cama,  
diciendo: —¡Ahora van a ver!  
Aunque sea en el infierno,  
ahora me van a ver.

Se sintió más animada  
y delante del espejo  
se puso una falda corta  
por encima de la rodilla.  
Para bailar la lambada  
no escuchaba consejos.

Espió por la ventana  
y vio allí en la calle  
gente que iba y venía,  
la ciudad alborotada,  
tantos jóvenes hermosos,  
dejó a la joven alterada.

—Yo voy a este concurso,  
de lo contrario me acabo.  
Voy a bailar la noche entera,  
bailo hasta con el diablo,  
suceda lo que suceda,  
aunque la puerca tuerza el rabo.

—Voy a salir a escondidas  
contrariando a mis padres,  
huiré por la ventana  
pues soy bastante sagaz.  
Mañana será otro día,  
todo estará en paz.

Iracema en aquella hora  
deprisa se arregló,  
sin percibir el peligro  
hizo lo que pensó,  
huyó sin ser percibida  
y para la fiesta tiró.

Caminaba por la calzada  
con un bolsito a un lado,  
pensando solo en la lambada,  
en el momento tan soñado,  
de repente, lo percibió,  
un coche estacionado.

Era un escarabajo todo negro  
en la esquina del mercado,  
estaba allí, al volante,  
un hombre de mala pinta,  
era feo y ceñudo,  
de cabello ensortijado.

La moza se aproximó  
con aires de solterona,  
el hombre bajó del coche  
y fue diciendo: —¡Eh, señora!  
Yo también voy a la lambada,  
puedo llevarte en coche.

Iracema en aquel instante  
aún vaciló en aceptar,  
pero como estaba cansada,  
prefirió no rehusar,  
dijo al hombre: —Yo acepto,  
sin demora vamos allá.

El negrazo todo contento  
en aquel exacto momento,  
sin decir una sola palabra,

puso el coche en movimiento,  
salió montando barullo,  
corriendo más que el viento.

Por las calles de la ciudad  
mientras el escarabajo corría  
en el tocadiscos del coche  
una lambada se oía.  
Ahora iba sin prisa  
con el son se divertía.

El automóvil corría  
a alta velocidad  
y el negro resabiado,  
usando la sagacidad,  
se fue a la periferia,  
abandonando la ciudad.

Iracema se distraía  
con la música envolvente  
sin siquiera percibir  
la traición de la serpiente.  
El coche veloz seguía  
por un camino diferente.

Solo fue a descubrir  
la terrible situación  
cuando sintió que el coche  
iba en otra dirección.  
Entonces tuvo miedo,  
casi murió de aflicción.

Creyó que era cosa ruin  
y a Dios pidió clemencia,  
el negrazo pisaba a fondo  
y fumaba con frecuencia,  
Iracema estaba pagando  
por su desobediencia.

Fue aquí que la doncella  
conoció la realidad,  
estaba siendo tragada  
por su propia vanidad,  
solo Dios poderoso  
podía librarla de este mal.

Pensó en pedir al hombre  
que la llevase a casa,  
a pesar de la noche fría  
su rostro era una brasa,  
el escarabajo corría tanto  
como si tuviese alas.

El son fuerte y ruidoso  
del tocadiscos salía,  
el negrazo siempre callado  
su camino seguía,  
Iracema de tanto miedo,  
cada vez más se encogía.

La lluvia caía fuerte  
que hasta parecía invierno,  
el tocadiscos no paraba  
de tocar un son moderno,  
Iracema leyó en una placa:  
«Bienvenido al infierno».

Fue a esta hora difícil  
cuando la muchacha despertó  
y lloró arrepentida  
de las bobadas que habló,  
el infierno que ella pidió,  
estaba allí, delante de ella.

Lloraba que ni un crío  
y llamaba a sus padres,  
estaba muy distante,  
nadie oía sus ayes,  
entraría en el infierno  
en compañía de Satanás.

Era medianoche en punto  
cuando el escarabajo entró  
en una especie de poblado,  
Iracema se asustó,  
una cruz y una calavera  
en la entrada avistó.

El negrazo paró el coche  
al lado de un taller  
y habló de esta manera:  
—¿Estás satisfecha, chica?  
El infierno es todo tuyo,  
puedes cumplir tu destino.

En aquel lugar extraño  
era todo confusión,  
un alboroto infernal,  
sosiego no había, no,  
era gente que vivía  
en un desorden de fieras.

La gente allí no paraba,  
era tremenda la lucha,  
igual que un campo de guerra,  
solo violencia y disputa,

gritos de dolor y desesperación  
resonaban de una gruta.

A un castillo bien antiguo  
Iracema fue llevada,  
había allí una bacanal,  
hasta mujeres peladas,  
la negrada se divertía  
al ritmo de una lambada.

Iracema muy nerviosa  
ni se tenía de pie,  
sin demora preguntó:  
—Dime quién eres tú.  
El negrazo dijo: —El diablo,  
conocido como Lucifer.

Cogió a la joven por el brazo  
con la fuerza de un león,  
Iracema dijo enfadada:  
—Ten más educación,  
me estás haciendo daño,  
¡so cara de tizón!

Percibiendo que a la moza  
no le gustó la broma,  
el diablo se puso nerviso  
y berreó de esta manera:  
—¡Cierra la boca, so guarra,  
deja de montar jaleo!

—No estás tan buena  
y tampoco eres enjuta,  
vas a tener que aguantarme  
a base de fuerza bruta,  
voy a esmerarme en bailar  
para ver tu conducta.

La falda corta de la moza  
subía junto a la polvareda,  
esqueletos requebraban  
cerca de una chimenea,  
el cojuelo estaba animado  
bailando con una calavera.

El diablo desatado  
no dejaba a la infeliz,  
la cogía por debajo  
resoplando por la nariz  
y decía gruñendo:  
—Hoy yo te hago feliz.

Casi muerta de cansancio

y sufriendo la humillación,  
Iracema dijo al demonio:  
—Yo no aguanto más, no.  
Subía una peste mala  
del sobaco del negrazo.

El fuerte hedor de azufre  
que exhalaba aquella sala,  
ahogaba a cualquier mortal  
y la moza casi sin habla  
giraba que ni una peonza,  
más veloz que una bala.

Era ya madrugada  
así que el gallo cantó,  
Iracema no soportando  
los malos tratos, se desmayó,  
parecía desvalida  
cuando alguien la encontró.

Estaba a la orilla del camino  
tirada en un escondrijo,  
andrajosa, toda inmunda,  
sin coraje y sin moverse,  
fue más tarde encontrada  
por un conductor de camión.

Abatida y desconsolada  
ella le pidió suplicante  
que la llevase para casa  
y en aquel mismo instante,  
el camionero así hizo  
porque no era arrogante.

Con mucha satisfacción  
Iracema fue recibida,  
pidió perdón a su madre  
llorando arrepentida,  
abrazó a sus hermanos  
en una alegría incontinida.

Fue a hablar con su padre  
llorando perdidamente  
y juró entre sollozos  
nunca más ser imprudente,  
pues Dios jamás lo bendice  
al hijo desobediente.

Aquí termino la historia  
que según un viajante  
sucedió con certeza  
en aquel *sertão* distante.  
Si no pude ser más exacto,

creo que narré el hecho  
de una manera elegante.

El poema del extraordinario cordelista Pereira es un óptimo ejemplo de lo sofisticado y valioso de la literatura de cordel brasileña del siglo XX, porque contiene rasgos fundamentales, magistralmente reciclados, de su género: narra hechos supuestamente históricos y reactiva con gran eficacia viejos tópicos propios de la literatura popular.

La composición en su conjunto transmite un mensaje admonitorio, moralizante: alaba la unión entre los miembros de la familia, la obediencia a los mayores y el respeto a las normas sociales y religiosas como estrategia mejor para quedar a salvo de los peligros del mundo.

El poema para pliego de cordel de Pereira tiene un desarrollo novelesco muy notable y creativo, y combina y amplifica motivos narrativos procedentes de temas y tradiciones diversas. Pero no es difícil reconocer, entre ellos, unos cuantos de los más característicos de la leyenda que, desde que analizamos la versión abrucesa, estamos analizando: entre ellos está el baile nocturno de una danza tenida por procaz y deshonesto, la prohibición de bailar a Iracema, el deseo irrefrenable de ella por bailar, la invocación al diablo, el rapto de la joven, la danza frenética, el abandono de la víctima...

Solo me resta decir, a propósito de la tradición de estos tópicos en Brasil, que existe hasta un cortometraje, *A moça que dançou com o diabo*, filmado por el Grupo Kino-Olho, de Rio Claro, que llegó a recibir la Mención Especial del Jurado en el 69º Festival de Cine de Cannes, en el año 2016. Estoy seguro, conociendo la popularidad del tema en Brasil, de que no será el único ni el último reciclaje audiovisual de *A moça que dançou com o diabo*.

Hasta aquí nuestro análisis se ha fijado sobre todo en un relato del Abruzzo italiano, en otro de Cabo Verde y en uno de Brasil. Pero lo cierto es que esta leyenda ha sido muchas veces atestiguada en otros lugares de la geografía panhispánica, y en español. De hecho, goza de gran difusión en gran parte del continente, desde México a Argentina.

He aquí una versión más que vamos a conocer. El 12 de mayo de 2009, Jhonny Alexander Bautista, joven de 26 años y oriundo de Santiago de Cali, en el Departamento del Valle del Cauca, en la región andina de Colombia, me contó en Roma la siguiente leyenda, muy conocida, me dijo, en su ciudad:

Hay una discoteca cerca de Cali, El Juanchito. Ahí va la gente a bailar salsa, mucha salsa, mucha salsa. Es un lugar de mucha perdición, ¿sabes? Mujeres, bailar, todo, ¿sabes?

Pues una vez, ahí la gente estaba bailando. Había una mujer muy guapa, todos querían bailar con ella, era la más guapa. Pues a las doce de la noche se le volvieron los pies de cabra. La gente lo vio y decían:

—¡Mira! ¡Tiene los pies de cabra! ¡Es el diablo!

Entonces, todo el mundo se separó de ella. Ella se puso a correr, y escapó por una ventana. Así. Había mucho humo. No se veía bien.

Creo que mi tío estaba ahí esa noche y lo vio.

Salió en el periódico y todo, la gente que lo contaba.

Eso pasó ahí porque es un lugar de mucha perdición, ¿sabes?

La historia caleña se desarrolla mientras se baila en una discoteca (lugar de perdición) y el diablo, transformado en una mujer hermosa, muestra sus pezuñas a medianoche y desaparece envuelto por el humo a través de una ventana.

Es, evidentemente, una versión mucho más breve y menos rica que la brasileña. Pero tiene puntos de gran interés poético. En especial sus estrategias de protesta de verosimilitud. En este caso, el narrador dice no solo conocer a una persona, un tío suyo, que estaba presente mientras se desarrollaba el acontecimiento descrito, sino que asegura además que la noticia llegó a publicarse en el periódico. Otro lugar bastante común de las leyendas urbanas.

La brevedad y concentración de la versión colombiana nos permite, por otro lado, confirmar la relevancia de los motivos del diablo que se presenta como bailarín y de sus característicos pies animales. Tópicos centrales en una gran cantidad de versiones.

Aunque podría seguir trayendo a colación muchas más versiones del relato de *Bailar con el diablo* que han sido documentados en otras tradiciones, prefiero cerrar esta monografía acordándome de algunos otros relatos, de arraigo pluricultural, que no incorporan el motivo del baile con el diablo, pero sí el del encuentro con un ser sobrenatural que tiene extremidades anómalas, propias de los seres del infierno.

En esta versión marroquí comprobamos cómo la muy tradicional Aixa Kandixa, aquí una despiadada ondina que ahoga a los hombres que la siguen al río, es también reconocible por sus pezuñas:

*La mujer encantada que ahoga a los hombres*

Es Aixa kandixa una seductora mujer encantada que habita en los ríos de ocultas orillas y aparece en los lugares alejados, ofreciendo agua al caminante solitario. Se casa con todos los hombres con quienes se encuentra y le gustan. Al querer poseerlos los atrae con dulces insinuaciones hasta subyugarlos, obligándoles a seguirla hasta el río que habita, donde los ahoga. Se la conoce por sus pies en forma de pezuña y por los largos dedos de sus manos delicadas<sup>23</sup>.

Termino con el escalofriante relato que contó Seif, un anciano nuba del centro de Sudán, el 5 de enero de 2004, en una jornada de trabajo de campo que se desarrolló en Vallecas (Madrid):

En Sawakem, significa ‘la zona donde vive el *yin*’, sucedió algo extraño a un hombre que me contó esta historia en el Puerto de Sudán.

Un hombre conducía y le pareció ver reflejos o imágenes de gente, se detuvo, pero no vio nada. Un poco después le pareció ver un caballo cruzar la calle, al acercarse más, vio que era un hombre con patas de caballo. Siguió conduciendo hasta que se encontró con alguien y pudo contar lo que vio. El hombre con el que hablaba le preguntó cómo eran esas patas y le mostró las suyas diciendo:

—¿Cómo estás?

Entonces el conductor vio horrorizado que ese hombre también tenía patas de cabra. Subió al coche y salió huyendo.

La lista de diablos danzantes y de otros seres sobrenaturales y con pies y piernas extravagantes, encarnaciones del mal que tienen encuentros sorprendidos con los humanos, podría hacerse interminable, puesto que se halla difundida más allá de cualquier frontera geográfica, cronológica, lingüística, cultural, de género literario... Y puesto que está todavía en proceso constante de renovación y actualización.

El tipo narrativo de *Bailar con el diablo* y el tipo narrativo de *El ser sobrenatural con pies o piernas anómalos*, que muestran una tendencia pertinaz a combinarse y a

<sup>23</sup> Ibn Azzuz Akim (1958: 8).

formar un tipo híbrido, han tenido, por separado y juntos, evoluciones fascinantes. En investigaciones futuras espero poder seguir dando cuenta de ellas. Por el momento, el desvelamiento de estas nuevas versiones, y las reflexiones sobre su tradición común, espero que contribuyan a iluminar parcelas todavía poco conocidas de la tradición narrativa oral panhispánica.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ARCANGELI, Alessandro (1992): «Dance and punishment», *Dance Research*, 10.2, pp. 30-42. DOI: <https://doi.org/10.2307/1290653>
- CHRISTIANSEN, Reidar Th. (1992): *The migratory legends. A proposed list of types with a systematic catalogue of the Norwegian variants*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, Academia Scientiarum Fennica.
- DELPECH, François (2004): «En torno al diablo cojuelo: demonología y folklore», en *El diablo en la Edad Moderna*, María Tausiet y James Amelang (eds.), Madrid, Marcial Pons, pp. 99-131.
- DELPECH, François (2010): «D'Asmodée au Diable Boiteux. Racines orientales et fonctions magiques d'un type folklorique», en *Magie et divination dans les cultures de l'Orient: Actes du Colloque organisé par l'Institut du Proche-Orient Ancien du Collège de France, la Société Asiatique et le CNRS (UMR 7192) les 19 et 20 juin 2008*, Paris, Collège de France, pp. 163-184.
- FRADEJAS LEBRERO, José (1998): «Los bailarines irreverentes (dos pliegos sueltos)», *Epos. Revista de Filología*, XIV, Madrid, UNED, pp. 541-561. DOI: <https://doi.org/10.5944/epos.14.1998.10072>
- IBN AZZUZ AKIM, Mohammad (1958): *Diccionario de supersticiones y mitos marroquíes*, Madrid, CSIC.
- Mata-CODESAL, Diana (2018): «El olor del cuerpo migrante en la ciudad desodorizada. Simbolismo olfativo en los procesos de clasificación social», *AIBR. Revista de Antropología Iberoamericana*, 13, pp. 23-43.
- MENEZES, Otávio (1990): *História da moça que dançou lambada com o diabo em Juazeiro. A história que o povo conta*, Fortaleza. URL: <http://docvirt.com/docreader.net/DocReader.aspx?bib=cordel&pagfis=60206>.
- MIHARA, Yukihiisa (2004): *Narrativas tradicionales del Dpto. de La Paz, Bolivia*, Hirakata, Osaka, Japón, Seminario de Y. Mihara de la Universidad de Kansai Gaidai.
- PALLEIRO, María Inés (1997): «El encuentro con la muerte a la salida del baile: entre la oralidad narrativa y la hipertextualidad mediática», en *III Congreso latinoamericano de folklore del Mercosur: VII Jornadas nacionales de folklore*, Buenos Aires, Instituto Nacional Superior del Profesorado de Folklore.
- PEDROSA, José Manuel (2001): «El diablo cojuelo en América y África: de las mitologías nativas a Rubén Darío, Nicolás Guillén y Miguel Littin», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 4, pp. 69-84.
- PEDROSA, José Manuel (2004): «Versiones literarias del mito de *El diablo cojo* (Shakespeare, Goethe, Tolstoi, Kipling, Rego, Valle-Inclán, Cela, Galeano)», en *La literatura en la literatura: Actas del XIV Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, edición de Magdalena León Gómez, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, pp. 551-561.

- PEDROSA, José Manuel (2008): «Harry Potter: la construcción y la deconstrucción de un héroe», *Educación y Biblioteca* 20:164, pp. 62-64. Disponible en internet, URL: <[http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/harry-potter-la-construccion-y-la-deconstruccion-de-un-heroe/html/db60c8b1-08ad-4fef-8c6e-e389b455135f\\_2.html#I\\_0\\_>](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/harry-potter-la-construccion-y-la-deconstruccion-de-un-heroe/html/db60c8b1-08ad-4fef-8c6e-e389b455135f_2.html#I_0_>).
- PEDROSA, José Manuel (2013): «Los zapatos rotos del *Lazarillo de Tormes*», *Analecta Malacitana*, 36, pp. 71-100.
- PEDROSA, José Manuel (2016): «Estupor, locura, silencio, muerte: hacia una antropología comparada de las emociones fuertes», en *Etnografías de la muerte en América Latina: Anales del Museo Nacional de Antropología XVIII*, Francisco M. Gil y Patricia Alonso Pajuelo (Coords.), Madrid, Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, pp. 32-53.
- PEREIRA, Sherney (1990): *A história da moça que dançou lambada com o diabo*, Ilhéus.
- 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*. Ed. rev. y aum., Bloomington & Indianapolis-Copenhague, Indiana University-Rosenkilde & Bagger, 6 vols.
- UTHER, Hans-Jörg (2011): *The types of international folktales: a classification and bibliography based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*, Helsinki, Suomalainen Tiedekatemia, Academia Scientiarum Fennica.
- WALLRICH, William Jones (1950): «Some variants of the “Demon Dancer”», *Western Folklore*, IX, n. 2, pp. 144-146. DOI: <https://doi.org/10.2307/1496547>

Fecha de recepción: 19 de marzo de 2019

Fecha de aceptación: 24 de mayo de 2019



**El agua en la región de la Chinantla, México.  
Estudio comparativo de una cosmovisión chinanteca  
a partir de su tradición oral.**

**Water in the Chinantla region, Mexico.  
Comparative study of a Chinantec worldview  
based on their oral tradition.**

Marcos Núñez Núñez  
(CONACYT-Universidad del Papaloapan-Tuxtepec)  
duritoborges@hotmail.com  
ORCID ID: 0000-0003-4710-6294

**ABSTRACT.** In this article, eight stories from the Chinantec oral tradition are mentioned and compared. Half of them correspond to a compilation by anthropologist Robert J. Weitlaner, from the middle of the 20th century, and the other half was obtained between 2015 and 2016 in the municipalities of Santa María Jacatepec and San José Chiltepec, located in the same region, known as the Chinantla. The only requirement for the study was that the topic of water was present in the texts. This exercise allowed observing the importance of water resources in the Chinantec worldview, its recurrence and persistence in tradition, despite the changes caused by the social development policies promoted by the Mexican government, which impacted on natural resources. However, the comparison will serve to demonstrate that, from the similarities arise the possible differences between both corpuses. These are related to the historical context in which the stories were compiled.

**KEYWORDS:** water, oral tradition, worldview, chinantec, Weitlaner

**RESUMEN.** En el presente artículo se citan y comparan ocho relatos de la tradición oral chinanteca. La mitad de ellos corresponden a una compilación del antropólogo Robert J. Weitlaner, hecha a mediados del siglo XX y la otra mitad fue obtenida entre los años 2015 y 2016 en los municipios de Santa María Jacatepec y San José Chiltepec, ubicados en la misma región conocida como la Chinantla. El único requisito para hacer el estudio fue que el tópico del agua estuviera presente en los textos. Dicho ejercicio permitió observar la importancia de los recursos hídricos en la cosmovisión chinanteca, su recurrencia y persistencia en la tradición a pesar de los cambios ocasionados por las políticas de desarrollo social impulsadas por el gobierno mexicano, las cuales impactaron sobre los recursos naturales. No obstante, la comparación permitirá demostrar que desde las similitudes surgen las probables diferencias entre ambos corpus, relacionadas con el contexto histórico en que fueron compilados los relatos.

**PALABRAS-CLAVE:** agua, tradición oral, cosmovisión, chinantecos, Weitlaner.

## INTRODUCCIÓN

La mayoría de los chinantecos viven en el norte del estado de Oaxaca, en la frontera con Veracruz, y a su región se la conoce como la Chinantla. El antropólogo Robert J. Weitlaner estudió esta comunidad durante el siglo XX hasta su muerte en 1967. En numerosas ocasiones anduvo tanto en las partes bajas como en las altas de dicha región. Esto lo llevó a realizar una obra que a la fecha es fuente de consulta obligada para los antropólogos en el siglo XXI. Como bien mencionan sus biógrafos, no todo lo que Weitlaner aprehendió entre los chinantecos se publicó y entre lo que sí se editó, no todo se analizó. Tal es el caso de la amplia colección de textos publicados por el Instituto Nacional Indigenista (INI) en 1977, el cual tuvo por título: *Relatos, mitos y leyendas de la Chinantla* y que es revisada en esta ocasión con el objetivo de analizar la cosmovisión chinanteca relativa al agua. En particular, esta compilación es evidencia de trabajos de campo, ha sido estudiada parcialmente y a la fecha demanda atención, debido a que actualmente participo en un proyecto académico sobre turismo en la subregión baja. En este sentido, lo estudiado en dicha fuente servirá para un estudio comparativo que contrastará la evidencia de Robert J. Weitlaner con la aprehendida por mí entre los años 2015 y 2016.

El presente artículo corresponde al proyecto de Cátedras CONACYT que se lleva a cabo en la Universidad del Papaloapan, campus Tuxtepec, cuyo título es: *Análisis socio-cultural-económico que permita el desarrollo turístico sostenible en la ruta de la Chinantla*, el cual se conforma de tres líneas de compilación y análisis de información, que son los aspectos sociales, económicos y culturales. Siendo este último el que me ha correspondido atender con la intención de considerar el tema cultural como íntimamente relacionado con el turismo. En este sentido, el proceso de trabajo ha seguido la línea de Zamorano (2007: 289-295), quien ayuda a entender que un desarrollo turístico alternativo, como es el que se podría implementar en la Chinantla, habrá de tener en la naturaleza y en las expresiones tradicionales sus principales recursos de explotación. Al respecto se tiene en cuenta que en el caso de la relación entre los pueblos chinantecos (como sucede en cualquier sociedad) y la naturaleza, la mediación fundamental es la cultura a partir de la cosmovisión. Ahora bien, de las posibilidades que puede haber en esta relación, he escogido solo una, la que tiene que ver con el agua. Al mismo tiempo, decidí que los objetos de estudio fueran los relatos provenientes de la tradición oral que tengan como un elemento narrativo a este recurso natural, porque permitirían hacer una aproximación a la importancia que tiene en la sociedad chinanteca; asimismo, esto daría margen para estimar el impacto que podría tener el turismo sobre el agua no solo como recurso económico, sino también como aquel que forma parte de la cultura.

De este modo, una vez que comencé a hacer trabajos de campo en los municipios de Santa María Jacatepec y San José Chiltepec, y viendo los avances en torno a la compilación de relatos tradicionales, revisé los textos aprehendidos por Robert J. Weitlaner y fue así que surgieron las siguientes preguntas: ¿Qué importancia tiene el agua en la cosmovisión de los chinantecos visitados por Weitlaner? ¿Cuál es el sentido que tiene actualmente entre los habitantes de los municipios de Jacatepec y Chiltepec, teniendo en cuenta que son municipios chinantecos? ¿Cómo observar esta importancia en ambos casos a partir de relatos de tradición oral? Lo que sigue a continuación es la presentación de resultados, cuya intención es mostrar la concepción que se tenía y se tiene del agua, observando las diferencias y coincidencias entre ambos corpus.

La hipótesis que planteé asumía que el agua continuaba siendo un elemento natural de relevancia, debido a las características geográficas que en buena parte corresponde a la cuenca del Papaloapan. Al respecto argumenté que esto se notaría en la producción de relatos, con la mención de ríos, lagunas o arroyos, al ser los elementos acuíferos de mayor presencia en el ecosistema. También desde un principio supuse que habría tendencias similares en cuanto a los géneros y motivos narrativos presentes en los dos corpus. Sin embargo, demostraré cómo a pesar de dichas similitudes y continuidades, existen matices diferenciadores que son resultados del proceso de cambio cultural que ha sufrido la sociedad chinanteca en las últimas décadas.

El método utilizado combinó la consulta bibliográfica, la etnografía y el análisis de textos a partir de un procedimiento comparativo que tomó en cuenta determinados motivos, es decir, aquellos contenidos narrativos estables en los relatos y variables en el discurso, los cuales pueden aparecer en otros textos sin dejar de ser ellos mismos (Cuéllar, 2013: 124)<sup>1</sup>. Para este fin, revisé publicaciones sobre la región, poniendo atención en datos históricos y los relacionados con la tradición oral. Fue en esta fase que observé la obra de Robert J. Weitlaner. Simultáneamente hice recorridos etnográficos y recopilé relatos orales. Ya en un momento posterior, para atender el tema del agua, seleccioné los textos que lo tenían como un tópico importante, lo cual dio como resultado la cantidad de diecisiete versiones de las cuales hice una clasificación a partir de motivos. Una vez realizada esta parte, procedí al análisis de los elementos comunes y diversos entre ambos corpus, de tal suerte que fuera posible extraer conclusiones que posibilitarían la redacción de este trabajo.

La exposición inicia con una breve descripción de la Chinantla, poniendo atención en el tema del agua. Inmediatamente paso al estudio del corpus de Robert J. Weitlaner, que incluye una biografía breve y una revisión de conceptos que se mencionan en el libro. Posteriormente cito y reviso los textos elegidos para el análisis, destacando los motivos que permitirán observar el agua y su lugar en la cosmovisión chinanteca. Para esto, debo decir que para mí la cosmovisión es «una visión estructurada y coherente del mundo natural, de la sociedad y resultante de la interpretación entre ambos» (Broda, citada por Good, 2001: 240), la cual es histórica y cambiante. Al terminar esta parte, hago lo mismo con el caso de la narrativa oral contemporánea. Al final, sigue mi ejercicio comparativo que permitirá extraer conclusiones. Para esta parte, informo que la forma de exposición se inspiró en el trabajo de James Taggart (1983), quien hizo un ejercicio similar con la tradición oral de los nahuas del estado de Puebla.

#### CONTEXTO REGIONAL DEL AGUA

A la Chinantla la integran catorce municipios que en total tienen 138,741 habitantes (INEGI, 2015) y corresponden a los distritos de Tuxtepec, Choapam, Ixtlán y Cuicatlán (De Teresa, 2011: 17). En relación a su situación geográfica, la región ocupa por lo menos el 10.7 por ciento de la selva tropical húmeda que hay en el territorio mexicano, según datos de Ana Paula de Teresa (*Ídem*); se caracteriza por ser de clima caluroso-húmedo en las partes bajas y frío, aunque también muy húmedo, en las zonas altas. Actualmente existen tres subdivisiones regionales basadas en sus condiciones ecogeográficas: por un lado está la Chinantla alta, ubicada a más de mil metros sobre el nivel del mar; la Chinantla media, que se encuentra entre los cuatrocientos y mil metros y la baja, que en su nivel más alto no rebasa los cuatrocientos metros de altura (*Ibid.*: 20).

<sup>1</sup> Ver también los trabajos de Raúl Eduardo González (2014: 61) y Martha Isabel Ramírez González (2012: 64-66).

Algo importante en la región es su riqueza por la presencia de agua. Las lluvias son abundantes, aunque no a tal grado como dijera Bernard Bevan, quien afirmó que «hay un agudo contraste con todo el resto de México, porque no existe una estación seca en el área chinanteca» (1987: 25). Si bien en esta región llueve mucho, podría decirse que lo hace principalmente en verano, otoño e invierno, porque en primavera hay un período de secas que permite a algunos chinantecos abajeños trabajar en el campo a la espera de las lluvias de junio o julio. Para el caso de las zonas media y alta, Ana Paula de Teresa dice que se distinguen «por su alta precipitación durante todo el año» (*Ibíd.*: 24). En este sentido, las lluvias más copiosas suceden en los meses de julio a noviembre, algunas acompañadas de tormentas que generan crecimientos de ríos, formación de cascadas e intensa humedad.

El agua está presente en forma ríos, lagunas y arroyos, además de las dos presas hidroeléctricas que se construyeron desde la segunda mitad del siglo pasado. La cuenca fundamental es la del río Papaloapan, cuyo sistema lótico incluye entre otros ríos al Valle Nacional. Asimismo, debo mencionar que la población tiene un estrecho vínculo con los recursos acuíferos a nivel de cosmovisión, tal y como Virginie Thiébaud (2013) lo ha demostrado en las comunidades asentadas en torno al río Papaloapan, las cuales han desarrollado una forma de vida y cultura específicas.

En la región el agua obviamente ha tenido relevancia económica, lo cual es demostrable al observar el patrón de asentamiento poblacional. Del mismo modo, su abundancia ha posibilitado la instauración de industrias en San Juan Bautista Tuxtepec, la ciudad más importante en torno a la Chinantla, donde se instalaron, desde la década de 1960, una azucarera, una fábrica de papel y especialmente una cervecera del Grupo Modelo, la cual se abastece del agua que pasa por el río al ser una de sus materias primas, tal y como refiere Tomás García Hernández (1997).

Tal es la relevancia del vital líquido, que incluso ha sido factor decisivo en problemas sociales generados por las inundaciones. De hecho, la de 1944 es histórica, porque dejó en estado de desastre a comunidades chinantecas y otras en la cuenca del Papaloapan, en los estados de Oaxaca y Veracruz (*Ibíd.*: 111-118). Esto motivó al gobierno federal a tomar medidas de política pública para evitar que sucedan más catástrofes. Por lo que durante la gestión del presidente Miguel Alemán se creó, a partir de la Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos (SARH), la Comisión del Papaloapan (CODELPA), cuya misión fue la modernización de esta región a partir de la creación de una infraestructura estratégica (Bartolomé y Barabas, 1990: 13-15), por lo que se planeó la construcción de presas, carreteras, escuelas y centros de salud; se propuso además la electrificación de numerosas localidades, muchas de ellas chinantecas. Para el caso de los municipios estudiados aquí, significó un cambio importante, porque se construyó la carretera 175, que va de Tuxtepec a Oaxaca y que cruza precisamente por las localidades de Chiltepec y Jacatepec.

En este proceso de modernización iniciado con la CODELPA, debe subrayarse la importancia que tuvo la construcción de las dos presas. La primera, Miguel Alemán, se construyó entre los años 1949 y 1955, se ubicó en Temazcal sobre el río Tonto (De Teresa, *Op. cit.*: 95), afectó principalmente al pueblo mazateco, al tener que ser removido de algunas de sus localidades y fundar otras en sitios designados por la planificación, la cual incluyó la entrega de viviendas con sus servicios básicos. Numerosas familias fueron reubicadas en el municipio de Jacatepec, fundando los pueblos de La Joya y Nuevo Málzaga. La otra presa, llamada José López Portillo, o Cerro de Oro, se construyó entre

los años 1973 y 1989, afectó en esta ocasión a la comunidad chinanteca, especialmente a la que pertenecía a los municipios de San Lucas Ojitlán y San Felipe Usila (*ibíd.*: 96).

Los consecuencias ocasionadas por estas construcciones se apreciaron en los otros municipios de la Chinantla baja, como sucedió en Chiltepec y en Jacatepec, donde las personas advirtieron cambios en la pesca e incluso en las posibilidades de navegación en la ribera del río Valle Nacional, que es el que los cruza y que a su vez es un afluente conectado al Papaloapan. En palabras de un vecino oriundo de Chiltepec, la apreciación del cambio en torno al río es la siguiente:

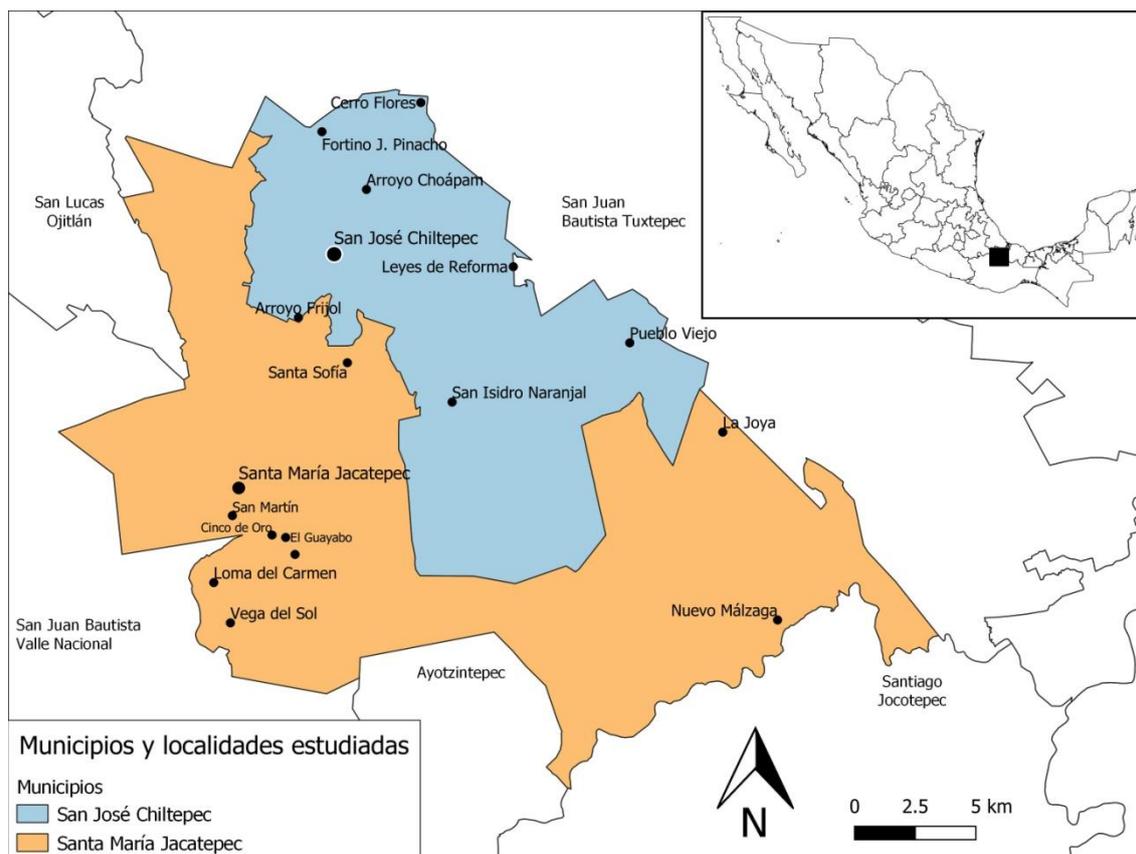
Con el tiempo el río se fue poniendo bajo, los chalanes se varaban, se quedaban en las playas y tenían que meter yuntas, mulas para volver a poner a flote esas navegaciones que había; luego vino lo de la presa Cerro de Oro y vino más a darle al traste a este río de Jacatepec, porque construyeron la presa en el río Santo Domingo que era afluente del Valle Nacional, porque al frenar el Santo Domingo el Valle Nacional se perjudicó y quedó más bajo. Eso acabó con la vida del río. Anteriormente aquí se pasaba con una chalupa, porque era muy hondo, tenía que echarse a andar con remo, ahora ya puedes pasar caminando en el agua en ciertas temporadas del año, porque el río ya se hizo bajo. Al estar así, pues el agua se calienta más y se vuelve difícil para las formas de vida de los peces que antes había. N'ombre, las presas vinieron a traer puros daños para la economía de los jacatepecenses y para la ecología, porque perjudicó la fauna y la flora. Por eso a veces decimos que vivimos en una región dañada y que ya no es auténtica, porque hubo cambios muy fuertes con la construcción de las presas<sup>2</sup>.

La importancia de este río es tal que el asentamiento de Chiltepec y Jacatepec se ubica en sus orillas. Por esta cuestión ambas localidades vecinas comparten procesos históricos desde el periodo colonial, más allá de sus diferencias lingüísticas y culturales, porque el agua ha sido y es uno de sus principales recursos económicos, componente principal de sus paisajes y sus tradiciones. En este sentido los cambios y las afectaciones, tal como refirió Joel Avendaño, son sistémicos para ambas.

El agua en el municipio de Jacatepec se encuentra también en forma de arroyos, ojos de agua y tiene usos diversos. En localidades como Cerro Concha o El Guayabo, el arroyo es utilizado para el aseo personal, la preparación de los alimentos y también para lavar la ropa sobre las piedras. En el pueblo de Vega del Sol hay un manantial conectado con el río Valle Nacional y que ha sido adaptado como balneario con el nombre de El Zuzul; este espacio es uno de los más concurridos en la región, porque a él arriban turistas de Tuxtepec, Loma Bonita e incluso de la ciudad de Oaxaca. No obstante, el agua en Vega del Sol, a pesar de estar funcionando para el turismo, se utiliza para actividades domésticas; de hecho, es sobre este lugar del cual se cuentan narraciones orales, como referiré más adelante. Por su parte en Nuevo Málzaga el paso del río Cajonos es utilizado para dar de beber al ganado, regar las siembras y también como balneario; en la localidad de San Martín, por su parte, las autoridades utilizan el paso del río Valle Nacional como balneario y así obtienen ingresos para beneficio comunitario y el mantenimiento de dicho espacio; finalmente en La Joya, en Loma del Carmen y en otras localidades vecinas, sus arroyos son explotados con bombas eléctricas para abastecer de agua a las viviendas.

---

<sup>2</sup> Entrevista con Joel Avendaño el 30 de mayo de 2015 en Jacatepec.



[Mapa 1. Ubicación de las localidades de estudio. Elaboración Marcos Núñez Núñez a través de QGIS, datos del INEGI y CONABIO.]

Por el lado de Chiltepec, sucede algo similar. Especial atención merece el poblado San Isidro Naranjal, donde hay un balneario llamado Cascada del Arcoíris, el cual tiene como atractivo precisamente las cascadas que se forman en verano y otoño a causa de las lluvias. Durante ese periodo el sitio es visitado por turistas, que generalmente llegan con sus propios automóviles a pesar de las difíciles condiciones del camino. Esta afluencia ha sido tomada en cuenta por las autoridades, que han organizado comités de tal modo que sea posible el mantenimiento del espacio. Otros poblados, como Arroyo Frijol, Pueblo Viejo, Leyes de Reforma o Cerro Flores, cuentan con el paso de arroyos, los cuales son utilizados generalmente para el abastecimiento de las viviendas, el lavado de autos y en menor medida como balnearios atractivos para visitantes foráneos. A pesar de esto, los paisajes de estas localidades son apreciados por las pocas personas que los visitan, especialmente en Arroyo Frijol y Leyes de Reforma. Es interesante, por su lado, el pueblo Arroyo Choapan, que cuenta con dos lagunas, una llamada Lechuga y la otra Campana. Esta última tiene peculiar importancia, porque además de servir como espacio de recreación local, también es identificada en la tradición oral a partir de una leyenda de encantamiento.

Por la cabecera municipal, Chiltepec, pasa el río Valle Nacional, el cual es utilizado para la navegación ligera, la pesca, el consumo doméstico, el lavado de ropa, también en actividades recreativas como sucede con sus balnearios El Romance y el de la Colonia Reforma. Ambos sitios cuentan con tinglados de palma ocupados para la venta de antojitos o para el descanso bajo la sombra. Por último, debo mencionar el pueblo de Fortino Pinacho, donde hay un balneario abastecido por dos manantiales y que además

cuenta con el paso del río Valle Nacional; el sitio se considera a sí mismo como turístico, impulsado por las autoridades locales y que aspira a consolidarse a nivel regional; su mejor temporada para los visitantes es en primavera y deja de ser atractivo cuando inicia la temporada de lluvias.



[Cascada de San Isidro Naranjal, municipio de San José Chiltepec.]

#### LOS RELATOS COMPILADOS POR ROBERT J. WEITLANER

El libro *Relatos mitos y leyendas de la Chinantla* es mi principal fuente de análisis. No obstante, revisé diversos títulos para conocer mejor el contexto que posibilitó la elaboración de dicho libro (por ejemplo Weitlaner y Castro, 1973). Su publicación fue en 1977, cuando Roberto J. Weitlaner cumplía precisamente diez años de haber fallecido. Las autoras de la selección de relatos, introducción y notas fueron María Sara Molinari, María Luisa Acevedo y Marlene Aguayo Alfaro. Hasta la fecha el volumen cuenta con dos ediciones y la que utilizo aquí es la primera. Cuenta con un prólogo que menciona datos biográficos sobre Robert J. Weitlaner, que sirven para recordarlo como un antropólogo ejemplar radicado en México y que fue profesor de numerosas generaciones de antropólogos. Le sigue una nota preliminar donde dice que los materiales orales fueron extraídos de un conjunto de documentos resguardados por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). El libro prosigue con un bosquejo biográfico, en el cual se agrega que Weitlaner estudió también otras sociedades mesoamericanas, como los mixes, los cuicatecos, los nahuas, entre otros.

La introducción del libro contiene datos en torno a la tradición oral. Se menciona que Robert J. Weitlaner tomaba en serio las narraciones que los chinantecos hacían de su historia, registrando de distintas maneras cada uno de los testimonios. Grababa en cintas de audio, pero cuando no era así, tomaba notas a mano y en ocasiones utilizando la taquigrafía. Más adelante, las editoras refieren que el registro de la tradición oral paulatinamente pasó a ser su trabajo primordial, ya que el corpus se incrementó con los años. Más adelante se menciona el tipo de relatos que se encuentran en el libro, que son: mitos, leyendas, cuentos, memoratas y creencias. Todos estos géneros son definidos en dicha parte y fueron de especial interés para la presente investigación, ya que al utilizarlos

permitieron hacer las comparaciones en la misma línea de criterios conceptuales sobre los géneros narrativos.

En este sentido, utilizo la palabra relato para referir los textos narrativos independientemente de su género (Weitlaner, 1977: 28). El mito es comprendido como el texto «que alude a aspectos como los orígenes, la cosmovisión y los modelos de moralidad expresados en forma alegórica o simbólica» (*Ídem*). De la leyenda se menciona que tiene un trasfondo histórico o que parte de un hecho que en realidad sucedió, pero que al ser narrado continuamente en la tradición, los hechos coexisten con otros fabulosos o fantásticos (*Ídem*). El cuento por su parte es comprendido como un relato de hechos totalmente ficticios, el cual «puede referirse a asuntos humanos, animales o cósmicos, pero tratados con fantasía» (*Ídem*). Finalmente, para fines comparativos, el concepto de memorata aquí es relevante, porque narra «experiencias personales conectadas con seres o sucesos sobrenaturales, ocurridos al propio relator o a una tercera persona en quien el relator indudablemente confía. Frecuentemente este tipo de narraciones dan una idea de ciertas creencias y de cómo son aplicadas en casos concretos» (*Ídem*)<sup>3</sup>.

Una vez citadas las definiciones y planteado el contexto de la obra, informo que en esta fuente revisé diecisiete relatos relacionados con el agua, de los cuales elegí cuatro representativos de distintos motivos que comentaré al término de cada uno. De este modo, el primer texto se titula: *Sobre el padre y la madre del maíz*, compilado en 1954. Dice así:

En los llanos de Ozumacín, había una gran laguna, los ancianos decían que en esta gran laguna estaban el padre y la madre del maíz y también del algodón. Por eso no querían bañarse en este lugar, porque había aire y rayo. Solamente divisaban desde lejos esta laguna.

La laguna se secó en el tiempo de cuando las fincas se pusieron por estas partes y entonces el padre y la madre del maíz y del algodón se fueron a Jocotepec y ahí se encuentran ahora, allá (cosechan) mucho maíz y mucho algodón (*Ibid.*: 90).

El relato refiere cómo el agua, representada aquí en forma de laguna, tenía un lugar preciso dentro de la cosmovisión. Era el sitio específico de las entidades sagradas que abastecían con recursos de subsistencia a quienes las respetaban. En Ozumacín la gente no se bañaba en la laguna porque había una carga simbólica que daba coherencia y formaba parte de su sistema de creencias. Una vez que se secó, la explicación que se dio a esta situación no dejó de estar vinculada con la cosmovisión, porque hubo una especie de culpa y por tanto, un castigo por la incursión de actividades de explotación comercial de los recursos, lo cual ocasionó que las entidades sagradas llevaran sus bendiciones a Jocotepec, un lugar donde quizá recibían el debido respeto. En relación al género narrativo de este relato, se dice que es una leyenda etiológica, es decir, tiene que ver con sucesos que efectivamente sucedieron, pero que se han entremezclado con elementos fantásticos, además de que el relato da cuenta de un proceso de cambio iniciado con la modernización económica.

Los motivos a considerar para el análisis, son: 1) el agua y su relación con entidades sagradas o sobrenaturales, 2) transgresión del orden cosmogónico, 3) el agua en forma de laguna y 4) uso doméstico del agua.

---

<sup>3</sup> Las memoratas son conocidas en otros estudios como «casos», por ejemplo en el trabajo de Gabriel Medrano y José Manuel Pedrosa (2018).

El segundo texto se titula *La gente del río*, fue compilado en Ojitlán sin mencionar en qué año. Dice así:

Un amigo de don Sabino (narrador del relato) llamado Lorenzo, fue con cinco compañeros al río a cohetear en un lugar cerca de la raya con Usila. Mataron diez peces, pero a un bobo que también habían matado, no podían sacarlo del río<sup>4</sup>. Este bobo estaba abajo, en un pozo. Una de las gentes buceaba, pero no pudo levantar al bobo. Hasta seis veces se metió abajo del agua y no pudo sacarlo. Un hombre dijo:

—Busquen una pita para sacarlo.

Entonces bajó una víbora hasta donde estaba el bobo muerto. La gente dijo al amigo que propuso lo de la pita.

—Déjalo, (esa víbora) es gente del río.

—No, —dijo el pescador Lorenzo— yo lo voy a sacar a la fuerza.

(Intentó) Pero al fin regresó con los otros al pueblo.

Después de un mes, Lorenzo cayó enfermo y habló a un curandero. Éste le preguntó si había ido a pescar al río.

—Sí —contestó Lorenzo.

—Allí está una serpiente grande —dijo el curandero— ¿Por qué quisiste sacar un bobo a la fuerza? Esa (serpiente) es un jefe de animales, pero voy a ir al río donde está el pozo con cuatro hombres para pedir perdón al jefe.

Fue al río diez veces y pidió perdón. Pero el enfermo no se alivió. Fue hasta México, pero ni esto le ayudó. No sanó y después de seis meses se murió (*Ibíd.*: 127-128).

Este relato contiene pistas de cómo el río tiene especial vinculación con la cosmovisión. Según Weitlaner y Castro (1973: 50), además de Molinari y Aguilar (2013: 23), los chinantecos consideran que muchos animales, tanto terrestres como acuáticos tienen sus jefes o dueños sobrenaturales, a los cuales hay que respetar e incluso tratar con cuidado, ya que de lo contrario puede pasar lo que le sucedió a Lorenzo. Esos dueños son seres que adquieren diversas representaciones, sean de animales acuáticos o terrestres vinculados con el agua y la humedad. Llama la atención la aparición de una serpiente, un animal terrestre que abunda en las inmediaciones de los ríos o lagunas.<sup>5</sup> En el ejemplo que acabo de referir, se aprecia cómo el río se interrelaciona con el sistema de creencias que incluye también a otros espacios naturales como cerros, la selva y cuevas.

Lo que sucede al final, es una falta al orden cosmogónico, porque el hecho de utilizar cohetes para pescar representa una irrupción violenta que provoca la aparición del jefe de los bobos. Es por esta razón, y también por su terquedad, que Lorenzo sufre una decaída que termina con su muerte. Por tanto, los motivos a considerar en este relato son: 1) transgresión del orden cosmogónico, 2) el agua y su relación con entidades sagradas o sobrenaturales, 3) el agua en forma de río, 4) la pesca como actividad económica y 5) el pez bobo como animal acuático.

El tercer ejemplo se titula *Sobre el origen del maíz*, del cual solo se informa que la versión es chinanteca:

Antiguamente la gente comía camote de plátanos en tortilla porque no encontraba otra cosa que comer.

—¡Vamos a morir! —decía la gente, pero los ancianos decían:

—¡Nosotros no vamos a morir! Vamos a ir al río, ahí, hay calabazas y sandías.

<sup>4</sup> Pez bobo: *joturus pichardi* (INAPESCA: 2014).

<sup>5</sup> Sobre la serpiente y su relación con el agua en otros pueblos mesoamericanos es interesante el trabajo de Héctor Medina (2018) y también el de Carlos Gerardo Hernández Paulino (2018).

Se encontraron a un canoero y le dijeron:

—¿A dónde vas tú?, nosotros no tenemos nada de comer.

El canoero dijo:

—Yo tengo todo en mi canoa.

Decía la gente:

—Déjanos las semillas del maíz.

Pero también decían que estaban sembrando tabaco.

—Entonces —dijo el canoero— eso sí lo voy a comprar.

Preguntaron al canoero:

—¿De dónde viene el maíz? —Este dijo:

—El maíz viene de una tierra extraña.

—¿Cuánto nos vas a vender?

—Tanto como tabaco tengan ustedes.

—Yo te voy a dar dos arrobas.

Los ancianos metieron el maíz en la boca diciendo que este maíz tenía muy buen aroma, le preguntaron:

—¿Quién te ha mandado este maíz de tan buen aroma?

—¡Un patrón!

Cada uno de ellos le dio un puro, y el canoero lo probó.

—¡Por favor denme lumbre! —Y entonces el hombre a quien vendió el maíz tomó dos piedras y un trapo viejo e hizo lumbre.

—Ya ves, tenemos lumbre.

El canoero decía que él no sabía nada de cómo encender la lumbre. Él quería comprar todo el tabaco.

—Aquí vamos a hacer lumbre porque yo tengo mucha hambre. Ya hace dos días que estoy de camino.

—Aquí vamos a hacer comida —decía la gente.

—Aquí vamos a pescar.

—¿Con qué vamos a coger a estos animales?

—Con una atarraya.

Y él pescó tres bobos grandes. El canoero no sabía lo que era un bobo.

—Yo voy a sembrar maíz y con este maíz voy a comer hasta que regreses otra vez.

El otro contestó:

—Es la única vez que yo vendré aquí.

—Pero entonces vamos a morir.

—¿No puedes preguntar a Dios? —le dijeron al canoero.

—Si existe un Dios, ustedes van a ver cuándo viene la víspera.

Pero cuando vino la víspera llegó una tempestad y tronó mucho; toda la gente corrió lejos del canoero y decían que desde ahora tendrían mucho maíz.

Los ancianos que se habían quedado lejos del pueblo no creían que fuese cierto lo del maíz, y decían:

—Tal vez es un brujo, por eso tronó tanto.

El canoero solamente hablaba español y no sabía otro idioma. La gente estaba muy cansada y el hombre decía:

—¡Déjalo!

Y entonces llegó a la media noche el canoero:

—¿Cuánta gente son en total?

—Somos aproximadamente veinte.

—Está bueno, pero ustedes me van a dar el tabaco, estoy muy enojado por la tempestad, ¿no les había dicho que habrá una fiesta?

La gente preguntó:

—¿Qué clase de fiesta de santo es ésta? Y el canoero contestó:

—No les voy a decir a ustedes, pero van a comer la mitad del maíz y otra la van a sembrar.

—Entonces —dijo el viejo— ¿qué tanto va a durar?

—Hasta que brote el maíz tres días va a durar y entonces habrá maíz.

Y el canoero dijo:

—La lluvia que mojó el maíz no es agua, sino que es la leche del maíz, es lo que toma el maíz.

—En tres días habrá maíz.

—Yo voy a esperar tres días.

Pero no fueron tres días, sino tres meses.

El canoero regresó otra vez para llevarse el tabaco, decía que vino desde muy lejos.

—Veinte días necesito yo y ¿qué cosas me van a regalar a mí?

Le preguntaron de dónde le habían traído el maíz.

—¡Ah! —decía él— yo vengo de una tierra extraña, España, está muy lejos.

—¿Qué cosa voy a comer en mi camino de regreso?

—Tú vas a llevar yuca, camote, calabaza, eso te vamos a dar.

—¿Qué cosa es el camote? —el canoero preguntó:

—Es lo que has comido al medio día (le dieron todas esas cosas).

El canoero estaba muy contento.

—Estas cosas las vas a llevar para tu familia.

Él puso estas cosas en una olla con lumbre y en media hora todo estaba cocido, pero los camotes estaban demasiado calientes.

—¿Por qué comes tú esto tan caliente?

—Yo tengo tanta hambre que ya me quemé toda la boca.

Le dieron agua fría para tomar y él escupió el agua y decía:

—¡Ahora va a llover leche de maíz!

La gente pensaba que él era un brujo, pero él decía:

—Yo no soy brujo.

Él era Cristo, porque trajo el maíz. Un viudo muy viejo le preguntó:

—¿De dónde vienes tú?

—Él contestó.

—Vengo de la otra orilla del mar y de allá vino el maíz.

—Me vas a vender todavía un poco de maíz, porque si no, voy a morir.

El canoero le dijo:

—Tú no vas a morir.

El viejo le dio el dinero de su espalda y el canoero le dio un tenate de maíz diciendo:

—¡Hasta que regrese yo con más maíz!

El viejo decía:

—¡Gloria a Dios!

Y el canoero preguntó:

—¿Qué cosa es esto de Dios?

—¡Dios nos da fuerzas!

Contestó el viejo:

—¿Cuántos dioses hay?

—Hay tres dioses.

—¿A dónde está el primero?

—¡Está en la gloria, arriba está la gloria!

—¿No conoces tú a Dios?

—¿A dónde está ese Dios?

El canoero dijo:

—En el agua.

—¿Cómo se llama tu Dios?

—¡Santiago!

Dijo el canoero.  
—¿Quién es tu segundo Dios? —preguntó el canoero.  
—Jesucristo  
—¿Y el tercero?  
—Espíritu Santo.  
—Estos tres están allá arriba y miran abajo de la tierra.  
—Yo no sabía estas cosas porque todavía soy muy joven, fue Dios quien te ha mandado.  
—Yo voy porque el agua está en mi Dios.  
El canoero se fue y llevó todas estas plantas a su tierra adonde está el patrón del maíz.  
—¿Cuándo vas a regresar otra vez?  
—Cuando truene voy a regresar.  
Entonces vino un viento muy fuerte y tronó el rayo y la gente decía:  
—¡Es un brujo!  
Pero el canoero no se fue, no se vio ninguna canoa, pero él había sembrado ya en la orilla camote, calabaza, etc. La gente esperaba hasta que este canoero regresara y la gente decía que viene de una tierra muy lejana.  
Ahora todos tenemos maíz y toda la gente decía:  
—Gracias porque este hombre ha venido, ahora sí tenemos picante, frijol, maíz, todo tenemos y ya no vamos a morir.  
Algunas gentes creían que este canoero era un brujo, pero los ancianos decían que Dios le había mandado y que era Cristo, decía el viejo brujo que siempre anduvo con un garrote (*Óp. cit.*: 80-85).

Si bien este relato es extenso en comparación al resto, era relevante incluirlo por la mención de datos relacionados con el agua. En primera instancia aparece la figura del canoero, quizá el personaje más importante, debido a que es quien hace llegar el maíz a los chinantecos cuando sufrían una crisis. El canoero llegó porque navegó a bordo de una canoa, cuando esta forma de transporte era importante a mediados del siglo XX. Ahora ha caído en desuso en casi toda la región, aunque se mantienen las navegaciones en pequeñas chalupas o lanchas. Lo que sí se extinguió fue el transporte con fines comerciales, tal y como aun se aprecia en la narración, ya que el sistema de comunicación por carreteras o ferrocarriles son ahora los más importantes en cuanto a transporte de pasajeros y de mercancías.

Otro elemento importante es la pesca, una actividad que en el siglo pasado se realizaba con intensidad. En el texto se menciona la captura de peces bobos, una especie que durante mucho tiempo fue abundante en la región. Al día de hoy es raro escuchar a una persona decir que pescó un bobo, ya que por lo regular se habla de peces criados en las aguas retenidas de las presas o en establecimientos particulares. La mayoría consume pescado vendido en las pescaderías y es menor la cantidad de familias que consumen lo traído desde el río. Este fenómeno se ha observado especialmente en la ciudad de Tuxtepec y en las localidades de Chiltepec y Jacatepec.

Un tercer punto es la mención de que Dios está en el agua y que su nombre es Santiago. Este dato es interesante por sus sentidos cristianos, ya que el apóstol Santiago fue uno de los primeros en ser llamado por Jesús mientras pescaba con su hermano en el lago Genesaret (Mc 1: 19). Asimismo, es también testigo de una pesca milagrosa en el Lago de Tiberíades (Jn 21: 1-8), luego de que se habían hecho intentos infructuosos. En este sentido, la mención de este santo no es casual, tiene un sentido cercano con la actividad pesquera. Ahora bien, mi aproximación hermenéutica pudiera justificarse históricamente, debido a que desde los tiempos de la colonia española y en siglos

recientes, elementos de la cosmovisión prehispánica se asociaron con la tradición judeocristiana, donde se agregaron para sitios con abundante agua, referencias a un santo simbólicamente relacionado<sup>6</sup>. Al respecto ya hicieron estudios José Velasco Toro y Gustavo Ramos Pérez (2011: 25-28). Si este ejemplo de mestizaje se dio para el caso de los nombres de las localidades, lo mismo sucedió en otros ámbitos de la cultura chinanteca, tal y como todavía se puede apreciar en la tradición oral.

Los motivos elegidos para la comparación son los siguientes: 1) el agua y su relación con entidades sagradas o sobrenaturales, 2) la pesca como actividad económica, 3) el pez bobo como animal acuático, 4) el agua en forma de río y 5) el agua como medio de transporte.

El último texto en este apartado es *El armadillo y los bobos*, que fue narrado por un interlocutor de nombre Sabino Contreras de San Lucas Ojitlán.

Una vez hubo una mancha de bobos, como seiscientos en el río Santa Rosa, y junto a ellos estaba un armadillo y la gente decía que por eso no se murieron los bobos cuando echaron cohetes al río. El armadillo estaba en el río.

—Vamos a usar dos cartuchos para una bomba —dijeron los hombres.

Y entonces hicieron cuatro bombas grandes y con estas murió el armadillo y hasta entonces pudieron pescar los bobos.

El armadillo era el jefe de los bobos (*Ibid.*: 128)

Este relato, referido en el libro como mito, según mi opinión tiene más elementos para ser considerado una leyenda de acuerdo con los conceptos definidos anteriormente, ya que menciona aspectos históricos y geográficos que se han combinado con otros de carácter fantástico. No obstante, el texto es interesante porque dice que el «jefe» o «dueño» de los bobos es un armadillo, lo cual le hace coincidir con el relato *La gente del río*, que en su caso es una serpiente, en el sentido de que esta función también la pueden llevar a cabo animales que no son acuáticos. También coinciden en que ambos son de San Lucas Ojitlán, una localidad abajeña que en la década de 1970 sufrió por la construcción de la presa hidroeléctrica Cerro de Oro y que obligó a desplazar a poblaciones de dicho municipio. En este sentido, los relatos que se citan, de alguna manera son testimonios de un contexto previo a dicho evento, cuando los ríos y sus trayectos naturales aún permitían el arribo del popular pez bobo y que ya después de las construcciones decayó en abundancia, algo que así consideran los propios habitantes de las localidades.

Los motivos a considerar son los siguientes: 1) el agua en forma de río, 2) el pez bobo como animal acuático, 3) el agua y su relación con entidades sagradas o sobrenaturales, 4) la pesca como actividad económica y 5) transgresión del orden cosmogónico.

#### RELATOS DE SANTA MARÍA JACATEPEC Y SAN JOSÉ CHILTEPEC

Para este apartado, el primer texto lo compilé en Jacatepec. La narradora fue la señora Hilda García León, quien relató lo siguiente sobre el culto a la Virgen de la Asunción, patrona de la localidad:

Nosotros honramos a la Virgen de la Asunción, 15 de agosto. Esa Virgen, pues desde que yo estoy chiquita sé que fue aparecida en una laguna. Según ha venido esa historia, llegó en una balsita. Por donde apareció allí pasaba el Camino Real, cruzando el terreno

---

<sup>6</sup> Están por ejemplo los casos de San Juan Bautista Tuxtepec, San Juan Bautista Valle Nacional o San Juan Bautista Tlacoatzintepec, localidades donde el santo en el toponímico tiene relación con el agua.

de un señor que era el más rico del pueblo, por allí se iba uno siguiendo la orilla del río, pero antes de llegar a la parte baja había un recoveco así y ahí se formaba una laguna. Cuando crecía el río, el agua allí se acumulaba y así llegó esa imagen.

Dicen que una señora que fue al río a lavar su maíz, o a buscar agua, se la encontró en la balsa. Entonces corrió al pueblo a avisar lo que había encontrado. Y ya fueron los señores para rescatarla y uno de los señores más grandes se la llevó a su casa. Entonces hicieron una comisión para que fuera a ver al obispo a Oaxaca, porque entonces aquí no había ni sacerdote. Demoraron una semana en ir y venir. Vino el señor obispo y le hicieron una casita de palma a la Virgen, a un lado de donde está ahora la iglesia. Dicen que cuando el obispo la puso en esa capillita, la Virgen se volvió a regresar al río. Dicen, no me creas, porque quería que le hicieran su iglesia y tuvieron que hacérsela<sup>7</sup>.

Si bien la narración proviene de una localidad donde conviven familias de origen mestizo y chinanteco, sirve para mostrar cómo en la región el agua prosigue en la cosmovisión. La Virgen María de la Asunción llegó a Jacatepec a través del río, transportándose como cualquier persona lo hacía en la antigüedad, navegando en una balsa o en una chalupa. Si bien la Virgen es católica, no ha sido ajena al entorno cultural de la cuenca del Papaloapan, donde los ríos son ejes fundamentales de la cultura y la identidad regional. Sobre este relato los interlocutores subrayan cómo la Virgen fue la que eligió esta localidad para ser venerada, lo cual se aceptó con agrado. Sin embargo, los mismos informantes han dicho que con el tiempo San Jorge ha adquirido relevancia por diversas razones, entre las que destaca la fecha de su fiesta que se lleva a cabo el 23 de abril, la cual no se ubica en temporada de lluvias, como todavía sucede con la virgen de la Asunción, el 15 de agosto<sup>8</sup>.

Los motivos narrativos a considerar son los siguientes: 1) el agua en forma de río, 2) el agua en forma de laguna, 3) el agua como medio de transporte y 4) el agua y su relación con entidades sagradas o sobrenaturales.

El segundo relato fue entregado por los hermanos Ernesto y Marcelo Yescas Miguel. La grabación la hice en Santa Sofía, municipio de Jacatepec. El texto fue sobre la aparición de una sirena que encanta a los hombres que se acercan al río. Dice lo siguiente:

Mi tío cuenta que él vio en el río un pescado muy grande, y pues ese pescado él lo persiguió con tal de traérselo para comer, él lo siguió y lo siguió, verdad tú (le dice Ernesto a su hermano Marcelo, él dice «ajá» y Ernesto continúa su narración). Entonces a mi tío le gustaba mucho pescar allí, en ese tiempo que había mucho pescado. Y una de esas que perseguía al pescado grande, vio que ya no estaba y que de repente se salió del agua la sirena.

Dice mi tío que la sirena se le acercó y él estaba como *tiesado*, entonces la sirena lo quiso abrazar, pero mi tío se puso abusado y que le muerde la chiche a la sirena y le salió sangre, fue así que mi tío aprovechó para salirse del agua. Y ya fue como supuestamente ella lo soltó. No hombre, la sirena quería que se vivieran juntos, (que tuvieran relaciones como marido y mujer, interrumpe Marcelo), él se iba quedar muerto, pero su espíritu iba

---

<sup>7</sup> Entrevista formal realizada el 10 de marzo de 2015.

<sup>8</sup> Este fenómeno en la cuenca del Papaloapan ha sido observado por Guadalupe Vargas Montero (2011: 187-193), quien menciona que es común ver cómo a lo largo de la historia se han dado procesos de sustitución de una entidad católica por otra nueva. La situación no se ha dado plenamente en Jacatepec, porque el culto a la virgen María de la Asunción continúa; sin embargo los pobladores han demostrado que la celebración dedicada a San Jorge ha adquirido mayor relevancia en inversión económica y actividades festivas.

a salir para irse con la sirena, pues, ¿sí me entiendes?, la sirena, cuenta el tío, era una mujer encuerada por arriba pero que tiene la cola del pescado<sup>9</sup>.

Este ejemplo, según la terminología citada, es una memorata porque narra la experiencia de una persona específica. Textos similares a este se han localizado en Vega del Sol y en el paraje San Martín, del mismo municipio, donde se cuenta cómo la sirena se ha aparecido en los balnearios turísticos. Este ser sobrenatural, según testimonios, vive en las partes más profundas de los ríos y sale por los orificios de donde nace el agua, al menos así lo refirieron en Santa Sofía, donde la sirena vive en el fondo del río, abajo, en un hueco pequeño que burbujea. Llama la atención que dicha creencia no es solo sobre este personaje, sino también sobre otros monstruos como el «pescado» gigante o la serpiente que cuida los «pescados». Ahora bien, los motivos a considerar son los siguientes: 1) el agua en forma de río, 2) la pesca como actividad económica, 3) el agua y su relación con entidades sagradas o sobrenaturales.

El tercer relato fue compartido por Rosa Dalia Martínez Manuel, de Vega del Sol, municipio de Jacatepec, lugar en donde hay un balneario llamado el Zuzul. El texto dice lo siguiente:

Antes el agua del Zuzul era chiquito. Era como un charco cuando llueve, ¿no? Era un lodazal porque criaban muchos marranos y ahí se iban a bañar. Así poco a poco los animales fueron escarbando y el brote de agua se fue haciendo más grande, pero alrededor estaban los árboles, estaba enmontado eso y se veía bonito. Y ya después vieron que sí brotaba agua limpia. Los marranos iban todavía, pero luego la gente los quitó porque vio que esa agua era limpia y la necesitaban. Ahora eso ya es balneario, pero antes era de agua que usaban para lavar, bañarse y también para tomar.

Una vez le pasó a mi papá una cosa rara allá en el Zuzul. Era temporada de secas y el agua se escaseó en la casa. Entonces él se levantó para acarrear un poco, igual como la gente lo hacía a las cinco de la mañana, creyó que era buena hora para ir; pero no, eran las cuatro de la madrugada. Pues se fue por sus dos galones<sup>10</sup> y le dio miedo porque todo estaba oscuro, más cuando el ojo de agua se encontraba rodeado de árboles. Cuando metió su galón para llenarlo, dijo que vio cómo algo se levantó, como una sirena, algo muy grande; esa cosa se brincó desde adentro y luego cayó salpicando mucha agua. Así lo hizo varias veces, se levantaba y luego se metía dentro del agua. Mi papá cuando vio eso se quedó tieso, un escalofrío pero fuerte le dio.

Cuando vino a la casa platicó todo, que había visto como una sirena y mi mamá le dijo que no debió irse tan temprano. No, pues sufrimos un poco, porque teníamos miedo de ir y cuando fuimos tratamos que fuera de día, aunque el agua estuviera más caliente<sup>11</sup>.

El Zuzul es un balneario que, especialmente en primavera, recibe centenares de visitantes provenientes de diferentes partes de la región y del país. Allí el turismo ha sido apoyado por autoridades locales, municipales, estatales e incluso federales a través de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI)<sup>12</sup>. Según refieren los propios vecinos, esta actividad ha hecho que la localidad cambie sustancialmente a nivel de infraestructura y organizativo. No obstante, en la población se mantienen las narraciones tradicionales. Como se puede ver, la cita menciona que el balneario comenzó

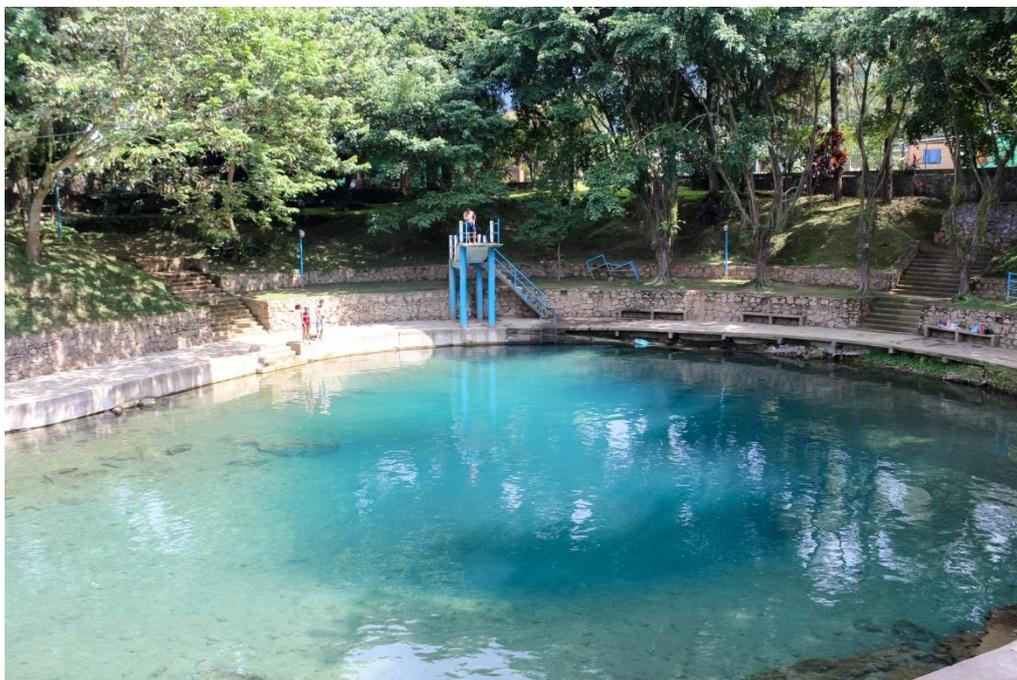
<sup>9</sup> Entrevista realizada el 15 de mayo de 2015.

<sup>10</sup> Algunas personas les dicen galones a los recipientes o bidones que utilizan para llevar agua.

<sup>11</sup> Entrevista realizada el 6 de junio de 2016 en Vega del Sol.

<sup>12</sup> Que a partir de diciembre de 2018 cambió su nombre a Instituto Nacional de los Pueblos Indígenas (INPI).

como un lodazal que utilizaban los animales de crianza. Con el tiempo se advirtió que el agua era limpia, útil y se destacó su singular belleza, después la narradora contó una memorata en la que su padre tuvo contacto con un ser extraño, al parecer una sirena. Algo similar sucede en el balneario San Martín, ubicado en el mismo municipio, donde los administradores mencionaron memoratas sobre personas que han encontrado peces gigantes, monstruos del agua e incluso sirenas. Los motivos narrativos para considerar aquí son: 1) el ojo de agua, 2) el agua y su relación con entidades sagradas o sobrenaturales y 3) el uso doméstico del agua.



[Balneario El Zuzul de Vega del Sol, municipio de Jacatepec.]

El cuarto relato es de Chiltepec, compartido por Ezequiel Juan Santiago. Dice lo siguiente:

Fuimos con mi hermano a pescar al río, íbamos con otro muchacho, estaban chamacos, como de veinte y me llevaron a mí aunque tenía ocho años. Ellos estaban pescando y yo agarraba el bote de los pescados. Eran como las dos de la tarde, estábamos por donde está una peña, que era como un cerro mediano, que va desde allí hasta el puente donde pasan los carros. Estaba la hondura muy grande, ahora la gente ya no va, pero antes había mucho pescado y la gente iba a pescar. Yo ya sabía nadar, me dijeron «pásate de este lado, nosotros te vamos a llevar el pescado donde tú estás, en la orilla, nosotros vamos a la hondura», ahí estábamos, ya habíamos agarrado ocho pescados, cuando de repente sale uno de ellos. Dijo:

—Oye Melo —le dijo a mi hermano— si nos vamos por allá en medio hay un boquete con puerta donde sí cabemos, está muy estrecho, pero sí cabemos, aunque muy forzado. Iba yo siguiendo un pescado chico, luego se me atravesó un robalo y me fui siguiendo ese robalo, el robalo se fue despacio y yo atrás; pero de pronto se me atravesó de frente un bobo, pues dejé atrás el robalo y me fui por el bobo porque es más fino. Entonces el bobo se metió por el boquete y yo ya no aguantaba la respiración, el bobo se salió y se volvió a meter, pero yo ya no aguantaba la respiración, solo me acerqué al hueco, alcance a meter la cara y vi que hay pescados como no te imaginas. Fue cuando me salí a agarrar aire,

porque ya no aguantaba, salí quién sabe cómo. Y ahorita me asomé y vi que la puerta estaba cerrada.

En eso dijo mi hermano:

—Deja ir a ver —entonces se metió mi hermano y cuando volvió dijo—: es cierto, metí la cabeza y se ve como un horno grande, hay muchos pescados, como no te imaginas, unos muy grandes ¡Vamos a sacarlos!

—¡No! —dijo el otro—, eso ha de ser cosa mala, ha de tener dueño, mejor no.

Ya después nos dijeron que ese lugar está encantado, porque año con año se oía música, como si hicieran fiesta y nadie veía nada. Con los años vimos que por allí se ahogaron varias personas. Por eso, qué bueno que ya no nos acercamos así como sea<sup>13</sup>.

Este ejemplo es interesante, porque la actividad pesquera en esta localidad, al igual que en gran parte de la Chinantla, tuvo un auge y vino a menos después de la construcción de la presa Cerro de Oro. Hasta entonces, aseguraron los informantes, la gente obtenía suficiente pescado incluyendo al pez bobo. El testimonio de Ezequiel Juan es parte de una memoria colectiva que refiere aquellos tiempos de bonanza. Ahora, según he observado, lo que le queda a la gente es el relato de las personas mayores. Aseguró que aún hay quienes salen a pescar, «pero lo que sacan no se compara con lo que se sacaba antes». De esta manera, en su testimonio puede considerarse que hay referencias a un «paraíso perdido», porque el río está cada vez más bajo, más «solitario» y solo se puede pescar en zonas específicas, aunque se mantiene la creencia de que en determinados lugares, poseedores de cierto encantamiento, hay abundantes peces de diferentes tamaños. Los motivos a considerar en esta ocasión son: 1) el agua en forma de río, 2) el agua y su relación con entidades sagradas o sobrenaturales, 3) la pesca como actividad económica y 4) el pez bobo y el robalo como animales acuáticos.

#### SIMILITUDES Y DIFERENCIAS

El agua como elemento presente en los relatos fue el punto de partida de esta investigación, sea a partir de ríos, ojos de agua o lagunas. En especial destaca la presencia del río, que es mencionado en la mayoría de los relatos. De los diecisiete compilados por mí, se menciona en catorce. Para el caso del libro de Weitlaner, las lagunas apenas son mencionadas en dos ocasiones. Al respecto, se presenta el siguiente cuadro sobre las formas que adquirió el agua.

TABLA 1. MOTIVO: EL AGUA Y SUS FORMAS DE PRESENTACIÓN

| Corpus de Robert J. Weitlaner      |                | Corpus de 2015-2016           |                |
|------------------------------------|----------------|-------------------------------|----------------|
| Relato.                            | Forma del agua | Narradores                    | Forma del agua |
| Sobre el padre y la madre del maíz | Laguna         | Hilda García León             | Río y laguna   |
| La gente del río                   | Río            | Hermanos Yescas               | Río            |
| Sobre el origen del maíz           | Río            | Rosa Dalia Martínez<br>Manuel | Ojo de agua    |
| El armadillo y los bobos           | Río            | Ezequiel Juan Santiago        | Río            |

La tabla 1 demuestra que el río es importante en la narrativa chinanteca de ambos corpus, ya que se relaciona con actividades económicas, el consumo doméstico, el

<sup>13</sup> Entrevista con Ezequiel Juan Santiago (conocido como León Gallina), Chiltepec, 5 de mayo de 2016.

transporte y es uno de los espacios donde las personas se vinculan con distintas entidades sagradas o sobrenaturales, sean santos católicos, dueños, sirenas u otras. En esto ambas compilaciones coinciden, a pesar de los cambios históricos. Aun así se mantiene la tradición oral sobre entidades sagradas o sobrenaturales, aunque los narradores contemporáneos por lo general fueron personas de la tercera edad, quienes matizaron que los hechos relatados sucedieron años atrás. En cambio, al referirse al tiempo presente, ellos subrayaron que la situación de los recursos hídricos ya no es la misma y eso en ocasiones lo evidenciaron en sus testimonios, tal y como sucedió en el último ejemplo. Otro asunto a distinguir es que en el corpus de Weitlaner hay mayor mención de los dueños, mientras que en el de Jacatepec y Chiltepec aparecen otros seres como la sirena, los chaneques, la Llorona o animales gigantes<sup>14</sup>. No obstante, ambos coinciden al referir entidades católicas. Para apoyar esta observación, véase la siguiente tabla sobre este motivo narrativo.

TABLA 2. MOTIVO: EL AGUA Y SU RELACIÓN CON ENTIDADES SAGRADAS O SOBRENATURALES

| Corpus de Robert J. Weitlaner      |   | Corpus de 2015-2016        |   |
|------------------------------------|---|----------------------------|---|
| Relato                             | Entidades   | Narradores                 | Entidades   |
| Sobre el padre y la madre del maíz | Padres o dioses del maíz y del algodón. Se muestran como aires o rayos.   | Hilda García León          | Virgen Santa María de la Asunción. Se manifiesta con su aparición y movimiento.         |
| La gente del río                   | La serpiente como «jefe» o dueño de los peces. Se manifiesta a partir de su poder de castigar a quien profana sus dominios. | Hermanos Yescas            | La sirena como ser sobrenatural se manifiesta a partir de su poder encantador.          |
| Sobre el origen del maíz           | Cristo, Santiago y el espíritu santo manifestados como proveedores del maíz   | Rosa Dalia Martínez Manuel | La sirena como ser sobrenatural. Se manifiesta a partir de su aparición.                |
| El armadillo y los bobos           | El armadillo como dueño de los peces bobos. Es un protector.  | Ezequiel Juan Santiago     | No hay entidad sagrada mencionada, pero se cree la existencia de un dueño de los peces. |

Otra similitud importante es la presencia de animales acuáticos, en especial del pez bobo. Para el caso del corpus de Weitlaner, el pez bobo aparece como un recurso constante, actual y vigente en la actividad pesquera de los chinantecos de mediados del siglo XX. Mientras que para los relatos recientes, hay una gran diferencia: el pez bobo es una presa escasa para los pescadores. Esto lo he comprobado en distintas partes de la Chinantla baja, donde se me ha dicho que es un milagro encontrarlo y pescarlo, cuando en años pasados era abundante y una delicia que enriquecía la gastronomía tradicional. Al respecto, sirve retomar el relato de Ezequiel Juan Santiago, quien dijo que el pez bobo se podría encontrar en las honduras del río, por donde están las peñas o los sitios

<sup>14</sup> Los relatos sobre chaneques, la Llorona o animales gigantes serán estudiados en trabajos posteriores.

encantados, tal y como lo sostiene en su relato de Chiltepec, empero, hoy día es difícil encontrarlo. Véase la tabla siguiente:

TABLA 3. MOTIVO: ANIMALES ACUÁTICOS

| Corpus de Roberto J. Weitlaner     |          | Corpus de 2015-2016           |                           |
|------------------------------------|----------|-------------------------------|---------------------------|
| Relato                             | Animal   | Narradores                    | Animal                    |
| Sobre el padre y la madre del maíz |          | Hilda García León             |                           |
| La gente del río                   | Pez bobo | Hermanos Yescas               | Se habla de un pez grande |
| Sobre el origen del maíz           | Pez bobo | Rosa Dalia Martínez<br>Manuel |                           |
| El armadillo y los bobos           | Pez bobo | Ezequiel Juan Santiago        | Pez bobo y pez robalo     |

En línea con la tabla anterior, se muestra el comportamiento del motivo sobre la pesca como actividad económica, la cual ha venido a menos, tal y como se mencionó anteriormente. La tabla quedaría de la siguiente manera:

TABLA 4. MOTIVO: LA PESCA COMO ACTIVIDAD ECONÓMICA

| Corpus de Roberto J. Weitlaner     |          | Corpus de 2015-2016           |          |
|------------------------------------|----------|-------------------------------|----------|
| Relato                             | La pesca | Narradores                    | La pesca |
| Sobre el padre y la madre del maíz |          | Hilda García León             |          |
| La gente del río                   | X        | Hermanos Yescas               | X        |
| Sobre el origen del maíz           | X        | Rosa Dalia Martínez<br>Manuel |          |
| El armadillo y los bobos           | X        | Ezequiel Juan Santiago        | X        |

Queda por mencionar otros motivos presentes, por ejemplo el uso doméstico del agua, la transgresión del orden cosmogónico y el agua como medio de transporte.

TABLA 5. MOTIVOS DE MENOR APARICIÓN

| Relatos                            | Motivos.                           |                                  |                           |
|------------------------------------|------------------------------------|----------------------------------|---------------------------|
|                                    | Transgresión del orden cosmogónico | El agua como medio de transporte | El uso doméstico del agua |
| Corpus de Roberto J. Weitlaner     |                                    |                                  |                           |
| Sobre el padre y la madre del maíz | X                                  |                                  | X                         |
| La gente del río                   | X                                  |                                  |                           |
| Sobre el origen del maíz           |                                    | X                                |                           |
| El armadillo y los bobos           | X                                  |                                  |                           |
| Corpus de 2015-2016                |                                    |                                  |                           |
| Hilda García León.                 |                                    | X                                |                           |
| Hermanos Yescas.                   |                                    |                                  |                           |

|                               |  |  |   |
|-------------------------------|--|--|---|
| Rosa Dalia Martínez<br>Manuel |  |  | X |
| Ezequiel Juan<br>Santiago     |  |  |   |

Respecto a la transgresión del orden cosmogónico, en dos casos se menciona el uso de explosivos para obtener, en la pesca, mejores resultados. En una de esas ocasiones, en *La gente del río*, un personaje muere. En la otra, *El armadillo y los bobos*, la transgresión posibilita la pesca, no dice si hubo consecuencias, aunque en casi todos los textos que tienen este motivo, sea en las actividades pesqueras o en la cacería, se exponen los resultados, que por lo general son negativos para los transgresores. La presencia de este motivo no ha sido recurrente en la narrativa compilada por mí, empero, resulta curioso que en numerosos testimonios de informantes, que no son estrictamente narraciones, se haga mención de que los problemas actuales para obtener pescado se deban precisamente a la constante alteración que se ha hecho sobre el medio ambiente. En los municipios de la zona baja, Chiltepec, Jacatepec, Ojitlán o Valle Nacional se me ha dicho que hoy día son contadas las personas que muestran respeto a los dueños de los peces, de las cuevas, de los animales y si los problemas se han agravado se debe a los cambios sociales que han alterado el orden natural tal y como lo menciona Joel Avendaño, citado páginas arriba. Algo similar sucede con el uso del agua como medio de transporte, una actividad que se dejó precisamente por las mismas causas. Por último, en el uso doméstico del agua, hay coincidencia entre los dos corpus, aunque su mención como motivo narrativo ha sido menos recurrente. No obstante, las observaciones etnográficas demuestran que los ríos, las lagunas y los arroyos se utilizan con frecuencia para el consumo doméstico, el lavado de ropa, el aseo personal, el esparcimiento, el mantenimiento del ganado y el apoyo en los sistemas de riego.

#### CONCLUSIONES

En la Chinantla el agua es más que un recurso económico, es un elemento fundamental para comprender cómo la población chinanteca y mestiza se percibe a sí misma en el mundo y en su historia. Es decir, los ríos, los nacimientos y las lagunas son parte de la cosmovisión, la cual, desde el punto de vista de los pobladores, concibe a la naturaleza como algo poblado de entidades sagradas, sobrenaturales y que resultan de procesos culturales de encuentro entre el sistema de creencias prehispánico y el judeocristiano, conformando así un entramado mestizo y cambiante. En especial, son dignas de observación las entidades conocidas como dueños, padres, madres o jefes que ayudaban a mantener el orden y el equilibrio ecológico, tal y como se mencionan en el corpus de Roberto J. Weitlaner<sup>15</sup>. Al parecer su sistema de creencias tenía en el fondo un fin discursivo de preservación de los recursos, algo que, según se observa en la narrativa contemporánea y en las declaraciones de los informantes, ha reducido su presencia a causa de los cambios acelerados y dirigidos por los gobiernos de México desde la mitad del siglo XX. No obstante, permanecen en la producción narrativa otros seres sobrenaturales importantes que podrían haber tenido la función de dueños en el pasado, me refiero a los peces gigantes, las sirenas y otros que no se pudieron exponer en este trabajo por su extensión o por la necesidad de estudiarlos en futuros trabajos, me refiero a la Llorona, la Matlacihua, los chaneques y los nahuales.

<sup>15</sup> Respecto a esta preocupación por mantener el equilibrio con el mundo circundante, en el cual es prioritario el tema del agua, ha sido interesante consultar el trabajo de Anuschka van't Hooft (2006) donde hace también un análisis de relatos tradicionales y de personajes sobrenaturales.

Lo que me he propuesto demostrar hasta aquí es que desde mediados del siglo XX a la fecha, el agua se ha mantenido como un tópico recurrente en la tradición oral de los chinantecos, especialmente en la subregión baja, y más en concreto en los municipios de Jacatepec y Chiltepec. Por medio de la comparación con el corpus que dejó Robert. J. Weitlaner, he podido observar no solo la constancia de entidades sagradas o sobrenaturales, también he visto otros motivos recurrentes, como son la actividad pesquera, la mención de animales acuáticos y el uso doméstico del agua, todos estos demostrando la trascendencia sistémica que tienen los recursos hídricos en la cultura chinanteca. Al respecto, es evidente que faltan más estudios, ya sea en las zonas medias y altas de la Chinantla, asimismo, se requiere de un proceso de investigación más profundo que vaya más allá de la tradición oral, para tener en cuenta otros procesos culturales, como la gastronomía, tal y como sucede en San Felipe Usila y San Juan Bautista Tlacoatzintepec. Por el momento, sirva este trabajo como un comienzo para el estudio de una relación íntima entre sociedad chinanteca, los recursos naturales como el agua, la cosmovisión y los procesos sociales que han sucedido y suceden en su historia.

#### BIBLIOGRAFÍA

- BARTOLOMÉ, Miguel Alberto y BARABAS, Alicia (1990): *La presa Cerro de Oro y El Ingeniero El Gran Dios*, Tomo II, Colección Presencias, México, INI y CONACULTA.
- BEVAN, Bernard (1987): *Los chinantecos y su hábitat* (Primera edición), Colección INI, número 75, México, INI.
- CUÉLLAR, E., D. (2013): «Variantes regionales en textos narrativos sobre la Xtabay: Chiapas, Yucatán y Quintana Roo», en *Variación regional en la narrativa tradicional de México*, Aurelio González, Nieves Rodríguez Valle y Mercedes Zavala Gómez del Campo (Eds.), México, El Colegio de México y El Colegio de San Luis, pp. 123-131.
- DE TERESA, Ana Paula (2011): *Quia-Na. La selva chinanteca y sus pobladores* (Primera edición), México, UAM-I y Juan Pablos Editor.
- GARCÍA HERNÁNDEZ, Tomás (1997): *Tuxtepec ante la historia*, Tuxtepec, México, Culturas Populares-CONACULTA.
- GONZÁLEZ, Raúl Eduardo (2014): «Motivos y fórmulas en los corridos terracaleños de valientes», en *Temas y motivos en formas narrativas de la literatura tradicional de México*, Claudia Carranza y Mercedes Zavala Gómez del Campo (Eds.), San Luis Potosí, México, El Colegio de San Luis, pp. 61-76.
- GOOD ESHELMAN, Catharine (2001): «El ritual y la reproducción de la cultura: ceremonias agrícolas, los muertos y la expresión artística entre los nahuas de Guerrero», en *Cosmovisión, ritual e identidad de los pueblos indígenas de México*, Johana Broda y Félix Báez-Jorge. (Coords.), México, CONACULTA y FCE, pp. 239-297.
- HERNÁNDEZ PAULINO, Carlos Gerardo (2018): «La leyenda de la culebra de agua protectora del pueblo de San Bernardo (Oaxaca, México): sustrato mítico zapoteco y dispersión pluricultural», *Boletín de Literatura Oral*, Vol. 8, pp. 165-176. DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.v8.9>
- MEDINA MIRANDA, Héctor M. (2018): «Recursos hídricos y cosmografía wixarika», *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, 39 (156), pp. 195-223.

DOI: <https://doi.org/10.24901/rehs.v39i156.319>

- MEDRANO DE LUNA, Gabriel y PEDROSA, José Manuel (2018): «El Mágico que hizo pacto con el diablo, relato oral de Sshinda, narrador y juguetero otomí», *Revista de Literaturas Populares*, XVIII (1), 73-114.
- MOLINARI, María Sara y AGUILAR MEDINA, José Íñigo (2013): «Cosmovisión de la vida cotidiana en Chiltepec, Oaxaca», *Diario de campo*, 12, pp. 19-56.
- RAMÍREZ GONZÁLEZ, Martha Isabel (2012): *Temas, motivos y tópicos en la narrativa tradicional de la región de los Altos de Guanajuato* (Tesis de maestría), San Luis Potosí, México, El Colegio de San Luis.
- TAGGART, James M. (1983): *Nahuat myth and social structure*, Estados Unidos, University of Texas Press.
- THIÉBAUT, Virginie (2013): «Paisaje e identidad. El río Papaloapan, elementos funcional y simbólico de los paisajes del Sotavento», *Liminar. Estudios sociales y humanísticos*, XI (2), pp. 82-99. DOI: <https://doi.org/10.29043/liminar.v11i2.224>
- VAN'T HOOFT, Anuschka (2006): «La sirena que inunda: una reconstrucción de la comunidad nahua de la Huasteca a través de su tradición oral», en *Comunicación desde la periferia: tradiciones orales frente a la globalización*, Luz María Lepe y Osvaldo Granda (Eds.), México, Anthropos y Tecnológico de Monterrey (campus Toluca), pp. 19-30.
- VELASCO TORO, José y RAMOS PÉREZ, Gustavo (2011): «Agua: símbolo de vida y muerte en el Bajo Papaloapan», en *Mariposas en el agua. Historia y simbolismo en el Papaloapan*, Luis A. Montero, Israel Sandré, Osorio y José Velasco Toro (Coords.), México, Universidad Veracruzana, pp. 21-46.
- WEITLANER, Robert J. (1977): *Relatos, mitos y leyendas de la Chinantla* (Selección, Introducción y Notas de María Sara Molinari, María Luisa Acevedo y Marlene Aguayo Alfaro). México, INI.
- WEITLANER, Robert J. y CASTRO, Carlo Antonio (1973): *Papeles de la Chinantla VII. Usila (Morada de colibríes)*, México, Museo Nacional de Antropología.
- ZAMORANO CASAL, Francisco Manuel (2007): *Turismo alternativo. Servicios turísticos diferenciados. Animación, turismo de aventura, turismo cultural, ecoturismo, turismo recreativo*, México, Trillas.

Fecha de recepción: 21 de marzo de 2019

Fecha de aceptación: 17 de mayo de 2019



## Women Watering Basil Plants: New Insights into a Spanish Moroccan Folktale

### Mujeres que riegan plantas de albahaca: Nuevas aportaciones sobre un cuento popular marroquí español

Adriano DUQUE  
(Villanova University)  
adriano.duque@villanova.edu  
ORCID ID: 0000-0002-8255-5231

**ABSTRACT.** This paper examines the Spanish song «Princesita que riega la albahaca» and compares it with other Moroccan versions of the folk tale. Although loosely based on the encounter between King Solomon and Queen Sheba, the story incorporates a series of elements from different folk traditions, while insisting on the motif of the husband-seeking maiden. Drawing on the motifs of the garden or the mother, the essay examines how the protagonist of the story uses the metaphor of the Basil plant to articulate relations of exogamy and to question social assumptions regarding the role of women and their social constraints.

**KEYWORDS:** basil, exogamy, matrimony, Morocco, arabic folklore

**RESUMEN.** El presente artículo examina la canción en español «Princesita que riega la albahaca» y la contrasta con otras versiones marroquíes del cuento. Aun basándose relativamente en el encuentro entre el rey Salomón y la reina de Saba, la historia incorpora una serie de elementos de diferentes tradiciones populares al tiempo que insiste en el motivo de la doncella que busca marido. A partir de los motivos del jardín o de la madre, el ensayo examina cómo el protagonista de la historia utiliza la metáfora de la planta de albahaca para articular relaciones de exogamia y para cuestionar los presupuestos sobre el papel de las mujeres y sus limitaciones en sociedad.

**PALABRAS-CLAVE:** albahaca, exogamia, matrimonio, Marruecos, folklore árabe

Basil plants stand at the core of several Spanish and Moroccan folktales. In these stories, a woman waters a garden plant to attract the attention of her lover. The present articles studies certain aspects of these accounts, paying special attention to the literary motifs and the recurrent themes that culminate with an act of marriage and the bride's change in social status. This emphasizes the initiatory dimension of the tale. In other words, the marriage of the protagonists facilitates the passing from one social group to another through a process of identification and substitution of the father.

This article parts from the assumption that plant watering belongs to the category of the disorderly. Every time a woman is seen washing clothes or watering plants, she exposes herself to the gaze of a man and opens the door to sexual misconduct. Regarding the water motif, Pedro Piñero has observed how that the motif of water in the Spanish ballad tradition can be analyzed on two levels: as the symbolic representation of the legitimate union between a man and a woman or on the level of the sexual and illegitimate

union between a man and a woman, who face social impediments to their marriage (Piñero, 2004).

In the Moroccan *Histoire du Pèlerin*, the daughters of a King climb up to the terrace of their house to water a plant of basil and to look at a passing prince (Légey, 2010: 18). In reading these stories, an important motif emerges: that of the curious woman who ventures into the garden not only to perform her duties as a daughter but also to expose herself to any potential suitors. As the narrative unfolds, and just as garden space facilitate the encounter between two lovers, the plant of basil becomes the visible instrument uniting two people from very different social backgrounds. A version recorded by Abderrahman Yebbur-Oddi stresses the intimate bond that is formed between woman and plant:

Se cuenta que antiguamente el hijo de un sultán subía a la azotea de su serrallo y preguntaba a una bella doncella vecina suya, diciéndole: «¡oh, bella enamorada de la albahaca!, dime, por Dios, ¿cuántas hojas tiene?» A lo que contestaba la doncella: «Tú señor, que eres sabio versao, dime, por Dios, ¿cuántas embarcaciones existen en el mar y cuántas estrellas pueblan el espacio?» (Yebbur, 1950: 57-58)<sup>1</sup>

The different motifs that build this Moroccan story can also be traced back in several Spanish versions of the folktale, which are characterized as «an impediment to marriage» (Goldberg, 2015: 145). But unlike the Moroccan versions of the story, the Spanish folktale introduces a number of episodes (the kissing salesman or a turnip penetration) that represent, albeit metaphorically, the social intercourse and transgression that takes place between a man and his newly found bride. In this story, a man of superior status must circumvent the social barriers that impede a morganatic marriage between the main characters.

According to the version recorded by Aurelio Espinosa in 1924, a mother asks her three daughters to water a pot of basil. A prince who asks how many leaves are there in the plant taunts the third sister. She counters him by asking how many stars there are in the sky. He then disguises as a peddler and exchanges a ribbon for a kiss. He then adds this to their daily duel. The prince becomes sick, she disguises as a doctor and makes her way into the royal palace. She introduces a turnip up the prince's rear end. Later on, as he is confronted by the maiden, the prince surrenders to her intelligence and recognizes her ability to overpass social boundaries. Finally, they decide to marry (Espinosa, 1924: 31-35)<sup>2</sup>.

The image of a woman watering a plant of basil conjures images of rogue women ready to expose themselves in order to get the attention of innocent bystanders. In every instance, the woman remains the product of the man's desire but she does so by creating

---

<sup>1</sup> The motif reappears in a Mexican *bomba yucateca*, a saucy couplet from Yucatán that is usually sung as a prelude to the *zapateado*. In this story, a woman is approached by a man who sees her for the second time in the day. Earlier that morning, he recalls, she was holding a hose and watering a palm tree (huano). The woman affects indifference and pretends she did not see him, distracted as she was by the scent of a *x'kanlol*, a small tree with clusters of yellow flowers: «Esta mañana te vi / con tu manguera en la mano / regabas a (sic) tu jardín / bajo una mata de huano. / En cambio yo no te vi, / porque regaba mis flores, / distraida solo olí / al x'kanlol de mis amores» (Azcorra, 2007: 19).

<sup>2</sup> The Spanish version coincides with the Dutch version in the first two elements: the riddle of the plant and the number of stars in the sky (Stith Thompson H705.3). Then follows a series of tricks and countertricks that involve the transformation of the main character into a fisherman, a kiss on the horse's leg, a hiding under the bed to prick the maiden with a needle, a threat of death and the substitution of the maiden by a sugar doll. See *The Basil maiden* (Goldberg, 2015: 145).

her own world. The world that surrounds the maiden is clearly represented by the basil plant and becomes the expression of a symbolic landscape that is continuously transgressed. The typical association between plant watering and sex transforms a seemingly innocent act into a full-fledged sexual provocation. It is in fact through plant watering that the maiden can manipulate her identity and bring much sought changes in her own life.

#### THE PLANT OF BASIL

Basil is an aromatic plant that is usually cultivated in partial sun exposure. As it is customary in Mediterranean climates, basil plants are only watered in the late afternoon, once the heat has started to subside. When watered, the basil plant emits a strong scent. It is possibly for this reason that folktales present basil as a means of communication between men and women, or more specifically between a woman who is enclosed in the space of a garden and a suitor who does not belong to her family circle. By virtue of this scent, the seemingly innocent woman will get the attention of the passerby and facilitate an encounter that will lead to gradual mutual infatuation.

Moroccan folklore considers basil as a sedative against melancholy (Akhmisse, 1985: 131). Basil is also mentioned as a means to assure the wellness of marriage (Légey, 2009: 235). Françoise Légey describes a blessing ritual from Marrakech whereas a doll was made to protect the house. In lieu of their head, the doll was topped with a bouquet of basil. The doll was then placed above the main door of the house so that it could welcome any stranger coming in (Légey, 2009: 332). Gustave Jeannot describes the use of the plant of basil as a metaphor of the man's power in Berber wedding rituals and he explains how on the wedding night the groom was stripped of his basil plant and the dagger: «Un jeune homme prend alors la fiancée sur son dos et la porte à la chambre nuptiale, pendant que d'autres lui enlèvent son bouquet de basilic, son poignard» (Jeannot, 1907: 135)<sup>3</sup>.

Still within the tradition of Tetuán in North Morocco, the plant of basil appears in a series of short paremiological poems introducing other folktales. Although the poems vary in length and content, they suggest the existence of an archetype telling the encounter of two lovers who are in turn represented by two plants. This is at least the meaning of a version recorded by Malīkā al-Asāmī (Heller-Goldenberg, 1983: 33). In this version, the basil plant is opposed to the lily. This opposition suggests a gendered contract between basil and lily, which tend to be associated with female and male scents, respectively:

*Kān ya sidī ḥata kān  
ḥata kān Allah fī kul makān  
atā kān al ḥabaq wa al susān.  
fī ḥaḡar an-nābī  
laihi al-ṣalā wa al-salām.* (al-Asāmī, 2014: 145)<sup>4</sup>  
[And so it was my Lord that it happened,  
and God was everywhere,  
and so there was the basil and the lily  
on the Prophet's lap  
may the peace and blessings be upon him.]

<sup>3</sup> The *mehabqa* is recognized as a flower motif in Berber carpets (Ricard, 1923: 127).

<sup>4</sup> Maloom records this invocation as a traditional formula that is used when receiving flower or perfume gifts: «Lorsque l'on sent un parfum agréable, l'usage est d'adresser une prière sur le Prophète: alḥumma ṣalli wa-sallim 'alā muḥammad wa-'alā 'ālih» (Maloom, 2009: 113).

In Spanish folklore, basil is treated as a remedy against depression, against warts, against common cold or to alleviate the pains of birth (Agustí, 1722: 77; Maíllo, 1983: 214). Basil is also prescribed as one of the elements necessary to cast an evil eye on someone (Molho, 1950: 299). Another Spanish tradition tells how young women would put a plant of basil on their windowsill to attract any potential lovers<sup>5</sup>.

The pungent smell of basil signals the overwhelming attraction that a man feels for the maiden and conjures images of women being harvested from their father's garden. This idea is consistent with other representations of female abduction like the *Veneno de Moriana*, where a woman must chide the advances of her father and seek viable alternatives to her reclusion in the familial garden (Wolf, 1844-1846: 25). The motif of basil as a sexual trope reappears in the *romance de Bravonel*, where a knight is said to admire carnations but will nevertheless faint every time he smells the plant of basil:

Las clavelinas le encienden,  
la albahaca le desmaya,  
que es de natura en amor  
una esperanza muy alta. (Wolf, 1844: 1846: 154)

Like the plant of basil, the woman becomes a sensual commodity signaled by her own scent. This allows for a metonymic exchange between woman and plant. In this mixture of metonymy and metaphor, the folktale confronts the reader with a situation in which the physical reality of the character is supplanted by her own fictional representation. Along this process, the metaphor takes over the metonymy itself. This transformation is made clear in an epithalamic song of Extremadura, where the bride is said to be a plant of basil. The wealthy arrangement of the wedding feast suggests a rich celebration where the woman is exposed to the gaze of all men:

A coger los manteles  
y los cubiertos de plata  
que venimos a ver la novia  
que es un ramo de albahaca. (García Matos, 1982: 281)

The identification between maiden and garden plants leads to several erotic double entendres where the basil plant becomes a metonymic representation of the female parts. These double meanings become poetic devices that engage the interest of the reader. On the other hand, the need for an irregular encounter calls out to a certain social disparity between the two lovers that often unveils the impropriety of the maiden who exposes herself to the gaze of her lover. This is made clear in a song from Guijo de Galisteo (Cáceres) where young women are said to refresh their private parts in the cold waters of the silver stream. This action replicates the erotic association between the plant and water. This explicit image conveys the existence of a remote place, an enclosure of delights, where social rules are broken and where women can be easily be glanced at while they hackle themselves:

En el pueblo de Portaje

---

<sup>5</sup> Cf. the proverb «Por santa Águeda si ya no lo hicieste, siembra tu alhábega» (Correas, 2003: 83). Saint Águeda was usually invoked by young women seeking a husband. See also the poem: «Toma este ramo de albahaca, / que lo corté para ti, / la mañana de San Marcos, / el veinticinco de abril» (Ruiz, 2008: 33).

hay un arroyo de plata  
a donde acuden las mozas  
a lavarse la albahaca. (Domínguez Moreno, 2006: 8)<sup>6</sup>

As this song evidences, female attraction can never exist in isolation and demands the presence of a viewer. The social consideration of the woman remains dependent on the recognition of the male prince. But getting the prince's attraction is not enough as he needs to be convinced and persuaded about the suitability of the woman. Even if the prince can enter her garden, the watering of the basil plant evidences the woman's failure who despite her impudence still depends on her lover to leave the family enclosure. Due to her own social upbringing, the woman is in fact barred from entering the world of the prince. In order to circumvent the social barriers that separate them, the woman will need to rewrite the social rules that guide the relation between a woman and her suitor. Riddle making becomes especially important, because it helps establish a certain balance between the prince and the woman and signal her as a suitable candidate for marriage.

#### RIDDLE MAKING

Riddle making initiates a situation that is only known to the riddle maker. In the riddling process, the norms of interrogation are reversed to the extent that the person asking the question already has an answer to it. It is not expected that any other person could solve the riddle. Consequently, the riddle allows the two characters to engage in a legal strife that will lead to a public act of humiliation. In this sense, the riddle is seen as an element of possible intimidation, a challenge to the ignorance of the recipient who is placed in a vulnerable position.

The shaming power of riddle becomes especially relevant in the story of *princesita*, as it mars the dynamics of cooperation between the maiden and the prince. It is through the riddle that the maiden will establish her superiority over her own sisters and it is also through the riddle that the prince will come to recognize her as a suitable candidate for marriage.

The relation between riddle and lovemaking is predicated on the clear difference that exists between the frame tale and the riddle (Goldberg, 2015: 79). While the frame tale allows for a presentation of the story, the riddle opens itself to a series of unexpected situations that will lead to an amorous encounter. The independent life of the riddle is best described through a series of tales where the narrative framework acquires a secondary role and where the riddle examines the personal worth of the maiden. This examination allows in turn for the construction of a series of motifs, like riddle making or character transformation that can already be found in the Semitic tradition of Queen Sheba.

The comparison between the story of Queen Sheba and the story of *princesita* rests on a number of folkloric motifs that will ultimately lead to a scene of riddle making. This riddle scene will in turn allow to establish the tenets of Sheba's character and establish a model of aspirations that she will need to fulfill, before marrying King

---

<sup>6</sup> Maximiliano Salinas Campos records another song: «Vengan a los claveles / que aquí tengo las albahacas / para las niñas retacas/ y otra cosa no se huele [...] esta noche principió / el contento y la alegría» (Salas, 2000: 247).

Solomon. Like in the story of *princesita*, the motif of riddle making will conclude with an act of marriage. This will symbolically lead to an act of religion conversion <sup>7</sup>.

According to Middle Eastern tradition, Queen Sheba was thought to have a goat's hoof as a foot (Kluger, 1974: 114). In order to dispel this rumor, King Solomon ordered to build a palace with glass floors. His intent was to make a resemblance of water in the reception halls. As she entered the palace, Queen Sheba lifted her skirt to walk over the flood. In doing so, she exposed her feet. This is how it came to be known that she had normal feet:

The court demons, fearing that he may marry Balqis, told him that she had the hoof of an ass and hairy legs. The king had glass installed in the front of his throne so that the queen mistaking it for water, raised her skirt, revealing that she did not have hairy legs. (Jackson-Laufer, 1999: 46)

The demonic attributes of Queen Sheba are suggestive of some likely Mesopotamian representations of Ereshkigal or Ishtar with animal feet found in the Burney Relief, yet it was quickly assimilated into Arabian folklore<sup>8</sup>. On the other hand, the idea of a maiden treading on glass floors remains especially close to the European story of Cinderella (and her famous glass slipper (ATU 510A)). The explanations are numerous and invariably point out to the existence of a trial by which the maiden distances herself from other female contenders. The earliest version of the story is recorded in Strabo's *Geography*, where it is told that a maiden, Rhodopis, has her shoe stolen by an eagle, which took it to the King. The King then searched for the owner of the slipper and married her (Strabo 17.1.33).

For William St. Clair Tisdall, the presence of the glass slipper rests on a confusion between the terms «verre» and «vair», which is a more natural material for a shoe (St. Clair Tisdall, 1911: 80). For Alan Dundes on the other hand, the glass shoe functions as a metaphor of virginity, in considering that «glass is fragile and once broken it cannot be repaired» (Dundes, 1989: 139).

The importance of the shoe lies in its value as a test to measure the qualities of the maiden. A woman whose foot fits the prince's shoe will signal herself as the chosen bride and allow for a period of recognition that will ultimately lead to the union between spouses. Therefore, the shoe provides a point of stability in the narrative that will lend itself to a variety of encounters. It also offers the female character an opportunity to demonstrate their skills and capabilities. This, in turn, allows them to become vehicles through which the tale communicates a particular worldview.

While the motif of the glass slipper is not present in all versions of the Cinderella story <sup>9</sup>, it nevertheless points out to the need of qualifying the maiden and making her embody certain societal ideals. As in the stories of *princesita* and the Queen of Sheba, the riddles help establish the tenets of the woman's abidance to those same rules. Once the woman convincingly answers the riddles, she engages with the man on equal terms and offers a safety valve through which social stratification can be maintained. At the same time, the characterization between the woman and her suitor is heavily dependent on the

<sup>7</sup> Jacob Lassner records in this regard the opinion of an unnamed scholar for whom all the folktales go back to the archetype of the story of Cinderella (Lassner, 1993: 124).

<sup>8</sup> Cf. British Museum, 2003, 0718.1.

<sup>9</sup> According to a study conducted in 1892, only six of 245 versions of Cinderella mention the glass slipper (Dundes, 1989: 47).

riddle that will add animation to the tale. It is largely through the riddle that the audience will come to understand the terms of their relationship.

The maiden's change of status is best reflected through Queen Sheba's conversion to Judaism and her willingness to relinquish her own faith. It is only when she understands the tenets of Judaism that she can convert to Judaism and marry King Solomon<sup>10</sup>.

The riddle episode occurs in the space of a garden that functions as a place of reunion, a place where men and women meet, distanced from the constraints of daily life in society. According to an Arabian tale, when Queen Sheba decided to meet King Solomon, she did so in his own garden. As they meandered through it, she pronounced three riddles. The first riddle pertained to the female's birth cycle. The second riddle referred to the family unit. The third riddle indicated the differences between males and females. The same tradition tells how after hearing all of Solomon's wisdom, Queen Sheba praised the God of King Solomon and expressed her desire to join the people of Israel (Kadari, 2009)<sup>11</sup>. The suggestion that the riddles may summarize the tenets of Jewish faith (Coltri, 2011) highlights the ability of these same riddles to become depositaries of social norm and constitute a vehicle for rightful conversion. Rather than expressing the intelligence of the person being interrogated, they express the interrogator's willingness to accept the new status quo<sup>12</sup>.

Queen Sheba's conversion signals a change in status that results from the newly established relationship. Much like the *princesita's* unequal marriage, Queen Sheba's alleged conversion to Judaism signals a process by which one person moves from one religious group to another. Like in the story of *princesita*, riddle making initiates a process of interpellation where the maiden and the prince challenge all the social practices they are said to embody (Bourdieu, 1977: 15). In that case, riddle making allows also for a structured social-symbolic exchange between the two characters and allows them to adapt to the new social structures they generate, enabling the riddle maker to demonstrate a «certain control over the focal point of the environment or the crucial transactions» (Goldberg, 2015: 164), opening the door to a social exchange that would otherwise remain impossible. This exchange is exemplified in the multiple personalities that the characters will adopt in order to physically approach each other.

#### GENDER REVERSAL

Role exchange in folklore conveys a rupture of the social structures that regulate normal social behavior. In every version of the *princesita* story, the role of the prince is

<sup>10</sup> In the Qu'ranic version, Balqis is a repugnant pagan who worshiped the sun instead of Allah (Quran 27: 23). Later Islamic writers told the story of their marriage and how they produced a male heir, Menelik, from whom the Ethiopians were descendants (Coulter-Harris, 2013: 122). Mustansir Mir discusses Queen Sheba's hasty conversion to Judaism and suggests that the water scene presents a moment of illumination initiated long before her visit to King Solomon (Mir, 2011).

<sup>11</sup> The riddles of Queen of Sheba are nothing but a repetition of the words of seduction, which the first Lilith spoke to Adam (Scholem, 2017: 18).

<sup>12</sup> There are numerous traditions establishing the association between Solomon and the riddle. For example, in the *Book of Judges*, we read that Samson engaged in riddles with his opponents (Judges 14:12, 18.) It is not inconceivable that the Queen of Sheba also had a passion for riddles, since she «came to prove him with hard questions» (1 Kings 10:1). Solomon is said to have collected over 3,000 proverbs or folk sayings filled with practical advice from around the Near Eastern world. The book of *Proverbs* in the *Bible* are thought to have originated from Solomon, as are the *Song of Solomon* and even the book of *Ecclesiastes* is attributed to some as Solomon's wisdom in his declining years (Delitzsch, 1874: 23). Menéndez Pelayo relates the story of Solomon and Queen Sheba to a series of basque traditions which would have inspired Alejandro Herculano to compose his story *La dama del pie de cabra* (Menéndez Pelayo, 1906: 55).

split between the suitor and the rogue and is subject to a categorization that will turn the prince into the maiden's unknowing subordinate. This exchange is in turn regulated by a series of conventions that are exclusive to folktales. As Ignacio Ceballos points out, when a woman takes on a masculine role, she inaugurates a period of social instability that needs to be corrected. When a man takes on a female role, he does so to solve a pressing problem (Ceballos, 2012: 503).

Folkloric tradition relies on an equal distribution of roles, which tends to identify the daily chores with certain gender specific tasks. This is clearly stated in the tradition of the *Ballad of don Bueso*, where memory functions as a repository of an ideal social order. The ballad in question tells the story of a man who goes to the land of the Moors to snatch an «amiga». He then finds a woman washing her clothes by the river. When he mounts her on his horse and returns to the homeland, the maiden recognizes the olive groves planted by her father and remembers how her mother used to weave silk while her brother fought bulls. Precisely then, the maiden realizes that they are brother and sister and they celebrate their encounter:

cuando el rey mi padre plantó aquí esta oliva,  
la reina mi madre las sedas torcía,  
mi hermano don Hueso los toros corría.  
(Cossío, 1933-1934, 343, vv. 13-17)

The equal distribution of tasks conveys a stark contrast with ideal past and establishes an aspiration to correct the degradation of the present moment. In this setting, the characters acquire new temporary identities that allow them to cope with the existing situation. Social change acquires special relevance in the story of the *princesita*, when the prince decides to dress as a lace maker. Having shown the *princesita* a piece of lace, he refuses to give it away unless she kisses him. By disguising himself as a peddler, the prince puts himself on equal footing with the maiden and extracts a kiss from her. Along this process, the prince makes the maiden into accomplice in her own seduction.

Lace trading is essentially a female task. This can be inferred from stories like the *Tragicomedia de Celestina* (3, 1, 128), where it is the old prostitute that uses her trade to go from house to house and persuade Celestina to surrender to the lust of Calisto (Macpherson, 1992: 185). Nevertheless, the motif of the lace salesperson is a common trope in Spanish folklore and appears in a number of stories where a man who sales lace loiters around a woman's house. This is at least the meaning of a song in a tradition of Badajoz, where a woman longs for a very graceful *encajero*.

Ayiiiii (sic) que va vendiendo un encajero  
que va vendiendo un encajero  
que, mare, yo me voy con él,  
que tiene mucho salero. (Villares, 2004: 138)

While he is away, his wife cheats on him with another man. The *encajero's* ability to enter different household is seen as an opportunity for deviant behavior and presents him both as perpetrator and as victim of sexual misconduct.

In a second song, the *encajero's* frequent absences put him in a vulnerable position. When he returns, the wife manages to get her lover out of the house and tells her own husband how lucky he is. If he had married another woman, he would be cheated on

more occasions that a cattle ranch has horns. The double entendre is clear. Even though the woman is being unfaithful, she is still not as unfaithful as she could be:

Que si tú con otra te hubierah (sic) casado  
Yevaríah máh cuerno que yeva un Ganado. (Gil, 1931: 23-24)

The vulnerability of the maiden is invariably represented as an act of social duplicity and social reversal by which the suitor adopts the personality of someone belonging to a lower social scale. The social transgression that results from this impersonation demands a parallel development on the part of the woman and will help her cast sexual reversal as a means of social impersonation. Against the peril of the *encajero* who uses his trade to enter the woman's space, the story of *princesita* opposes the image of a maiden, who disguises herself as a doctor, and who uses her disguise to introduce herself into the private quarters of the prince.

Like in the *encajero* stories, the status of the princess is undermined by the competitive nature of the male. In disguising herself as a doctor, the maiden relinquishes her own normal representation and adopts the personality of a person who is superior to her peer. This impersonation calls for a physical interaction whereas the different characters express their own special understanding of social structures. The newly balanced relation between a prince turned peddler and a bride turned male doctor consolidates this.

On a secondary level, the transformation of the maiden involves a physical displacement whereby the maiden enters the private space of the prince. The maiden's march into the prince's palace stands as a clear reflection of the social suppression that is taking place. It also allows for a stepping out of ordinary life into a temporary sphere of non-serious activity where she humorously penetrates the prince with a turnip. The erotic language of penetration enacts a pursuit and violation of the laws that regulate social status and serve to satisfy the reader's fascination with the interiority of the prince's world and the maiden's desire to take possession of him.

The suppression of traditional roles in the *princesita* story provides a mechanism for social bonding between the maiden and the prince. It also allows the characters to share a social space where the union with the prince becomes a virtual appropriation of his physical body. The turnip penetration becomes crucial, inasmuch as it allows the maiden to initiate an act of public shame that will underscore the dependence between her and the prince. The turnip allows the maiden to bring to the forefront and expose the social principles that will regulate the prince's behavior, to her own advantage.

The use of turnips has a long tradition in European folklore and can be found in stories like *Die drei Federn*, where a toad is placed inside a turnip, later to become a princess inside her carriage (KHM 63).

The different elements of *Die drei Federn* point out to a constellation of motifs that are usually intertwined. The motif of the pumpkin turned carriage has a very plausible explanation in a series of Numskull stories where a pumpkin is said to be an ass egg (Stith Thompson J 1771.1 1319). In *La ragazza serpe* the female protagonist pulls up a turnip, releasing five toads, four of which grant her beauty, the last one cursing her. If the sunlight falls on her, she shall become serpent (Cox, 1967: 96). In *The Marvelous oax*, the stepmother spills turnip seed and orders Cinderella to pick it up (Cox, 1967: 363) <sup>13</sup>.

---

<sup>13</sup> Cf. Pliny: «terram non morose eligit, paene ubi nihil aliud seri possit. nebulis et pruinis ac frigore ultro aluntur, amplitudine mirabili; vidi XL libras excedentia» (*Historia Naturalis* 18, 128).

Finally, Franz Xavier von Schönwerth records a story where a prince finds a big turnip growing in the fields. He then sticks a branch with a red flower into it and falls asleep. When he awakes the next morning, the turnip had turned into a gigantic bowl. Inside the bowl he could distinguish the figure of a beautiful maiden (Schönwerth, 2015: 9)<sup>14</sup>.

In every folktale, the turnip articulates different levels of physical possession that can in turn clarify different levels of social worth. The person who owns the turnip becomes the center of attention and the purveyor of joy. This is the case of several Spanish traditional folktales and songs, where the turnip is made to signify the price of manhood. In these stories, the turnip is seen as a commodity that can increase the wealth of the farmer who hopes of an advantageous sale. Consequently, the turnip can be transferred from one person to another, leading to a humorous double entendre which further underscores the value of the social transaction that is taking place. By transforming the turnip into a sexual toy, the protagonists of *princesita* engage the attention of the reader who is now able to partake in the development of the story. The social connotations attributed to the turnip function as a prolepsis, as an anticipation of the dénouement of the story<sup>15</sup>.

By considering these aspects, the reader who reads the story of a man being penetrated by a turnip is reminded of the vulgar connotations of the image of a maiden penetrating her lover with a turnip<sup>16</sup>. This association is made explicit in songs like *Mi abuelo tenía un güerto* where an old man falls in hard times, hopes for a good economic gain, and finally manages to sell his turnips to a convent of nuns:

Yo tenía una huerta toda sembrada de granos;  
cuando vino la cosecha todas se volvieron nabos.  
Me compré un borriquito para carretar los nabos.  
En el medio del camino me salieron los gitanos,  
me robaron el borrico, los nabos me los dejaron.  
Fui al convento mayor por ver si compraban nabos;  
salió la madre abadesa. A todas nos gusta el nabo. (Catalán, 1998: 349)

The economic transaction that takes place frames the sexual encounter as a symbolic change in status. The man that parades his turnip(s) is able to play on the meaning of his transaction to convey a successful economic exchange that will ultimately lead to social improvement. The grain grown in the orchard allows the man to buy a donkey, which in turn he uses to sell the turnips that the nuns will buy<sup>17</sup>.

<sup>14</sup> Within the Spanish tradition, the German Rapulzen is often known as «nabiza». Cf. also story *Die Rübe*, where a man grows an enormous turnip which he offers to the king and is later rewarded, attracting the jealousy of his brother (KHM 146; Ziolkowski, 2010: 178).

<sup>15</sup> Anal penetration was in fact a grave offense and as such it was codified in the fuero de Valencia, which considered great fault in penetrating someone with a stick: «Finalrmente, aquel que meta a otro, fuera de su casa, palo por el culo, comete una gravisima injuria» (*Cod. Val.*, 2, 2, 28; Madero 1992: 77).

<sup>16</sup> In the *Tragicomedia de don Duardos* by Gil Vicente, the characters reunite in Flérida's orchard. Signaling his preparedness, Juan declares «Pues tengo el nabo regado / y el rosál apañado, / ¿no merezco la comida?» (538-541).

<sup>17</sup> The turnip song has a long tradition in Spanish folklore, as part of a series of «canciones burlescas» where an old man is said to have a tree on which different and unexpected plants are seen. Nieves Vázquez Recio records a variant where the turnip is substituted by a lily, nevertheless maintaining the innuendos of a sexual economic transaction: «Mi abuelo tenía un huerto todo sembrado de nardos» (Vázquez, 2000: 332). The turnip story is especially close representation a two nuns who collect fruits from a penis tree. This image belongs to a manuscript of the *Nom de la Rose* from the 14<sup>th</sup> century (Man. FR 2526).

In similar fashion, José Manuel Pedrosa has called attention to *La cena de los nabos*, a Sephardim wedding song from the North of Morocco. Speaking on the tradition of the turnips, Pedrosa signals the numerous beliefs in the aphrodisiac power of turnips (391), and their metaphoric significance (Pedrosa, 2011: 394). Most interestingly, he records a song from Galicia, where a woman rejects the turnips from a man's orchard in a display of humorous refusal, afraid as she is of the man's gird:

Non chas quero, non chas quero,  
nabizas do teu nabal(e);  
non chas quero, non chas quero  
que me poden facer mal(e). (Pedrosa, 2011: 398)

The residual plot that follows the turnip penetration is generally positive. Taken as a sign of social transgression, the handling of the turnip allows the maiden to act outside normal social conventions and avoid the usual embarrassment that such action could incur. An examination of the prince's reaction suggest that the positive outcome depends on the importance of the norm that is being broken and the reward that the maiden will receive once she has effectively broken the social norm.

The difference between Queen Sheba and *princesita* lies in their symbolic capital. While King Solomon keeps Queen Sheba within Judaic religion, denying her the ability to possess or access any kind of social capital, the prince in the *princesita* story, on the other hand, allows the maiden to remove herself from her role as a mere object of desire. But it is not a full removal. The maiden is quick to realize that her worth is dependent on her ability to adopt different social roles that fall outside her traditional gender assignment. More than her strength of character, the worth of the maiden resides in her ability to persuade the prince to seduce her, presenting herself as a grateful victim, when the fact is that she is a full-fledged instigator. The penetration into his chambers remains a startling metaphor for the violence that the woman experienced in her own garden. In this setting, the body of the prince represents the differences between the social entourage of the maiden and his own social group. It synthesizes the value of the prince's body as a prize that the maiden deservedly earns. The body of the prince becomes a source of distinction and a vehicle for social mobility.

In contrast with the vision that considers the relationship between the two characters from a mere economical point of view, the prince is neither presented as a pauper or a rich man, as a man or a woman. Just as in the case of the maiden, the prince is emancipated from his role as a social commodity and can escape from the violence associated with penetrating the woman's garden or his own bodily penetration. The maiden congruently escapes the weakness and femininity associated with her own sisters and can now safely navigate the streets of a town and a castle that would have normally been barred to her.

#### UNDERSTANDING THE MAIDEN'S MOTHER

In a previous essay on the *Romance de don Bueso*, I argued how the figure of the mother embodies the principle of legality in the absence of the father (Duque, 2011). Just as the father represents a coercive force intended to prohibit his daughter's wedding with a stranger, his removal at the beginning of the *princesita* story creates an initial imbalance that could be rectified by the introduction of a new male. In this sense, the father does not overshadow the suitor. Conversely, the mother functions as an agent for justice that stages the abduction of her own daughter. This lack of agency introduces a sense of uncertainty

laying part of the guilt for any future abuse of the victim on the victim herself (Ashliman, 2005: 365).

The matrilineal impersonation of justice presents a problem because it conjures images of power-abuse and traditional hostility between the protagonist and her stepmother. This conflictive relation is best portrayed in the Italian story of Ermelina. In this tale, a woman sends her stepdaughter to water a basil plant that is sitting on a perilous ledge, in the hope that she will slip and die (Sherman, 2009: 173). Likewise, in one Slavic variant of the Cinderella story, the protagonist is forced out into the winter to complete an impossible task by her stepmother and stepsister, hoping that she will freeze to death (Sherman, 2009: 107).

The traditional antagonism between the unassuming girl and her evil stepmother evokes other representations of the story where the mother functions as a legal agent whose actions replace the vacuum of power produced by the absence of the father. In these stories, the mother functions and as mediator between the protagonist and a patriarchal power. Seeking a replacement, the maiden's only hope will be to find a suitable partner that can assume legal custody of her own world<sup>18</sup>.

The maiden that ventures into the garden to water the plant of basil does so at her own risk, and will therefore have to resist the advances of the handsome man. The maiden's obligation to follow the mother's rules fringes on involuntary homicide. Yet unlike the mother who represents the dominant value system, the maiden uses her own body to mediate the difference with the outside world. Against the constraints of the mother's garden, the maiden presents the mobility of a pot of basil that can be easily transported and moved around.

The mobility of the maiden's garden becomes a reminder of the maiden's ability to manipulate the space of her enclosure and to reach individuals from different social extraction. Whether the mother asks her to go out in the garden and water the plant of basil or whether she does it on her own accord, the maiden convincingly presents herself both as a victim and as instigator of her own abduction, something she uses to effectively to choose her own husband.

Considered both as an element of danger and hope, the plant of basil emerges as a trope of the woman's integrity and the price that a man will receive when and if he enters the garden. Just as the elder mother is supposed to safeguard the garden, the folktale explores how the loss of the father fractures and displaces the daughter's developing self. Having to fill the void left by the father, the maiden uses her own sexuality to obtain a suitable replacement and to seek social and public validation of her own self. Furthermore, in the case of the maiden, the daughter's quest becomes a route to recover the father's memory and to recover, albeit in a different scale, the initial bliss interrupted by the absence of the father.

The mother provides an important axis on which to consider the physical placement of characters in this narrative, highlighting the importance of her role in articulating relations of exogamy (Ceballos, 2009: 21). In her effort to escape the constraints of her own familial relations, the maiden uses the metaphoric space of the Basil plant to mediate the distance that separates her from the member of the social elite. The social differences that exist between the maiden and the prince become a reminder of the impossibility of their union and opens the door to a vetting process whereby the

---

<sup>18</sup> See for example, Teófilo's story in *Los Milagros de Berceo*. In this story, a priest from Sicily made a pact with the devil and then recanted. The Virgin the offered to recover the document that he had signed, giving his soul to the devil (Berceo, *Milagros*, vv. 47-74).

maiden will prove to be an adequate candidate for marriage. The consequent penetration into the lover's garden or the impersonation of a doctor at the prince's palace become tropes of social intercourse and transgression where the humorous undertone gives way to a more problematic criticism of the social structures to which they eventually will abide.

#### BIBLIOGRAFÍA

- AGUSTÍ, Miguel (1722): *Libro de los secretos de agricultura, casa de campo y pastoral*, Barcelona, Juan Piferrer.
- AKHMISE, Mustapha (1985): *Médecine, magie, et sorcellerie au Maroc: ou, L'art traditionnel de guérir*, Casablanca, Morocco, Benchar.
- AMOS, Ben (2011): *Folktales of the Jews*, Philadelphia, The Jewish Publication Society.
- AL-ASAMĪ, Malīkā (2014): *Mawsū'at al-thaqāfah al-sha'bīyah wa-al-mīthūlūjiyā al-Maghribīyah wa-ḥikāyāt nisā' Marrākush*, al-Ribāt: Jāmi'at Muḥammad al-Khāmis, Kullīyat al-Ādāb wa-al-'Ulūm al-Insānīyah bi-al-Ribāt.
- ASHLIMAN, D. L. (2015): «Step Relatives», in Jane GARRY and Hasan EL-SHAMY (eds.), *Archetypes and Motifs in Folklore and Literature*, Abingdon, Oxon and New York, Routledge, pp. 362-370.
- AUGSPACH, Elizabeth (2004): *The Garden as Woman's Space in Twelfth- and Thirteenth Century Literature*, Lewinston, Edmin Mellen Press.
- AZCORRA ALEJOS, Jesús (2007): *Bombas yucatecas*, Mérida, Maldonado Editores del Mayab.
- BAROJA, Carmen (1937): *El encaje en España*, Barcelona, Labor.
- BELDEN, M. H. (1918): «Boccaccio, Hans Sachs, and *The Bramble Briar*», *Publications of the Modern Language Association of America* 23, 3, pp. 327-95.  
DOI: <https://doi.org/10.2307/456930>
- BERCEO, Gonzalo de (1997): *Milagros*, ed. Fernando Baños, Barcelona, Editorial Crítica.
- BOURDIEU, Pierre (1977): *Outline of the Theory of Practice*, trans. Richard Nice, Cambridge, Cambridge University Press.  
DOI: <https://doi.org/10.1017/CBO9780511812507>
- CATALÁN, D., J. A. Cid, B. MARISCAL, S. PETERSEN, F. SALAZAR And A. VALENCIANO (1998): *Romanceiro Xeral de Galicia*, vol. 1, Madrid, Santiago de Compostela, Centro de Investigacións Lingüísticas e Literarias Ramón Piñeiro, Fundación Ramón Menéndez Pidal.
- CEBALLOS VIRO, Ignacio (2012): «Las formas del trabajo femenino y su representación en el romance», *Revista de Dialectología y tradiciones populares*, 67, pp. 499-514. DOI: <https://doi.org/10.3989/rdtp.2012.19>
- COLTRI, Marzia (2011): «The Challenge of the Queen of Sheba: The Hidden Matriarchy in the Ancient East», *Center for Studies on New Religions*, 2011 (Viewed on September 20, 2016) <<https://www.cesnur.org/2011/dan-coltri.pdf>>
- CORREAS MARTÍNEZ, Miguel and José Enrique GARGALLO GIL (2003); *Calendario romance de refranes*, Barcelona, Universidad de Barcelona.
- COSSÍO, José María de y Tomás MAZA SOLANO (1933-1934): *Romancero popular de la Montaña: Colección de Romances tradicionales*, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo.

- COULTER HARRIS, Deborah (2013): *The Queen of Sheba: Legend, Literature and Lore*, Jefferson, NC, McFarland.
- COX, Marian Roalfe (1967): *Cinderella: Three Hundred and Forty-five Variants of Cinderella, Catskin and Cap O; Rushes*, Nendeln, Kraus Reprint Ltd.
- DELITZSCH, Franz (1874): *Biblical Commentary on the Proverbs of Solomon*, Edinburgh, T. & T. Clark.
- DOMÍNGUEZ MORENO, José María (2006): «El retrato erótico femenino en el cancionero extremeño 1: Son tus muslos dos columnas», *Revista de Folklore Extremeño*, 307, pp. 3-16.
- DUNDES, Alan (1980): *Interpreting Folklore*, Bloomington, Indiana University Press.
- DUNDES, Alan (1989): *Folklore Matters*, New York, Columbia University Press.
- DUQUE, Adriano (2011): «Sex and the Border Byzantine Epics and the Spanish Frontier Ballad», *Medieval History Journal*, 14, pp. 213-228.  
DOI: <https://doi.org/10.1177/097194581101400204>
- DURÁN, Agustín (1864): *Romancero general ó Colección de romances Castellanos anteriores*, vol. 2, Madrid, Rivadeneyra.
- ELIAS, Jamal (2009): «Prophecy, Power and Propriety: The Encounter of Solomon and the Queen of Sheba», *Journal of Qur'anic Studies*, 11, 1 pp. 57-74.  
DOI: <https://doi.org/10.3366/E1465359109000588>
- ESPINOSA, Aurelio (1924): *Cuentos populares españoles*, Stanford, Stanford University Press.
- FRIEDRICH, Helen (1999): *Oiseuse: an introduction to a homoerotic reading of Guillaume de Lorris's Roman de la rose*, PhD Dissertation, University of North Carolina at Chapel Hill.
- GARCÍA MATOS, Manuel (1982): *Cancionero popular de la provincial de Cáceres*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas.
- GIL, Bonifacio (1931): *Cancionero popular de Extremadura*, Badajoz, E. Castells.
- GOLDBERG, Christine (2015): *Turandot's Sisters (RLE Folklore), A Study of the Folktale AT 851*, Abingdon, Oxon, New York, Routledge.  
DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315730608>
- GRIMM, Jacob & Wilhelm (1812): *Kinder und Hausmärchen*, Berlin, Realschulbuchhandlung.
- HELLER-GOLDENBERG, Lucette (1989): «La culture populaire», *Cahiers de la Méditerranée*, 38, 1 pp. 23-43. DOI: <https://doi.org/10.3406/camed.1989.1768>
- IBN AL HAJ AL-SULAMI, JAFAR (2013): *al-Astura wa al Maghreb al Aqsa*, Tetuan, Asmir.
- JACKSON-LAUFER, Guida Myrl (1999): *Women Rulers Throughout the Ages: An Illustrated Guide*, Santa Barbara, ABC-CLIO.
- JEANNOT, Gustave (1907): *Étude sociale, politique et économique sur le Maroc*, Dijon, Jacquot et Floret.
- KADARI, Tamar (2009): «Queen of Sheba: Midrash and Aggadah», *Jewish Women: A Comprehensive Historical Encyclopedia*, 20 March 2009, Jewish Women's Archive, (Viewed on May 16, 2019) <<https://jwa.org/encyclopedia/article/queen-of-sheba-midrash-and-aggadah>>.
- KAPLANOGLU, MARIANTHI (2016), «Spinning and Cannibalism in the Greek' Cinderella': Symbolic Analogies in Folktale and Myth», *Folklore* 127, 1 (Viewed on May 16, 2019), DOI: 10.1080/0015587X.2015.1093821
- KLUGER, Rikvah Schärf (1974): *Psyche and Bible: three Old Testament themes*, Zurich, Spring Publications.

- LASSNER, Jacob (1993): *Demonizing the Queen of Sheba: Boundaries of Gender and Culture in Postbiblical Judaism and Medieval Islam*, Chicago, Chicago University Press.
- LÉGEY, Françoise (2010): *Contes et légendes populaires du Maroc*, Casablanca, Morocco, Éditions du Sirocco.
- LÉGEY, Françoise (2009): *Essai de folklore marocain*, Casablanca, Morocco, Éditions du Sirocco.
- MACPHERSON, Ian (1992): «Celestina labranderá», *Revista de literatura medieval*, 4, pp. 177-186.
- MADERO, Marta (1992): *Manos violentas, palabras vedada. La injuria en Castilla y León (siglos XIII-XV)*, Madrid, Taurus.
- MAÍLLO Salgado, Felipe (1983): *Los arabismos del castellano en la Baja Edad Media*, Salamanca, Ediciones Universidad.
- MALOOM, Hanan, Julien DUFOUR, François DUMAS (2009): «Expression de la politesse et de la civilité dans la société sanaanie», *EDNA*, 13, pp. 121-152.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino (1906): *Antología de poetas líricos castellanos: Tratado de los romances viejos*, vol. 2, Madrid, Librería de Perlado.
- MIR, Mustansir (2011): «The Queen of Sheba's Conversion in Q. 27: 44. A Problem Examined», *Journal of Qur'anic Studies*, 9, 2, pp. 43-56.  
DOI: <https://doi.org/10.3366/E1465359108000053>
- MOLHO, Michael (1950): *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica*, Madrid Centro Superior de Investigaciones Científicas.
- NEWMAN, Peggy (1977): «Mia madre velida: a figura da nai nas cantigas de amigo e nas jarças», *Grial* 55, pp. 64-70.
- PASTERNAK, Nora (2005): *Territorio de escrituras: narrativa mexicana del fin del milenio*, México, Casa Juan Pablos.
- PEDROSA, José Manuel (2011): «El epitalamio sefardí de *La cena de nabos*: metáfora y erotismo», in Elena Romero and Aitor García Moreno (eds.), *Estudios sefardíes dedicados a la memoria de Iacob M. Hassán (z"l)*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, pp. 387-417.
- PIÑERO, Pedro (2004): «Lavar pañuelo lavar camisa. Formas y Símbolos Antiguos en Canciones Modernas», in Manuel Alvar, Pedro Piñero and Antonio José Pérez Castellano (eds.), *De la Cancion de Amor Medieval a las Soleares: Actas del Congreso Internacional*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 481-497.
- RICARD, Prosper (1923): «Tapis de Rabat», *Hesperis*, 3, pp. 125-131.
- ROJAS, Fernando de (1991): *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. Peter Russell, Madrid, Castalia.
- RUIZ, María Jesús (2008): *Al vaivén del columpio: fiesta, coplas y ceremonial*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- SALAS CAMPOS, Maximiliano (2000): *En el cielo están trillando: para una historia de las creencias populares en Chile e Iberoamérica*, Santiago, Universidad de Santiago.
- SCHOLEM, G. (2007): «Lilith», in Michael Berenbaum and Fred Skolnik (eds.), *Encyclopaedia Judaica*, vol. 13, Detroit, Macmillan Reference USA, p. 18.
- SHERMAN, Howard (2009): *World Folklore for Storytellers: Tales of Wonder, Wisdom, Fools, and Heroes*, Abingdon, Oxon and New York, Routledge.
- SCHÖNWERTH, Franz Xavier von (2015): *The Turnip princess*, trans. Maria Tatar, ed. Erika Eichenseer, New York, Penguin Classics, 2015.

- ST. CLAIR TISDALL, William (1911): *The Original Sources of the Qur'ân*, New York, Society for Promoting Christian Knowledge.
- STRABO (2002-2011): *Geographie*, ed. G. Aujac, Paris, Les Belles Lettres.
- THOMPSON, Stith (1946): *Motif-Index of Folk Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, 6 vols., Bloomington & London, Indiana University Press.
- VÁZQUEZ RECIO, Nieves (2000): *Una «yerva enconada»: sobre el concepto de motivo en el romancero tradicional*, Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz, Fundación Machado.
- VICENTE, Gil (1971): *Tragicomedia de don Duardo, in Teatro anterior a Lope de Vega*, Madrid, Ediciones Alcalá, 1971, pp. 123-198.
- VILLARES GIL, José Luis (2004): *Los gitanos de Badajoz: romances, vida, costumbres, flamenco*, Badajoz, Diputación de Badajoz.
- WOLF, Ferdinand Josef (1844-1846): *Romancero castellano, o Colección de antiguos romances populares de los españoles*, Leipzig, F. A. Brockhaus.
- YEBBUR ODDI, Abderrahman (1950): *Antiguos usos y costumbres de Tetuán*, Tetuán, Editorial marroquí, 1950.
- ZIOLKOWSKI, Jan M (2010): *Fairy Tales from Before Fairy Tales: The Medieval Latin Past of Wonderful Lies*, Madison, University of Michigan Press.

Fecha de recepción: 5 de abril de 2019  
Fecha de aceptación: 17 de mayo de 2019



En torno a los procesos de tradicionalización en los romances de ciego. *La doncella muerta por su amante / El baile*

Regarding the Processes of Making Tradition in «Romances de ciego»: *The Woman Dead by Her Lover / The Dance*

Miriam PIMENTEL GARCÍA  
(Universidad de Jaén)  
miriampimentel90@gmail.com  
ORCID ID: 0000-0003-4326-9918

ABSTRACT. This paper intends to produce a comparative analysis of 49 oral samples of the kind of chapbook known as «romance de ciego» and titled *The Woman Murdered by her Lover* or *The Dance*. The main goal here is to acknowledge the traditionalizing mechanisms involved in the process of transmission of this motif. Also, the work will try to establish the degree to which there may appear various versions of a romance which was transmitted orally and on a late date, from a Chapbook. To do this, a detailed analysis of the level of discourse and on the plot configuration will be carried out, identifying links and similarities to other romance topics.

RESUMEN. En el presente artículo se acometerá el análisis comparado de 49 muestras orales de un romance de ciego conocido como *La doncella muerta por su amante* o *El baile*. El principal objetivo de este trabajo es reconocer los mecanismos de tradicionalización que intervienen en el proceso de difusión de este tema y establecer hasta qué punto un romance difundido oralmente en fecha tardía a partir de un pliego puede presentar variantes. Para ello, se llevará a cabo un análisis detallado del plano del discurso y de la configuración de la intriga, y se localizarán engarces y contaminaciones con otros temas romancísticos.

KEYWORDS: literature, loose folds, songs, Hispanic Ballads, oral tradition

PALABRAS-CLAVE: literatura oral, romancero de ciego, romancero de cordel, tradición oral

#### INTRODUCCIÓN

En este artículo se llevará a cabo el análisis comparado de las versiones de un romance de composición moderna con el fin de determinar los mecanismos de tradicionalización que se han puesto en marcha en su proceso de difusión. El objetivo principal es dilucidar si los romances de ciego modernos están expuestos a variación o si se mantienen inalterables, pues no es nada desdeñable la nómina de críticos que considera que son ajenos a los procesos de tradicionalización. Así, Catalán asegura en el prólogo a Salazar (1999: XXXI) que «las largas relaciones de pliego de cordel constituyen un género aparte del romancero y narraciones afines de tradición oral», ya que «a diferencia de los poemas de tradición oral, no están sujetos a reelaboración al pasar de memoria en memoria». También Atero Burgos asegura que «los romances de ciego son poemas cerrados y, por tanto, no susceptibles a los cambios y a la recreación de la colectividad.

Los informantes los repiten miméticamente, sin alterarlos, con conciencia de autor ajeno» (Piñero Ramírez, 1996: 53).

Sin embargo, otros autores, como Díaz G. Viana, cuestionan estas afirmaciones y se preguntan: «¿acaso los “romances de ciego” no están también en la tradición oral de hoy y no han superado muchos de ellos más de cuatro y cinco generaciones de existencia?» (1983: 13-14). En la misma dirección, Escribano Pueo, Fuentes Vázquez y Romero López (1995: 12) aseguran que ambos tipos de romances poseen rasgos en común, como el grado de tradicionalidad. Partimos, por tanto, de opiniones contrapuestas: ¿son realmente los romances de cordel poemas cerrados? ¿Contienen variantes significativas?

Para realizar este análisis, he escogido un tema bastante difundido en España: *La doncella muerta por su amante* (IGRH: 5052; *Manual*,<sup>1</sup> 206), del que se conserva una muestra en el *Romancero Hispánico* de la Fundación Menéndez Pidal, bajo el título de *El baile* y la referencia 5052. Teniendo en cuenta el grado de difusión del romance, el hecho de que solo haya una versión registrada en esta plataforma da una idea del escaso interés que este tipo de composiciones ha suscitado en el mundo académico hasta hace relativamente poco.

En cuanto al procedimiento de análisis empleado, he seguido el esquema propuesto por Mañero Lozano (en prensa), que en mi opinión permite clarificar los procesos de tradicionalización implicados en el corpus que nos ocupa; un corpus compuesto por 49 versiones<sup>2</sup> procedentes de diversos puntos de España; en concreto, 5 versiones de la provincia de Córdoba, 8 de Jaén, 4 de Granada, 1 de Cádiz, 2 de Ciudad Real, 5 de Albacete, 2 de Toledo, 1 de Badajoz, 1 de Madrid, 1 de Ávila, 1 de Segovia, 1 de Zamora, 1 de León, 3 de Valladolid, 1 de Palencia, 5 de Burgos, 2 de La Rioja, 1 de Huesca, 2 de Santa Cruz de Tenerife y 2 de Las Palmas.

El primer apartado de este artículo está dedicado al análisis de las variantes del discurso presentes en el corpus. Para ello, se ha procedido a dividir el tema en secuencias narrativas y después se han cotejado las mimas en cada una de las muestras seleccionadas. El segundo epígrafe está consagrado al estudio de las variantes de la intriga, pues algunas versiones presentan sucesos que difícilmente pueden ser englobados dentro de las secuencias narrativas prototípicas del romance. Para finalizar, se han analizado las contaminaciones y engarces de este tema, cuya presencia es una muestra de su creciente grado de tradicionalización.

#### ANÁLISIS DE LAS VARIANTES DEL DISCURSO

Para llevar a cabo este análisis, he dividido el tema en secuencias, tomando como referencia las versiones más extendidas.

##### *Secuencia 1. Introducción en la que se adelanta el fatal desenlace*

Se trata de una secuencia formulada en dos versos donde se presenta la fecha y/o el lugar donde se desarrollan los hechos y se adelanta el fatal desenlace. Este tipo de introducción es muy frecuente en los romances de temática criminal debido a su afán de verosimilitud, y está presente en la mayoría de versiones recopiladas. Se omite en las muestras 2, 10, 20, 26, 27, 28, 30, 31, 39, así como las 14 y 42, estas dos extremadamente fragmentarias. Esta omisión puede ser signo del inicio del proceso de tradicionalización.

<sup>1</sup> Con la designación *Manual* se hace referencia a Atero Burgos (2003).

<sup>2</sup> Estas versiones aparecen transcritas al final del artículo.

En lo tocante a la forma, las diferencias entre las versiones son más que palpables, tanto que ninguna de ellas coincide plenamente. De esta manera, en el primer verso, algunas solo indican el lugar donde se sitúa la acción. Entre ellas, existen varias que se inician de forma imprecisa con un: «Allá arribita, arribita / allá arribita en la era» (1; con variantes 4, 36); mientras que la versión 49 es más precisa y sitúa la acción «Allá arribita, arribita, / allá arribita en Almeña». Otras versiones sitúan la acción en una huerta, en la mayor parte de los casos, situada en Jaén: «En el vado de Jaén, / en la orilla de una huerta» (3; con variantes 6, 21 y 44, recogidas en las provincias de Jaén, Córdoba y Granada). Una versión segoviana también sitúa la acción en tierras jiennenses: «En la provincia Jaén, / señores, voy a contar» (33). Mucho más completa es la localización que ofrece la versión 41, donde se indica la localidad y la provincia a la que pertenece: «En la provincia de Cáceres, / en el pueblo la Tarleta» (41). En otras ocasiones, se introduce una llamada de atención al oyente: «En la caña de Guartuna / ¿no saben lo que pasó?» (45), «Señores, voy a contar / lo que pasó en la Glorietta» (24), «En la provincia de Cuenca, / señores, voy a explicar» (15, 16, 17).

Por otro lado, en algunas versiones solo se indica la fecha, aunque esta no suele coincidir. Los modelos más habituales son aquellos en los que se introduce una llamada de atención al público: «El veinticinco de mayo, / señores, voy a explicar» (5, 13), o «El día doce de mayo, / señores, voy a contar», que se puede rastrear con variantes mínimas en las versiones 9, 8, 18 y 46. Más singulares son las versiones 38: «El veinticinco de abril / cayó la bomba la reina», y 32: «El veintiuno de enero / una copla he de cantar». Las muestras 11 y 48 contienen una advertencia a las muchachas: «El veintiséis de diciembre, / muchachas, tener memoria» (11), y la versión 40 acerca la acción en el tiempo: «El veinticinco de mayo, / no hace mucho que pasó».

Por otro lado, hay muestras que explicitan tanto la fecha como el lugar donde ocurrieron los hechos. Es el caso de las versiones 17, 19 y 25. Mucho más tradicional es el inicio de la muestra 43: «Un domingo por la tarde, / en la puerta de la iglesia», pues no sitúa la acción en una fecha exacta.

En cuanto al segundo verso, se tipifican dos grandes grupos. En el primero se explica que un novio mató a su novia en plena juventud, y suele coincidir con los temas cuyos dos primeros versos presentan rima *e-a*, es decir, aquellos que no incluyen una advocación al público. La formulación más frecuente es la siguiente: «un novio mató a su novia / que es la flor de la violeta» (3, 6, 21, 41, 24 y 38). En otras versiones análogas, en lugar de la «flor de la violeta», se habla de la «flor de la canela» (1, 49, 36, 38). En ocasiones, estas flores se convierten en la causa de la muerte de la joven, así encontramos: «un novio mató a su novia / por la flor de la violeta (canela)» (4, 12, 43, 44; con variantes, 24 y 25).

El segundo grupo coincide con aquellos temas que presentan rima en *-á* en el primer verso, esto es, aquellos que incluyen la advocación al oyente. En estas versiones se suele especificar la razón por la que el novio mata a la novia. Una de las formulaciones más frecuentes es: «un novio mató a su novia / porque no quiso bailar» (8, 9, 13, 40), «por no salir a bailar» (18, 46), «por saber muy bien bailar» (5) o «porque ha salido a bailar» (31).

Las versiones cuyos dos primeros versos presentan rima en *i-a*, es decir, aquellas que incluyen una advocación a las mocitas, se formulan de la siguiente manera: «que por causa (culpa) de los bailes / un novio mató a su novia» (11 y 48).

En la muestra 45, que rima en -ó, encontramos el siguiente verso: «que un novio mató a su novia / sin motivo ni razón». En este caso, el juicio moral es favorable a la muchacha, que se presenta libre de culpa aunque haya decidido asistir al baile.

En otras ocasiones, simplemente se anuncia lo que va a ocurrir sin desvelar la muerte de la joven. Así, el narrador trata de mantener el suspense a la vez que atrae a los oyentes: «En la provincia de Cuenca, / señores, voy a explicar // lo que le pasó (lo que ha ocurrido) a una joven / por saber muy bien bailar» (15, 16 y 17). Otras muestras similares desarrollan estos dos primeros versos de la siguiente forma: «Presten atención, señores, / si quieren escuchar // lo que le pasó a la Antonia / por saber muy bien bailar» (34; 7 y 35, con variantes). Estas versiones llevan la intriga al extremo, pues no explicitan el lugar ni la fecha en que suceden los hechos.

En la muestra 45 se añade una descripción de los personajes. A estos versos, que no aparecen en el resto de versiones y que probablemente sean un recuerdo de la versión original, los etiquetaré como 1A: «Antonio se llamaba él / y celoso por demás, // y ella se llamaba Lola / y era de guapa sin par».

### *Secuencia 2. Invitan a la joven a un baile. Sus padres no le permiten asistir, pero ella hace caso omiso de sus indicaciones*

Esta secuencia se omite con mayor frecuencia que la primera, sobre todo en las versiones cuyo segundo verso explicita la causa de la muerte de la muchacha, en las que se prescinde de esta secuencia para evitar la redundancia. La secuencia suele formularse: «La invitaron al baile; / su padre no la dejó. // Sin permiso de su padre / ella al baile se marchó» (1; con variantes: 3, 41, 43 y 44). En algunas muestras es la madre la que le impide asistir (19, 38, 43) o ambos progenitores (25).

Hay otros casos dignos de comentario. Así, en la versión 6 se enuncia: «y por cima de su padre / al baile se la llevó». Aparece, por tanto, un personaje que se la lleva a la fuerza al baile; el receptor presupone automáticamente que se trata del novio. En este caso la muchacha queda exenta de toda responsabilidad, pues el novio la ha obligado a asistir al baile. Por otro lado, en la muestra 21 se explica el método empleado por la muchacha para burlar la prohibición del padre: «Ella, que quería ir, / se tiró por el balcón». En la versión 12 se da a entender que la muchacha es rebelde, pues la madre, después de prohibirle asistir al baile, la somete a vigilancia: «un descuido de la madre, / que al baile se le marchó».

### *Secuencia 3. Todos los asistentes le tiran el sombrero. Su novio hace lo mismo, pero ella se niega a recogerlo*

Su formulación más frecuente es: «Como era tan bonita, / le tiraban los sombreros. // Su novio le tiró el suyo / y no quiso recogerlo» (3, 8, 9, 43, 45, 21; con variantes: 1, 2, 11, 15, 22, 46 y 32). En otras versiones, en lugar de explicitar que es el novio quien le tira el sombrero, se nos dice que es «Antonio» (4, 5, 12, 19, 28, 33, 40, 48 y 49). No obstante, como en la mayor parte de estas versiones se ha anunciado previamente el crimen, el oyente identifica a Antonio con el criminal, por lo que no se produce la anagnórisis final. Solo la muestra 26 mantiene la identidad del novio oculta hasta el final. En otras versiones, en lugar de los sombreros, le tiran «los pañuelos» (7, 23).

Más variable se muestra el segundo verso de esta secuencia. Así, en la versión 10 encontramos: «el novio le tiró el suyo / y se lo dejó en el suelo». En las versiones 6, 44 y 47 se explica la razón por la cual la muchacha no recoge el sombrero; no es que no quiera, sino que le da vergüenza: «Su novio le tiró el suyo, / le dio vergüenza cogerlo». En una

curiosa versión, es a ella a la que se le cae el sombrero bailando. El novio se lo devuelve, pero ella no quiere tomarlo: «Se le ha caído el sombrero, / no ha querido recogerlo; // se lo ha alcanzado su novio, / no ha querido recogerlo» (16). En este caso, el proceso de tradicionalización es más palpable, pues aparece una estructura paralelística. Por otra parte, en la muestra 13 no se explica la causa por la que le tiran los sombreros. En el plano formal, la versión 38 presenta una rima interna: «Y de guapita que iba, / todos le tiran el sombrero; // Antonio le tira el de él / y no lo quiso coger».

Por último, las muestras 34, 35 y 37 incluyen una somera descripción de los amantes en el primer verso, mientras que en el segundo explican los hechos. El desarrollo de esta secuencia difiere en las tres versiones: «Si su novio era guapo, / ella era mucho más; // si [...] el sombrero, / no le quiso levantar» (34). En la versión 35 el novio no le tira el sombrero, sino que se le cae y ella se niega a recogerlo: «El novio, que era muy chulo / y la novia mucho más, // se le ha caído el sombrero; / no se le ha querido dar». En la 37, los amantes intercambian sus papeles: «La joven, como era chula, / el sombrero le ha tirado, // y el joven, como era chulo, / no ha querido levantarlo» (37).

#### *Secuencia 4. El novio la amenaza de muerte*

Es la secuencia que sufre menos variaciones, e incluso se podría afirmar que es la principal, ya que aparece en la práctica totalidad de versiones. Es más, la 31 solo conserva esta secuencia y la 29 la introduce dentro de otro tema. En la formulación más frecuente encontramos la amenaza del novio introducida sin verbo *dicendi*: «—A la salida del baile, / me la tienes que pagar; // te he de cortar la cabeza / y la mano principal» (1, 3, 4, 6, 11, 15, 16, 19, 22, 28-30, 32, 33, 42, 44-47, 49; con variantes en 2, 13 y 26). En algunas ocasiones, la conjunción copulativa se sustituye por la disyuntiva «o» (25, 27, 36 y 37). En otras (8, 20, 21, 41 y 43), se sustituye la copulativa por la preposición «con», de manera que la mano principal se convierte en el instrumento utilizado para llevar a cabo el crimen.

Los cambios más notables se producen, no obstante, en el segundo verso: «o te corto la cabeza / o te mato a puñalás» (10); «o te disparo tres tiros / o te mato a puñalás» (38). Algunas versiones parecen más cercanas al pliego y aún conservan el verbo *dicendi* (5, 17, 40).

En ocasiones, se añade la respuesta de ella, que se muestra desafiante. A este añadido lo llamaremos 4A, y aparece en la versión 34: «—Ni te le levanto el sombrero / ni te vas a hacer pagar, // ni me cortas la cabeza / ni la mano principal—». En la muestra 46 se conserva una respuesta similar, aunque en este caso la muchacha le asegura que será imposible que lleve a cabo su amenaza porque se irá del baile antes de que este termine.

En otras versiones (23, 44, 45, etc.), se incluye un segmento, que denominaré 4B, que da cuenta de cómo el novio no puede cumplir su amenaza al final del baile porque la muchacha está rodeada de gente.

En la muestra 18 se incluye un añadido que denominaré 4C, en el que se narra cómo el novio decide marcharse a su casa porque al día siguiente tiene que madrugar.

En otro orden de cosas, las versiones 9, 14 y 34 sitúan la muerte de la joven a la salida del baile. Este final, quizá más cercano a la tradición oral, acorta la intriga considerablemente. Por otra parte, en las muestras 1 y 6 no se indica que el novio la matara la salida del baile, pero el oyente lo presupone, pues la muerte de la joven se sitúa justo después de la amenaza del muchacho.

*Secuencia 5. El joven acude a casa de su novia. Ella intenta que se aleje de allí, asegurándole que puede venir su hermano, pero él la asesina*

Esta secuencia puede dividirse en tres partes: a) el novio acude a casa de la muchacha para cumplir su amenaza; b) la encuentra peinándose; c) la joven le pide que se vaya porque puede volver su hermano; d) el novio la mata.

a) El novio acude a casa de la muchacha para cumplir su amenaza

La formulación más frecuente es: «A otro día de mañana / Antonio se levantó, // fue a casa de su novia / a aprovechar la ocasión» (15, 16 y 17; con variaciones, en 4, 5, 12, 21, 27, 40). Difiere más la formulación de la versión 33, que frente al tradicional «a otro día de mañana» o «a otra mañana temprano», prefiere el más conciso «a esto de las tres y media». Lo mismo ocurre con la versión 22: «Serían las seis de la tarde».

b) El novio encuentra a la joven peinándose

Las versiones que omiten la secuencia anterior se formulan de la siguiente manera: «Al otro día siguiente, / ella se estaba peinando» (2). Aparecen alteraciones en el nombre de la muchacha (3, 8, 19, etc.) También hay discordancias en la indicación temporal, ya que en lugar de «al otro día siguiente», podemos encontrar «al otro día de mañana» (8, 3, 19, 43 y 44).

Por otra parte, las versiones que no omiten la secuencia 5a no incluyen referencia temporal en la 5b: «Al subir las escaleras, / Isabel se está peinando» (15, 16, 17, 37 y 40). En otros casos, en lugar de Isabel aparece el nombre de Dolores, o simplemente «ella» (4, 5, 12, 27, 33 y 49). Por su parte, en la muestra 41 se aúna en un solo verso el motivo de la llegada del novio y la indicación de que la joven está peinándose: «Pero un día que fue a su casa, / ella se estaba peinando».

b1) El novio le anuncia su intención de matarla

Esta secuencia es infrecuente, quizá porque su existencia se remonte al pliego primigenio, lo que explicaría la aparición de verbos *dicendi*, tan extraños en los romances tradicionales: «Y, al subir las escaleras, / estas palabras le habló: // —Yo te mato y te mato, / yo te mato sin razón» (18; con variantes, 32).

c) La joven le pide a su novio que se vaya porque puede volver su hermano

La forma en que se expresa es muy variada, si bien se pueden diferenciar claramente dos grandes grupos: aquel en que la joven suplica desesperadamente a su novio que se marche antes de que venga su hermano (3, 4, 12, 14, 15, 27, 37, 40 y 49) y aquel en que la joven lo amenaza con la llegada del mismo (2, 8, 17 y 22, 19, 21, 33, 38 y 41).

c1) Respuesta desafiante del novio

La manera dispar de formular esta secuencia puede deberse a que se trata de una recreación tradicional, más que de un recuerdo del antiguo pliego, como podrá observarse al comparar las muestras 23, 26, 28, 45 y 47.

d) Asesinato de la muchacha

Tanto el arma utilizada como el *modus operandi* difieren en la mayor parte de las versiones. En algunas, el novio se descubre la capa y saca una navaja con la que apuñala a la joven (2, 26, 41, 43). Este tipo de formulaciones suelen dilatar la escena, dando cuenta

de las partes del cuerpo donde la muchacha ha recibido las puñaladas: «la primera fue en el pecho, / la segunda en el ijar, // la tercera en el costado, / que es la que le hizo penar» (12; con variantes, 18, 27, 47).

En algunas ocasiones se indica la estancia donde ha sido asesinada. En las muestras 36, 44, 48 y 49 el criminal la apuñala sobre la cama, mientras que en la 15 lo hace en el portal, donde la deja tirada, y en la 23, en la sala. En cuanto al arma homicida, en ocasiones es una pistola (38) en lugar de una navaja o un puñal.

Las muestras 22 y 35 expresan esta secuencia de forma sintética en un solo verso: «Al subir la escalera, / dos puñaladas la da» (35). Se trata de un proceso de tradicionalización, al igual que el paralelismo presente en la muestra 17: «Ya se ha quitado la faja, / ya desenvaina el puñal, // ya la coge del cabello, / ya la empieza a destrozar».

d1) En sus últimos estertores, la joven acusa a su novio de haberla matado sin razón

En las versiones 11 y 12, el criminal le explica a la moribunda las razones de su asesinato. La muestra 13 es especialmente plástica, pues casi se puede observar cómo la sangre corre por el cuello de la joven mientras balbucea sus últimas palabras: «Ya se deforma la capa, / ya se desenvaina el puñal, // la agarra de los cabellos, / la comienza a degollar. // Y estándola degollando / (y) estas palabras habló: // —No tengo más sentimiento / que me matas a traición—». En la versión 24, la víctima le reprocha al asesino su acción antes de que este la apuñale, en lugar de hacerlo después, como ocurre con la muestra 25. En esta se aprecia un mayor grado de tradicionalización, pues se eliminan los verbos *dicendi*, además de establecerse el lugar de la acción de forma vaga recurriendo a una estructura paralelística: «al subir una escalera», «al subir otra escalera».

d2) El asesino se marcha de la escena del crimen

Esta secuencia se suele omitir. En las versiones 18 y 32 se expresa mediante una estructura paralelística, donde los rasgos de tradicionalización son ya patentes: «Ya se va aquel asesino, / ya se va aquel criminal» (18).

*Secuencia 6. El padre encuentra el cadáver de la joven cuando vuelve a casa para comer*

Se suele formular en tres versos: el primero sirve para indicar que el padre llega a almorzar o a merendar y la hora en que lo hace; el segundo cede la voz al padre, que se pregunta quién ha sido el criminal que ha matado a su hija, y en el tercero, este profiere una amenaza en contra del asesino.

En el primer verso, encontramos divergencias relativas a la hora indicada, que suele ser bastante precisa, aunque en ocasiones lo que se indica es el lapso de tiempo transcurrido entre el asesinato de la joven y la llegada del padre al hogar (8, 17, 21, 27, 46). Otra de las diferencias radica en si el padre llega a «almorzar» o a «merendar».

En las versiones 16 y 17 se añade un verso en el que se explica que el padre encuentra el cadáver de su hija tirado en el portal. En el último verso de la muestra 16, en lugar de amenazar, el padre se pregunta: «¿Quién ha sido el criminal // que ha dado muerte a mi hija / y la ha tirado al portal?». Por otro lado, en el parlamento del padre de las versiones 13 y 21 hay un proceso de oralización claro, ya que se tiende a una estructura concéntrica:

Estando diciendo eso, su hermano se presentó:  
—¿Quién ha sido el atrevido que a mi hermana la mató?—.  
A las tres o cuatro horas, su padre fue a merendar:

—¿Quién te ha matado, hija mía, quién ha sido el criminal?,  
que si lo cogiera ahora lo cogiera a puñalás (n.º 13).

En las muestras 28 y 40 es el hermano quien encuentra el cadáver de la doncella en lugar del padre, mientras que en la versión 35 es la madre la que descubre el macabro suceso.

### *Secuencia 7. Amortajamiento y entierro*

En algunas versiones, como la 5, esta secuencia intercambia el orden con la última, en la que se narra la confesión del criminal. Suele estar formada por dos cuartetas: en la primera de ellas se cuenta cómo la joven es trasladada al suelo entre varios hombres —recordemos que en muchas versiones es asesinada en la cama— y el padre le tapa la cara con el pañuelo o el sombrero; en la segunda, la llevan a enterrar vestida de blanco y/o cubierta de rosas. La versión 3 es prototípica, mientras que la 41 y la 49 siguen un modelo paralelístico. En otras muestras, tan solo se selecciona el momento del amortajamiento (17, con variantes en 35). Por otra parte, en la versión 12 se inserta el planto del padre, al que sigue la contestación del novio y en la 13, un añadido que tiene visos de ser tradicional o provenir de alguna canción de estilo popular: «pide el novio unas tijeras / para cortarle el cabello, // para tener de su novia / toda su vida un recuerdo».

También parece tradicional el añadido de la muestra 42, donde la madre, que hasta ahora no había aparecido en el romance, es partícipe del dolor de su marido por la pérdida de su hija.

Por otro lado, el último verso de la muestra 47 reza así: «su novio, que estaba allí, / la tapó con el pañuelo». Y es que en esta versión se modifica el orden prototípico del romance: el padre vuelve a casa después de que hayan enterrado a la muchacha. Quizá por ello adquiriera sentido que sea el novio el que la cubra con el pañuelo y no el padre.

Por último, me gustaría señalar la existencia de versiones que denotan su modernidad. Frente a los romances tradicionales, en estos aparece el mundo jurídico: el juez que levanta el cadáver (21, 45), la autopsia que revela el asesinato (2, 15), etc.

### *Secuencia 8. Confesión del criminal*

Suele estar conformada por cuatro versos, en el primero de los cuales se narra cómo llaman al asesino para comprobar si conoce a su amada. El segundo suele contener la respuesta del novio asegurando que la conoce porque ha sido su novia; mientras que en los dos últimos confiesa el crimen y explica las razones que le llevaron a quitarle la vida:

Llamaron al criminal por ver si la conocía:  
—¿No queréis que la conozca? Si ha sido la prenda mía.  
La maté porque la quise, porque otro no la quisiera.  
Mujer que tanto he querido no quiero que otro la quiera (n.º 3).

Los dos primeros versos suelen mantenerse inalterables, mientras que sí plantean divergencias los otros dos, que suelen omitirse en numerosas ocasiones (13, 24, 25, 26, 27, 32, 35, 37, 40, 46), ya que, dependiendo de la versión, difieren las razones por las que el novio mata a la joven.

Entre las muestras que omiten los dos últimos versos, deben destacarse la 26 y la 35 que presentan tendencia a la concetricidad, rasgo muy presente en los romances tradicionales. En ellas se utilizan dos versos en lugar de uno para indicar que se ha llamado al criminal con el fin de interrogarlo sobre el crimen.

Otras muestras se alargan con añadidos. Este es el caso de la n.º 8, donde el novio pide que lo ajusticien rápidamente: «Apretarme los cordones / y no me hagáis padecer, // que yo he matado a mi novia / y a mí me matan también»; y de la n.º 41, donde se informa de que la joven se negó a acceder a sus deseos.

En algunos casos particulares, el novio no es llamado a declarar, sino que profiere dos últimos versos como contestación a los familiares o a la propia víctima (11 y 47). En la versión 21 se omite el verso en el que llaman al asesino, pues este también se encuentra en el cementerio, mientras que, por otro lado, se incrementa en un verso la respuesta del novio, recurriéndose de nuevo a la concetricidad. La versión 18 también es bastante peculiar, pues el novio muestra arrepentimiento por el crimen. Por último, la muestra 38 introduce una estructura concéntrica, donde cada uno de los miembros de la familia es interrogado acerca de la muerte de la joven.

### *Secuencia 9. Fórmulas de cierre*

He decidido denominar así a las estructuras que se utilizan al final del romance y que pueden clasificarse en varios grupos. En algunas versiones, se combinan varias de ellas: a) El narrador pide que ajusticien a todo aquel que maltrate a una mujer. Es una de las más comunes y se formula así: «Si el alcalde de este pueblo / cumpliera con su deber, // cuatro tiros le pegara / (y) al que mata a una mujer» (5; con variantes, 10, 24, 26, 41, 43). b) Moraleja en la que se asegura que es imposible saber con qué tipo de hombre se ennoviarán nuestras hijas: “Un clavel cría una rosa, / y una rosa cría un clavel, // un padre cría a una hija, / sin saber para quién es: // si será para un granuja / o para un hombre de bien” (7; con variantes en 14, 17, 18, 20, 45, 46 y 48; con omisión del último verso en 14, 21 y 37). c) Las flores del cementerio se visten de luto y lloran por la muerte de la joven (14, 35, 49). d) Despedida del padre en el camposanto (2, 12). e) La gente ya no puede pasear por la calle donde habita la madre del asesino (5, 15, 27 y 48). f) Advertencia de la madre, que pide al resto de padres que eduquen bien a sus hijos y que les otorguen libertad en cuestiones amorosas (19).

### VARIANTES DE LA INTRIGA

Existen algunas versiones que presentan sucesos que difícilmente pueden ser englobados dentro de las secuencias narrativas que he señalado a lo largo del trabajo, y que quizá puedan ser vestigios del antiguo pliego, debido al escaso número de versiones que los conservan.

La primera de estas variantes, que denominaré P1, se suele situar justo antes de las fórmulas de cierre. En ella se narra cómo el criminal ofrece dinero para pagar el entierro de la víctima. Se conserva esta secuencia en las versiones 5 y 49, recogidas respectivamente en las provincias de Ciudad Real y Toledo. Ambas designan al criminal con su nombre completo (Antonio Fernández).

También podrían ser un recuerdo del pliego los cuatro últimos versos de la muestra 32, en los que se introduce una conversación entre el criminal y su madre (P2).

### CONTAMINACIONES Y ENGARGES CON OTROS ROMANCES

Dado el creciente grado de tradicionalización de este romance, encontramos en las diferentes muestras rastreadas casos de contaminaciones y engarces con otros romances que comparten una temática similar. De esta manera, la muestra 22, recopilada en la provincia de Granada, presenta una interesante contaminación con el también tema de cordel *María Antonia* (*Manual*, 180), un romance muy extendido en Andalucía

Oriental. Quizá el desencadenante para su unión sea el hecho de que ambos narran el desplante de una muchacha a su pretendiente.

Por otro lado, la versión 47 presenta un engarce con el tema *La buenaventura del carnaval* (*Manual*, 333), quizá porque ambas sitúan su acción en un baile y comparten la temática del amor frustrado.

Asimismo, encontramos casos de contaminación, como el de la versión 29, donde se observa la inclusión de la secuencia de la amenaza del novio en un tema de cordel que titularé *María Jesús Manchado*, en el que se narra la muerte de una joven a manos del novio rechazado. En el momento del ataque, ella exclama: «Yo a ti sabes que te quiero, / pero ya sabes que en casa // todos los días de fiesta / me están consumiendo el alma». Quizá sea la asociación de la expresión «días de fiesta» con la celebración de un baile la que propicia esta contaminación.

Por su parte, en la muestra 36 se aprecia una contaminación con el tema tradicional *La doncella guerrera* (IGRH: 0231; *Manual*, 31). Esta contaminación se ve propiciada porque la informante canta el romance con la misma melodía con que se suele cantar el tema tradicional.

Por otro lado, la versión 23 presenta contaminaciones con *Corrido de Rosita Álvarez*, cuyo tema es muy similar.

Las secuencias que favorecen más engarces y contaminaciones son las últimas. De esta manera, en la muestra 25 se produce una contaminación con el tema de cordel *Atropellado por un tren* (IGRH: 0156; *Manual*, 114) justo después de la secuencia 5, es decir, del asesinato de la joven a manos de su novio. En este caso particular, la víctima no muere en el acto, sino que queda malherida tras las tres puñaladas asestadas por su verdugo.

Sin embargo, la secuencia que más contaminaciones propicia es la séptima, esto es, el entierro de la doncella. Así, el desenlace de las versiones 34 y 37 presenta contaminación con el tema *Muerte de la novia*, y la muestra 44 en su desenlace toma prestados versos de *Novio asesinado* (IGRH: 0701; *Manual*, 25) y de *Muerte de la novia*.

De esta manera, aunque hayamos perdido el pliego original, podemos reconstruir una versión facticia del romance que se reduciría al siguiente esquema: 1, 1A, 2, 3, 4, 4A, 4B, 4C, 5, 5a, 5b, 5b1, 5c, 5c1, 5d, 5d1, 5d2, 6, 7, 8, P1, P2, 9.

## CONCLUSIÓN

Se trata de un romance que probablemente se difundió mediante pliegos, pero cuya difusión ha alcanzado tal dimensión que sus rasgos de tradicionalización son más que considerables. No solo son notables las diferencias en el plano del discurso, sino incluso en el de la intriga, como he indicado anteriormente. Algunos de los rasgos más notables de este proceso de tradicionalización son la desaparición progresiva del narrador a favor de los personajes, cuyos parlamentos se introducen sin necesidad de verbos *dicendi*; el inicio de la acción *in media res* de algunas de las versiones (la 39, por ejemplo); la aparición de estructuras paralelísticas, la imprecisión de datos (los nombres de los personajes, lugares, fechas), así como los numerosos engarces y contaminaciones con otros temas.

Puede ser que esta tradicionalización esté condicionada por el contexto de difusión del romance. De esta manera, Amezcua (1991: 36) recoge un testimonio en el que la informante asegura que lo cantaba en el trabajo y Asensio García (2004: 99), el de una informante que asegura haberlo representado cuando niña cobrando entrada.

En otro orden de cosas, estimo que la pervivencia de rasgos de literatura de pliego dan cuenta de su pasado como romance de cordel: el lenguaje periodístico, la intención de otorgarle verosimilitud mediante la inclusión de datos (nombres completos, días exactos, horas precisas), la demora del final con una moraleja, etc.

En definitiva, el análisis comparado de las variantes de este tema ha confirmado que también los romances de ciego modernos pueden estar sometidos a un proceso de oralización reciente, cuyo estudio se hace necesario. No obstante, en la actualidad es complicado llevar a cabo un estudio exhaustivo de algunos temas de ciego debido a la escasa atención que se le ha prestado al género en las campañas de recopilación. Por ello, creo que hay que intensificar el trabajo de campo mediante la realización de encuestas que tengan en cuenta también el romancero de ciego, así como activar el estudio de los procesos de tradicionalización del romancero de ciego de difusión oral, género inmerso en un flagrante proceso de desaparición.

#### ANEXO. TRANSCRIPCIÓN DE LAS MUESTRAS MANEJADAS\*

[Versión 1: Belmez, Córdoba (CLO, 1288r)]

Allá arribita, arribita,      allá arribita en la era,  
 un novio mató a la novia    en la flor de la canela.  
 La invitaron al baile;      su padre no la dejó.  
 Sin permiso de su padre    ella al baile se marchó.  
 Como era tan rebonita,    le tiraron los sombreros,  
 y el novio le tiró el suyo    y no quiso arrecogerlo.  
 A la salida del baile:    —Me la tienes que pagar.  
 Te cortaré la cabeza    y la mano principal—.  
 Mira si la pagó bien,    la cosió a puñalás.

...../.....

[Versión 2: Fuente Obejuna, Córdoba (CLO, 1287r)]

La convidaron al baile;    su madre no la dejó.  
 Sin permiso de su madre    ella al baile se marchó.  
 Ella, como era tan guapa,    le tiraban los sombreros.  
 El novio le tiró el suyo    y no quiso arrecogerlo.  
 A la salida del baile:    —Esta me la has de pagar.  
 Te he de cortar la cabeza    y la mano principal—.  
 Al otro día siguiente,    ella se estaba peinando.  
 —Retírate de aquí, Antonio,    mira que llamo a mi hermano—.  
 Se desemboza la capa,    ha sacado un navajón,  
 l'ha dado tres puñaladas    al lado del corazón.  
 La echaron en la camilla    para hacerle la istopsia;  
 toda vestida de blanco    que parecía una rosa.  
 Llamaron al asesino,    a ver si la conocía.  
 —¿No queréis que la conozca    si ha sido la novia mía?  
 Yo la maté porque quise    y porque me dio la gana,  
 la maté porque era mía,    en ella nadie mandaba—.  
 El padre que estaba allí    se echó el sombrero a la cara:  
 —¡Adiós, hija de mi vida!,    ¡adiós, hija de mi alma!

[Versión 3: La Rábita, Jaén (CLO, 0921r)]

\* Las versiones 15, 16 y 17 son muy similares, por lo que me ha resultado más operativo tomar como texto base la versión 17 y ofrecer a pie de página las variantes textuales de las muestras 15 y 16.

En el vado de Jaén, en la orilla de una huerta,  
 un novio mató a su novia, que era la flor de la violeta.  
 La convidaron a un baile; su padre dijo que no.  
 Sin permiso de su padre, en el baile se encontró.  
 Como era tan bonita, le tiraban los sombreros.  
 Su novio le tiró el suyo y no quiso arrecogerlo.  
 —¡A la salida del baile me la tienes que pagar!  
 Te cortaré la cabeza y la mano prencipal—.  
 A otro día de mañana, la niña Isabel se está peinando:  
 —No subas, por Dios, Antonio, que puede venir mi hermano.  
 [Com.: Dice: “Ha subido y la ha cosido a puñalás”. Y le dio siete puñalás. Y dice: ]  
 La cogieron entre dos, la pusieron en el suelo.  
 Su padre, que estaba allí, la tapó con un pañuelo.  
 La cogieron entre cuatro, la pusieron en la losa  
 toda vestida de blanco, que parecía una rosa.  
 Llamaron al criminal por ver si la conocía:  
 —¿No queréis que la conozca? Si ha sido la prenda mía.  
 La maté porque la quise, porque otro no la quisiera.  
 Mujer que tanto he querido no quiero que otro la quiera.

[Versión 4: Carrión de Calatrava, Ciudad Real (CLO, 0772r)]

Allá arribita, arribita, allá arribita en la peña,  
 un novio mató a su novia por la flor de la canela.  
 Como era tan bonita, le tiraron los sombreros  
 y Antonio le tiró el suyo y no quiso arrecogerlo.  
 —A la salida del baile me las tienes que pagar:  
 te he de cortar la cabeza y la mano principal—.  
 A otro día por la mañana Antonio se levantó  
 y fue en casa de Dolores a aprovechar la ocasión.  
 Al subir por la escalera Dolores se está peinando  
 y le dijo Antonio...

[Versión 5: Alcoba de los Montes, Ciudad Real (CLO, 0526r)]

El vinticinco de enero, señores, voy a explicar  
 un novio mató a su novia por saber muy bien bailar.  
 Como era tan rebonita la tiraban los sombreros;  
 Antonio la tiró el suyo y no quiso arrecogerlo.  
 A la salida del beile, se las empezó a jurar:  
 —Te he de cortar la cabeza y la mano principal—.  
 A otro día de mañana, (y) Antonio se levantó,  
 y a la puerta de su novia (y) aprovechó la ocasión.  
 Y al subir las escaleras, Dolores se está peinando:  
 —Corre, vete, Antonio mío, no vaya a venir mi hermano—.  
 Se desenvuelve la capa y se ha sacado un puñal;  
 la agarró de los cabellos, la ha cosido a puñalás.  
 Y al bajar las escaleras, tres palabritas habló:  
 —No siento más, vida mía, que me has matado a traición—.  
 A eso de las doce y media sube su padre a almorzar:  
 —¿Quién ha matado a mi hija, quién ha sido el criminal?  
 Si yo llego por un lao, le coso a puñalás—.  
 Ya la suben, ya la bajan, ya la ponen en el suelo,  
 y su padre que está allí la tapa con su pañuelo.  
 Ya la suben, ya la bajan, ya la ponen en la silla;

llaman a Antonio Fernández por ver si la conocía:  
 —¿No queréis que la conozca, si ha sido la novia mía?  
 No la maté por coraje ni porque otro la quería;  
 la maté por despreciarme lo mucho que la quería—.  
 Ya la suben, ya la bajan, ya la ponen en la losa,  
 ya la están amortajando, toda llenita de rosas.  
 Los primeros cinco duros que en la mesa se pusieron  
 los puso Antonio Fernández para pagar el entierro.  
 Por la calle la Amargura ya no se puede pasar,  
 porque vive doña Carmen, la madre del criminal.  
 Si el alcalde de este pueblo cumpliera con su deber,  
 cuatro tiros le pegara (y) al que mata a una mujer.

[Versión 6: Valdepeñas de Jaén (CLO, 0415r)]

En las huertas de Jaén, en una huerta primera,  
 un novio mató a la novia que era la flor de la violeta.  
 La convidaron a un baile y el padre no la dejó,  
 y por cima de su padre al baile se la llevó.  
 Como era tan bonita, le tiraron los sombreros.  
 Su novio le tiró el suyo, le dio vergüenza al cogerlo.  
 —¡A la salida del baile me la tienes que pagar!  
 Te has de cortar la cabeza y la mano principal—.  
 Mira si se la pagó, mira si se la pagó  
 que con un puñal dorado dos puñalás le dio.

[Versión 7: Vega de Santa María, Ávila (CLO, 0201r)]

Atención pido, señores, para lo que voy a contar:  
 lo que ha pasado a una joven por ir al baile a bailar.  
 Como era tan bonita la tiraban los pañuelos.  
 Su novio la tiró el suyo y no quiso recogerlo.  
 —El desprecio que me has hecho me le tienes que pagar,  
 te cortaré la cabeza y no me desprecias más—.  
 A la mañana siguiente, Antonia se está peinando.  
 Se ha marchado en casa la novia con el puñal en la mano.  
 La ha dado dos puñaladas al lado del corazón;  
 mira que sería grave, que la vida la costó.  
 Un clavel cría una rosa, y una rosa cría un clavel,  
 un padre cría a una hija, sin saber para quién es:  
 Si será para un granuja o para un hombre de bien.

[Versión 8: Jamilena, Jaén (CLO, 0057r)]

El treinta y uno de mayo, señores, os voy a contar,  
 un novio mata a una novia porque no quiso bailar.  
 Como era tan bonita le tiraban los sombreros;  
 su novio le tira el suyo y no quiso arrecogerlo.  
 —¡A la salida del baile me la tienes que pagar!  
 ¡Te he de cortar la cabeza con la mano principal!—.  
 A otro día de mañana, Lola se estaba peinando.  
 —Antonio, vete de aquí, mira que llamo a mi hermano—.  
 Al oír estas palabras, un tiro le disparó.  
 Ella se ha caído al suelo, de repente se murió.  
 Al medio día siguiente, sube el padre a merendar.  
 —¿Quién ha matado a mi hija? ¿Quién ha sido este criminal?,

que si lo hubiera pillado lo cosía a puñalás—.  
 La peinaron y la lavaron y la llevan a la losa  
 toda cubierta de flores, que parecía una rosa.  
 Llamaron al criminal por ver si la conocía.  
 —¿No queréis que la conozca si ha sido la novia mía?  
 La maté porque la quise, pa que otro no la quisiera;  
 a la mujer de mi gusto no quiero que nadie la quiera.  
 Apretarme los cordones y no me hagáis padecer,  
 que yo he matado a mi novia y a mí me matan también.

[Versión 9: Jamilena, Jaén (CLO, 0050r)]

El dieciocho de mayo, señores, os voy a contar  
 que un novio mató a una novia porque no quiso bailar.  
 Como era tan bonita le tiraban los sombreros,  
 su novio le tiró el suyo y no quiso arrecogerlo.  
 —¡A la salida del baile, me la tienes que pagar!  
 ¡Te he de cortar la cabeza o la mano principal!—.  
 A la salida del baile, mira si se la pagó,  
 que un cuchillo que llevaba en el pecho le clavó.

[Versión 10: Arcos de la Frontera, Cádiz (Piñero Ramírez y Atero Burgos, 1986: n.º 3.7)]

La convidaron a un baile, su madre no la dejaba,  
 sin permiso de sus padres para el baile se marchaba.  
 Como era tan bonita le tiraban los sombreros,  
 el novio le tiró el suyo y se lo dejó en el suelo:  
 —A la salida del baile me la tienes que pagar:  
 o te corto la cabeza o te mato a puñalás—.  
 La cogieron entre cuatro, la pusieron en el suelo,  
 su padre que estaba al lado la tapó con el pañuelo.  
 La quitaron del suelo, la pusieron en la acera,  
 su padre que estaba al lado la tapó.....  
 Si la justicia de Roma cumpliera con su deber,  
 siete tiritos le diera al que mata a una mujer,  
 al que mata a una mujer, al que mata a una doncella  
 más bonita que un clavel, más blanca que una azucena.

[Versión 11: Cenizate, Albacete (Mendoza Díaz-Maroto, 1990: 261-262)]

El veintiséis de diciembre, muchachas, tener memoria,  
 que por causa de los bailes un novio mató a su novia.  
 Dolores, como es tan guapa, todos le tiran el sombrero;  
 se lo ha tirado su novio y no quiso recogerlo.  
 —A la salida del baile me las tienes que pagar:  
 te he de cortar la cabeza y la mano principal—.  
 Al otro día por la mañana Antonio se levantó  
 y fue a casa de Dolores a aprovechar la ocasión.  
 —Vete, Antonio, de mi casa, no vaya a venir mi hermana—.  
 Se ha quitado la chaqueta y el puñal se lo ha enseñado;  
 la tiró contra la cama, cuatro puñalás le dio,  
 y la pobre doncellita estas palabras habló:  
 —No siento más en el mundo que me mates a traición.  
 —Si te mato o no te mato es porque otro no dijera,  
 que a mujer que yo he querido no quiero que otro la quiera.

[Versión 12: Barrax, Albacete (Mendoza Díaz-Maroto, 1990: 262)]

El diecisiete de mayo, en la plaza de Talavera,  
 un novio mató a la novia por la flor de la canela.  
 La invitaron al baile, su madre no le dejó;  
 un descuido de la madre, que al baile se le marchó.  
 Como era tan bonita, le tiraban el sombrero;  
 Antonio le tiró el suyo y no quiso recogerlo.  
 Y a la mañana siguiente Antonio se levantó  
 y fue a casa de la novia y a cogerla en ocasión.  
 Y a la entrada de la sala ella se estaba peinando:  
 —Antonio, vete de aquí, vaya y venga mi hermano—.  
 Se ha echado mano a la chaqueta, se ha sacado el puñal,  
 lo ha tirao contra la cama, le ha dado tres puñalás:  
 la primera fue en el pecho, la segunda en el ijar,  
 la tercera en el costado, que es la que le hizo penar.  
 Ya la suben, ya la bajan, ya la dejan en la fosa:  
 su padre, que estaba allí, la tapó con una rosa.  
 —¡Adiós, hija de mi vida, hija de mi corazón:  
 no siento más en el mundo que hayas muerto a traición!  
 —Si ha muerto a traición no es porque otro lo dijera:  
 mujer que tanto he querido no quiero que otro la quiera.

[Versión 13: El Bonillo, Albacete (Mendoza Díaz-Maroto, 1990: 262-263)]

El vinticinco de mayo, señores, voy a explicar:  
 el novio mató a la novia porque no quiso bailar.  
 Todos le tiran las gorras, ya le tiran el sombrero  
 y Antonio se lo tiró y no quiso recogerlo.  
 —A la salida del baile me lo tienes que pagar:  
 te he de cortar la cabeza y la mano principal—.  
 Y al subir las escaleras (y) ella se estaba peinando.  
 —No subas, Antonio mío, no vaya a venir mi hermano—.  
 Ya se deforma la capa, ya se desvaina el puñal,  
 la agarra de los cabellos, la comienza a degollar.  
 Y estándola degollando (y) estas palabras habló:  
 —No tengo más sentimiento que me matas a traición—.  
 Estando diciendo eso, su hermano se presentó:  
 —¿Quién ha sido el atrevido que a mi hermana la mató?—.  
 A las tres o cuatro horas, su padre fue a merendar:  
 —¿Quién te ha matado, hija mía, quién ha sido el criminal?,  
 que si lo cogiera ahora lo cogiera a puñalás—.  
 Llamaron al criminal por ver si la conocía:  
 —No querís que la conozca, si ha sido la prenda mía—.  
 Ya la suben, ya la bajan, ya la tienden en la mesa  
 toda vestida de blanco, que parecía una bella  
 que le hizo pecar a un santo.  
 Ya la suben, ya la bajan, ya la ponen en el suelo:  
 pide el novio unas tijeras para cortarle el cabello,  
 para tener de su novia toda su vida un recuerdo.

[Versión 14: Contreras, Burgos (Manzano Alonso, 2003: 443)]

[...]

—Arrecoge ese pañuelo, que me le vas a pagar  
 a la salida del baile y a la puerta principal—.

A la salida del baile, mira si se la pagó:  
 con un puñal de dos filos la cabeza la cortó.  
 Ya la cogen entre cuatro, por ver si la conocía:  
 —¿No la voy a conocer, siendo mi novia querida?  
 Siendo mi novia querida, la maté con amor propio:  
 ya que no sea pa mí, que no se la lleve otro—.  
 Las rosas del cementerio todas se visten de negro  
 solo por ver a la Antonia cómo le hacen el entierro.  
 Las rosas del cementerio todas se visten de azul  
 solo por ver a la Antonia cómo le ponen la cruz.  
 Un rosal cría una rosa y una maceta un clavel,  
 un padre cría una hija y no sabe pa quién es.

[Versión 17 *Testimonio base*: Riocavado de la Sierra, Burgos (Manzano Alonso, 2003: 447).  
 Versión 15: Quintana del Pidio, Burgos (Manzano Alonso, 2003: 445). Versión 16: Coruña del  
 Conde, Burgos (Manzano Alonso, 2003: 446)]

En la provincia de Cuenca, señores, voy a explicar  
 lo que pasó<sup>3</sup> a una joven por saber muy bien bailar.  
 Como era tan hermosa<sup>4</sup>, le tiraron el sombrero<sup>5</sup>  
 y, como ha sido su novio,<sup>6</sup> no ha querido recogerlo.  
 Entonces la dijo Antonio<sup>7</sup>: —Me la<sup>8</sup> tienes que pagar:  
 te he de cortar la cabeza y la mano principal—.  
 A otro día de mañana, Antonio se levantó  
 y<sup>9</sup> fue<sup>10</sup> a casa de su novia a aprovechar la ocasión.  
 Al subir por<sup>11</sup> la escalera<sup>12</sup>, Isabel se está peinando  
 y le dice: —Vete, Antonio,<sup>13</sup> vete<sup>14</sup>, que viene mi hermano—.  
 Ya se ha quitado la faja, ya desenvaina el puñal<sup>15</sup>,  
 ya la coge del cabello<sup>16</sup>, ya<sup>17</sup> la empieza a destrozar<sup>18</sup>.  
 Y, al cabo de media hora<sup>19</sup>, viene su padre almorzar<sup>20</sup>  
 y se encuentra su hija tiradita en el portal.  
 —¿Quién ha sido ese malvado<sup>21</sup>? ¿Quién ha sido el criminal?  
 Si supiera quién ha sido<sup>22</sup>, le quitara el puñalar<sup>23</sup>—.

<sup>3</sup> pasó] ha ocurrido 16

<sup>4</sup> hermosa] salada 15; como era tan hermosa] se le ha caído el sombrero 16

<sup>5</sup> le tiraron el sombrero] no ha querido recogerlo 16

<sup>6</sup> y, como ha sido su novio] se lo ha tirado su novio 15; se lo ha alcanzado su novio 16

<sup>7</sup> Entonces le dijo Antonio] —A la salida del baile 15, 16

<sup>8</sup> la] las 16

<sup>9</sup> y] om. 15

<sup>10</sup> fue] va 16

<sup>11</sup> por] om. 15 16

<sup>12</sup> la escalera] las escaleras 16

<sup>13</sup> y le dice: —Vete, Antonio,] —Vete, Antonio de mi vida 15, 16

<sup>14</sup> vete] mira 15

<sup>15</sup> Ya se ha quitado la faja, ya desenvaina el puñal] ...la daga, ...el puñal 16; om. 15

<sup>16</sup> ya la coge del cabello] la agarró por los cabellos 15; la agarra de los cabellos 16

<sup>17</sup> ya] y 16

<sup>18</sup> ya la empieza a destrozar] ...fue a cortar / la ha dado de puñaladas / tiradita en el portal 15

<sup>19</sup> Y, al cabo de media hora] y, a eso de las dos y media 15; a eso de las nueve y media, 16

<sup>20</sup> viene su padre almorzar] su padre viene a almorzar 15; su padre fue a almorzar 16

<sup>21</sup> malvado] canalla 15 16

<sup>22</sup> Si supiera quién ha sido] que ha dado muerte a mi hija 15, 16

<sup>23</sup> se le quitara el puñalar] y la ha tirado al portal om. 15

La cogieron entre cuatro<sup>24</sup>, la llevaron a una losa<sup>25</sup>,  
 toda vestida de blanco<sup>26</sup>, que parecía una rosa<sup>27</sup>.  
 El rosal cría la<sup>28</sup> rosa, la clavelera el<sup>29</sup> clavel,  
 y un padre cría una hija para<sup>30</sup> que la mate cruel<sup>31</sup>.

[Versión 18: Arlanzón, Burgos (Manzano Alonso, 2003: 451)]

El día doce de mayo, señores, voy a contar,  
 un novio mató a su novia por no salir a bailar.  
 —A la salida del baile, me la tienes que pagar,  
 te he de cortar la cabeza y la mano principal—.  
 A la salida del baile Antonio se fue a acostar,  
 que a otro día de mañana tenía que madrugar.  
 Otro día de mañana, a casa su novia va  
 y, al subir las escaleras, estas palabras le habló:  
 —Yo te mato y te mato, yo te mato sin razón—.  
 —No subas ahora, Antonio, que ahora me estoy peinando.  
 No subas ahora, Antonio, por si viniera mi hermano—.  
 Ya se quita la chaqueta, ya desenfunda el puñal,  
 le echa sobre la cama y le da tres puñalás.  
 Primera le dio en el pecho, la segunda en...,  
 la tercera en la cabeza, la que le hizo penar.  
 Ya se pone la chaqueta, ya se marcha el criminal  
 y, a eso de las diez y media, su padre llega al portal:  
 —¿Quién ha sido el atrevido, quién ha sido el criminal?  
 Si lo pilló en el acto, lo cuezo a puñalás—.  
 Fueron a llamar a Antonio a ver si la conocía  
 y él les dijo que sí, que era su novia querida:  
 —Que me tiren siete tiros y también siete rayos,  
 que yo he matado mi novia por cosa de poco daño—.  
 Un rosal cría una rosa y una maceta un clavel,  
 y un padre cría a una hija sin saber pa quién es,  
 si es para hombre borracho o es para hombre de bien.

[Versión 19: Baza, Granada (Escribano Pueo, Fuentes Vázquez y Romero López, 1995: 67-68)]

El día quince de mayo, lo que pasó en la placeta:  
 un novio mató a una novia que era la flor de la violeta.  
 La convidaron a un baile y su madre no la deja.  
 Sin permiso de su madre en el baile se encontraba.  
 Como era tan bonita, le tiraban los sombreros;  
 Antonio le tiró el suyo y no quiso recogerlo.  
 —A la salida del baile, me la tienes que pagar;  
 te he de cortar la cabeza y la mano principal—.  
 A otro día de mañana, Rosario se está peinando,  
 y le dice: —Vete, Antonio, que puede venir mi hermano—.

<sup>24</sup> La cogieron entre cuatro] Ya la han vestido de blanco 15

<sup>25</sup> la llevaron a una losa] como si fuera una rosa 15

<sup>26</sup> toda vestida de blanco] la bajan al cementerio 15

<sup>27</sup> que parecía una rosa] y allí la hicieron la autopsia 15

<sup>28</sup> la] una 15

<sup>29</sup> el] un 15

<sup>30</sup> para ] pa 15

<sup>31</sup> En 15 se añade: «Por la calle de la Virgen / ya no se puede pasar / porque habita doña Carmen, / la madre de un criminal». En 16 se omiten los cuatro últimos versos.

Se deslió de la capa y se sacó un puñal  
y, al lado del pecho, tres puñaladas le da.  
A otro día el padre, que estaba en el entierro,  
..... la tapó con el pañuelo,  
y Antonio, que estaba allí, la tapó con el sombrero.  
Y su madre decía:  
—Padres que tengáis hijos, dadles muy buena enseñanza,  
no le quitéis el querer porque el querer los mata.

[Versión 20: Colomera, Granada (Escribano Pueo, Fuentes Vázquez y Romero López, 1995: 68-69)]

Como era tan bonita tos le tiran el sombrero.  
Antonio le tiró el suyo y no quiso recogerlo.  
—A la salida del baile, me la tienes que pagar;  
te he de cortar la cabeza con la mano principal—.  
Y a la mañana siguiente, Antonio se levantó,  
fue a la puerta de la novia a aprovechar la ocasión.  
Quitándose la chaqueta y tirando del puñal,  
en el ladito derecho, le ha dado tres puñalás.  
A la una de la tarde, vino el padre a merendar:  
—¿Quién ha matado a mi hija? ¿Quién ha sido el criminal?  
Que si ahora lo pillara, lo cosía a puñalás—.  
Un rosal cría una rosa, una maceta, un clavel,  
y un padre cría una hija sin saber para quién es;  
si es para perro judío o es para un hombre de bien.

[Versión 21: Granada (Escribano Pueo, Fuentes Vázquez y Romero López, 1995: 69-71)]

En el río de Jaén, en el río hay una huerta,  
mató su novio a la novia y es la flor de la violeta.  
La convidaron al baile, su padre no la dejó.  
Ella, que quería ir, se tiró por el balcón.  
Como era tan bonita, le tiraban el sombrero.  
Su novio le tiró el suyo y no quiso recogerlo.  
—A la salida del baile, Me la tienes que pagar,  
te he de cortar la cabeza con mi mano prencipal—.  
A otra mañana temprano, Antonio se levantó,  
se fue a casa de la novia pa aprovechar la ocasión.  
La novia se está peinando a la entrada de la sala:  
—¡Vete, Antonio, vete, Antonio, mira que llamo a mi hermano  
y a ti te quiere pegar y a mí me va a meter mano!—.  
Ha subido otra escalera y ha sacado el puñal;  
le ha cortado la cabeza con su mano principal.  
A las tres horas siguientes, vino el padre a merendar:  
—¿Quién ha sido este granuja, quién ha sido el criminal?  
Si ahora mismo lo cogiera, lo cosía a puñalás.  
Que se traigan la camilla y también el justicial,  
que se traigan la camilla y también el criminal,  
que mi hija no ha sido muerta, que la han matado a puñalás—.  
La pusieron en la losa, toda vestida de blanco  
y le preguntan al novio que si él la conocía:  
—¿Cómo queréis que no la conozca si ha sido la prenda mía?  
¿Cómo queréis que no la conozca si era lo que más quería?  
La maté porque yo quise, porque otro no la quisiera,

amor que te he querido tanto ni quiero que otro la quiera—.  
 Un rosal cría una rosa, una maceta un clavel,  
 y un padre cría a una hija sin saber para qué.

[Versión 22: Haza Mora, Albuñol, Granada (Escribano Pueo, Fuentes Vázquez y Romero López, 1995: 71-72)]

—María Antonia, tú estás loca, no sabes lo que has hecho,  
 despreciar a un primo hermano para querer a un forastero.  
 —No lo desprecio por pobre ni tampoco por la edad,  
 lo desprecio porque tiene una larga enfermedad.  
 —Si las ventanas hablaran y los balcones también,  
 te diría, María Antonia, mi enfermedad cuál es—.  
 Como era tan bonita, le tiraron los sombreros.  
 Su novio le tiró el suyo y no quiso recogerlo.  
 A la salida del baile: —Me la tienes que pagar;  
 te he de cortar la cabeza y la mano principal—.  
 Juan Antonio llegó a su casa y se sentó en el sillón;  
 le pidió a su madre agua y, al momento, se la dio:  
 —¿Qué te pasa, hijo querido? ¿Qué te pasa, hijo del alma?  
 —Que me ha dicho María Antonia que conmigo no se casa.  
 Cinco duros tiene míos, madre, vaya usted a por ellos;  
 ya que me ha robado el alma, que no me robe el dinero—.  
 Serían las seis de la tarde, se levanta el criminal  
 y se ha liado en su capa a cogerla descuidá.  
 Cuando llegó el caballero, ella se estaba peinando  
 y le ha dicho María Antonia: —Vete, que viene mi hermano—.  
 Se ha desliado de su capa y tres tiros le dio.

[Versión 23: Los Realejos, Santa Cruz de Tenerife (Trapero, León Felipe y Monroy Caballero, 2016: 442-443)]

Año de mil novecientos, presente lo traigo yo.  
 Año de mil novecientos, Rosita virgen murió.  
 Y su padre le decía: —Rosita, hoy no se sale—.  
 Y sin permiso de su padre Rosita estaba bailando.  
 A Rosita, como es más guapa, todos le tiran pañuelos.  
 Antonio le tiró el de él y no quiso recogerlo.  
 —Rosita, no me hagas eso, que la gente lo va a notar.  
 —Que lo note o no lo note, contigo no he de bailar.  
 —A la salida del baile, te las voy a cobrar;  
 o te abro la cabeza o te mato a puñaladas—.  
 A la salida del baile, no se las pudo cobrar,  
 porque estaba con sus amigas y un guardia municipal.  
 A la mañana siguiente, temprano se levantó  
 y a la casa de Rosita Antonio marchó.  
 —Antonio, marcha tranquilo, que llamo a mi hermano.  
 —A mí no me importa que lo llames o lo dejes de llamar,  
 lo que me hiciste anoche te la tengo que cobrar—.  
 La agarró por el bracito y a la sala se la llevó;  
 al lado del corazón, seis puñaladas le dio.  
 Con los gritos de ella, la gente se acercó:  
 —¿Quién ha sido el asesino? ¿Quién ha sido el criminal?  
 —Yo he sido el asesino y yo he sido el criminal,  
 yo fui quien mató a Rosita porque no quiso bailar—.

Rosita estaba en la mesa y la pusieron en el suelo,  
 y el padre, que está al lado, la tapó con el pañuelo.  
 —Si el alcalde de este pueblo no tuviera piedad de ella,  
 le daría cuatro tiros al que mató a esta mujer.  
 —Yo merezco cuatro tiros, cuatro tiros y muchos más;  
 yo fui quien mató a Rosita porque no quiso bailar.  
 No la maté porque quise ni porque ella me quisiera,  
 la maté porque era mía y no pude gozar de ella—.  
 Ahora Rosita está pidiendo clemencia a Dios,  
 y Antonio está dando su nueva declaración.

[Versión 24: La Victoria de Acentejo, Santa Cruz de Tenerife (Trapero, León Felipe y Monroy Caballero, 2016: 444)]

Señores, voy a contar lo que pasó en la Glorieta:  
 un novio mató a su novia por una flor de violeta.  
 Al subir las escaleras, estas palabras le dijo:  
 —Tú me matas porque quieres, yo no te he hecho motivo—.  
 Al bajar las escaleras, tres puñaladas le da;  
 cayó redondita al suelo sin decir: «¡Válganos Dios!»  
 La cogieron entre cuatro, la pusieron en la losa,  
 toda vestida de blanco que parecía una rosa.  
 La quitaron de la losa, la pusieron en el suelo,  
 su padre, que estaba enfrente, la tapó con un pañuelo.  
 Llamaron al criminal por ver si la conocía:  
 —¡No la voy a conocer si esta fue la prenda mía!—.  
 Si el alcalde de este pueblo cumpliera con su deber  
 tres puñaladas le diera al que mató a esta mujer.

[Versión 25: Calahorra, La Rioja, (Asensio García, 2004: 99)]

A veinticinco de abril, lo que pasó en Galilea:  
 un novio mató a su novia por la flor de la bandera.  
 La convidaron al baile, sus padres no la dejaban.  
 Sin permiso de sus padres, ella en el baile se entraba.  
 —A la salida del baile, me la tienes que pagar;  
 te he de cortar la cabeza o la mano principal—.  
 Al subir una escalera, estas palabras le habló:  
 —Tú me matas. —Yo te mato. —Tú me matas sin razón—.  
 Al subir otra escalera, tres puñaladas le dio;  
 ¡mira qué tres puñaladas!; ella en el suelo cayó.  
 La cogen en la camilla, la llevan al hospital,  
 y en el hospital le dicen que no la pueden curar.  
 —Si no me pueden curar, que me tiren cuatro tiros,  
 que yo no puedo vivir con el corazón herido—.  
 Llamaron al criminal, a ver si la conocía:  
 —¡Qué hacer sino conocer que ha sido la novia mía!

[Versión 26: El Rincón, Santo Tomé, Jaén (CLO, 1442r)]

A la salida del baile, todos le tiran el sombrero,  
 y Antonio le tira el suyo y no quiso recogerlo.  
 —A la salida del baile, me la tienes que pagar;  
 te he de cortar la cabeza y la mano principal—.  
 Otro día por la mañana, Antonio se levantó  
 y fue a casa de Dolores, Dolores se está peinando.

—Anda, vete de aquí, Antonio, por si viniera mi hermano.  
 —Yo no le temo a tu hermano ni tampoco a ningún hombre—.  
 Se ha echao mano al bolsillo y se ha sacado un puñal,  
 entre la carne, a Dolores seis puñalás le pegó.  
 Llamaron al endevido, llamaron al criminal,  
 llamaron al endevido por ver si la conocía:  
 —Sí, señor, que la conozco, que ha sido la novia mía—.  
 Si el alcalde de este pueblo cumpliera con su deber,  
 siete tiros se merece (y) el que mata a una mujer,  
 el que mata a una mujer sin tener culpa ninguna.

[Versión 27: Almansa, Albacete (Ferrer-Sanjuán y Bonete Piqueras, 1993: 105)]

Como era tan bonita, todos le tiran los sombreros.  
 Antonio le tira el suyo y no quiso arrecogerlo.  
 —A la salida del baile me la tienes que pagar;  
 te he de cortar la cabeza o la mano principal—.  
 Y a la salida del baile ya no la pudo lograr.

...../.....  
 Y a otro día en la mañana, Antonio se levantó,  
 fue a casa de su novia y aprovechó la ocasión.  
 Al subir las escaleras, Dolores se está peinando:  
 —¿Dónde vas, Antonio mío? No vaya a venir mi hermano—.  
 Levantándose la capa y enseñándole el puñal,  
 la cogió de los cabellos, le ha dado tres puñalás:  
 una se la dio en el pecho, la otra en el corazón.

...../.....  
 A las tres horas y media, su padre vino a almorazar:  
 —¿Quién te ha muerto, hija mía? ¿Quién ha sido el criminal?—.  
 Llamaron al criminal por ver si la conocía:  
 —¿No queréis que la conozca si ha sido la novia mía?—.  
 Por la puerta de la Gloria ya no se puede pasar  
 porque vive doña Carmen, la madre del criminal.

[Versión 28: Alpera, Albacete (Ferrer-Sanjuán y Bonete Piqueras, 1993: 106)]

La convidaron a un baile, su padre no la dejaba.  
 Sin permiso de sus padres, en el baile se encontraba.  
 Como era tan bonita, le tiraban los sombreros.  
 Antonio le tiró el suyo y no quiso recogerlo.  
 —Y a la salida del baile, me las tienes que pagar;  
 te he de cortar la cabeza y la mano principal—.  
 A la salida del baile, como tanta gente había,  
 Antonio le dio vergüenza; lo dejó pa otro día.  
 Otro día de mañana, Antonio se levantó,  
 fue a casa de su novia y aprovechó la ocasión  
 y, al subir las escaleras, ella se estaba peinando.  
 —¡Vete, Antonio, vete, Antonio, mira que vendrá mi hermano!  
 —Mientras tu hermano no venga, me la tienes que pagar;  
 te he de cortar la cabeza y la mano principal—.  
 A las ocho en punto, en punto, vino su hermano a almorzar:  
 —¿Quién ha sido el asesino, quién ha sido el criminal?,  
 que si ahora le pillara, le daba cien puñalás—.  
 Llamaron al asesino por ver si la conocía:  
 —¿Cómo no queréis que la conozca si ella ha sido novia mía?

La maté porque la quise, pa que nadie la quisiera,  
que como yo la he querido, no habrá hombre que la quiera.

[Versión 29: Santa Cruz del Retamar, Toledo (ATO, 00124 03)]

El catorce de septiembre, por ser día señalado,  
ha matado este criado a María Jesús Manchado.  
María Jesús marcha a la plaza y su padre en el balcón,  
meneando la cabeza, que le dijera que no.  
Ella, por hacerle caso, pa su casa se marchó  
y, a la puerta de su casa, al encuentro le salió.  
La ha tirado del vestido y en el suelo la cayó:  
—Y ahora dime si me quieres, María Jesús, dímelo.  
—Yo a ti sabes que te quiero, pero ya sabes que en casa  
todos los días de fiesta me están consumiendo el alma.  
—A la salida del baile, me la tienes que pagar;  
te he de cortar la cabeza y la mano principal—.  
Y lo cogen en el carro, lo llevan como un ladrón,  
amarrado con cadenas, lo llevan a la prisión.  
A la puerta de Rogelio, el carro se le paró  
pa que viera Cipriano a paloma que mató.

[Versión 30: Medina del Campo, Valladolid (ATO, 00133A 29)]

—A la salida del baile, me las tienes que pagar;  
te he de cortar la cabeza o la mano principal—.  
[Com. 1: Había una niña muy guapa, la tiraban los sombreros.]  
Estaba en el baile, la tiraban los sombreros,  
y se le ha tirado su novio y no ha querido recogerlo.  
[Com. 2: Luego la dice el novio:]  
—A la salida del baile, me las tienes que pagar;  
te he de cortar la cabeza o la mano principal—.  
[Com. 3: Y luego la mata y yo ya no me acuerdo de más.]

[Versión 31: Villalumbroso, Palencia (ATO, 00213 28)]

—A la salida del baile, me las tienes que pagar—.  
Con el puñal en la mano [Com.: No me acuerdo]

[Versión 32: Valladolid (ATO, 00339 29)]

El veintiuno de enero una copla he de cantar,  
que un novio mató a su novia porque no ha salido a bailar.  
Como era tan bonita le tiraban los sombreros.  
Su novio le tiró el suyo y no quiso recogerlo.  
—A la salida del baile, me la tienes que pagar;  
te he de cortar la cabeza y la mano principal—.  
A otro día por la mañana, Antonio se levantó,  
marcha en casa de su novia pa pillarla en ocasión.  
Al subir las escaleras, estas palabras habló:  
—No siento más en el mundo que te mato sin razón—.  
Y, al entrar en la sala, ella se estaba peinando:  
—Retírate ya tú, Antonio, no vaya a venir mi hermano—.  
Se ha quitado la chaqueta, desenvaina su puñal,  
se ha echado sobre la cama y le dio tres puñalás.  
Ya se va aquel asesino, ya se va aquel criminal.

Y a la misma doce en punto, fue su padre pa almorzar:  
 —¿Quién ha sido el asesino? ¿Quién ha sido el criminal?  
 Si aquí mismo lo cogiera, lo cosía a puñalás—.  
 La quitaron de la cama para ponerla en el suelo.  
 Antonio, que estaba allí, la tapó con su pañuelo.  
 La quitaron del suelo para llevarla a la fosa,  
 toda vestida de blanco, que parecía una diosa.  
 Llamaron al criminal por ver si la conocía:  
 —¿Quieres que no la conozca si ha sido la novia mía?  
 —Madre, deme usted un pañuelo, que me lo ponga de luto,  
 que le he quitado la vida la mujer que quería tanto.  
 —Vete por ahí, ladrón; vete por ahí, criminal.  
 Tienes que pagar la muerte, la muerte de Laura Gómez.

[Versión 33: Villoslada, Segovia (ATO, 00352 02)]

En la provincia Jaén, señores, voy a contar:  
 un novio mató a su novia por no salir a bailar.  
 Como era tan bonita, la tiraban el sombrero,  
 Antonio la tiró el suyo y no quiso recogerlo:  
 —A la salida del baile, me la tienes que pagar;  
 te he de cortar la cabeza y la mano principal—.  
 A esto de las tres y media, Antonio se levantó,  
 por el huerto de su novia, a pillarla en ocasión.  
 Isabel se está peinando en el centro de la sala:  
 —No entres, Antonio mío, mira que llamo a mi hermana—.  
 Se desenvolvió la capa y la ha enseñado un puñal  
 y la ha agarrado del cuello, como quererla matar.  
 A eso de las tres y media, subió el padre a merendar:  
 —¿Quién ha matado a mi hija? ¿Quién ha sido el criminal?  
 Si le pillara yo ahora le daría cien puñalás.

[Versión 34: Santiago de la Requejada, Zamora (ATO, 000369 02)]

Presten atención, señores, si quieren escuchar  
 lo que le pasó a la Antonia por saber muy bien bailar.  
 Si su novio era guapo, ella era mucho más,  
 si [...] el sombrero, no le quiso levantar.  
 —Me levantas el sombrero y me vas a hacer pagar:  
 te he de cortar la cabeza y la mano principal.  
 —Ni te le levanto el sombrero ni te vas a hacer pagar,  
 ni me cortas la cabeza ni la mano principal—.  
 Mira si será verdad, mira si será verdad,  
 que a la salida del baile, la cabeza le cortó.  
 La cogieron entre cuatro y al sepulcro la llevaron,  
 el vestido que llevaba era de sangre bañado,  
 el vestido que llevaba era de brocal de seda,  
 pero no valía nada pa lo guapa que ella era.  
 Hasta el mismo cementerio y hasta el mismo enterrador  
 sacó su pala y el pico y hasta el novio entierro oyó.  
 Cuando la meten al hoyo, mi pañuelo le tiré  
 porque no coma la tierra boquita que yo besé,  
 boquita que yo besé, boquita que yo besaba.  
 Cuando la meten al hoyo, mi pañuelo le tiraba.  
 Preso en la cárcel de Asturias, preso en la de Santander,

preso por toda mi vida por una mala mujer.

[Versión 35: Villabrágima, Valladolid (ATO, 0039 06)]

Atención pongan, señores, para poder explicar  
 lo que ha pasado a una joven por saber muy bien bailar.  
 El novio, que era muy chulo y la novia mucho más,  
 se le ha caído el sombrero; no se le ha querido dar.  
 —¿Me levantas el sombrero? Me las tienes de pagar—.  
 Al subir por la escalera, dos puñaladas la da.  
 Su madre llegó al momento, la tapó con el pañuelo.  
 Llamaron al criminal y se presentó al momento.  
 Llamaron al criminal por ver si le conocía.  
 —¿Cómo no he de conocerla siendo Antonia novia mía?—.  
 Ya la cogen entre cuatro, a la losa la llevaron,  
 iba vestida de blanco, que parecía una rosa.  
 Las flores del cementerio todas ya visten de luto,  
 están mirando a la Antonia que la meten al sepulcro.

[Versión 36: Carabanchel, Madrid (ATO, 00429 05)]

Allá arribita, arribita, allá arribita en la aldea,  
 un novio mató a su novia que era la propia canela.  
 La convidaron al baile; su madre no la dejó.  
 Sin permiso de su madre ella al baile se marchó.  
 —No vayas, hija, no vayas, que te van a conocer;  
 tienes el pelito largo y carita de mujer.  
 —Si tengo el pelito largo, madre, me lo cortaré  
 y, después de bien cortado, yo al baile me iré—.  
 Como era tan rebonita, la tiraban el sombrero.  
 Antonio la tiró el suyo y no quiso recogerlo.  
 —A la salida del baile, me la tienes que pagar;  
 te he de cortar la cabeza o la mano principal.

...../.....

[Versión 37: Navianos de la Vega, León (ATO, 00598 28)]

[...]

Lo que sucedió a una joven por saber muy bien bailar.  
 La joven, como era chula, el sombrero le ha tirado,  
 y el joven, como era chulo, no ha querido levantarlo  
 —A la salida del baile, me la tienes que pagar:  
 o te corto la cabeza o la mano principal—.  
 Y al otro día siguiente, Antonio se levantó.  
 Se dirige hacia la puerta y aprovecha la ocasión.  
 Sube la escalera arriba, Isabel se está peinando:  
 —No subas, Antonio mío, mira que viene mi hermano—.  
 Y a eso de las doce en punto, llega el padre a merendar:  
 —¿Quién ha matado a mi hija, quién ha sido el criminal?—.  
 Llamaron al criminal por ver si la conocía:  
 —¿Cómo no va a conocerla siendo ella la prenda mía?—.  
 Una rosa es una rosa y una maceta, un clavel.  
 Y llevaba una caja de esas ricas lentejuelas,  
 pero no valía nada pa lo guapa que ella era.  
 Mira si sería guapa que hasta el mismo enterrador,  
 tiró la herramienta y dijo: —A esta no la entierro yo.

[Versión 38: La Oliva, Fuerteventura (Trapero, 1991: 269-270)]

El veinticinco de abril cayó la bomba la reina,  
 el novio mató a la novia que era la flor de la canela.  
 La invitaron para el baile, su madre no la dejó  
 y, sin permiso de su madre, para el baile se marchó.  
 Y de guapita que iba, todos le tiran el sombrero;  
 Antonio le tira el de él y no lo quiso coger.  
 —A la salía del baile, te las tengo que cobrar:  
 o te disparo tres tiros o te mato a puñalás—.  
 Y a otro día siguiente, se estaba ella peinando:  
 —Quítate de ahí, Antonio, mira que llamo a mi hermano—.  
 Antonio, por obediente, de la puerta se quitó.  
 Dispara a Amelia tres tiros que muertita la dejó.  
 Llamaron a su padre por ver si la conocía.  
 —¿No la voy a conocer, si esta es mi niña querida?—.  
 Llamaron a su madre por ver si la conocía:  
 —¿No la voy a conocer, si esta es mi hija querida?—.  
 Llamaron a su hermano, por ver si la conocía.  
 —¿No la voy a conocer, si esta es mi hermana querida?—.  
 Llamaron al criminal por ver si la conocía:  
 —¿No la voy a conocer, si esta es mi novia querida?—.  
 La recogen en la camilla, la llevan al camposanto,  
 parecía una paloma toda vestida de blanco  
 En el cementerio está toda llena de coronas,  
 pidiéndole al Dios del cielo que se la lleve a la gloria.

[Versión 39: Agüimes, Gran Canaria (ALOC, <https://mdc.ulpgc.es/cdm/singleitem/collection/asmtloc/id/4060/rec/3>)]

Al subir las escaleras, ella se estaba peinando:  
 —Antonio, vete de aquí, mira que te ve mi hermano—.  
 Él se levanta, la desata y se ha sacado un puñal;  
 se ha ido derecho a ella, la ha cosido a puñalás.  
 A las ocho y media en punto, llega el padre a merendar:  
 —Hija mía, ¿quién te ha matado?, ¿quién ha sido el criminal?  
 Que si hubiese estado aquí, la alma se iba a puñalás.

[Versión 40: Benasque, Huesca (FMT, M28-662)]

El veinticinco de mayo, no hace mucho que pasó,  
 un novio mató a una novia porque no quiso bailar  
 y, como era tan bonita, le tiraban el sombrero;  
 Antonio le tiró el suyo; no lo quiso recoger.  
 A la salida del baile le dijo: —Te has de acordar:  
 te he de cortar la cabeza y la vena principal—.  
 A la mañana siguiente, Antonio se levantó  
 y fue a casa su novia a aprovechar la ocasión.  
 Al subir las escaleras, Isabel se está peinando:  
 —¿Dónde vas, Antonio mío?, que puede subir mi hermano—.  
 Ya se ha quitado la capa, ya le ha enseñado un puñal,  
 ya la coge de los pelos, ya le ha clavado el puñal.  
 Al son de la media hora, su hermano sube a almorzar.  
 —¿Quién ha sido el asesino? ¿Quién ha sido el criminal?—.  
 Llamaron al asesino por ver si la conocía:

—¿No la voy a conocer si ha sido la prenda mía?—.  
 Si el alcalde de este pueblo cumpliera con su deber,  
 que le peguen cuatro tiros al que mató a esta mujer.  
 Ya la han vestido de blanco, ya la llevan a enterrar  
 toda cubierta de flores y una caja de cristal.

[Versión 41: Castilblanco, Badajoz (Cid, 1974: 497-498)]

En la provincia de Cáceres, en el pueblo la Tarleta,  
 un novio mató a su novia que es la flor de la violeta.  
 La convidaron al baile, su padre no la dejó.  
 Sin licencia de sus padres ella al baile se marchó.  
 Como era tan rebonita, la tiraban el sombrero,  
 su novio la tiró el suyo y no quiso arrecogerlo.  
 —A la salida del baile me las tienes que pagar;  
 te he de cortar la cabeza con la mano principal—.  
 A la salida del baile no la quiso decir na  
 porque había mucha gente y le iban a sujetar.  
 Pero un día que fue a su casa, ella se estaba peinando:  
 —Retírate de ahí, Antonio, mira que llamo a mi hermano—.  
 Al decir esas palabras, ha sacado un navajón,  
 la ha dado una puñalada en mitad del corazón.  
 Y la quitaron de allí y la echaron en el suelo.  
 Su padre, que estaba allí, la echa a la cara un pañuelo.  
 Y la quitaron de allí y la pusieron en la losa,  
 toda vestida de blanco, que parecía una rosa.  
 Llamaron al criminal por ver si la conocía:  
 —¿No queréis que la conozca si ha sido la prenda mía?  
 Yo la maté porque quise y porque me dio la gana;  
 mujer que yo quería tanto, no quería que otro la amara,  
 no quería que otro la amara ni de que otro gozare,  
 que quería gozarla yo, Madre mía de los Pilares—.  
 Si el gobernador de aquí cumpliera con su deber,  
 siete tiritos merece el que mata a una mujer.

[Versión 42: Espiel, Córdoba (Moreno Moreno, 2016: 657)]

..... le tiraron los sombreros.  
 Él le tiró el suyo ella no lo quiso recogerlo.  
 A la salida del baile: —Me la tienes que pagar,  
 te voy a cortar la cabeza y la mano principal.  
 ...../.....

[Versión 43: Priego de Córdoba, Córdoba (Alcalá Ortiz, 2003: 1132-1133)]

Un domingo por la tarde en la puerta de la iglesia,  
 un novio mató a su novia por la flor de la violeta.  
 La conviaron pa un baile, su madre no la dejó,  
 sin permiso de la madre en el baile se metió.  
 Como era tan bonita le tiraban los sombreros.  
 Su novio le tiró el suyo y no quiso arrecogerlo.  
 —A la salida del baile me la tienes que pagar,  
 te he de cortar la cabeza con mi mano prencipal—.  
 Al otro día de mañana ella se estaba painando:  
 —Retírate de ahí, Antonio, mira que llamo a mi hermano—.  
 Él se ha arrollado la capa y ha sacado un navajón,

le ha dado tres puñaladas, le ha pasado el corazón.  
 La agarraron entre cuatro, la llevaron a la losa  
 toda vestida de blanco que parecía una rosa.  
 ..... Y desde la losa al suelo  
 su padre que estaba allí, la tapó con su sombrero.  
 Su madre que estaba allí la tapó con su pañuelo.  
 Llamaron al criminal por ver si la conocía.  
 —¿Queréis que no la conozca si ha sido novia mía?  
 La maté porque ella quiso, que si no, nunca lo hiciera,  
 porque amores que yo tengo, no quiero que otro los tenga—.  
 Si el alcalde de este pueblo cumpliera con la justicia,  
 siete tiritos le diera al que mata a una mocita.  
 Si el alcalde de Baena cumpliera con su deber,  
 siete tiritos le diera al que mata a una mujer.

[Versión 44: Priego de Córdoba, Córdoba (Alcalá Ortiz, 2003: 1133-1134)]

En el río Guadalquivir al revolver de una huerta,  
 un novio mató a la novia por la flor de la violeta.  
 La convidaron a un baile, su padre dijo que no.  
 Sin permiso de su padre ella al baile se marchó.  
 Como era tan bonita los le tiran el sombrero.  
 Su novio le tiró el suyo, le dio vergüenza cogerlo.  
 —A la salida del baile me la tienes que pagar,  
 te he de cortar la cabeza y la mano principal—.  
 A la salida de baile no le pudo hacer nada,  
 porque iba de sus amigas un poquito arretirada.  
 Al otro día de mañana Carmen se estaba peinando,  
 se le presentó su novio en una capa ocultado.  
 La cogió y la echó sobre la cama;  
 en su divina pechera, siete puñalás le daba.  
 A la una y media en punto el padre vino a almorzar:  
 —¿Quién ha sido el asesino? ¿Quién ha sido ese criminal?  
 Si lo cogiera ahora mismo, lo cosía a puñalás—.  
 Llamaron al criminal por ver si la conocía:  
 —¿No queréis que la conozca si ha sido la prenda mía?  
 Yo la maté porque quise y porque me dio la gana:  
 la mujer que tanto he querido otro no la disfrutara—.  
 Al otro día de mañana dos entierros se cruzaban:  
 él parecía un clavel y ella, una rosa encarnada.  
 Mira si sería bonita que hasta el mismo enterrador  
 tiró la pala y el pico: —A esta no la entierro yo.

[Versión 45: Bélmez de la Moraleda, Jaén (Amezcuca, 1991: 36)]

En la caña de Guartuna ¿no saben lo que pasó?,  
 que un novio mató a su novia sin motivo ni razón.  
 Antonio se llamaba él y celoso por demás,  
 y ella se llamaba Lola y era de guapa sin par.  
 La invitaron a un baile su padre no la dejó,  
 y sin permiso del padre en el baile se metió.  
 Como era tan bonita le tiraban los sombreros,  
 su novio le tiró el suyo y no quiso recogerlo.  
 —A la salida del baile me la tiene que pagar,  
 te he de cortar la cabeza y la mano principal—.

A la salida del baile él no le pudo hacer na  
 porque estaba su tía al lado y no se pudo acercar.  
 A otro día por la mañana Antonio se levantó  
 Y se fue a casa de su novia en busca de una ocasión.  
 Sentada a la entrada del cuarto ella se estaba peinando:  
 —Qué quieres Antonio? ¡Vete!, mira que llamo a mi hermano.  
 —Lo llames o no lo llames, lo dejes de llamar,  
 la mala acción que me hicistes me la tienes que pagar—.  
 Subiendo las escaleras la capa se le caía,  
 y se ha sacado una alfaca y la ha dejado tendida.  
 Llamaron a la justicia, la llevaron a la losa,  
 toda vestida de blanco que parecía una rosa.  
 Allí llamaron a Antonio por ver si la conocía:  
 —¿No la voy a conocer si ha sido la novia mía?—.  
 A las doce menos cuarto vino el padre a merendar:  
 —¿Quién ha matado a mi hija? ¿Quién ha sido el criminal?  
 Si lo cogiera en el acto, lo cosía a puñalás—.  
 Un rosál cría una rosa y una maceta un clavel,  
 y un padre cría a una hija sin saber para quién es,  
 si para algún criminal, si para un hombre de bien.

[Versión 46: Campillo de Arenas, Jaén (Higueras Martínez y Aguilar González, 2000: 142)]

El dieciocho de mayo, señores os voy a contar  
 que un novio mató a una novia por no salir a bailar.  
 Como era tan bonita le tiraban los sombreros,  
 su novio se lo tiró y no quiso arrecogerlo.  
 —Y a la salida del baile me la tienes que pagar  
 te he de cortar la cabeza y la mano principal—.  
 —Ni me cortas la cabeza ni la mano principal,  
 antes que se termine el baile yo me tengo que marchar—.  
 A otro día de mañana y apenas se levantó  
 fue a casa de la novia a cogerla en ocasión.  
 Y al subir las escaleras ella se estaba peinando:  
 —Antonio, vete de aquí, mira que llamo a mi hermano.  
 —Yo no le temo a tu hermano ni tampoco te temo a ti,  
 te dije que en mi presencia tú tenías que morir—.  
 A las tres horas siguientes vino el padre a merendar:  
 —Dime, hija, quién ha sido, quién ha sido el criminal,  
 que si lo pillara ahora, lo cosía a puñalás—.  
 Llamaron al criminal por ver si la conocía:  
 —¿Cómo no la iba a conocer si ha sido la novia mía!—.  
 Un rosál cría a una rosa y una maceta un clavel,  
 y un padre cría a una hija y no sabe pa quién es,  
 si será para un mal hombre o para un hombre de bien.

[Versión 47: Pontón Alto, Jaén (CLO, 0179r)]

El domingo carnaval de gitana me vestí  
 y me fui al salón del baile por ver mi novio allí.  
 Y me dijo: —Gitanilla, ¿quiere usted hacer el favor  
 de decirme con salero las novias que tengo yo?  
 —Hombre alto y moreno, quebradito de color,  
 pero tiene usted una falta, que es algo camelador;  
 que camela usted a dos niñas más bonitas que un sol.

Una alta y morena, la otra más rubia que un sol.  
 No te cases con la rubia que serás un desgraciado,  
 cástate con la morena y serás afortunado.  
 —¡Vaya una gitanilla linda que adivina el pensamiento!,  
 si tú fueras castellana trataría de casamiento.  
 —Y quédate con Dios, Pepe, que mi madre me espera.  
 Si quieres saber quién soy, soy tu novia la morena—.  
 El domingo carnaval, señores les voy a contar  
 lo que le pasó a una niña por saber muy bien bailar.  
 Todos le tiran el sombrero, su novio le tiró el suyo,  
 le dio vergüenza cogerlo. (.....)  
 —¡A la salida del baile me la tienes que pagar!  
 ¡Te he de cortar la cabeza y la mano principal!—.  
 A otro día por la mañana, Antonio se levantó  
 y fue a casa de su novia a pillarla en ocasión.  
 Al subir las escaleras, Dolores se está peinando:  
 —Quítate de aquí, Antonio, no vaya a venir mi hermano.  
 —Venga tu hermano o no venga, me la tienes que pagar.  
 Te he de cortar la cabeza y la mano principal—.  
 Diciendo estas palabras, l'ha dado tres puñalás.  
 Una l'ha dado en el lado y otra l'ha dao en el hijal  
 y otra l'ha dao en el corazón, la que más le hizo penar.  
 Ya la suben, ya la bajan, ya la ponen en la losa  
 todo vestida de blanco que parecía una novia.  
 Ya la suben, ya la bajan, ya la ponen en el suelo;  
 su novio que estaba allí la tapó con el pañuelo.  
 Eran las doce y media, sube el padre a merendar:  
 —¿Quién ha sido este valiente? ¿Quién ha sido el criminal?  
 Si lo viera ahora mismo lo cosía a puñalás—.  
 —La he matado porque quise. La maté porque era mía.  
 Mujer que yo quiera tanto no quiero que otro se ría.

[Versión 48: Bañares, La Rioja. *Riojarchivo*, «Un desdén castigado».

<http://www.rijarchivo.com/un-desden-castigado/>

El día veinte de abril, mocitas, tener memoria,  
 que por culpa de los bailes, un novio mató a su novia.  
 Como era tan rebonita, la tiraban el sombrero.  
 Antonio la tiró el suyo y no quiso recogerlo.  
 A otro día a la mañana, Antonio se levantó  
 para ir a casa de su novia a pillarla en ocasión.  
 Al subir las escaleras, ella se estaba peinando.  
 —Vete, Antonio, de mi casa porque va a venir mi hermano.  
 —Si viene tu hermano, que venga, que yo no quiero yo que amores  
 que yo haya querido siempre ahora otro se los lleve—.  
 La ha recostado en la cama y, sin decir más palabras,  
 ha sacado un puñal de oro y le ha dao tres puñaladas.  
 Ya la suben, ya la bajan, ya la han metido en la losa  
 toda vestida de blanco que parecía una rosa,  
 que parecía una rosa, que parecía un clavel.  
 La madre que tenga una hija y no sepa para quién:  
 si es para un hombre malvado o es para un hombre de bien.  
 Por la calle la estación ya nadie quiere pasar  
 porque vive doña Carmen, la madre del criminal.

[Versión 49: Sonseca, Toledo (Romero López, 1995: 49-53)]

Allá arribita, arribita,   allá arribita en la Almeña,  
un novio mató a su novia   que era la flor de la canela.  
Como era tan bonita   la tiraban el sombrero,  
y Antonio la tiró el suyo   y no quiso recogerlo.  
—A la salida del baile   me las tienes que pagar;  
te he de cortar la cabeza   y la mano más principal—.  
A otro día, de mañana,   Antonio se levantó,  
se fue a casa de la novia   para aguardar la ocasión.  
Al subir por la escalera   Dolores se está peinando:  
—Anda, vete de ahí, Antonio,   no vaya a venir mi hermano—.  
Al oír estas palabras   se echó mano a su puñal  
y, al ladito de la cama,   tres puñaladas la da.  
A las ocho y media en punto   viene su padre a almorzar.  
—¿Quién te ha matado, hija mía?   ¿Quién ha sido el criminal?,  
que, si lo cogiera ahora,   lo cosía a puñalás—.  
Ya la suben, ya la bajan   ya la ponen en el suelo,  
su padre que está delante   la tapa con el pañuelo.  
Ya la suben, ya la bajan   ya la ponen en la losa,  
ya la ponen la mortaja   toda cubierta de rosas.  
Mandaron llamar a Antonio   por ver si la conocía:  
—¿Quieres que no la conozca   si ha sido la novia mía?  
—No la maté por coraje   ni tampoco por envidia,  
la maté por despreciarme   lo mucho que la quería—.  
Los primeros cinco duros   que en la mesa se pusieron  
fueron de Antonio Fernández   para pagar el entierro.  
Las flores del camposanto   todas se visten de luto  
en ver a aquel criminal   acompañar al difunto.  
Las flores del camposanto   todas se visten de negro  
en ver a aquel criminal   acompañar al entierro.

## BIBLIOGRAFÍA\*

- ALCALÁ ORTIZ, Enrique (2003): *Cancionero popular de Priego. Poesía cordobesa de cante y baile*, VI, Priego de Córdoba, Ayuntamiento de Priego de Córdoba.
- AMEZCUA, Manuel (1991): «El ciego de los romances y la literatura de cordel en la tradición jiennense», *Revista de folklore*, 127, pp. 29-36.
- ASENSIO GARCÍA, Javier (2004): «La tradición oral calahorrana (I): El romancero», *Kalakorikos: Revista para el estudio, defensa, protección y divulgación del patrimonio histórico, artístico y cultural de Calahorra y su entorno*, 9, pp. 83-128.
- \*ASENSIO GARCÍA, Javier y ORTIZ VIANA, Helena: *Riojarchivo. Archivo del patrimonio inmaterial de La Rioja*. [Riojarchivo] URL: <<http://www.riojarchivo.com/>>.
- ATERO BURGOS, Virtudes (2003): *Manual de encuesta del romancero de Andalucía. Catálogo-Índice*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- CID, Jesús Antonio (1974): «Romances en Garganta la Olla (Materiales y notas de excursión)», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 30, pp. 467-527.
- \*CSIC e Institución Milá y Fontanals, *Fondo de Música Tradicional*. [FMT] URL: <[www.musicatradicional.eu/es/home](http://www.musicatradicional.eu/es/home)>.
- \*DÍAZ GONZÁLEZ, Joaquín: «Fonoteca», *Archivo de Tradición Oral*. [ATO] URL: <<http://www.funjdiaz.net/fono1.php>>.
- DÍAZ G. VIANA, Luis (1983): «La tradición oral, hoy. El ejemplo del Romancero», *Revista de Folklore*, 31, IIIb, pp. 9-16. URL: <<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-tradicion-oral-hoy-el-ejemplo-delromancero/html/>>.
- ESCRIBANO PUEO, María Luz, FUENTES VÁZQUEZ, Tadea y ROMERO LÓPEZ, Antonio (1995): *Romancero granadino de tradición oral. Segunda flor*, Granada, Universidad de Granada.
- FERRER-SANJUÁN, Agustín Tomás y BONETE PIQUERAS, Fernando (1993): «Romances de tradición oral. Una recogida de romances en la provincia de Albacete», 17, 219 pp.
- HIGUERAS MARTÍNEZ, Francisca y AGUILAR GONZÁLEZ, Lorenzo (eds.) (2000): «Voces para el recuerdo. Canciones y fiestas tradicionales», *Sumuntán*, 13, pp.131-174.
- MANZANO ALONSO, Miguel (2003): *Cancionero de Burgos, III. Cantos narrativos*, Burgos, Diputación Provincial de Burgos.
- \*MAÑERO LOZANO, David (dir./ed.) (2015-): *Corpus de Literatura Oral [CLO]*. URL: <[www.corpusdeliteraturaoral.es](http://www.corpusdeliteraturaoral.es)>.
- MAÑERO LOZANO, David (en prensa): «La buenaventura del carnaval. Tradición oral en un canto narrativo de transmisión moderna», *Revista de Filología Española*.
- MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco (1990): *Antología de romances orales recogidos en la provincia de Albacete*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses de la Excm. Diputación de Albacete / CSIC / Confederación Española de Centros de Estudios Locales (Serie I. Ensayos Históricos y Científicos, 48).
- MORENO MORENO, Luis (2016): *Romancero de Córdoba: Transcripción y estudio musical de los romances recogidos en la provincia de Córdoba*, Tesis Doctoral, Universidad de Córdoba.

---

\* Las referencias precedidas de un asterisco han sido referidas en el cuerpo de trabajo y el anexo mediante las abreviaturas indicadas entre corchetes.

- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. (dir.) (1996): *Romancero General de Andalucía, I, Romancero de la provincia de Cádiz*, ed., introducción e índices de Virtudes Atero Burgos, con la colaboración de Antonio J. Pérez Castellano *et alii*, Cádiz, Fundación Machado / Universidad de Cádiz / Diputación Provincial de Cádiz.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. y ATERO BURGOS, Virtudes (1986): *Romancerillo de Arcos de la Frontera*, Cádiz, Diputación de Cádiz.
- ROMERO LÓPEZ, María Dolores (1995): *Romances y canciones de la villa de Sonseca*. Serie VI, Temas Toledanos, Toledo, Diputación Provincial de Toledo.
- SALAZAR, Flor (1999): *El romancero vulgar y nuevo*, Madrid, Fundación Ramón Menéndez Pidal y Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense.
- TRAPERO, Maximiano (1991): *Romancero de Fuerteventura*, transcripción y estudio de la música de Lothar Siemens Hernández, Madrid, Caja Insular de Ahorros de Canarias.
- \*TRAPERO, Maximiano y GIRÓN, Alicia: *Archivo de literatura oral de Canarias*. [ALOC] URL: <[mdc.ulpgc.es/cdm/landingpage/collection/asmtloc](http://mdc.ulpgc.es/cdm/landingpage/collection/asmtloc)>.
- Trapero, Maximiano, LEÓN FELIPE, Benigno y MONROY CABALLERO, Andrés (eds.) (2016): *Romancero general de Tenerife*, con estudio de la música de Lothar Siemens Hernández, Tenerife, Ediciones Idea.

Fecha de recepción: 2 de mayo de 2019  
Fecha de aceptación: 28 de mayo de 2019



## El camaleón que se sustenta del aire: evolución paremiológica e incidencia en la literatura española

### The Chameleon that Feeds On Air: Paremiological Evolution and Incidence in Spanish Literature

Rafael MALPARTIDA  
(Universidad de Málaga)

rma@uma.es

ORCID ID: 0000-0001-8438-9014

**ABSTRACT.** The current speaker immediately associates chameleons with color change, but seems confused with the idea that this animal feeds on air, when it emerges in a literary text. Speakers do not recognize as their own, therefore, the proverb *Sustentarse del aire como el camaleón*, which has been transmitted along several centuries in collections of proverbs and has been frequently used for its stylistic value and its effectiveness as a comparison in literature. This paper tries to explain the doggedness of the idea (even after the error has been realized) and its evolution as a proverb, showing the communicating vessels between the cultured and popular traditions. It ultimately advocates for the recovery and the examination of what could be considered a «pre-truth», since it exemplifies what Nuccio Ordine called, in his defense of the Humanities, «the usefulness of the useless».

**KEYWORDS:** chameleon; paremiology; symbology; Pliny the Elder; Belon; Terreros; Correas; Sbarbi.

**RESUMEN.** El hablante actual asocia al camaleón inmediatamente con el cambio de color, pero le causa desconcierto la noción de que el animal se alimente del aire cuando aflora en un texto literario. No reconoce como suya, en consecuencia, la paremia *Sustentarse del aire como el camaleón*, que ha perdurado durante varias centurias en las colecciones paremiológicas y se ha empleado con frecuencia por su valor estilístico y su eficacia como símil en la literatura. A explicar esa persistencia en la idea (incluso una vez sabido el error) y su evolución como paremia, mostrando los vasos comunicantes de la tradición culta y de la popular, se encomienda este artículo, que en última instancia aboga por la recuperación y estudio de lo que podríamos considerar una «preverdad» porque ejemplifica lo que Nuccio Ordine llamó, en su defensa de las Humanidades, «la utilidad de lo inútil».

**PALABRAS-CLAVE:** camaleón; paremiología; simbología; Plinio el Viejo; Belon; Terreros; Correas; Sbarbi.

#### 1. ENCAUZAMIENTO: PERCEPCIÓN ACTUAL SOBRE EL CAMALEÓN

Todo estudio sobre paremiología, en especial si aborda aspectos genealógicos o evolutivos, debería efectuar un trabajo de campo, o partir al menos de alguna observación que determine el vigor del elemento analizado. El saber popular (o lo que hemos convenido en llamar así, asociado a la paremia) y sus manifestaciones particulares mantienen su latido, vivificándolo, o bien lo atenúan, y hay que comprobar su vigencia.

Eso resolvería, de paso, la tensión (cuando no paradoja) entre oralidad y escritura que subyace al estudio paremiológico y sus plasmaciones literarias.

En el caso que nos ocupa, no serán necesarios gráficos sofisticados para desvelar estadísticas. Se trata de una experiencia docente repetida, a modo de juego, durante más de una década, con alumnado de entre 18 y 30 años (al principio de Grado, pero sobre todo, durante los últimos cursos, de Posgrado, con lo cual habríamos de precisar entre 23 y 30 años de media). El texto de partida que les he propuesto para que reflexionen sobre la labor filológica (y su componente axial de *curiosidad*) es el siguiente:

Leandro: Dios te dé buena ventura, que más nos hartará tu buena voluntad y gracia que todos los manjares y vinos del mundo; y pues que así es, comencemos a comer, que en verdad yo estaba medio desmayado con pensar que esta noche la habíamos de pasar como camaleones (Torquemada, 2011: 161).

Ante ese fragmento dialogal, del que solo he mudado aquí una de las intervenciones, y en particular ante la referencia al camaleón (que no les pasa nunca desapercibida), las intuiciones del alumnado van siempre en la dirección de una propiedad muy determinada del reptil: su cambio de color<sup>1</sup>. Esta respuesta (previsible, desde luego) es un festín para el filólogo y, cómo no, para que ellos, como filólogos en formación, reflexionen sobre su propia disciplina; de ahí mi persistencia con ese texto durante tantos años.

El fragmento, que remite indudablemente a la alimentación, igual que los turnos de diálogo que lo rodean («alguna cosa que comamos», «cecina», «liebre», «agua», «banquete», «apetito», «hambre» y un largo etcétera), no activa en ellos el resorte de una característica que durante muchas centurias (sobre todo desde Plinio, como veremos, hasta bien entrado el siglo XVIII) ha cobrado forma (más perifrástica) de paremia y (más concentrada) de símil, y ha nutrido de manera extraordinaria la literatura: que el camaleón se alimenta solo del aire.

No debo poner objeción alguna a la aparente contradicción de que un texto que gira en torno a la comida no resemantice al camaleón en esa línea, sino que convoque una cualidad conocida y tenida por cierta por parte del alumnado: la del cambio de color. La no alimentación o alimentación del aire resulta tan increíble para un hablante actual, que solo la erudición (y en este caso a partir de un error) podría salvarla para el entendimiento cabal del texto, que a la sazón pulsa un menosprecio de corte y una alabanza de aldea gracias a esas referencias. Y es que esa erudición a que apelamos (a menudo, justo es decirlo, con pretenciosidad) los docentes está conformada no por *verdades*, sino por *pulsiones del conocimiento* (de ahí el término *amplitud* con que el *DLE* la define en su segunda acepción) que no tienen por qué haberse mantenido estables. Reconocer esos vaivenes e indagar en sus causas forma parte de la investigación filológica, porque un error tan notable como ese forma parte, asimismo, de la literatura. Así de sencillo: no hay que desestimar nada, por muy disparatado que se juzgue. El filólogo, en suma, tiene algo de síndrome de Diógenes: todo lo guarda, por inservible que pudiera parecer.

---

<sup>1</sup> Y con dificultad para determinar si de la idea se desprende, desde un punto de vista metafórico, una cualidad positiva o negativa. Téngase en cuenta que esas reservas responden en realidad a dos tendencias bien refrendadas por los estudiosos, como en la asociación de esta característica del animal, en contexto áulico, con la figura de Proteo, hasta el punto de que se produjo toda una «controversia sobre el significado ético de la imagen del camaleón en el mundo de la corte» (Álvarez-Ossorio, 2000: 112). De su ambivalencia simbólica (y en variadas tradiciones) informan también oportunamente Chevalier y Gheerbrant (1986: 239-240).

Muy llamativo resulta, además, que una vez iluminada la oscura referencia (con manifiesta sorpresa para el alumnado), siempre empleen la expresión de que nunca lo habían «oído». Aquí no se trata, significativamente, de «leído». Contamos con numerosas compilaciones, con o sin glosa, de refranes y proverbios, pero persiste la idea de «oído». Nótese que intuitivamente el alumnado alude a fuentes de transmisión oral: no lo reconocen porque no lo han heredado. En cambio, la otra propiedad, la del cambio de color, sí les resulta familiar justamente porque lo *camaleónico* (concepto que termina emergiendo) sí les «suenan». Todos estos términos que emplea el alumnado nos ponen, claro, en la órbita de la oralidad, y refrendan lo que Juan de Mal Lara denominaba «filosofía vulgar» porque el refrán (o, como prefiero aquí de forma más neutra, *paremia*) «se conservó con el repetirlo y dezir comúnmente», y así discurre «natural y estampado en memorias y en ingenios humanos» (1996: 31), o, si se quiere una explicación más moderna, lo que sintetiza así Vicente González Martín:

El pueblo toma, guarda y aplica un proverbio como si fuera fruto de su cosecha lingüística y no de la literaria o del ingenio de alguien, observador e ingenioso, que, oralmente o por escrito, nos las han legado para su aplicación, uso y servicio de todos, hasta llegar a formar parte de la conciencia lingüística colectiva y anónima de un determinado pueblo (1997: 286).

La *paremia* responde a una necesidad comunicativa, y une lo colectivo con lo particular. Crea un nexo, una vinculación consensuada. Para designar al que padece mucha hambre, como el Leandro de nuestro texto, el hablante de hoy no necesita al camaleón porque no piensa en él para ese aspecto. No lo asocia porque no cree que el camaleón no se alimente. Es más, relaciona al animal con dos peculiaridades, el cambio de color y —precisamente— su modo de alimentarse, con esa enorme y llamativa lengua que, claro, ya ha tenido oportunidad de contemplar, probablemente a través de imágenes, tanto fijas como en movimiento. Esta iconosfera en que nos movemos cortocircuita (por vía contraria: no solo come, sino que lo hace de modo muy notable) un arraigado *topos*.

Por otra parte, lo que seguramente desconcierta al alumnado es la expresión tan elíptica o condensada (en forma de símil como los recogidos en el siglo XVI por Pérez de Moya o los lugares comunes de Aranda), frente a la forma consignada por Martínez Kleiser, ya expandida y con marcas más reconocibles de proverbialidad: *Del aire se mantienen los camaleones, pero no los hombres* (1993: 27). Ante esa formulación ya tendrían claro, al menos, que de nutrición estamos tratando, aunque les quedaría por desentrañar por qué se dice que el camaleón se mantiene del aire.

Hay, por tanto, tres razones de muy diferente tenor para que la expresión desoriente al hablante actual y no la reconozca como parte de su patrimonio: en primer lugar, desde un punto de vista científico, la protesta por algo que resulta inconcebible; en segundo lugar, desde un prisma comunicativo, la ausencia de transmisión oral de algo que se percibe perteneciente a esa esfera y no a la escrita; y, por último, desde predios estrictamente lingüísticos, la formulación condensada y elíptica, que da por entendido lo que precisamente no entiende el receptor moderno.

Sentadas estas premisas, es necesario preguntarse de dónde procede la idea, generadora de la *paremia*, de que el camaleón no se alimenta, y cómo se ha ido cimentando con la inestimable ayuda de la literatura, que constituye lo que podríamos denominar «la memoria del error».

## 2. ASOCIACIÓN DEL CAMALEÓN CON EL AIRE Y VAIVENES DE UN ERROR

Martínez Kleiser consigna el citado refrán dentro del apartado dedicado al alimento (1993: 27-28), donde menudean ejemplos muy dispares, y de ahí procede la principal objeción que se ha hecho a tan magna obra: la imprecisión taxonómica (Sevilla Muñoz, 1996: 651). No obstante, la vinculación del camaleón con el aire no es solo semántica, como podría parecer en este caso, sino que contiene resonancias míticas. En una franja mucho más próxima al bestiario (y, por qué no decirlo ya decididamente, en particular al fantástico), el reptil comparte mención habitualmente con otros animales que se sustentan solo de un elemento, conformándose así un selecto club de cuatro (con alguna variante, pero ofrezco la «reunión» más aceptada): el camaleón, del aire; la salamandra, del fuego; el topo, de la tierra; el arenque, del agua. No es de extrañar que tengamos que indagar en este componente mítico porque «su naturaleza es tremendamente prodigiosa», como se dice en un bestiario medieval (Malaxecheverría, 1986: 114) del camaleón y podríamos decir nosotros mismos tantos siglos después. Como explica John Berger en su precioso texto «¿Por qué miramos a los animales?», «en todas partes, los animales ofrecían explicaciones o, más exactamente, prestaban su nombre y su carácter a una cualidad, la cual, como todas las cualidades, era, en esencia, misteriosa» (2008: 14). Asociado al aire figura el reptil en la emblemática y la iconología, cuya complejidad y riqueza en su tratamiento daría para un artículo monográfico. Me contento con citar a Alciato, que insiste, «contra los aduladores», en que «Está el camaleón la boca abierta / y de ayre se mantiene» (2003: 118), y a Cesare Ripa, que describe al Aire como una

mujer con los cabellos levantados y esparcidos al viento [...]. Volando se han de ver diversos y numerosos pájaros, mientras a los pies de la figura se ha de poner un camaleón, animal que ni come ni bebe ni come cosa alguna, sino que sólo vive y se alimenta del aire, según lo dice Plinio (1987: 305).

De ahí que, por vía iconográfica y simbólica, «los artistas eligiesen al camaleón como atributo del elemento AIRE personificado» (Mariño Ferro, 1996: 81). Pero lo que más interesa para el recorrido que vamos a trazar, es que tanto la versión mítica como la científica no solo han convivido armónicamente, sino que han coincidido en sus estimaciones. Baste citar a un compilador como Juan de Aranda para refrendar: «Dizen los naturales que ay animales que se sustentan de los quatro elementos, como el topo de la tierra, los peces del agua, el camaleón del ayre y la salamandra del fuego» (1613: 196v<sup>o</sup>). Es decir, que una mente «supersticiosa» y una «racional» (la de esos «naturales», a los que hoy llamaríamos «naturalistas» o estudiosos de las ciencias naturales, como el Plinio al que ya remitía Ripa) comparten percepción. Esto, que resulta muy sorprendente para el hablante actual que considera ajena a su mundo esta propiedad del camaleón, es simplemente la confluencia, tantas veces atestiguada, de dos ramas del saber fuertemente imbricadas, y que discurren parejas a dos ámbitos, el de la oralidad y el de la escritura, que tampoco han resultado ser, naturalmente, compartimentos estancos (antes al contrario: de su afluencia continua se ha nutrido el conocimiento).

Atiéndase, por tanto, a que ese extraño sustento del aire lo aceptan y difunden, en buena medida, «los naturales». Plinio el Viejo, el pionero «natural» por excelencia (y a su zaga Solino, aunque con mucha menor incidencia)<sup>2</sup>, indicó del camaleón lo siguiente:

---

<sup>2</sup> En sus valiosas notas al pasaje de Solino (que calca a Plinio), el responsable de la edición, Francisco J. Fernández Nieto, llama la atención sobre Juba de Mauritania (además de Aristóteles, como es bien sabido) como fuente para el capítulo de la *Historia Natural* sobre el camaleón (Solino, 2001: 498). No obstante, en

«Anda siempre levantado, la boca abierta, y solo entre todos los animales no come manjar alguno; antes sin comer y sin beber se sustenta solamente del aire» (Huerta, 1602: 249).

Cito por la traducción castellana de Jerónimo de Huerta porque su glosa es preciosa para nuestro cometido: «Belonio dice que sufre la hambre ocho meses y un año, y que se sustenta de moscas y de mosquitos y de otros insectos, los que les ase con la lengua, que es para este fin muy suelta, pegajosa y larga» (1602: 249).

Veamos, pues, lo que señala Pierre Belon (*Bellonius* latinizado, *Belonio* castellanizado) en particular, porque ya hay claros indicios por parte del comentarista, al contrastar información, de que Plinio se equivocó al transmitir la idea: al naturalista francés no le cabe duda, en efecto, de que «il se nourrit de mouches, chenilles, escharbots et sauterelles, vivant à la maniere des serpents, qui mangent toutes sortes de petites bestes insectes, lesquelles l'ay souvent trouvé regardant en son estomach quand l'en faisoye l'anatomie» (1554: 98). No obstante, matiza de inmediato, sabor de lo arraigado del tópico, que «aucuns ont dit que les cameleons vivent seulement de vent», a lo que da una explicación muy convincente por similitud con la serpiente:

Or est il qu'un cameleon demeurera un an en vie sans rien manger, qui n'est pas chose difficile à croire, car j'ay veu des serpents de diverses sortes vivre l'espace de dix mois sans leur donner aucune chose à manger. Vray est qu'il faut leur bailler quelques fois un peu d'eau à boir (1554: 98-99).

Belon apela ya a su experiencia (en este caso, acerca de las serpientes) y apunta a que el no haber visto comer al camaleón no se debe a que no lo haga, sino a que puede pasar mucho tiempo sin hacerlo<sup>3</sup>. Plinio, en cambio, usó principalmente fuentes librescas, pese a la imagen que difundió su sobrino, Plinio el Joven, muy potente y hermosa, pero apologética (e incluso heroica), de que murió en la erupción del Vesubio en el año 79 porque, «como hombre sabio que era, le pareció que se trataba de un fenómeno importante y que merecía ser contemplado desde más cerca» (2005: 307)<sup>4</sup>. Como al camaleón (más manso que el volcán) no pareció haberlo observado por sí mismo, parece necesario recordar, con Benjamin Farrington, que

Plinio no aporta nada original a la ciencia excepto su omnívora curiosidad por todos los secretos de la naturaleza, curiosidad que considera que únicamente él poseía entre los

---

lo relativo a la alimentación del aire, ni Aristóteles (1992: 104-106) ni Juba II (al menos en los textos recuperados y traducidos por García García, 2007) aportan dato alguno.

<sup>3</sup> El argumento se repetirá, por ejemplo, a propósito de una mención elíptica de Ovidio («Id quoque, quod uentis animal nutritur et aura, / protinus adsimulat, tetigit quoscumque, colores», 1990: 183) en las anotaciones a las *Metamorfosis* de Sánchez de Viana (1589: 304v-305). Torquemada lo achaca, por otra parte, en su *Jardín de flores curiosas* a una cierta «adaptación natural» (lo cual implica, claro, aceptar el tópico): «a todas las cosas les es propio y natural aquello en que se crían: y así como un hombre que de pequeño se comenzó a poner en costumbre de comer poco a poco algunas cosas ponzoñosas, después aunque las coma en una gran cantidad no le hacen más daño, lo cual se ha visto ya por experiencia, de la mesma manera, un hombre criado en el frío, cuanto más va creciendo, menos perjuicio y daño le hace. Y así lo tienen por su natural: como el pescado tiene andar en el agua, y la salamandra criarse y vivir en el fuego y el camaleón sustentarse con el aire» (1982: 428).

<sup>4</sup> De ahí que señalara además, respecto a la *Historia Natural* de su tío, que «los hombres son curiosos por naturaleza, y se dejan seducir, por simple que sea el relato de los hechos, de tal modo que son atraídos con los comentarios y las anécdotas más irrelevantes. Pero a mí también un ejemplo familiar me impulsa a abordar un empeño de esta naturaleza. Mi tío materno, que fue al mismo tiempo mi padre adoptivo, escribió libros de historia y ciertamente con meticulosa veracidad» (2005: 265).

romanos. No obstante, merece pasar a la posteridad como expositor de los descubrimientos de los demás (1992: 180).

En su descargo, y para relativizar la tensión entre la cultura libresca y la experiencial, ¿es fácil observar al camaleón? En líneas generales, desde una perspectiva actual, podemos afirmar que «el comportamiento tranquilo del camaleón común, las características morfológicas (espectacular uso de la lengua, movimiento ocular), etológicas (*display* cromático, vida arborícola), y alimentarias (facilidad de mantenimiento), han atraído tradicionalmente a numerosos aficionados, habiendo sido frecuente observar a niños (y algunos mayores) con camaleones como mascotas», y haciendo Historia, que «no es una afición nueva» y «Séneca apunta la tendencia de los patricios por mantener camaleones en sus jardines» (Blasco, Pérez Bote y Cabo, 2000: 22-23). No obstante, hemos de tener en cuenta lo que ya manifestaba el propio Belon: resulta complicada, para empezar, su detección, porque pasan desapercibidos gracias a su color, muy parecido al de los árboles entre los que habitan (1554: 98)<sup>5</sup>. Además, como apunta Mariño Ferro, «resulta difícil captar cuándo caza los insectos» debido a la extremada rapidez con que ejecuta el movimiento de la lengua (1996: 81), y seguro que el lector recuerda fotografías de ese preciso momento en algún libro, e imágenes de documentales en ralentí, dado que a velocidad normal no se percibe bien su peculiar técnica.

Así pues, y de nuevo en descargo de Plinio, no es solo a partir de la observación directa del animal vivo, por más dosis de paciencia que se imprima al estudio, sino mediante disección<sup>6</sup>, según apuntaba Belon y veremos con algunos testimonios más, como se podía marcar un cambio de rumbo en la percepción sobre esta propiedad del animal.

Llegados a este punto, cabe preguntarse lo siguiente: una vez resuelto, ¿de dónde procede la persistencia en el error y la continuidad del tópico? Por una parte, se debe a simple testarudez. Si hoy día, en la era de Internet y la hipercomunicación tecnológica (aunque no sé si a pesar de ello o por causa de ello), hay quienes creen que incluso el propio ser humano puede vivir sin alimentarse, y se ha denominado «respiracionismo» al disparate (Mulet, 2014: 31-33), no es de extrañar la resistencia a abandonar la misma creencia aplicada a un pequeño reptil del que apenas se sabía nada, por más que las

---

<sup>5</sup> Sucede así que, como apunta Cándido Santiago Álvarez a propósito de los refranes sobre animales invertebrados no artrópodos, «la baja representación paremiológica se debe al modo de vida poco aparente de estos animales, si exceptuamos el caracol, que no facilita ni la observación ni el encuentro» (2011: 32). De ahí que sobre el camaleón solo he logrado registrar los dos más conocidos en torno al cambio de color y el sustento del aire (con variantes), además de uno muy pintoresco, de filiación andaluza, *Más ojos que un camaleón viejo* (Fernán Caballero, 1876: 436), y el misógino *El hombre que sea león y la mujer camaleón* (Fernández Poncela, 2002: 54).

<sup>6</sup> Véase al respecto lo que explica Farrington, a propósito de una larga etapa de retroceso tras los logros de la época alejandrina, en la investigación en anatomía humana y animal: «los grandes avances en biología realizados por Aristóteles y en anatomía y fisiología humana por Herófilo, Erasístrato y Galeno, se hicieron a costa de trabajo personal áspero y desagradable, disecando animales vivos y muertos»; se produjo, en cambio, como denunciaría Vesalio, un «abandono de la práctica personal de la disección, debido al desprecio del hombre nacido libre hacia el trabajo manual» (1992: 190-191), que ya con la mentalidad renacentista comenzaría a cambiar porque el conocimiento anatómico incluso se aplicó, como es bien sabido, a las artes. El giro en España está bien documentado a partir del influjo de Vesalio (Alberti López, 1948: 7-8), y el comentarista de una nueva traducción del siglo XVII de la *Historia natural*, Francisco Hernández, explica que tuvo oportunidad de ver un camaleón y «después de muerto le anatomizamos yo y algunos médicos», aunque no encontraron restos de alimento, sino «una sarta de huevos que tenía, tan larga que estoy maravillado cómo pudo caber en animal tan pequeño» (Plinio, 1999: 399).

pruebas de lo contrario sean evidentes. Así, por ejemplo, el conservadurismo de un militar como Luis de Mármol para aceptar novedades que trunquen el «estado de las cosas» en que cree vivir, es notable:

Algunos quieren decir que el camaleón, cuando se pone al sol, saca un papo donde se vienen a poner las moscas, y que de ellas se mantiene. No aprobamos tal parescer, aunque vimos muchos en Berbería, especialmente en el Reino de Marruecos, sino que del aire y de los rayos del sol se mantiene (1573: 30)<sup>7</sup>.

Por otra parte, hay razones que no guardan relación con el hermetismo ideológico y la resistencia a admitir las novedades, sino que son de tipo literario y se orientan al *ornatus* y/o la moralización, según comprobaremos con varios ejemplos en los dos siguientes apartados, ya que la «verdad» (averiguada o no) es asunto secundario cuando la paremia y el símil resultan efectivos.

Así, por más que sean frecuentes las acusaciones hacia el «vulgo» de propagar la idea errada (como veremos a continuación respecto a la paremia), será también (y sobre todo) la vía culta la que consolide el *topos*. De hecho, los estudiosos no se ponen de acuerdo sobre quién es el receptor al que se dirige Plinio, su principal difusor, con su *Historia natural*. Por ejemplo, René Martin y Jacques Gaillard destacan que el autor latino escribe «pour le peuple, pour les paysans et les artisans, pour ceux en un mot qui n'ont pas fait d'études; il y a chez lui une réelle volonté de démocratiser le savoir et un souci profond de se rendre utile aux humbles et aux pauvres» (1995: 181); en cambio, Michael von Albrecht opina que «l'opera di Plinio non è uno scritto didattico; oggi lo si assegnerebbe al genere enciclopedico, che si rivolge al lettore colto» (1994: 1266). Quizá podríamos consensuar, con Joan Gómez Pallarès, que,

a pesar de su vasta erudición, el carácter de la obra pliniana no es selectivo en cuanto a lectores se refiere. Plinio no se dirige en concreto a los especialistas, sino que intenta construir una enciclopedia útil a la mayor parte de público posible. Su objetivo último es la difusión de una cultura general, en este caso, relacionada con las ciencias de la naturaleza, y entre un público diríamos ni muy instruido ni muy iletrado (2003: 142).

En todo caso, como la discusión sobre su receptor ideal puede tornarse bizantina, lo que sí resulta indudable es que «su influjo, que obviamente siempre despertó el interés de los filólogos, también se extiende al ensayo, a la literatura de creación, a la historia, al arte e incluso al refranero popular» (Moure Casas, 2008: 204).

Son además los diccionarios (a menudo muy conservadores a la hora de incorporar cambios, aunque dos de los que vamos a citar son muy sui generis y de autoría individual) un precioso ejemplo de que los indicios sobre el modo de alimentarse del camaleón tardaron en germinar. Covarrubias introduce ya una alusión experiencial, pero no discute la idea: «Este animalejo vi en Valencia en el huerto del señor patriarca don Juan de Ribera,

---

<sup>7</sup> El cambio de color, propiedad que aquí he soslayado para centrarme en la del sustento del aire, también ha generado confusiones y errores contumaces, como el de que imita el color de aquello a lo que se acerca (salvo el rojo y el blanco, como destacaban los moralistas y consignaban los repertorios de comparaciones como el de Pérez de Moya, 1584: 94v), cuando en realidad la función del camuflaje ya la sostiene su propio cromatismo natural y son otras las razones (el estado de ánimo, la preparación para el cortejo o la demostración de fuerza) que motivan sus más llamativos cambios. De hecho, hasta los recientes estudios del genetista evolutivo de la Universidad de Ginebra Michel Milinkovitch no parece haber quedado claro que el camaleón no muda su apariencia exactamente para ocultarse y mimetizando el entorno (Jones, 2018: s. p.).

de la misma figura que le pintan. Es cosa muy recibida de su particular naturaleza mantenerse del aire» (1987: 274, s.v. *camaleón*). Más de una centuria después se atisba en el *Diccionario de autoridades*, que fusila todavía, por cierto, a Plinio en varias partes de su descripción del animal, una cierta reorientación del asunto, ya que se admite al menos una doble posibilidad: «Algunos creyeron se mantenía solo del aire, pero otros afirman se sustenta de los mosquitos que coge» (RAE, 1976: 300, s.v. *chamaleon*). Pero será en ese mismo que hemos llamado *Siglo de las luces* cuando Terreros ilumine el asunto aportando un definitivo estado de la cuestión en su diccionario. Tras rebatir nada menos que a Aristóteles (y aludiendo a disecciones), al que se había seguido hasta entonces para negar que el reptil tuviera «carne y sangre», ofrece un contundente testimonio con pruebas de diverso signo y varios hitos experienciales:

Asimismo se engañaron los antiguos que dijeron se mantenía del aire, pues, lo primero, se le han hallado varias moscas en el cuerpo; y, lo segundo, habiendo ido yo mismo a ver uno que habían trahído de Orán a la calle de Alcalá en esta Corte, le puse por curiosidad cerca de una mosca y sacó allí en mi presencia su lengua, y enredada la mosca en su jugo glutinoso, la tragó a vista de todos los de la casa en que estaba, que afirmaron no haberle visto comer hasta entonces [...]. En la calle de Atocha vi este año de 1765 otro [...]. Hoi tengo un camaleón en mi pequeño gabinete [...] (1987: 321-322, s.v. *camaleón*).

El procedimiento, merced a la insaciable curiosidad que se le ha atribuido a Terreros (Carriscondo Esquivel, 2008: 15-16), es impecable: parte de un error difundido por vía libresca (de ahí que aluda a Aristóteles y a Plinio en su artículo, que es muy extenso), lo refuta con la prueba de la disección, que reafirma mediante experimentación (y sorprendiendo a quienes aún no lo habían visto comer), y la observación continúa a lo largo del tiempo, llegando a tener uno muy cerca en el momento de la redacción.

Resulta significativo, además, que explique la prueba de la mosca como si de un ilusionista ante un público atónito se tratara. Si se me permite tomármelo, por un momento, a chanza, ¿acompañó a Terreros la suerte de que el animal tuviera hambre en ese momento, o la mosca era demasiado succulenta? Si nadie lo vio en acción hasta entonces, tal vez es porque a ninguno de los presentes se le ocurrió realizar el experimento al dar por sabido que se alimentaba del aire, hasta que Terreros, que ya daba crédito, naturalmente, a las noticias de disecciones, probó. Parecerá una puesta en escena de ilusionista (a la ciencia, al fin y al cabo, hay que saber venderla también), pero desde entonces, como advertiremos enseguida, la percepción sobre el animal empezará a cambiar.

### 3. FORMULACIONES Y GLOSAS DE LA PAREMIA *SUSTENTARSE DEL AIRE COMO EL CAMALEÓN*

En su *Vocabulario* de 1627, Correas glosa la paremia, que ofrece bajo la forma *Sustentarse del aire como el camaleón*, tomando tres sutiles precauciones: «no se le ve comer, y tiene siempre la boquilla abierta como para tragar aire, y así dicen que se sustenta del aire» (2000: 759). El paremiólogo obra con cautela al indicar, en primer lugar, no que no se alimente, sino que «no se le ve»; en segundo lugar, emplea una partícula comparativa (*como*) para vincular de forma oblicua y no literal la noción de tener la boca abierta con la de tragar aire (lo cual representa un modo de refutarla); por último, recuerda que son otros los que «así dicen», de manera que vuelve a distanciarse del tópico. La triple operación de despersonalización contrasta notablemente con la contundencia con que aludían hasta entonces los diccionarios a la idea.

La cualidad del cambio de color será la que más aflore en las colecciones de paremias, pero volvemos a encontrar una valiosa referencia a nuestro lugar común en Caro y Cejudo: «*Vivir del aire como camaleón: Dezimos esto de los que se sustentan de vanidad y aplausos vanos*» (1675: 405). El desplazamiento de la idea de nutrición (literal) a la de vanidad (traslaticia) se produce porque el referente es ahora Erasmo y sus *Adagiorum Chiliades Quatuor* (1508)<sup>8</sup>. Téngase en cuenta que la colección de Caro y Cejudo traza lazos entre la faceta popular (representada por el refrán) y la culta (en torno al adagio), como se venía haciendo desde la anterior centuria. Así lo explica Pilar Vega Rodríguez:

En el siglo XVI se consolida un proceso de dignificación proverbial que aporta al refrán antiguo la veneración renacentista por los productos populares. Una orientación netamente erasmista propicia en este momento el cotejo de las unidades repertoriadas en los *Adagia* con los proverbios castellanos (1993: 234).

Lo que se ha producido en el caso del camaleón es una contaminación de nociones por vía de la moralización<sup>9</sup>. Las dos ideas (alimentación del aire y cambio de color) han confluido porque ofrecen algo en común: la visión circunspecta en torno a la vanidad y asociada, en última instancia, a la lisonja, imágenes vinculadas al reptil tan recurrentes en la emblemática. Aquí tenemos ya la reorientación del Plutarco que explicaba «Cómo distinguir a un adulador de un amigo» en sus *Moralia* (1992: 212-213), y, en su estela, del Erasmo de los *Adagios* y el *Chamaeleonte imitari* (III, CCLXXXI) como representación del parásito social (1574: III, 362)<sup>10</sup>. Por fin se ha encontrado en el pequeño animal una manera de que las dos propiedades tradicionalmente admitidas discurren en la misma dirección: la denuncia del afán cortesano<sup>11</sup>.

<sup>8</sup> Ha pasado más desapercibido, pero Erasmo también apunta a la extraña peculiaridad vivificándola mediante diálogo en su espléndido convite religioso: «Tim[oteo]: ¿Qué manera de lagarto tan estraña es ésta? / Eus[ebio]: No es lagarto, sino camaleón. / Tim[oteo]: ¿Éste es aquel tan famoso camaleón, de quien tantos autores hablan? Por mi fe, que yo pensava que era tanto mayor que el león en el cuerpo como en el nombre. / Eus[ebio]: Éste es aquel que siempre parece beber los ayres, siempre hambriento e ayuno» (2005: 99). Tengamos en cuenta que la recreación conversacional permite trazar un puente (aquí patente en los defécicos) entre la representación iconográfica del animal (y lo que de él hablan «tantos autores») y el que tienen delante los interlocutores, que «parece» (lo cual relaja la identificación) «beber los ayres», y que no es que no se alimente nunca en sentido estricto, sino que está «hambriento e ayuno». Se trata, por tanto, de un buen ejemplo «representado al vivo» de lo que sugería Belon en su tratado.

<sup>9</sup> Por otra parte, ya Aristóteles había vinculado en cierto modo las dos propiedades: «El cambio de color se le produce cuando se hincha de aire» (1992: 105), y la emblemática recogió con insistencia la asociación de ideas.

<sup>10</sup> Téngase en consideración también, entre los *Adagios* de Erasmo, el *Chamaeleonte mutabilior* (III, IV, I) en cuanto a sus características biológicas (1574: 560), que, como apunta Oltra, será «el que asiente el tópico desde su enorme prestigio» (1994: 878); y, para el caso que aquí nos ocupa, el *Vento vivere* (IV, IX, III), donde cita al animal achacando al «vulgo» la creencia (1574: 806).

<sup>11</sup> Más difícil resulta hablar de contaminación con la expresión *beber los vientos* o *beber los aires*, por más que el parecido sea evidente, pero vale la pena lanzar la sugestión: aunque el origen de la expresión parece estar asociado a los perros de caza, ya Correas consignaba la forma *beber los vientos y los elementos*, y además de la orientación amorosa, se activaba la idea «del que anda en pretensión que mucho desea» (Iribarren, 1993: 24). Nótese que en la obra que aquí nos servía de punto de partida hay un llamativo «muchas veces se les pasa la vida bebiendo los vientos como camaleones y cebándose en esperanzas vanas» (Torquemada, 2011: 98) a propósito de los criados y sus relaciones con los señores. En el origen del dicho, la noción asociada al perro es activa (de hecho, se refiere al afán con que olfatea), mientras que la del camaleón es pasiva, pero aquí probablemente se ha producido un caso de sincretismo por asociación entre *beber* y *sustentarse*.

Este fenómeno sincrético aflorará en varios textos literarios y de ello daré cuenta en el siguiente apartado, pero conviene atender ya a que también hay una tendencia popular (y no solo culta) que vincula la propiedad con lo amoroso. Así, en la relación de «Comparaciones populares recogidas en Osuna» por Rodríguez Marín para la revista *El Folk-Lore andaluz* fundada por Demófilo, aparece *Se mantiene del aire, como los camaleones*, y se ejemplifica con esta copla:

Mi camaraíta y yo  
semos dos fuertes leones;  
nos mantenemos del aire  
como los camaleones (1882: 369).

Al desdén amoroso apunta asimismo esta otra copla flamenca del siglo XIX:

Soy como el camaleón,  
que se mantiene del aire;  
¡y tú eres león sangriento,  
que se mantiene con carne! (Balmaseda, 2001: 60).

Volviendo a la línea «recta» del sustento del aire, que discurrirá en paralelo con la otra en la mayoría de colecciones, e instalados ya de pleno en lo que Combet denominó «le renouveau des études parémiologiques au XIXe siècle» con Sbarbi (1971: 326-329), este ofrece dos glosas de la paremia que merece la pena recordar: en la *summa* que ya vio la luz póstumamente bajo el título de *Gran diccionario de refranes de la lengua española*, el paremiólogo gaditano apostillaba, bajo la forma *Mantenerse del aire, como el camaleón*, lo siguiente: «Frase que debe su origen a la preocupación en que está el vulgo de que el camaleón se mantiene de aire, creencia tan ridícula como absurda» (1943: 47). No sería justo entrar en disquisiciones apresuradas sobre el empleo que el autor realiza del término «vulgo», aquí netamente despectivo, mientras que en su encendida defensa de la paremia (1980b: V-VIII y 1-60) resulta mejor parado. Lo que sí conviene advertir para nuestro recorrido son los matices que muestra en esta otra explicación de *Sustentarse del aire como el camaleón*, con relevantes cambios de significado:

Dícese de la persona a quien para el mantenimiento de la vida le basta con alimentarse escasa y tardíamente. También se dice de aquél a quien presta poco la comida, que *parece que se sustenta del aire*, etc., con alusión a la costumbre que tiene dicho animal de alargar la lengua fuera de la boca por un gran espacio de tiempo, a fin de que la cubran las hormigas y podérselas comer de una vez (1980a: 56).

Frente a la simple indignación de su primera glosa, Sbarbi ya da noticia de uno de los modos como cree que se alimenta el camaleón y termina desplazando el significado: ya no designa al que no come nada, sino al que come poco (primera acepción) y al que lo hace de una manera muy determinada (segunda acepción). Ha cambiado la percepción que se tiene del animal y eso ha modificado, en consecuencia, la propia sustancia de la paremia. Esto, como veremos al término del siguiente apartado, sucederá de manera semejante en el empleo literario de la expresión.

#### 4. INCIDENCIA EN LA LITERATURA DEL LUGAR COMÚN

Como ejemplo de la fortaleza de los vasos comunicantes, de nuevo, entre lo culto y lo popular, merece la pena mudar aquí, como punto de arranque, una cita extensa:

Correas aprovechará al máximo la fuente literaria, especialmente la de la poesía popular, para realizar su obra, pero ésta será el gran pozo sin fondo del que beban la mayor parte de los literatos que deseen incorporar el acervo común de sabiduría popular a sus obras. El corpus documental paremiológico de los siglos XVI y XVII era ya abundante y prácticamente estaba fijado. De él se aprovecharán los literatos, contribuyendo, al mismo tiempo, con su literatura a aumentarlo, ennoblecerlo o simplemente a ponerlo en circulación, transformándolos a veces, en contextos literarios nuevos y en situaciones sociales e históricas cambiantes (González Martín, 1997: 283).

Una muestra de esta incidencia en la literatura a propósito de las propiedades del camaleón ya nos la brindaron en dos excelentes trabajos José Miguel Oltra (1994) para la picaresca y Lía Schwartz (2005) para Quevedo. Si ampliamos la perspectiva cronológica, y de nuevo centrándonos en el sustento del aire, apreciamos la doble vía del rechazo (sobre todo en textos dialogales) y de la aceptación (podríamos decir que «interesada» debido a razones estilísticas).

No sorprende que en dos espléndidos coloquios del siglo XVI como los *Diálogos familiares de la agricultura cristiana* de Pineda y los *Coloquios de Palatino y Pinciano* de Arce de Otálora, auténticos libros troquelados por cuanto tasan al vivo estados de la cuestión candentes en su época, se ponga en entredicho el tópico. En la plática sobre la expulsión del aire, a propósito de la voz, que mantienen los conversantes de Pineda, se refuta de forma contundente (y alegando razones que ya repasamos anteriormente) lo que afirmaba el principal difusor del *topos*:

Filótimo: [...] Plinio tiene que no se halla dentro del camaleón otro miembro, si no es el pulmón, porque siente en esto que se mantiene del aire, mas sin duda es falsa su filosofía, pues es cuerpo de gruesa substancia, y ansí ha menester nutrimento grueso, y se ha visto el camaleón comer las moscas que se le llegan a la boca (1963: 256-257).

De acuerdo con su dinámica acumulativa y tras varias digresiones donde cita al animal, más adelante introduce hábilmente el símil asociado al cambio de color para deslindar la propiedad testada y la que es considerada falsa:

Filótimo: Pues yo quiero que me satisfaga el señor Pánfilo las injurias que me dijo, con descubrirnos el misterio o el secreto, que yo no alcanzo, en aquellos tres animales a que me comparó, a lo menos del pulpo y del tarando.

Policronio: Yo le ruego lo mesmo.

Pánfilo: Aquellos tres animales andan muy notados de que se tornan del color que tienen las cosas a que se allegan; y aun hay quien presume defender que el camaleón se sustente con comer aire, como mienten otros que el pez *halec* con agua sola, y el topo con sola tierra, y la salamandra en el fuego (1964: 314).

Y la petición de los interlocutores le permite examinar ya en particular al camaleón poniendo en boca de Pánfilo (de nombre parlante sin duda, pero que «con la poca filosofía que he deprendido» se defiende bastante bien) un extenso discurso donde delimita con pulcritud las claves del asunto, de forma semejante a la explicación de Belon:

Y metiendo mano en la materia del camaleón, animalejo más traído en plática, digamos con Aristóteles y con Plinio y Solino, que con ser del tamaño de la lagartija, el tornarse de tan varios colores cuales los tienen las cosas a que se allega, le proviene de

ser medrosísimo, y este miedo procede de no tener sangre, sino muy poca en el corazón y en los ojos; y por la falta de la sangre dice Aristóteles ser medrosos los hombres de la tierra caliente y animosos los de la tierra fría, donde los hombres tienen mucha sangre por la providencia de naturaleza contra la ponzoña del frío [...]. Lo del no comer más de viento es de Plinio y de Solino, mas repugna a la verdad filosófica, que no consiente que cuerpo compuesto de los cuatro elementos se mantenga con uno solo, sino con substancia compuesta de todos cuatro, y las experiencias nos enseñan que come moscas y otras cosillas semejantes, sino que como por la falta de sangre sea frigidísimo, gasta poco, y bástale poco, y permanece muchos días sin comer, y por ventura le ayuda el aire a sustentarse su parte, y por esto debe de estar siempre la boca abierta; y nota Aristóteles que se hincha para mudar sus colores (1964: 314-315).

Con su habitual donaire, los platicantes de Arce de Otálora discuten sobre la posibilidad de que algunos hombres hayan vivido largo tiempo (o incluso toda la vida) sin comer, y Palatino lo pone en duda bromeando con lo que se decía de nuestro reptil: «Ese tal debía de ser de casta de camaleones o de linaje de las cigarras que cuenta Platón, que, por beneficio de las musas, se sustentan sin comer ni beber. Todos esos son cuentos de viejas» (Arce de Otálora, 1995: I, 290). Ahora bien, igual que Torquemada en el citado pasaje de su *Jardín de flores curiosas*, se termina insistiendo en que hay autoridades que refrendan esas historias de vidas sin sustento alimenticio, de modo que hemos de acudir a otro intercambio pleno de gracejo para confirmar cómo los interlocutores se toman a chanza el tópico:

Palatino: No me ternía por engañado si me librasen el almuerzo en ese manjar, que más hambre tienen los ojos y el corazón que el estómago, y en mejor plato se emplearían.

Pinciano: Por amor de vos quiero acabar con estas señoras que salgan aquí y os dejen gozar de su vista, pues os queréis mantener della como el camaleón del aire; y entretanto, yo almorzaré lo que hallare (1995: II, 607-608).

Los amigos se van de requiebros y quieren comer a costa de unas damas, de forma que se trata de una broma a partir del juego dilógico entre *sustento amoroso* y *sustento nutricional*, como se aprecia en dos textos también dialogales, aunque de muy distinto tenor (y orientación erótica mezclada sutilmente con alusión a lo monetario en sendas referencias), *La Lozana andaluza* y la *Segunda Celestina*:

Lozana: Señor, ya podéis pensar: mujer que es estada cuatro sábados mala y sin ayuda de nadie, ¡mirá si tengo de darme prisa a rehacer el tiempo perdido! ¿Qué pensáis, que me tengo de mantener del viento como camaleón? No tengo quien se duela de mí, que vosotros sois palabras de presente y no más (Delicado, 2004: 197).

Elicia: Ay, tía, como si te encubriese yo cosa. Veamos, de las doblas que Crito me dio, ¿hete demandado blanca?

Celestina: Mas pidiéssela; pardiós, hija, que no eres camaleón para pedir lo que no das, que te sostienes de solo aire, digo, como te conviene si has de gozar del paxe roxo; y a cabo de mil años que te doy vestido, y calzado y de comer me çahieres dos negras doblas empezinadas. ¡Guayas de las doblas y de la nada!, que para vino son menester cada mes diez. Busca, busca hija, quien te dé ropa y quien te calce, y déxate de gentilezas, que no hemos, en fin, de comer dellas (Silva, 1988: 563-564).

En estos dos últimos textos no hay cuestionamiento alguno del tópico porque el símil resulta muy efectivo para designar la inacción asociada al camaleón<sup>12</sup>. Así se apunta, por ejemplo, a la pobreza en un romance atribuido a Góngora: «qu'es condición de poetas / parecer camaleones» (1998: 327), que podría haber suscrito Cervantes cuando se le ocurrió aquello de la «poetambre»; o para lamentar la ausencia amorosa, como propone Lope en *Servir a señor discreto*:

Pedro: Hoy, con alguna invención,  
le contaré mi partida  
y pues he sido en la vida  
del viento camaleón  
    cisne en la muerte seré  
porque perderla es mejor  
    que no que mi mucho amor  
piense que fingido fue (1975: 170-171).

Con Quevedo, cómo no, topamos con acusados contrastes al leer un precioso soneto donde incorpora el tópico (hábilmente relacionado con el de la salamandra y el fuego) en el clímax de los tercetos para la expresión amorosa:

Fui salamandra en sustentarme ciego  
en las llamas del sol con mi cuidado,  
y de mi amor en el ardiente fuego;  
pero en camaleón fui transformado  
por la que tiraniza mi sosiego,  
pues fui con aire della sustentado (1969: 530).

Y en cambio se mofa de la idea en este otro, que ha venido a llamarse explícitamente «Búrlase del camaleón, moralizando satíricamente su naturaleza»:

Dígote pretendiente y cortesano,  
llámeme Plinio el nombre que quisiere;  
pues quien del viento alimentarte viere,  
el nombre que te doy tendrá por llano.  
[...]  
Si del aire vivieras, almorzaras  
respuestas de ministros y señores;  
consultas y decretos resollaras (1970, 35-36).

Se trata de una reorientación moralizante, con contaminación de las dos propiedades<sup>13</sup>, como ya apreciamos a propósito de los vaivenes paremiológicos, pues

<sup>12</sup> El carácter pasivo del animal llamó la atención de Plutarco, quien discutiendo «Sobre la inteligencia de los animales» lo contraponía por ese aspecto al pulpo (2002: 315-316), y Ripa incluso lo asoció, destacando su pusilanimidad, a la adulación porque esta es «indicio de poco valor y ánimo bajo en quien la ejercita, y aún en quien la escucha gustoso» (1987: 67). Observamos así que unas supuestas propiedades fisiológicas (que derivan en rasgos de carácter) son transferidas a términos morales con suma facilidad. Algo parecido sucedió con la inanición, que podía trasladarse fácilmente a desdenes amorosos.

<sup>13</sup> José Miguel Oltra aprecia bien (y lo funda con un despliegue erudito tan oportuno como encomiable), a propósito del soneto, que «Francisco de Quevedo sintetizará la propuesta asumiendo las dos características principales» (1994: 882), pero en el objeto al que conduce su estudio, la picaresca, no advierte la confluencia de las dos propiedades (1994: 886). Es difícil establecer la línea divisoria, no

finalmente se refiere a los «aduladores» (y no olvidemos la célebre formulación «hidrópica de viento» de las *Soledades* de Góngora). Como bien explica Lía Schwartz, «la analogía se había cristalizado, de este modo, en los discursos populares y en la paremiología culta, así como en la emblemática, convirtiéndose en fuente de conceptos para Quevedo» (2005: 165), y en el citado soneto satírico,

redescripción de la naturaleza del camaleón en la que creyó descubrirse un comportamiento humano, Quevedo recoge, por un lado, toda la información «científica», transmitida desde Aristóteles y Plinio por diccionarios, colecciones de sentencias, proverbios y emblemas, centrada aquí en la creencia popular de que vivía del aire. Por el otro, enlaza una serie de tipos privilegiados en su universo satírico porque *viven del aire*, metafóricamente, o porque expiran el aire del que se alimentaría el camaleón (2005: 167-168).

Creo que las más altas cotas del tópico al servicio del asunto amoroso, de nuevo con mixtura de los componentes del cambio de color y la referencia al aire, se encuentran en la Jornada II del drama mitológico de Calderón *Eco y Narciso*:

Eco: [...] Amor sabe con cuánta  
vergüenza llevo a hablarte,  
y no dudo ni temo  
que tú también lo sabes,  
si atiendes los colores  
que en el rostro me salen,  
la púrpura y la nieve  
variada por instantes;  
porque en cada suspiro,  
que en efecto son aire,  
camaleón de amor  
se muda mi semblante (2000: 618)<sup>14</sup>.

Estos versos introducen un sutil juego estilístico que cimbre el motivo del color mudable (que ya no excluye el blanco y el rojo, según insistían los moralistas, sino que los pone en primer término) asociado al pudor, recoge en su trayecto el lugar común del aire como único sustento del enamorado, y una vez abonada hábilmente la senda metafórica, remata con la imagen del «camaleón de amor» que termina siendo el rostro de Eco<sup>15</sup>.

Avanzando en el tiempo, si aún encontramos, por ejemplo, la línea moralizante en la censura de Carlos de la Reguera al *Correo del otro mundo* de Torres Villarroel cuando se refiere a «los que, camaleones de novedades, se sustentan del aire de los que fingen»

obstante, en el siguiente ejemplo del *Guzmán de Alfarache*, que tal vez sí responda al sincretismo en torno al concepto de la vanidad: «Que el poderoso se hinche, tiene de qué y con qué; mas que el necesitado se desvanezca, es camaleón, cuanto traga es aire sin sustancia. Y así, aunque es aborrecible el rico vano, tanto es insufrible y escandaloso el pobre soberbio» (Alemán, 1999: 342).

<sup>14</sup> Agradezco al profesor David Mañero Lozano la referencia al drama de Calderón, cuya mención al reptil puso amablemente a mi disposición. Asimismo debo a su erudición el conocimiento de una posible pervivencia del tópico (con significativa mención del aire pero no ya del camaleón) en una canción registrada en el *Corpus de Literatura Oral* de la Universidad de Jaén: <https://www.corpusdeliteraturaoral.es/Archivo-Sonoro/cancionero/yo-me-enamore-del-aire>.

<sup>15</sup> Es notable el servicio retórico del *topos*, como en aquel retruécano, atribuido a Góngora y recogido por Agustín Durán, de «por lo bravo se llama / al dormir león sin cama, / y al comer camaleón» (1829: 127), y que García-Page consigna asignándolo a Quevedo en su repaso por el recurso estilístico (1991-1992: 178).

(1725: s. p.), o en Isla y su *Fray Gerundio* al aludir a los «camaleones que se sustentan del ayre de los ergos y que tienen las navetas tan vacías de chocolate como los cascos llenos de cuestiones impertinentes» (1758: 206), la recurrencia a la paremia disminuye considerablemente durante el siglo XIX, frente al vigor que sigue manifestando la propiedad más célebre del cambio de color<sup>16</sup>. La línea cronológica discurre así paralela a lo que ya observamos en la paremiología con el hiato de Sbarbi.

Si nos valemos del *Corpus de Referencia del Español Actual (CREA)* de la RAE para rastrear la huella literaria del tópico, apreciamos que ya no hay apenas alusiones a la alimentación del aire porque la referencia al cambio de color la ha desplazado<sup>17</sup>. Eso sí, podemos comprobar que la alusión a su sustento sigue considerándose efectiva en las obras de ficción, aunque desde un significativo viraje: «con la celeridad y tino de un camaleón, que dispara su lengua para atrapar una libélula, arrojó su garrote como si se tratase de un arpón ballenero» (Fernando Savater, *Caronte aguarda*, 1981); «sacando una lengua muy larga, con ligereza y habilidad de camaleón, para agarrar al vuelo la moneda que don Lisardo echó por el aire» (Germán Sánchez Espeso, *En las alas de las mariposas*, 1985).

Se ha impuesto así la percepción de cómo se alimenta el camaleón (y en sentido netamente positivo, destacándose su destreza) frente a la idea, tantas veces asociadas al ser humano de forma cáustica, de que no se alimenta en modo alguno. Esto da la razón, de paso, a las intuiciones del alumnado a propósito del texto con el que partíamos, y justifica su desconcierto porque se ha debilitado (cuando no perdido) esa extraña impresión sobre el animal.

##### 5. CODA: CONFORMACIÓN DE UNA PREVERDAD

Lo que se ha producido en el arco que hemos examinado es una pervivencia de la paremia porque, en primer lugar, se daba por cierta la propiedad que la sustanciaba, a continuación se vacilaba en darle crédito y en todo caso se acogió (sintetizándose con el tópico más célebre del cambio de color) porque su desplazamiento metafórico permitía útiles giros estilísticos para el discurso literario; finalmente, perdió su vigor cuando el lugar común más reconocible, en lugar de abrazarla y avivarla, la oscureció (de ahí su difícil reconocimiento por parte del hablante actual).

Si contemplamos su trayectoria, tenemos otro ejemplo de que las vías popular y culta discurren imbricadas, porque no es solo «el vulgo» al que aludía Sbarbi el que mantuvo viva la llama del símil sobre el camaleón, sino los literatos que la reformularon y la incorporaron a sus textos en variados registros amorosos y morales, llegando incluso a fundirse las dos percepciones tradicionales sobre el animal.

En definitiva, hemos comprobado que, como advierte Ana Fernández Poncela, los refranes no son *verdades*, sino «una ventana desde la cual mirar la vida y el mundo»

<sup>16</sup> Todavía Galdós recupera el sentido literal del sustento del aire, como en *Doña Perfecta*: «Las pobrecitas son honradas. ¡Bah! Si se alimentan del aire, como los camaleones. Diga usted: el que no come, ¿puede pecar? Bastante virtuosas son las infelices. Y si pecaran, limpiarían su conciencia con el gran ayuno que hacen» (2004a: 439-440); o en *Misericordia*: «De modo que estás como los camaleones. No te apures, que Dios aprieta, pero no ahoga, y aquí estoy yo para que no ayunes más de la cuenta» (2004b: 318).

<sup>17</sup> Con el auxilio del *Corpus del Español del Siglo XXI (CORPES XXI)* de la RAE, que incluye tanto textos escritos como orales, podemos refrendar la evolución: de los 353 casos que he obtenido bajo el lema *camaleón*, 42 aluden explícitamente al cambio de color (y cuando transfieren, mediante símil, la cualidad al ser humano, lo hacen tanto en atribución positiva como negativa), y las 3 únicas que aparecen sobre la alimentación, inciden en su peculiar lengua, de manera que el sustento del aire, como era previsible, se ha volatilizado.

(2012: 20). A propósito de estas ventanas, el inquietante término *posverdad* se ha aplicado sobre todo al ámbito político, pero es extensible a una nueva forma de ver el mundo y de relacionarnos con él en términos más generales, en especial dentro de lo que se ha llamado *modernidad líquida*. Atendamos por un momento a quien mejor ha explicado el proceso, Zygmunt Bauman:

el aprendizaje y la educación fueron creados a la medida de un mundo que era *duradero*, esperaba *continuar siendo duradero* y apuntaba a *hacerse aún más duradero* de lo que había sido hasta entonces. En semejante mundo, la memoria era un valor positivo, tanto más rico cuanto más lejos en el pasado lograra llegar y cuanto más tiempo se conservara. Hoy, una memoria tan sólidamente atrincherada parece, en muchos casos, potencialmente inhabilitante, en muchos más engañosa y, en la mayoría, inútil. [...] En nuestro volátil mundo de cambio instantáneo y errático, las costumbres establecidas, los marcos cognitivos sólidos y las preferencias por los valores estables, aquellos objetivos últimos de la educación ortodoxa, se convierten en desventajas (2008: 36-37).

A la luz de lo que hemos observado a propósito del camaleón, precioso ejemplo para reivindicar, con Nuccio Ordine (2013), «la utilidad de lo inútil» y nuestras maltrechas Humanidades, podríamos preguntarnos lo siguiente desde la sugestión de estos tiempos líquidos: ¿no hay también una *preverdad*? Se trata de algo que en primera instancia se da por sabido y que aflora, gracias al rescate paremiológico y a la recurrencia literaria, incluso mucho después de quedar demostrado el error. Y no me refiero a la «falibilidad de los adagios» que denunciaba Feijoo en otra línea, la del relativismo moral<sup>18</sup>, sino al fragmento de memoria atávica que representa, independientemente de su validez científica, el símil, dicho o proverbio. La paremiología podría dar cuenta, sin duda, de muchas de estas fascinantes *preverdades*.

---

<sup>18</sup> «Cualquiera que pronuncia que todo el Mundo afirma tal, o tal cosa, ¿tomó por ventura uno por uno, ni aun en montón, el parecer de todos los hombres?» (Feijoo, 1997: 1-2).

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERTI LÓPEZ, Luis (1948): *La anatomía y los anatomistas españoles del Renacimiento*, Madrid, CSIC.
- ALBRECHT, Michael von (1994): *Storia della letteratura latina. De Livio Andronico a Boezio*, II, Turín, Einaudi.
- ALCIATO, Andrea (2003): *Los emblemas de Alciato. Traducidos en rimas españolas. Lion, 1549*, ed. Rafael Zafra, Barcelona, José J. de Olañeta / UIB.
- ALEMÁN, Mateo (1999): *Guzmán de Alfarache*, ed. Francisco Rico, Barcelona, Planeta.
- ÁLVAREZ-OSSORIO, Antonio (2000): «Proteo en Palacio. El arte de la disimulación y la simulación del cortesano», en *El Madrid de Velázquez y Calderón. Villa y corte en el siglo XVII. I. Estudios históricos*, Miguel Morán y Bernardo J. García (eds.), Madrid, Fundación Caja Madrid/Ayuntamiento, pp. 111-137.
- ARANDA, Juan de (1613): *Lugares comunes de conceptos, dichos y sentencias en diversas materias* (1595), Madrid, Juan de la Cuesta.
- ARCE DE OTÁLORA, Juan de (1995): *Coloquios de Palatino y Pinciano*, ed. José Luis Ocasar Ariza, Madrid, Turner.
- ARISTÓTELES (1992): *Investigación sobre los animales*, ed. Julio Pallí Bonet, Madrid, Gredos.
- BALMASEDA, Manuel (2001): *Primer cancionero de coplas flamencas populares según el estilo de Andalucía (1881)*, ed. Enrique Baltanás, Sevilla, Signatura Ediciones.
- BAUMAN, Zygmunt (2008): *Los retos de la educación en la modernidad líquida*, Barcelona, Gedisa.
- BERGER, John (2008), *Mirar*, Barcelona, Gustavo Gili.
- BLASCO RUIZ, Manuel, José Luis PÉREZ BOTE y José Manuel CABO HERNÁNDEZ (2000): «Algunas reflexiones sobre el declive del camaleón común (*Chamaeleo chamaeleon*, L. 1758) en la Península Ibérica», *Mediterránea. Serie de estudios biológicos*, 17, pp. 5-51. DOI: <https://doi.org/10.14198/MDTRRA2000.17.04>
- CABALLERO, Fernán (1878): *Cuentos, oraciones, adivinas y refranes populares e infantiles*, Madrid, T. Fortanet.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (2000): *Eco y Narciso*, ed. Ángel Valbuena Briones, en *Obras maestras*, coord. José Alcalá-Zamora y José María Díez Borque, Madrid, Castalia.
- CARO Y CEJUDO, Jerónimo Martín (1675): *Refranes y modos de hablar castellanos con latinos*, Madrid, Julián Izquierdo.
- CARRISCONDO ESQUIVEL, Francisco M. (2008): «La labor lexicográfica de Esteban de Terreros», *Oihenart*, 23, pp. 13-34.
- CHEVALIER, Jean y Alain GHEERBRANT (1986): *Diccionario de los símbolos*, Barcelona, Herder.
- CORREAS, Gonzalo (2000): *Vocabulario de refranes y frases proverbiales (1627)*, ed. L. Combet, Madrid, Castalia.
- COMBET, Louis (1971): *Recherches sur le «refranero» castilian*, París, Les Belles Lettres.
- COVARRUBIAS, Sebastián de (1987): *Tesoro de la lengua castellana o española (1611)*, ed. Martín de Riquer, Barcelona, Alta Fulla.

- DELICADO, Francisco (2004): *La Lozana andaluza*, ed. Carla Perugini, Sevilla, Fundación José Manuel Lara.
- DURÁN, Agustín, ed. (1829): *Cancionero y romancero de coplas y canciones de arte menor*, Madrid, Eusebio Aguado.
- ERASMO DE ROTTERDAM, Desiderio (1574): *Adagiorum Chiliades Quatuor* (1508), Basilea, Eusebium Episcopium y Nicolai Fr. Haeredes.
- ERASMO DE ROTTERDAM, Desiderio (2005): *Coloquios familiares. Edición de Alonso Ruiz de Virués (siglo XVI)*, ed. Andrea Herrán y Modesto Santos, Barcelona, Anthropos.
- FARRINGTON, Benjamin (1992): *Ciencia y filosofía en la Antigüedad*, Barcelona, Ariel.
- FEIJOO, Benito Jerónimo (1997): «Falibilidad de los Adagios» (1750), en *Cartas eruditas y curiosas*, ed. digital Biblioteca Feijoniana. URL: <<http://www.filosofia.org/bjf/bjfc301.htm>>.
- FERNÁNDEZ PONCELA, Ana María (2002): *Estereotipos y roles de género en el refranero popular*, Barcelona, Anthropos.
- FERNÁNDEZ PONCELA, Ana María (2012): «La cultura popular: los refranes hoy», *Revista de Folklore*, 364, pp. 17-32.
- GARCÍA GARCÍA, Alicia María (2007): *Juba II, rey de Mauritania: traducción y comentario de sus fragmentos* (Tesis Doctoral), Universidad de La Laguna.
- GARCÍA-PAGE, Mario (1991-92): «El retruécano léxico y sus límites», *Archivum*, 41-42, pp. 173-203.
- GÓMEZ PALLARÉS, Joan (2003): *Stydiosa Roma. Los géneros literarios en la cultura romana. Notas para su explicación, de Apio Claudio a Isidoro*, Bellaterra, Universidad de Barcelona.
- GÓNGORA, Luis de (1998): *Romances*, IV, ed. Antonio Carreira, Barcelona, Quaderns Crema.
- GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente (1997): «El refrán en la literatura española de los siglos XVI y XVII», *Paremia*, 6, pp. 281-286.
- HUERTA, Jerónimo de (1602): *Traducción de los libros de Caio Plinio Segundo de la Historia natural de los animales*, Alcalá, Justo Sánchez Crespo.
- IRIBARREN, José María (1993): *El porqué de los dichos*, Pamplona, Gobierno de Navarra.
- ISLA, José Francisco de (1758): *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes*, I, Madrid, Gabriel Ramírez.
- JONES, Benji (2018): «Los cambios de color más llamativos de los camaleones no son para camuflarse», *Nationalgeographic.es*. URL: <<https://www.nationalgeographic.es/animales/2018/08/los-cambios-de-color-mas-llamativos-de-los-camaleones-no-son-para-camuflarse>>.
- MALAXECHEVERRÍA, Ignacio, ed. (1986): *Bestiario medieval*, Madrid, Siruela.
- MAL LARA, Juan de (1996): *Obras completas, I. Filosofía vulgar*, ed. Manuel Bernal Rodríguez, Madrid, Turner.
- MARIÑO FERRO, Xosé Ramón (1996): *El simbolismo animal. Creencias y significados en la cultura occidental*, Madrid, Encuentro.
- MÁRMOL, Luis del (1573): *Primera parte de la Descripción general de África*, Granada, René Rabut.
- MARTIN, René y Jacques GAILLARD (1995): *Les genres littéraires à Rome*, París, Nathan / SCODEL.
- MARTÍNEZ KLEISER, Luis (1993): *Refranero general ideológico español*, Madrid, Hernando.

- MOURE CASAS, Ana (2008): «Plinio en España: panorama general», *Revista de Estudios Latinos*, 8, pp. 203-237.
- MULET, José Miguel (2014): *Comer sin miedo: mitos, falacias y mentiras sobre la alimentación en el siglo XXI*, Barcelona, Destino.
- OLTRA, José Miguel (1994): «A propósito del camaleón: la transmisión de un *topos* erudito», en *Hommage à Robert Jammes*, III, Francisco Cerdan (ed.), Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, pp. 875-888.
- ORDINE, Nuccio (2013): *La utilidad de lo inútil*, Barcelona, Acantilado.
- OVIDIO, Publio (1990): *Metamorfosis*, III, ed. Antonio Ruiz de Elvira y Bartolomé Segura Ramos, Madrid, CSIC.
- PÉREZ DE MOYA, Juan (1584): *Comparaciones o símiles para los vicios y virtudes*, Alcalá de Henares, Juan Gracián.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2004a): *Doña Perfecta*, en *Obras Completas. II*, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2004b): *Misericordia*, en *Obras Completas. V*, ed. Federico Carlos Sainz de Robles, Madrid, Aguilar.
- PINEDA, Juan de (1963): *Diálogos familiares de la Agricultura cristiana*, II, ed. Juan Meseguer, Madrid, Atlas.
- PINEDA, Juan de (1964): *Diálogos familiares de la Agricultura cristiana*, IV, ed. Juan Meseguer, Madrid, Atlas.
- PLINIO CECILIO SEGUNDO (EL JOVEN), Cayo (2005): *Cartas*, edic. Julia González Fernández, Madrid, Gredos.
- PLINIO SEGUNDO (EL VIEJO), Cayo (1999): *Historia Natural* (1624), trad. Francisco Hernández y Jerónimo de Huerta, Madrid, Visor / UNAM.
- PLUTARCO (1992): «Cómo distinguir a un adulator de un amigo», en *Obras morales y de costumbres (Moralia). I*, ed. Concepción Morales Otal y José García López, Madrid, Gredos.
- PLUTARCO (2002): «Sobre la inteligencia de los animales», en *Obras morales y de costumbres (Moralia). IX*, ed. Vicente Ramón Palerm y Jorge Bergua Cavero, Madrid, Gredos.
- QUEVEDO, Francisco de (1969): *Obra poética*, I, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia.
- QUEVEDO, Francisco de (1970): *Obra poética*, II, ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia.
- RAE (1970): *Diccionario de autoridades* (1726), I, ed. facsímil, Madrid, Gredos.
- RIPA, Cesare (1997): *Iconología* (1593), I, Madrid, Akal.
- RODRÍGUEZ MARÍN, Francisco (1882): «Comparaciones populares recogidas en Osuna», *El Folk-Lore andaluz*, 9, pp. 361-370.
- SÁNCHEZ DE VIANA, Pedro (1589): *Las transformaciones de Ovidio*, Valladolid, Diego Fernández de Córdoba.
- SANTIAGO ÁLVAREZ, Cándido (2011): «Refranes sobre animales invertebrados no artrópodos», *Revista de Folklore*, 355, pp. 32-41.
- SBARBI, José María (1943): *Gran diccionario de refranes de la lengua española* (1922), ed. Manuel J. García, Buenos Aires, Joaquín Gil.
- SBARBI, José María (1980a): *Ramillete o florilegio alfabético de refranes y modismos* (1873), Madrid, Atlas.
- SBARBI, José María (1980b): *El refranero general español*, I (1874), Madrid, Atlas.

- SEVILLA MUÑOZ, Julia (1996): «Sobre la paremiología española», *Euskera*, 41, 3, pp. 641-672.
- SCHWARTZ, Lía (2005): «De camaleones y pretendientes en la poesía de Quevedo», en *De Fray Luis a Quevedo. Lecturas de los clásicos antiguos*, Málaga, Universidad, pp. 155-169.
- SILVA, Feliciano de (1988): *Segunda Celestina*, ed. Consolación Baranda, Madrid, Cátedra.
- SOLINO (2001): *Colección de hechos memorables o El erudito*, ed. Francisco J. Fernández Nieto, Madrid, Gredos.
- TERREROS Y PANDO, Esteban (1987): *Diccionario castellano con las voces de ciencias y artes* (1786), I, ed. facsímil, Madrid, Arco Libros.
- TORQUEMADA, Antonio de (1982): *Jardín de flores curiosas*, ed. Giovanni Allegra, Madrid, Castalia.
- TORQUEMADA, Antonio de (2011): *Coloquios satíricos*, ed. Rafael Malpartida, Málaga, Anejos de *Analecta Malacitana*.
- TORRES VILLARROEL, Diego de (1725), *Correo del otro mundo*, Salamanca, Eugenio García de Honorato y S. Miguel.
- VEGA, Lope de (1975): *Servir a señor discreto*, ed. Frida Weber de Kurlat, Madrid, Castalia.
- VEGA RODRÍGUEZ, Pilar (1993), «El refranero de Luis Galindo y los *Adagia* de Erasmo», *EPOS*, 9, pp. 233-253. DOI: <https://doi.org/10.5944/epos.9.1993.9836>

Fecha de recepción: 28 de mayo de 2019

Fecha de aceptación: 29 de mayo de 2019



## The Boundaries Between Legend and Folktale: «The Devil as Bridge Builder» in the Catalan Tradition

### Los límites entre la leyenda y el cuento popular: «el diablo como constructor de un puente» en la tradición catalana

Carme ORIOL

(Universitat Rovira i Virgili)

carme.oriol@urv.cat

ORCID ID: 0000-0002-1785-3451

**ABSTRACT:** The theme of the Devil offering to build a bridge in one night in exchange for the soul of the victim has a considerable presence in folk narrative and is internationally widespread. An analysis of the twenty seven Catalan versions featuring the devil as a bridge builder» as the main character shows that these stories vary in nature and can be ascribed to genres related to the legend and the folktale, such as the satanic legend, the explanatory tradition, the comic tale and the religious (pious) story.

**RESUMEN:** El tema del diablo que se ofrece para construir un puente en una noche a cambio del alma de la víctima tiene una notable presencia en la narrativa folclórica y cuenta con una amplia difusión internacional. El análisis de veintisiete versiones catalanas que tienen como protagonista el diablo como constructor de un puente muestra que estos relatos son de naturaleza diversa y que pueden adscribirse a géneros relacionados con la leyenda y el cuento popular, como son la leyenda satánica, la tradición explicativa, el cuento jocoso y el cuento religioso (piadoso).

**KEYWORDS:** The Devil's bridge, folk narrative, Catalan legends

**PALABRAS-CLAVE:** El puente del diablo, narrativa folclórica, leyendas catalanas

The theme of the Devil offering to build a bridge in one night in exchange for the soul of the victim has a considerable presence in folk narrative<sup>1</sup> and is widespread internationally<sup>2</sup>. In the Catalan linguistic and cultural area the theme is present in at least twenty seven versions in the oral tradition.

In most of the versions, the story also serves to explain the origin of a bridge, a standing stone (the stone the Devil did not manage to put in place to finish the bridge), a spring, a water channel or similar.

---

<sup>1</sup> This article is part of the research by the Grup de Recerca Identitats en la Literatura Catalana (GRILC), established by the Catalan Government (2017 SGR 599) and is one of the results of a research project on Catalan folk literature, which has received funding from the Spanish Government's Ministry of Science, Innovation and Universities (PGC2018-093993-B-100 [MCIU/AEI/FEDER, UE]).

<sup>2</sup> This is, for example, the central theme of the types ATU 1191 and ATU 810A\* and the international folktale catalogue (Uther, 2004) mention for these types versions from twenty two and twenty countries respectively.

Taking into account the versions documented in the Catalan tradition, the theme of the Devil as a «builder» who requires the victim's soul in exchange appears in tales of different kinds<sup>3</sup>. This theme therefore makes it possible to reflect on the boundaries between genres, specifically between legend and folktale.

In analysing the versions, the most important difficulties which emerged in assigning the tales to genres were basically of two kinds. On the one hand, working from published versions highlighted how hard it is to know how far the author of the collection intervened in setting down the written version, as not all the versions used are transcriptions of audio recordings. On the other hand, contextual information is practically non-existent in the versions studied, which means that there is no way of knowing what function the stories had.

Despite these limitations, analysis of the versions allowed the stories to be placed in four groups: (1) satanic legend; (2) explanatory tradition; (3) swindler's novella; and (4) religious tale. To aid reflection on the topic, a representative version was chosen for each group and is written down in full or briefly summarised, then references are made to other versions which fall into the same group. Wherever possible, the versions used as a model are those with the highest probability of faithfulness to oral sources, being either transcriptions of audio recordings or the result of quality work to collect folk stories.

In two cases, the entire version is given; in the others, where the version is extended and complex (with forward and backward references, interruptions and repetition by the informant, etc.), a comprehensive summary of the version is given that does not affect the content of the narrative but which does make the text easier to understand. Nevertheless, where necessary, these summaries include exact phrases from the original, marked in italics to highlight important aspects in the analysis of the versions. For the summarized versions, this characteristic is indicated using square brackets at the end of the summary. In any case, the annex at the end of the article includes the complete original versions in Catalan.

The factors taken into account in the analysis concern the credibility, numinous nature and stylistic aspects of the stories, as can be seen in the commentaries on the versions.

#### 1. THE SATANIC LEGEND<sup>4</sup>

1. «El pont major de Girona» (Rupit, Osona) (GRUP DE RECERCA FOLKLÒRICA D'OSONA, *El Folklore de Rupit i Pruit*, 1984, pp. 175-176).

In Girona, a *poor girl* who worked as a house maid, tired of crossing the river Ter every day to take food to the workers, said that she would give herself to the Devil if he would build her a bridge. A gentleman appeared before her —*it obviously had to happen, that punishment*— and said, «On the stroke of midnight the bridge will be finished, but you will never be able to cross it». The *poor girl was afraid [speaking quietly]* and told her masters.

There were three cockerels in the house: the white one, the buff one and the black one. The black one was bad, *on the dark side*. The demons worked all night and built the main bridge in Girona, but before midnight the mistress of the house wet the cockerels with

<sup>3</sup> For the process when the tales transform from one genre to another and when the functions, goals or imaginations you find in the tale are changing, see the entry «Schwundstufe» in the *Enzyklopädie des Märchens* (Brednich, 2005). I am very grateful to Hans-Jörg Uther for his comments in relation to this term.

<sup>4</sup> This group is formed by only one version.

lukewarm water and the black cockerel crowed. The demons lost and couldn't take the girl away, but she, *poor thing, died of fright*. [summarised].

This version was collected in 1981 in a rural area of Catalonia, in the village of Rupit, in the Osona area. The informant was Pere Font, who was seventy two years old at the time. The collectors, Jaume Aiats, Ignasi Roviró and Xavier Roviró (members of the Osona Folklore Research Group) explain in their book *El Folklore de Rupit i Pruit* (1984: 163) that the narrator of this tale «believes and relives what he has told as a true story». This is the only case in the whole corpus analysed where information was available about the «credibility» factor of the tale.

In this version, therefore, the credibility of the tale, which is considered to be a characteristic feature of legend as opposed to a folktale, would be a first objective indicator that the story should be placed in the category of legend.

A second factor to take into account is the numinous nature of the narrative. Satan and the devils personify the negative forces of numinous power and in this story they clearly exercise this power over humans. In the narrative, which would be in the satanic mode in the words of Heda Jason (1977: 21-22; 2000: 139), «satanic fear»<sup>5</sup> (Pujol, 1994: 46) is made clear, i.e. the protagonist, who has had dealings with the Devil, realises the great danger she is in. The Devil says she will never be able to cross the bridge. The protagonist, who believes in the Devil's power, becomes frightened and this causes her to die. This belief in the malignant power of the Devil is shared by the narrator when he refers to the black cockerel as being «on the dark side».

The narrative has a tragic tone, as do many legends, and it is of an exemplary nature. The tale warns us about the danger involved in having dealings with the Devil.

The stylistic details also reinforce the story's character as a legend. The narrator is sorry for the girl and refers to her as «the poor girl»; he then jumps ahead of events and talks of her «punishment» as something inevitable which «had to happen». Later on he says that «the poor girl» was «frightened» and gives this information speaking quietly (as noted in the transcription), as if the matter really were a delicate one. Later on, he mentions that «the poor girl died of fright».

Even so, this story could also be considered a hybrid between the satanic legend (the dramatic part with the death of the protagonist) and the *swindler's novella* (the ingenious part), when it says «the mistress of the house wet the cockerels with lukewarm water and the black cockerel crowed; the demons lost and couldn't take the girl away».

## 2. THE EXPLANATORY TRADITION<sup>6</sup>

The stories in this group are distinguished by the fact that their main function is explanatory. They are intended to explain why a bridge has a stone missing or why a large stone near to the bridge is known as the Devil's Stone.

1. «El pont del Diable» (Batet, Garrotxa) (ROMEU, *Llegendes de la Garrotxa*, 2004, (b) 46-47).

In Sallent, a village close to Santa Pau, in the middle of a plain there is a very tall stone. They say that the Devil wanted to build a bridge and that he wanted to complete it before midnight, before the cockerels crow, because that way he would obtain the soul of

<sup>5</sup> The notion is taken from the work of Pujol (1994), whose analysis was itself based on the classic book by Rudolf Otto on the psychology of religion, *Das Heilige* (1917). This notion is also related with the idea of «mysterium tremendum» expounded by Rudolf Otto in his essay.

<sup>6</sup> This group is formed by seven versions.

a man who made a pact with him to make the bridge. But the cockerels crowed on the stroke of midnight, so that the Devil had to leave the last stone on the ground without finishing the bridge. Since then it has been called the Devil's Stone.

This story was told by Caterina Planella, resident of Batet, a little village in the interior of Catalonia, in the summer of 1951<sup>7</sup>. Apart from this information, the version contains no other contextual data that allows its meaning to be interpreted. Despite this, the text has some features that highlight its eminently explanatory character. These features are at the beginning and end of the story. Thus, the first sentence states where the story takes place and introduces the strange element that requires an explanation; that is, in the middle of a flat space there is a very tall stone. Next the story of the Devil as bridge builder is briefly developed, stating that the Devil leaves the work unfinished because he cannot complete it within the fixed period. However, this is narrated in a purely descriptive style, without the active intervention of the characters. Finally, the last sentence summarizes the story's intention, which is to explain why the stone is known as the Devil's Stone.

Other versions: 2. «La Cequia del Diable en Molvedre» (Massarrojos, València) (MARTÍNEZ, *Llegendari valencià*, 1995, pp. 180-181 [1st. ed. 1929]); 3. «El Pont d'Olvena» (Lasquarri, Baixa Ribagorça) (QUINTANA, *Bllat Colrat! Literatura popular catalana del Baix Cinca, la Llitera i la Ribagorça*. Vol. 1, 1997, p. 145); 4. «El pont de Diable» (La Seu d'Urgell, Alt Urgell) (COLL, *Quan Judes era fadrí i sa mare festejava* 1989, pp. 105-106; 5. «El pont del Diable» (Sant Privat d'en Bas, Garrotxa) (ROMEU, *Llegendes de la Garrotxa*, 2004, (a) 46-47); 6. «El pont del Diable» (Santa Pau, Garrotxa) (ROMEU, *Llegendes de la Garrotxa*, 2004, (c) 46-47); 7. «Un pont en una nit» (VERGÉS, *Llegendes del Pla de l'Estany*, 2008, p. 74).

### 3. THE SWINDLER'S NOVELLA<sup>8</sup>

The versions in this group have an entry in the international index, *The Types of International Folktales* (Uther, 2004), under number ATU 1191, in the section «Tales of the Stupid Ogre (giant, Devil)» and the part on «Souls Saved from the Devil». The plot in the most general terms, matching the description used in the *Index of Catalan Folktales* (Oriol/Pujol, 2008) for Catalan versions<sup>9</sup>, is as follows: the Devil undertakes to build a bridge in one night at the request of a mortal in exchange for the mortal's soul, but the mortal manages to avoid fulfilling his or her part of the bargain by means of a subterfuge.

However, many versions of this type display points of contact with ATU 810A\*, specifically with the typical final motif of this type: the protagonist makes the cock crow early and the Devil disappears [G303.14, E452]<sup>10</sup>.

#### 3.1. ATU 1191

<sup>7</sup> The municipality was joined with Olot (capital of the Garrotxa area) in 1971.

<sup>8</sup> In German: schwank; in French: facétie; in Spanish: cuento jocoso. This group is formed by fifteen versions.

<sup>9</sup> It was decided to put all the versions together as a single type of tale (ATU 1191) rather than separating them into two groups (ATU 1191 and ATU 810A\*) as all of them share the mortal's pact with the Devil and subterfuge as the factor which thwarts the Devil's intentions. Moreover, the function of the tales is the same: they explain the existence of a large construction, generally a bridge.

<sup>10</sup> For the motifs G303.14 i E452, see Thompson (1955-1958).

In these versions the pact is the following: the Devil offers to build a bridge in exchange for the soul of the first to cross it. The human sends an animal across (a donkey, a goat, etc.)<sup>11</sup>.

1. «El pont del diable» (Abrera, Baix Llobregat) (BERTRAN, *El rondallari català*, 1989, n.º 60, p. 154 [1st. ed. 1909, p. 263]).

They say that the people of Martorell and those on the other side had been wanting to build a bridge over the river to get from one village to the other, but they never could; and one day the Devil appeared and said that he promised to do it if they would give him the soul of the first to cross it.

They said yes; and in one night the demons built the bridge, which is still there. The next morning they took along a cat, with *some junk tied to its tail* to frighten it, and the cat ran across it; and the Devil had to be content with that soul. *As they hadn't said whether it had to be a beast's or a person's..!*

The details of this version only show that it was collected at Abrera, a municipality near Martorell. In this version, no external information is available concerning the «credibility» factor; therefore, it is necessary to see what other factors the text itself can offer.

First of all, it is clear that the narrative is humorous in tone and has an ending which is positive for the human; the Devil, on the other hand, is the one who is tricked. In fact, the story is told as a swindler's novella, i.e. a contest of ingenuity between a human (intelligent) and the Devil (stupid), and therefore fits perfectly into the group of «Tales of the Stupid Ogre (giant, Devil)».

Secondly, there are details which reinforce the humoristic nature of the version, such as when the narrator says a cat was made to cross the bridge «with some junk tied to its tail» and especially in the last phrase, «As they hadn't said whether it had to be a beast's or a person's!».

Other versions: 2. «El pont del diable» (MESTRES, *Tradicions*, 2009, n.º 70, pp. 71-72 [1st. ed. 1895]); 3. «El pont del diable» (Tarragona, Tarragonès) (ORIOL, *El patrimoni oral a les comarques de Tarragona. Relats tradicionals*, 2005, pp. 15-16); 4. [«El pont del diable»] (SALVAT, *La Ciutat i el Camp de Tarragona*, 1969, pp. 10-11).

In the versions with the characteristic motif of ATU 810A\* the pact is the following: the Devil offers to build a bridge in one night. The human makes the cock crow early, the Devil takes this to mean it is daybreak and, as he has been unable to complete the bridge, goes away without the mortal's soul. In some of these versions, the Devil is referred to as «en Banyeta» (approximately equivalent to «Old Nick»). This is a form used by adults to treat the Devil as a character in tales, with the clear intention of playing him down as a figure and making him into an accessible rather than a feared character.

Other versions: 5. «El Pont del Diable» (AMADES, *Les millors llegendes populars*, 1979, pp. 281-282 [1st. ed. 1950, n.º 1528 (a), pp. 1114-1115 titled «La pedra del diable»]); 6.

<sup>11</sup> For the study of this type at a international level, see the entry «Brückenopfer» in the *Enzyklopädie des Märchens* (Moser-Rath, 1977).

«El Pont del Diable» (AMADES, *Les millors llegendes populars*, 1979, pp. 281-282 [1st. ed. 1950, n.º 1528 (b), pp. 1114-1115 titled «La pedra del diable»]); 7. «La nena, el gall i el dimoni» (Puigcerdà, Cerdanya) (CERDÀ, *Contalles de Cerdanya*, 1961, pp. 31-36); 8. «La font del Dimoni» (La Seu d'Urgell, Alt Urgell) (COLL, *Quan Judes era fadrí i sa mare festejava*, 1989, pp. 99-100); 9. «El pont del Diable (una altra versió)» (Cardona, Bages) (MARTÍN, Carme (ed.), *Llegendes i contalles del Bages*, 1996, p. 85); 10. «Pactes» (ROMEU, *Materials i estudis de folklore*, 1993, n.º 54a, p. 123 [1st. ed. 1950]); 11. «Pactes» (ROMEU, *Materials i estudis de folklore*, 1993, n.º 54b, p. 123 [1st. ed. 1950]); 12. «El diable i la donzella» (SOBERANAS, *Llegendes històriques de Tarragona*, 2002, p. 43 [1st. ed. 1965]); 13. «El jugador empedreït» (SOBERANAS, *Llegendes històriques de Tarragona*, 2002, p. 45 [1st. ed. 1965]); 14. [sense títol] (VERDAGUER, *Rondalles*, 1992, [f. 18r], pp. 382-283); 15. «Un pacte amb el dimoni» (VILARMAU, *Folklore del Lluçanès*, 1997, p. 262-263 [edition made from unpublished materials from 1947])<sup>12</sup>.

#### 4. THE RELIGIOUS (PIOUS) TALE<sup>13</sup>

1. «El de la mà peluda» (Barcelona, Barcelonès) (BERTRAN, *El rondallari català*, 1909, p. 263. [2a. ed. 1989, n.º 61, pp. 155-156]).

*Once upon a time there was a girl deeply devoted to the Virgin Mary who was taking great care of some lilies she had at her window because she wanted to take them to a figure of Our Lady nearby. So you see, one evening there was a knock at the door, and there was a gentleman asking to be let in. They have supper, and afterwards the girl's father starts with the rosary; just then the gentleman gets up, says good night and goes off to bed.*

At the stroke of midnight the girl, who had still not gone to sleep, went out to the window to bring in the lilies, because it was raining and she was afraid they might be ruined. Just then she saw a hairy black hand coming down from the window of the upstairs room; she screamed, took in the lilies and locked the window; she was unable to sleep all night, thinking about that horrible hand.

This girl had a fiancé who lived on the other side of the village and she had to cross a river to get there. As it had rained all the night long it was impossible to cross it. Her fiancé had to go off to the war the next day and both of them were waiting for daybreak so that they could say goodbye to each other.

When she got up in the morning and saw how high the river was, she became very sad. She picked the lilies and took them to the Mother of God. The gentleman she saw the night before appeared on the road and asked her why she was crying. She told him, and the man said that if she gave him her soul he would build her a bridge over the river before twelve so that she could say goodbye to her fiancé. The *poor girl*, not realising what she was doing, she agreed, and the gentleman disappeared. But then she thought about it and regretted her decision. Crying, she fell at the feet of the statue of the Virgin, begging forgiveness for having given away her soul and begging that the bridge not be finished by twelve.

Meanwhile, by the river, a whole battalion of demons of all sizes appeared and started building the bridge: and, *work, work, work away*, it was nearly twelve and the bridge was almost finished; but in the end it struck twelve and there was still one stone left to lay. As

<sup>12</sup> These versions present great similarities with others from Portugal (Cardigos, 2006) and Spain (Camarena, 2003) in some motifs as: the girl has to do a hard work every day for get water; there are three cockerels in the house; the black cockerel sings before the bridge is finished, etc. I would like thank Isabel Cardigos, Paulo Correia and José Manuel Pedrosa very much for kindly providing me with some Portuguese and Spanish versions of ATU 810A\*.

<sup>13</sup> This group is formed by four versions.

the Devil had not met his side of the bargain, the bridge fell down and the Virgin Mary appeared right there, took the girl and carried her to the other side of the river so that she could see her fiancé. And Our Lady also stopped the fiancé from having to go away to war; and *they got married and lived happily ever after*. [summarised].

In the book *El rondallari català* (Bertran, 1909), this version falls into the group of «legends, moral examples and cases». This is a version which combines features of legends and folktales.

The legendary aspect comes from, firstly, the numinous nature of some of the characters: the Devil and the Virgin Mary and the power they display. The behaviour of the protagonist combines features related to «satanic fear» (the narrator comes close to this emotionally by saying «poor girl») and «holy devotion». In this duality of powers, holy power wins. Secondly, the protagonist shows herself to be very devout, repents of her behaviour and asks the Virgin Mary for help. Her good behaviour from a religious point of view is what saves her. The narrative is therefore of an exemplary nature. Given these features, at the outset this should be considered as a holy legend.

However, its folktale-like aspect comes from the presence of stylistic markers characteristic of this genre. The action in the story is set in an indeterminate time and place. Moreover, the story contains other features characteristic of folk tales such as the formula at the beginning («Once upon a time there was...») and that at the end («They got married and lived happily ever after») and the use of specific connectors like «*vet aquí*» and «*treballa que treballaràs*» (translated above as «so you see» and «work, work, work away»). Finally, it is worth pointing out that the bridge is destroyed, therefore leaving no physical trace, so that there is no link to a specific location as there would be in a legend.

The folk tale style, which links the story to a communicative situation in which the most important thing is its educational function, is what makes it possible to consider this story as a religious folk tale.

Other versions: 2. «La pedra del diable» (CONSTANS, *Rondalles*, 2005, pp. 107-110 [1st. ed. 1952]); 3. «La font del miracle» (MESTRES, *Tradicions*, 2009, n.º 46, pp. 53-54 [1st. ed. 1895]); 4. «Pont del diable de Castellfollit de la Roca» (Orís, Osona) (ROMEU, *Llegendes de la Garrotxa*, 2004, p. 109).

In these versions the pious element is less pronounced. The protagonist simply shows signs of repentance and asks God or the Virgin Mary for help. Finally, divine assistance saves the protagonist.

## 5. CONCLUSIONS

An analysis of the twenty seven Catalan versions featuring «the Devil as bridge builder» as their protagonist shows that these stories vary in nature and can be presented in the form of satanic legend, explanatory tradition, swindler's novella or religious (pious) tale.

The most numerous stories are those in the form of folktales (swindler's novella —ATU 1191 and ATU 810A\*— or religious tale), with nineteen versions. Next are the explanatory traditions, with seven versions, which also make up a quantitatively important group. Finally, the group of satanic legends is made up of just one version. These results show that, in the versions considered, the figure of the Devil is seen more as a character of folk tales who can be beaten by humans than as an evil character to be feared.

## BIBLIOGRAPHY

- AMADES, Joan (1979): *Les millors llegendes populars*, Barcelona, Selecta [1st. ed. 1950]).
- [ATU] UThER, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, FFC, 284-286, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- BERTRAN, Pau (1989): *El rondallari català*, Barcelona, Alta Fulla [1st. ed. 1909].
- BREDNICH, Rolf Wilhem (2005): «Schwundstufe». *Enzyklopädie des Märchens*, 12, 1, pp. 497-596.
- CAMARENA, Julio and CHEVALIER, Maxime (2003): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos religiosos*, Madrid, Centro de Estudios Cervantinos.
- CARDIGOS, Isabel (2006): *Catalogue of Portuguese Folktales*, FFC, 291, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- CERDÀ, Jordi Pere (1961): *Contalles de Cerdanya*, Barcelona, Barcino.
- COLL, Josep (1989): *Quan Judes era fadrí i sa mare festejava*, Barcelona, la Magrana.
- CONSTANS, Lluís G. (2005): *Rondalles*, Banyoles, Centre d'Estudis Comarcals [1st. ed. 1952]).
- GRUP DE RECERCA FOLKLÒRICA D'OSONA (1984): *El Folklore de Rupit i Pruit*, Vic, Eumo.
- JASON, Heda (1977): *Ethnopoetry: Form, Content, Function*, Forum Theologiae Linguisticae, 11, Bonn, Linguistica Biblica.
- JASON, Heda (2000): *Motif, Type and Genre*. FFC, 273, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- MARTÍN, Carme (ed.) (1996): *Llegendes i contalles del Bages*, Manresa, Angle editorial.
- MARTÍNEZ, Francesc (1995): *Llegendari valencià*, Alacant, Generalitat Valenciana / Institut de Cultura Juan Gil-Albert / Diputació Provincial d'Alacant [1st. ed. 1929]).
- MESTRES, Apel·les (2009): *Tradicions*, Valls, Cossetània [1st. ed. 1895]).
- MOSER-RATH, Elfriede (1977): «Brückenopfer», *Enzyklopädie des Märchens*, 2, pp. 838-842.
- ORIOL, Carme (2005): *El patrimoni oral a les comarques de Tarragona. Relats tradicionals*, Tarragona, Diputació de Tarragona.
- ORIOL, Carme and PUJOL, Josep M. (2008): *Index of Catalan Folktales*, FFC, 294, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- PUJOL, Josep M. (1994): «Variacions sobre el Diable». *Revista d'Etnologia de Catalunya*, 4, pp. 44-57.
- QUINTANA, Artur (1997): *Bllat Colrat! Literatura popular catalana del Baix Cinca, la Llitera i la Ribagorça*, I, Calaceit, Instituto de Estudios Turolenses / Associació Cultural del Matarranya / Carrutxa.

- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1950): «Mites populars pirinencs (Alt Ripollès i Vall de Ribes de Freser)», *Pirineos*, 6, 15-16, pp. 137-183. Reproduced in ROMEU I FIGUERAS, Josep (1993): *Materials i estudis de folklore*, Barcelona, Alta Fulla, pp. 93-125.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (1993): *Materials i estudis de folklore*, Barcelona, Alta Fulla.
- ROMEU I FIGUERAS, Josep (2004): *Llegendes de la Garrotxa*, Sant Vicenç de Castellet, Farell.
- SALVAT, Joan (1969): *La Ciutat i el Camp de Tarragona*, Tarragona, Diputació.
- SOBERANAS, Amadeu-J (2002): *Llegendes històriques de Tarragona*, Tarragona, El Mèdol [1st. ed. 1965].
- THOMPSON, Stith (1955-1958): *Motif-index of Folk Literature*, 6 vols, Bloomington, Indiana University Press.
- UTHER, Hans-Jörg (2004): *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography*, FFC, 284-286, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia.
- VERDAGUER, Jacint (1992): *Rondalles*, Barcelona, Barcino.
- VERGES, Àngel (2008): *Llegendes del Pla de l'Estany*, Sant Vicenç de Castellet, Farell.
- VILARMAU, Josep M. (1997): *Folklore del Lluçanès*, Prats de Lluçanès, Ajuntament / Barcelona, DINSIC Publicacions Musicals. [edition made from unpublished materials from 1947].

## ANNEX

## TEXT 1

«El pont major de Girona» (Rupit, Osona) (GRUP DE RECERCA FOLKLÒRICA D'OSONA, *El Folklore de Rupit i Pruit*, 1984, pp. 175-176).

Pere Font. Rupit. 13-VII-81.

Una criada, tipa de passar el Ter, diu que es donaria al dimoni si li feia un pont. El dimoni se li presenta i li diu que a les dotze serà fet el pont, però que ella mai no hi passarà.

Abans de les dotze la mestressa va ruixar els galls amb aigua tèbia i va cantar el gall negre. Els dimonis van perdre, però la criada es va morir de l'espant. Va quedar una pedra per posar, que la van trobar al Camp de Santa Pau.

A Girona, en el pont major de Girona, hi havia una pobra noia que d'abans, abans de fer el pont aquell, estava per criada —aquesta senyora— amb una casa més cap al poble, a l'altre costat del Ter. I cada dia menava terra a l'altre costat del Ter, que baixava. Beno, està bé. I la pobra senyora, me cago amb Déu, cada dia es 'via de descalçar per portar els àpats als trebaiadors. I un dia enrabiada, diu:

—Me cago amb Déu, jo em donaria amb el dimoni si demà pogués passar amb el peu eixut!

I se li presenta un senyor —aquella cosa es veu que ja havia haver de passar, el càstig aquet—, se li presenta un senyor i diu:

—Al punt de les dotze de la nit el pont serà fet, però mai podràs passar amb el peu eixut.

Cago amb Déu, [*parla baix*] la pobra es va quedar assustada. Va arribar a casa seu —allà on t'estava— i ho va explicar, la pobra. Diu:

—Beno. Aqueixa nit ja cal que vetllem!

I a aquella casa hi 'via tres galls: hi 'via el blanc, i el ros i el negre. I la cançó cantava: «Canti el blanc, canti el ros mentre el negre no és fos»<sup>1</sup>. El negre era el negre dolent, de la part dolenta. I amb una nit, ja veis si eren colla aquet collons de 'mundícia, a fer el pont major de Girona. I la pedra que va fallar, que el gall va cantar... La senyora de la casa anà'ls-hi tirant aigua tèbia a.n aquell tres pollastres. I abans de passar el punt de les dotze de la nit:

—Quicaraqüic!

Ja va haver gonyat, però ella, la pobra, d'espant ella va morir; però no se'n varen poguè'-se-la emportar. Perquè llur gust era, havent fet el pont, per emportar-se la xicota.

I a la radera pedra de la brana, que de què se sap, la trencaven a Pedraforca. Acabaven de petar el punt de les dotze: «—Quicaraqüic.» La radera pedra de la brana la van deixà'-la anar al camp de Santa Pau —això és aquí a la frontera—. I van agafar les mides,<sup>2</sup> la van anar a amidar, i s'avenia exacta. Exacta s'avenia amb la pedra de la brana. I aquella pedra de la brana, collons, 'nar-hi tot sovint, posar-hi una altra pedra: però tot sovint aquella pedra tornava a quedar desfeta, eh!, la brana. I lo<sup>3</sup> atre tot ferm com una mala cosa.

Va passar, això, a Girona. I es veu que aquet càstig ja hi havia haver de ser perquè hi havia aquet tres pollastres: i el blanc, i el ros i el negre. I la cançó cantava: «Canti el blanc, canti el ros, mentre el negre no ès fos.»

Ho cantaven, això?

Els [*els dimonis*] ho cantaven. Ells [*els de la casa*] sentien la veu aquesta tota la nit. Sentien aquesta veu però no veien a ningú.

Aquesta narració també ens la va explicar en Francesc Rovira.

1. En Pere Font anomena cançó les dites i frases fetes.
2. La gent del poble.
3. /lq'/.

#### TEXT 2

«El pont del Diable» (Batet, Garrotxa) (ROMEU, *Llegendes de la Garrotxa*, 2004, (b) 46-47).

Al Sallent —poblat proper a Santa Pau—, al mig d'un pla hi ha una pedra molt alta. Diuen que el diable volia fer un pont abans de les dotze de la nit, abans que els galls no cantessin, perquè així tindria l'ànima d'un home que va pactar amb ell perquè fes aquella construcció. Però els galls van cantar al punt de la mitjanit, de manera que el diable va haver de deixar a terra l'última pedra que li quedava per acabar l'obra. Des d'aleshores en diuen la Pedra del Diable.

#### TEXT 3

«El pont del diable» (Abrera, Baix Llobregat) (BERTRAN, *El rondallari català*, 1989, n.º 60, p. 154 [1st. ed. 1909, p. 263]).

Diu que ja feia temps que els de Martorell i els de l'altra banda volien fer un pont al riu per poder passar de l'un poble a l'altre, però mai podien; i un dia es va presentar el dimoni i va dir que ell es comprometia a fer-lo si li donaven l'ànima del primer que hi passés.

Van dir que sí; i els dimonis en una nit van fer el pont, que encara és existent. A l'endemà de matí hi van portar un gat, amb un trasto lligat a la cua perquè s'esporgués més, i el gat corrents hi va passar; i el dimoni es va haver d'accontentar amb aquella ànima. ¡Com que no havien dit si fóra de bèstia o de persona...!

#### TEXT 4

«El de la mà peluda» (Barcelona, Barcelonès) (BERTRAN, *El rondallari català*, 1909, p. 263. [2a. ed. 1989, n.º 61, pp. 155-156])

Una vegada hi havia en una casa una noia molt devota de la Mare de Déu, i cuidava molt una mota de lliris que tenia a la finestra en una torreta, perquè els volia portar a una marededeu que hi havia allí prop.

Vet aquí que un vespre truquen a la porta, i es presenta un senyor que demanava acolliment. Van sopar, i acabat de sopar el pare de la noia comença el rosari; així que ho sent aquell senyor, s'alça, demana que li ensenyin el seu quarto, dona el bona-nit i se'n va a dormir.

Quan va tocar les dotze de la nit, la noia, que encara no havia pogut aclucar l'ull, va sortir a la finestra a endreçar els lliris, perquè plovia i tenia por que no es fessin malbé. Ella que s'adona d'una mà tota peluda i negra que baixava de la finestra del quarto de dalt: pega un xiscle, entra els lliris i tanca; i en tota la nit no va poder dormir, pensant en aquella mà tan lletja.

Aquesta noia tenia un promès que vivia a l'altra part del poble i s'havia de passar un riu per anar-hi, i com que tota la nit havia plogut, el riu venia molt gros, que era impossible traspasar-lo. El promès havia de marxar a la guerra l'endemà, i tots dos esperaven que fos de dia per poder-se despedir.

Quan ella es va llevar i va veure que el riu venia tan gros, es va entristir molt. Cull els lliris i, reclamant-se a la Mare de Déu, se'n va a portar-los-hi.

Pel camí que va ser, se li va aparèixer aquell senyor i li va preguntar per què plorava; ella l'hi va explicar, i el senyor li va dir que, si li dava la seva ànima, li faria un pont abans de les dotze sobre el riu, per poder-se despedir del seu promès; i la pobra noia, sense saber lo que es feia, li va respondre que sí, i el senyor va desaparèixer. Però, encara aquest senyor no va ser fora, ella es va repensar i se'n va penedir; i tota plorosa se'n va anar als peus de la Mare de Déu, demanant-li perdó d'haver dat la seva ànima i suplicant-li en gran manera que no estés el pont acabat a les dotze.

Mentrestant allí en el riu van sortir tot un batalló de dimonis de totes mides i es van posar a fer el pont; i, treballa que treballaràs, ja eren vora les dotze i el pont ja s'acabava; però a l'últim toquen les dotze i encara hi faltava una pedra. Com que el dimoni va faltar al tracte, el pont se'n va anar a terra i allí mateix es va aparèixer la Mare de Déu, va agafar la noia i la va passar a l'altra banda del riu perquè pogués veure el seu promès. I diu que la Mare de Déu també va fer que el promès no hagués de marxar a la guerra; i es van casar i van viure feliços per sempre.

Fecha de recepción: 3 de agosto de 2018

Fecha de aceptación: 29 de mayo de 2019



Seres imaginarios y motivos de la literatura oral en *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* de José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos

Imaginary Beings and Motifs of Oral Literature in *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* by José María Arguedas and Francisco Izquierdo Ríos

Nécker SALAZAR MEJÍA

(Universidad Nacional Federico Villarreal, Perú)

nsalazar@unfv.edu.pe

ORCID ID: 0000-0003-0691-4359

**ABSTRACT:** This work studies oral literature in *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* (1947), an important compilation made by José María Arguedas and Francisco Izquierdo Ríos. The book is made up of stories from the coast, the mountains and the jungle, and it is a benchmark of basic knowledge for the oral memory of the peoples of Peru. By reading a selection of them, the main themes and motifs of oral literature will be examined, and the mythical and magical dimension of the characters and imaginary beings of the Andean and Amazonian universe will be studied. The research highlights the predominant theme in the stories, as well as the role of its protagonists in the represented world. From our point of view, the compilation by Arguedas and Izquierdo Ríos, which is an invaluable source for the study and the investigation of the folk narrative, is a veritable encyclopedia of oral literature and shows the enormous literary and cultural wealth of Peru.

**KEYWORDS:** oral literature, traditional motifs, Andean and Amazonian mythology, imaginary beings

**RESUMEN:** El presente artículo estudia la literatura oral en *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* (1947), importante recopilación realizada por José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos. El libro está conformado de narraciones procedentes de la costa, la sierra y la selva, y es un referente para el conocimiento de la memoria oral de los pueblos del Perú. Mediante la lectura de una selección de ellas, el trabajo analiza los principales temas y motivos de la literatura oral, y explica la dimensión mítica y mágica de los personajes y seres imaginarios del universo andino y amazónico. El artículo pone de relieve la temática predominante en los relatos, así como el rol de sus protagonistas en el mundo representado. Desde nuestro punto de vista, la recopilación de Arguedas e Izquierdo Ríos, que es una fuente invaluable para el estudio e investigación del relato popular, constituye una verdadera enciclopedia de la literatura oral y demuestra la enorme riqueza literaria y cultural del Perú.

**PALABRAS-CLAVE:** literatura oral, motivos tradicionales, mitología andina y amazónica, seres imaginarios

## 1. INTRODUCCIÓN

El libro *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* (1947) de José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos es uno de los trabajos recopilatorios de notable importancia de la literatura oral en el Perú. Ambos, conocidos escritores y estudiosos de la literatura andina y amazónica, respectivamente, realizaron una de las mayores contribuciones en la conformación de un corpus representativo de la memoria oral de los pueblos del Perú. A pesar del tiempo transcurrido y de la publicación de valiosos estudios, antologías y nuevas recopilaciones realizadas en la segunda mitad del siglo XX y en el curso de la presente centuria, el libro de Arguedas e Izquierdo Ríos continúa siendo un referente de obligada consulta para el estudio, conocimiento e investigación de la literatura oral en el Perú.

Mediante la lectura de una selección de narraciones que conforman el libro, el propósito de este trabajo es estudiar determinados temas y motivos desarrollados en ellas, así como explicar la dimensión mítica y mágica de los principales personajes y seres imaginarios del universo andino y amazónico que figuran en sus páginas. En ese sentido, las narraciones dan a conocer una diversidad temática de la rica tradición oral: el origen de formaciones de la compleja geografía del territorio peruano, el castigo, las formas que reviste y sus consecuencias, las características y el rol de los personajes de la mitología andina y amazónica, la creencia de que en los cerros y lagunas se halla la madre de la naturaleza, la existencia de seres mágicos y misteriosos, dotados de poderes sobrenaturales y asociados con lugares encantados, y amenos episodios referidos a animales que son protagonistas de relatos de carácter fabuloso.

El artículo subraya el valioso aporte que significó en su momento el trabajo de Arguedas e Izquierdo Ríos y su carácter fundacional como fuente para los estudios de la literatura oral. Al cumplirse en el presente año el cincuentenario del fallecimiento de Arguedas, este trabajo es, también, un homenaje y un reconocimiento a su profunda vocación por conocer, recopilar, difundir y estudiar el patrimonio inmaterial del Perú a través de sus expresiones artísticas y literarias. De esta manera, realzamos el valor del proyecto arguediano de rescatar la tradición oral de las diferentes regiones del Perú, al que consideró el país de todas las sangres, dada su singular riqueza y diversidad cultural.

## 2. LA MEMORIA ORAL DEL PERÚ: LA RECOPIACIÓN DE JOSÉ MARÍA ARGUEDAS Y FRANCISCO IZQUIERDO RÍOS

Publicado en 1947, el libro *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*<sup>1</sup> recoge un conjunto de narraciones de la costa, la sierra y la selva, y fue posible gracias a la colaboración de alumnos y profesores de colegios nacionales convocados por Arguedas e Izquierdo Ríos para realizar dicho trabajo. Los relatos, basados en las versiones de los informantes, fueron transcritos por los docentes y alumnos, y solo tuvieron mínimas correcciones. Desde el punto de vista formal —salvo algunos textos—, la mayoría de las narraciones son breves, relatan el asunto principal sin mayor complejización estructural y ofrecen una información directa del tema. En su contenido, se observan varias líneas temáticas que desarrollan motivos que forman parte de la literatura oral de los pueblos del Perú, así como motivos pertenecientes a la tradición occidental que se incorporaron al relato folclórico a través de la influencia hispánica. Los seres imaginarios y personajes mitológicos que figuran en los relatos recopilados integran el universo andino y

---

<sup>1</sup> La primera edición fue publicada por el Ministerio de Educación. El libro se encuentra incluido en el tomo 4 de la *Obra antropológica* de Arguedas (2012). Otras ediciones del libro son las publicadas por las editoriales Santillana (2011) y Siruela (2014). Para efectos del presente trabajo, nos basamos en la edición de Santillana, de donde se toman las citas.

amazónico, algunos de los cuales tienen una procedencia occidental. Las narraciones evidencian la capacidad de adaptación y de reelaboración del imaginario popular que sincretiza la influencia hispánica, la religión cristiana y la cultura occidental, lo que se produce en el marco de un rico y dinámico proceso de transculturación.

Como corpus, *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* es una importante muestra de la literatura oral del Perú en el contexto de la primera mitad del siglo XX y se suma a los trabajos de recuperación de la memoria oral realizados en dicho periodo. Tomando como referencia ese contexto temporal, entre los trabajos de recopilación de la literatura oral y libros de narraciones que recrean temas y motivos de ella, figuran *El cóndor y el zorro* (2003) de Max Uhle, recopilación que data de 1905 y que se publicó en edición bilingüe alemán-quechua en 1968, *Tarmap Pacha-Huaray. Azucenas quechuas* (1905) y *Tarmapap Pachahuarainin. Fábulas quechuas* (1906) de Adolfo Vienrich, *Leyendas y tradiciones de Loreto* (1918) de Jenaro Herrera, *Cuentos peruanos* (1937) y *Cuentos y leyendas del Perú* (1940) de Arturo Jiménez Borja, *Mitos, cuentos y tradiciones de Lambayeque* (1938) de Augusto León Barandiarán, *Literatura inca* (1938) de Jorge Basadre y *Los cuentos contumacinos del Tío Lino* (1939) de Fidel Zárate.

Igualmente, podemos citar *Ayahuasca. Mitos. Leyendas y relatos de la Amazonía* (1939) de Arturo Burga Freitas, *Ande y selva* (1939) de Francisco Izquierdo Ríos, *Narraciones y leyendas incas* (1939) de Luis Eduardo Valcárcel, *Folklore de Huancayo* (1940) de Emilio Barrantes y *Jauja. Estampas de folklore* (1940) de Ernesto Bonilla del Valle. A estos títulos debemos agregar el aporte de Arguedas: el libro de cuentos *Agua* (1935), la recopilación de la tradición poética quechua titulada *Canto Kechwa* (1938), la revista *Pumacahua* (1940), editada por el mismo autor con los trabajos de sus alumnos en Sicuani, y la recopilación *Canciones y cuentos del pueblo quechua* (1949), algunos de cuyos textos se encuentran en quechua traducidos al castellano.

El énfasis en la temática andina y amazónica se inscribe en el proyecto programático de los escritores de las primeras décadas del siglo XX de revalorar las expresiones populares y locales, lo que, a la vez, se inserta dentro del propósito generacional, impulsado por el indigenismo y el nativismo, de afirmar las manifestaciones artísticas y culturales de los pueblos del Perú. Ello explica el enorme interés que existió entonces por el folclor regional, la música vernacular y la narración oral, así como por el estudio etnográfico del arte, las costumbres, las creencias y las tradiciones de las comunidades de la costa, la sierra y la selva.

Cabe precisar que el libro no reúne el total de narraciones que se recopilaban, pues es solo una selección del vasto material que ambos autores recogieron. Debido al enorme valor de la recopilación, en la actualidad, existe un trabajo de digitalización de dicho material, que demuestra el carácter voluminoso del proyecto y revela la verdadera dimensión del esfuerzo realizado por Arguedas e Izquierdo Ríos. Una selección de estas narraciones fue publicada por el Ministerio de Educación y la Casa de la Literatura peruana con el título *Voces nuestras. Cuentos, mitos y leyendas del Perú. Relatos recopilados por docentes (1945-1950)* (2012). Dada la envergadura del proyecto inicial, la vasta información obtenida referida a las diferentes regiones y pueblos del Perú, y su intención totalizadora, el libro *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* sienta las bases de una verdadera enciclopedia de la literatura oral y constituye un texto imprescindible para la investigación del relato tradicional.

Además de realizar recopilaciones de la literatura regional, tanto Arguedas como Izquierdo Ríos recrearon en sus cuentos y novelas mitos, leyendas, temas, motivos y episodios protagonizados por personajes míticos de la narración oral. En su obra

narrativa, Arguedas se nutre de las tradiciones del universo andino, tal como se puede apreciar en sus novelas *Yawar fiesta* (1941) y *Los ríos profundos* (1958). Por su parte, la prosa literaria de Izquierdo Ríos se inspira en temas y personajes del mundo amazónico, como nos lo ilustran sus libros de narraciones *Cuentos del Tío Doroteo* (1950), *Los cuentos de Adán Torres* (1965) y *Sinti el viborero* (1967).

La obra creativa de ambos autores fue paralela, igualmente, a una vocación etnográfica que se plasmó en importantes trabajos de investigación de la tradición oral de la sierra y de la selva, respectivamente. Así, Arguedas, como antropólogo y estudioso de las manifestaciones culturales de las comunidades de la sierra, desarrolló interesantes investigaciones sobre el cuento, la poesía, las canciones, las danzas y la música de origen quechua, que se hallan reunidos en su *Obra antropológica* (2012). Por su parte, Izquierdo Ríos realizó contribuciones relacionadas con el estudio de las tradiciones, las costumbres y la literatura oral de la Amazonía peruana, que se encuentran en las páginas de la *Revista Trocha* (1941-1942) y en el libro *Pueblo y bosque. Folklore amazónico* (1975).

### 3. JOSÉ MARÍA ARGUEDAS Y EL ESTUDIO DEL CUENTO FOLCLÓRICO

Arguedas estudia la creación artística, literaria y musical de carácter tradicional en una serie de artículos bajo el título de «¿Qué es el folklore?». En particular, nos brinda una aproximación al estudio del cuento folclórico en tres de ellos: «La literatura oral. El cuento», «Estudio del cuento» y «Estudio de los cuentos. Método de análisis»<sup>2</sup>. En estos trabajos, el escritor y antropólogo analiza el origen, las funciones, la dinámica y las versiones del cuento folclórico. Podemos tomar como referencia sus reflexiones sobre la narración oral, ya que nos ofrecen un marco de lectura para poder comprender y valorar el contenido y el significado de las narraciones recopiladas en *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*.

Para Arguedas, el cuento tradicional forma parte de la literatura oral, modalidad «que se inventa de memoria y no existe otra manera de transmitirla que la de la forma oral» (2012, T. 7: 20). En esa línea, el cuento es creado por el «pueblo iletrado», que, como «no sabe escribir ni leer, inventa relatos, aventuras de seres humanos, de animales, plantas, ríos o montañas y los cuenta, por lo general no a una sola persona sino a un grupo de oyentes» (2012, T. 7: 20). En tal sentido, es importante resaltar el carácter social del cuento, ya que su espacio de recepción es un público colectivo para quien se piensa con una finalidad específica el contenido que desarrolla.

Siguiendo las ideas del autor de *Los ríos profundos*, el cuento folclórico cumple, en principio, una función moral, social y correctiva. Por otro lado, tiene como propósito dar a conocer la cosmovisión de los pueblos nativos, ya que el contenido del cuento revela una relación con el mito y un vínculo con seres y personajes que conforman el universo local. Desde este punto de vista, el relato oral es un medio que contribuye en la formación y orientación de la conciencia de una comunidad:

El indio inventa un relato para recrear el espíritu de sus oyentes, para ilustrarlos, para exaltar lo bueno y lo bello, para afirmar las reglas o valores morales que rigen la conducta de sus grupos sociales, para infundir temor a los castigos que sufren quienes infringen esas reglas, para explicar el origen de las cosas, para describir las injusticias y demostrar que ellas no quedan impunes, para cimentar en el alma del ser humano la esperanza, para

<sup>2</sup> Con el título de «¿Qué es el folklore?», los artículos se publicaron en la *Revista Cultura y Pueblo* entre 1964 y 1965. «La literatura oral. El cuento» apareció en el n.º 3 (1964); «Estudio del cuento», en el n.º 4 (1964); y «Estudio de los cuentos. Método de análisis», en el n.º 6 (1965). Los textos están incluidos en el tomo 7 de su *Obra antropológica* (2012), de donde extraemos las citas.

exaltar la imaginación, la fantasía de los oyentes; en fin, para describir el mundo terreno, celeste o social (2012, T. 7: 20).

El sentido moral es un objetivo mayor del cuento oral, ya que los temas y motivos que desarrolla poseen un enorme valor «para hacer resaltar las normas, las reglas que se deben respetar para vivir en sociedad o bien para criticar estas normas, para denunciar sus imperfecciones» (2012, T. 7: 44). De este modo, el contenido del cuento folclórico puede avalar el orden imperante, que es necesario mantener, o revelar, por el contrario, sus deficiencias, lo que exige su reformulación. En esa perspectiva, resulta importante la función del cuento en el contexto de la comunidad como guardián de los valores morales y espirituales consagrados por el grupo social. Ello corre paralelo a su poder correctivo, a través del cual busca sancionar los defectos o imperfecciones de la vida humana.

El estudio del cuento provee de una amplia riqueza de información acerca de la forma de ser de los pueblos al antropólogo, el etnólogo o el folclorista, quienes encuentran en él un testimonio directo de la vida de una comunidad y de su cultura. Por ello, el investigador que estudia «las causas que fijan las diferencias de conducta, el modo de ser de cada pueblo, sus rasgos característicos, halla en forma directa y viviente, la descripción de lo que se llama la cultura material y la cultura inmaterial de los grupos sociales» (2012, T. 7: 20).

La dinámica del cuento folclórico nos hace ver el surgimiento de variaciones o versiones que se originan durante su proceso de transmisión. Arguedas explica que el estudio del cuento tradicional permite conocer interesantes formas de reelaboración y de resemantización que experimenta el relato oral<sup>3</sup>. Así, en su transmisión, los cuentos suelen incorporar elementos temáticos que no figuran en la versión original, lo que enriquece su contenido:

[...] el relato sufre algunos cambios, pero, sobre todo, cuando alguien de distinta nacionalidad que el hombre que creó el cuento lo recibe, inevitablemente, modificará sus detalles al contrario a su[s] compatriotas o paisanos. El narrador no lo recordará exactamente e incorporará en el relato algunos pasajes de su invención; estos detalles serán tomados, así invariablemente, de la experiencia que tuvo en su propia comunidad; así el cuento sufrirá una especie de «aclimatación», de «adaptación» al nuevo medio en que es difundido (2012, T. 7: 91).

De modo particular, Arguedas demuestra la dinámica del cuento folclórico en su análisis de las variantes que experimenta el cuento *El hijo del Oso*, procedente de la tradición española, en la narración oral de los pueblos de la sierra del Perú<sup>4</sup>. Mediante este análisis,

<sup>3</sup> En *Mitologías amerindias*, Alejandro Ortiz Rescaniere describe esta peculiar dinámica tomando como referencia el mito y el cuento, que ilustran la organización y composición de los relatos orales americanos: «[...] son muy variados y diferentes entre sí, pero conforman un conjunto. [...] Ciertos temas y formas son comunes o subyacen a relatos de apariencia y tono disímiles. Las combinaciones son múltiples y de distinto tenor. Un argumento puede ser compartido por una serie de relatos, pero cada uno de estos lo desarrollará como una variante o con un propósito distinto. Un mismo asunto puede ser tratado en distintos temas. Un motivo caracteriza un breve episodio de un mito y es una larga secuencia en otro. Hay formas comunes con contenido o propósitos disímiles y viceversa» (2006: 9).

<sup>4</sup> Además de ser estudiado por Arguedas, el conocido cuento también fue analizado, entre otros investigadores, por Efraín Morote Best en su libro *Aldeas sumergidas. Cultura popular y sociedad en los Andes* (1988), Nicole Fourtané en su artículo «Dos versiones peruanas de “Juan (el) Oso”» (*Revista de Dialectología y Tradiciones populares*, XLV, 1990), Gerald Taylor en su artículo «Juan Puma, el hijo del Oso» (*Bulletin de l'Institut français d'études andines*, vol. 26, n.º 3, 1997), Denise Arnold y Ricardo López en su artículo «Jukumarinti sawurinti: El oso-guerrero y la tejedora. Un repertorio literario de lo masculino

el escritor demuestra que los cuentos de origen occidental que ingresan a constituir el repertorio del cuento oral son reconfigurados de acuerdo con la idiosincrasia, los valores, las creencias religiosas y el pensamiento de la comunidad.

#### 4. EL MOTIVO DEL ORIGEN: LA APARICIÓN DE ISLAS, LAGOS, CERROS, CAÑONES Y ACEQUIAS

El motivo del origen es una de las líneas temáticas de las narraciones que conforman el libro *Mitos, leyendas y cuentos peruanos*. Así, estas explican la aparición de islas, lagunas, cerros, ríos, acequias y de otras formaciones de la compleja geografía del Perú. En las narraciones, dicho origen se vincula con la huida de un personaje que busca alejarse de un peligro o no ser alcanzado en una persecución; debido a ello, se produce su conversión en alguna de esas formaciones, motivo que complementa al anterior. También se relaciona con la intervención de un elemento sobrenatural o la acción de una entidad divina que impone un castigo a un acto humano que no muestra respeto por ella o que desafía su poder. En este caso, se conjugan otros motivos como la invasión del espacio sagrado y la desobediencia, lo que conlleva la aplicación de la sanción.

Es muy conocida la leyenda *Las islas de Pachacamac*, que explica cómo se formaron dichas islas ubicadas al sur de la ciudad de Lima. Las islas son dos, una más grande que la otra. Según la leyenda, la hija de un curaca se había enamorado del hijo de otro curaca. La hija fue recluida por el padre en su palacio y el hijo, mediante un ardid, se convirtió en un hermoso pájaro para poder ingresar a él. La mujer, sin saberlo, introdujo al ave en una jaula y, al poco tiempo, este recuperó su forma humana. La mujer quedó embarazada y tuvo un hijo; el curaca, al darse cuenta del engaño, pidió que mataran a su hija; entonces, esta huye con su hijo y «al voltear la cara, ve con gran sorpresa que la está persiguiendo el mismo pájaro, pero en forma repugnante». En su desesperación, cayó al mar y «el hijo se convirtió en una pequeña isla y ella en una isla grande» (2011: 42)<sup>5</sup>.

La leyenda *La Huega* trata sobre la aparición de la laguna del mismo nombre, situada a pocos kilómetros de la ciudad de Ica, al sur de Lima. Según la narración, una mujer muy bella de largos cabellos rubios solía permanecer sola sentada cerca de unos cerros mirándose siempre en un espejo. En cierta oportunidad, al ser abordada por un forastero que fue hacia ella «para preguntarle el motivo por el cual se encontraba tan sola en esos lugares», la mujer huyó de él y en su huida «se le cayó el espejo que tenía, y del espejo se formó la laguna de la Huega» (2011: 47).

Un relato muy popular del pueblo de Caravelí, ubicado en el departamento de Arequipa, denominado *La pampa del Indio Viejo* cuenta el origen de tres cerros que tienen una forma humana. Este relato desarrolla otro motivo de la narración oral referido a la invasión del espacio sagrado que solo le pertenece a la divinidad local, por lo que su acceso está prohibido, más aún si en dicho lugar existen riquezas que son objeto de codicia. El núcleo narrativo principal del relato es el castigo debido a la ambición que impulsa al hombre a transgredir el recinto sagrado de los apus.

La narración nos cuenta que tres miembros de una misma familia, el padre, la madre y el hijo, fueron convertidos en cerros de formas diferentes, porque para los apus «se había[n] atrevido a caminar en sus faldas, lo cual era una profanación» (2011: 48). El

---

y lo femenino en los Andes» (*Ciencia y Cultura*, n.º 9, 2001) y César Itier en su libro *El hijo del oso. La literatura oral quechua de la región del Cuzco* (2007).

<sup>5</sup> En *Dioses y hombres de Huarochirí*, se narra también la aparición de las islas de Pachacamac. Según esta versión, Cuniraya Viracocha, un hombre poderoso que tenía la apariencia de menesteroso, estaba enamorado de Cavillaca, doncella muy hermosa. Transformado en pájaro, dejó su semen en un fruto cuyo néctar fue ingerido por ella, quien quedó embarazada y dio a luz a una niña. No aceptando que él fuese el padre de su hija, la doncella fue hacia el mar con la niña y ambas se convirtieron en islas.

padre fue convertido en cerro cuando estaba chacchando coca; el cerro en que se convirtió la madre «tiene la falda más ancha, porque la mujer se quedó sentada hilando», mientras que el «cerro más pequeño es el indiecito», quien sufrió por la ambición de sus padres. Los lugareños comentan que los cerros braman, «porque se quejan los indios de su terrible castigo» (2011: 48).

La accidentada geografía del Perú se percibe en las abruptas formaciones que existen en sus regiones, entre las cuales se encuentran cañones, abras y pongos. La leyenda *El cañón de Atoghuarco*, del departamento de Cerro de Pasco, refiere el surgimiento de esta formación. El cañón es descrito como «un lugar sumamente pintoresco; en las noches es tenebroso, los cerros que lo rodean son escarpados y solo crecen allí enredaderas y plantas espinosas» (2011: 79). Su origen se encuentra en la respuesta del apu local a la invocación de una india llamada «la vieja Rucutu», apenada por el maltrato con que los conquistadores se habían ensañado con su hija. Cuenta la leyenda que los invasores ocuparon con sus esclavos las tierras de la india y, pese a su pedido de retirarse del lugar, abrieron caminos en sus sembríos. Peor aún, hirieron a la menor hija de la india, por lo que la madre apeló al espíritu del cerro y le solicitó ayuda «y cuando este maldijo a los malvados extranjeros, el terreno se hundió formando el cañón de Atoghuarco» (2011: 79).

En el relato *La acequia encantada*, se cuenta la aparición de una enorme acequia que actualmente existe en el pueblo de Orcococha, en la sierra de Lima. Los pobladores de dos parcialidades acordaron construir una acequia para irrigar sus tierras, pero, al surgir desavenencias sobre el lugar preciso donde construirla, no se concretó. De pronto, apareció un misterioso hombre montado en un caballo y prometió construirla, pero a cambio de un pedido: «solo yo puedo hacerlo, de la noche a la mañana, si me entregan una doncella» (2011: 85). Concedida una hermosa lugareña, a quien se la llevó rápidamente en su caballo, el extraño hombre cumplió su promesa: «Al día siguiente la acequia estaba lista, bien enlajada con dos túneles por los que corría el agua en abundancia y bordeada por árboles frondosos, los que hasta la fecha existen» (2011: 85). En esta narración, el motivo del origen se desarrolla con otros motivos de la narración oral: la acción benéfica realizada por un ser misterioso aparecido intempestivamente y el sacrificio de una mujer bella.

Camino al pueblo de Celendín, en el departamento de Cajamarca, se observa un muro que tiene la forma de una culebra. Su origen se narra en la leyenda *La pampa de la Culebra*, según la cual, en tiempos de los Incas, una enorme culebra amenazaba a los pobladores peligrosamente en su destructor avance por el lugar. Su avance solo se detuvo cuando fue fulminado por un rayo: «en sus correrías llegó hasta esta pampa donde, por gracia de Dios, le cayó un rayo y la gran culebra quedó muerta» (2011: 104). Con el tiempo, su cuerpo se cubrió de tierra y polvo, tal como puede divisarse su silueta en la actualidad en la pampa de Celendín<sup>6</sup>.

En la planicie del pueblo de Yupán, en el departamento de Áncash, se encuentra una curiosa formación de piedra que se parece a una mesa. Su surgimiento se relata en la leyenda *La mesa del inca*. Según esta narración, que se refiere al fin del Imperio del Tahuantisuyo, en dicho lugar, existe «una piedra semejante a una mesa [...] a cuyo alrededor están otras piedras a manera y con características de sillones, destacándose una

---

<sup>6</sup> La pampa de la culebra como último destino de la serpiente también se menciona en la leyenda *La destrucción del pueblo de Tiapollo*, de Amazonas. La estrecha cercanía entre Amazonas y Cajamarca explica la mutua interinfluencia cultural entre los pueblos de la selva y la sierra, lo que, a su vez, sustenta la relación temática existente entre las narraciones de la literatura oral de ambos departamentos.

de ellas por su tamaño y forma como el sillón real» (2011: 98). La leyenda nos cuenta que la mesa, los sillones y los ornamentos eran de oro, pero se convirtieron en piedra cuando fue ejecutado el Inca Atahualpa<sup>7</sup>.

##### 5. EL MOTIVO DEL CASTIGO EN LA NARRACIÓN ORAL: FALTA Y SANCIÓN

Otra línea temática que se desarrolla en las narraciones recopiladas por Arguedas e Izquierdo Ríos es el motivo del castigo, que se aplica a algún tipo de transgresión. En estos relatos, los seres que cometen dicha falta son transformados en piedras, rocas, cerros, lagunas o serpientes por una fuerza superior o divina. La transgresión presenta varias formas: la rebeldía ante la autoridad, la ruptura del orden moral y familiar, y el faltamiento y la soberbia frente a las divinidades locales. Estas actitudes ponen en tensión el sistema de normas que regulan las relaciones que existen entre los seres humanos y entre estos y los seres superiores, de tal modo que su ruptura trae consigo la imposición de un castigo. En las narraciones, el castigo se reviste de un carácter aleccionador y actúa en un orden moral. Además, tal como lo hemos explicado en la sección anterior, el castigo se articula con los motivos de la conversión y del origen en el plano narrativo.

En *El hombre dormido*, conocida leyenda de Arequipa, el castigo consiste en la transformación de un guerrero en un cerro por haberse rebelado contra la autoridad del Inca. El guerrero, viéndose perseguido por las fuerzas reales, huyó, pero se quedó dormido en las faldas de una montaña y, por actuar en contra del Inca, fue convertido en cerro «castigado por su padre el Sol, quien sumió al rebelde en un sueño eterno» (2011: 58).

La leyenda *Pitusira*, del departamento del Cusco, refiere la historia de la bella hija del soberbio general incaico Orcco Huaranca, de quien se habían enamorado Sahuasiray y Ritisiray. El general convino en conceder la mano de su hija a quien pudiera llevar agua hasta su propiedad, lo que fue logrado por Sahuasiray al «traer el agua desde las alturas hasta las tierras de Orcco Huaranca» (2011: 60). Sin embargo, el día de la boda, la mujer fue en busca de Ritisiray y huyó con él hacia la cordillera, donde «Dios quiso castigarlos y convirtió a Pitusira en un monolito de piedra junto con su amado Ritisiray» (2011: 60). En esta trágica historia, el amor de la hija desconoce la autoridad del padre, la desafía y genera la respuesta divina.

En el mismo significado moral del texto anterior, se inscribe la narración *El cerro de Oyocco*, de la tradición oral del departamento de Huancavelica. En este relato, son castigados dos jóvenes, hijos de una humilde campesina, quienes, por desobedientes y ociosos, no cumplieron con los reiterados pedidos de la madre de sembrar semillas de maíz en la chacra familiar. Por el contrario, los hijos exigían a la madre mayor atención a sus antojos con la comida y, ante tanta insolencia, «de repente, se produjo un fuerte viento, con una gran polvareda rojiza, que sacó a aquellos de la casa y los estrelló en el cerro Oyocco, donde actualmente se ven las figuras de dos caras humanas» (2011: 70).

---

<sup>7</sup> La referencia a hechos, episodios y personajes relacionados con la historia del Imperio de los Incas figura en diversas narraciones de la tradición oral peruana. La muerte del Inca Atahualpa es un asunto que se recrea en piezas teatrales y la danza de los pueblos de la sierra. Además de la conversión de los metales preciosos en piedra o su desaparición, otro motivo que se desarrolla en las narraciones recopiladas por Arguedas e Izquierdo Ríos es el ocultamiento bajo tierra o en lugares inaccesibles de tesoros que eran objeto de codicia. Las leyendas *El pueblo de Narihualá* y *Yanacocha* (del corpus que estudiamos), y *Las llamas cargadas de oro* (incluida en *Voces nuestras. Cuentos, mitos y leyendas del Perú*, 2012) desarrollan dichos motivos.

La narración *Mama Galla*, del pueblo de Huamantanga, ubicado en las alturas de Canta (sierra de Lima), nos cuenta el castigo que recibe una mujer mala por haber asesinado a su hija y pretender hacer daño a sus nietos. La anciana tenía terribles artes «y a todo viajero que pasaba le engañaba con platos y manjares hechos con carne humana» (2011: 82). Cierta día en que no tenía nada que comer, dio muerte a su hija, madre de dos niños, degollándola y bebió su sangre. Los niños, avisados por los trozos de carne de su madre de que debían huir del lugar, empezaron la huida con una ayuda divina: «el arcángel San Miguel les envió una cadena para que pudieran subir por ella» (2011: 83). La anciana, sin embargo, pudo coger un extremo de la cadena, pero esta fue cortada por un pájaro; en su desesperación, próxima a precipitarse al suelo, le pide a un zorro que se tienda para caer sobre él, pero al caer «se convirtió en una laguna y la laguna la ahogó» (2011: 83). Los pobladores cuentan que, en el centro de la laguna, existe una piedra que tiene el nombre de la anciana.

La falta de amor y afecto hacia la madre es objeto de una sanción, tal como se relata en *El castigo de una madre*, del pueblo de Ocros, en Áncash. La narración se focaliza en la falta de cariño de un hombre hacia su madre; este evita ser visto por ella, se confabula con su esposa para que le mienta a la madre y le diga que no se encuentra su hijo, a quien la progenitora va a visitarla llevándole un poco de carne. Cuando la esposa va a avisarle al marido que su mamá ya se ha marchado, «[c]uál no sería su sorpresa al ver los brazos y piernas del hombre convertidos en serpientes que seguían distintas direcciones» (2011: 90). Como escarnio final, los pobladores quemaron al hombre porque «era castigo de Dios».

En las dos narraciones anteriores, se puede apreciar que la transgresión altera el orden moral y violenta las relaciones establecidas al interior de la vida familiar. Dicha acción merece un castigo ejemplar que la instancia superior impone para poner fin al desequilibrio generado. El castigo se convierte en una acción justa y reparadora que, aun siendo brutal, no resulta desproporcionada, ya que, en el imaginario de las comunidades nativas, se exige la sanción del sujeto transgresor causante de la ruptura del equilibrio moral y espiritual.

El castigo impuesto ante un acto de soberbia se desarrolla en la leyenda *El indio de Atun-Irca*, del pueblo de Yupán, en Áncash. El protagonista es un indio que, llevado por la ambición, quiso desviar para su provecho personal y el de su familia el curso de dos arroyos que servían de sustento a un poblado ubicado cerca del cerro Crestón. Como sucede en otros relatos, «[e]sta mala intención fue castigada por el dios Sol; de la noche a la mañana, los torrentes desaparecieron con gran sorpresa para el indio y de su familia» (2011: 100). Maldiciendo a los dioses, el indio se arrojó desde la cumbre de un cerro y quedó «convertido en piedra con la cabeza hacia abajo». La suerte de la esposa siguió la misma desgracia, ya que cierto día en que fue a buscarlo subió a la parte alta del cerro y quedó convertida también en piedra<sup>8</sup>.

En las narraciones, el motivo del castigo revela, por otro lado, la furia de la divinidad que reacciona de esta manera debido a una grave falta en que incurre la colectividad. Así, en *El pueblo de Huasta*, de la literatura oral del departamento de San

---

<sup>8</sup> Las referencias a la conversión de hombres y seres sobrenaturales en piedra se encuentran en narraciones fundacionales del universo andino. En «La leyenda de los hermanos Ayar», que explica el origen del Imperio de los Incas, Ayar Uchu y Ayar Auca quedan convertidos en piedra. En *Dioses y hombres de Huarochirí*, la serpiente Amaru que lucha contra el dios Pariacaca en defensa del dios Huallallo Carhuincho queda petrificada luego de ser atravesada por el bastón del primero, como también queda convertido en piedra el pájaro llamado cauqui, cuya ala fue usada como lanza por Huallallo Carhuincho.

Martín, se relata el extremo grado de corrupción al que había llegado dicho pueblo «que irritó la cólera divina, resolviendo Dios castigarlo convirtiéndolo en laguna» (2011: 113). La narración revela la influencia de la religión cristiana en la literatura oral, ya que se relaciona con la cólera divina que se describe en diversos pasajes de la Biblia.

La leyenda *El origen de la laguna de Pomacochas*, del departamento de Amazonas, relata el ejemplar castigo que impone el Taita Amto, el dios local, ante la descomunal soberbia de los habitantes del valle de Pomacochas, quienes se volvieron personas muy ricas por la explotación de la mina de Cullquiyacu. La altanería de los habitantes desafiaba las normas básicas de la ética lugareña y contradecía los principios de reciprocidad y hospitalidad, ya que «[j]amás hacían una obra de caridad, ni menos daban posada a los transeúntes [...] odiaban a muerte a los pobres y no adoraban al Dios verdadero, pues eran idólatras» (2011: 109).

Como castigo, el Dios verdadero envió «una nube blanca que parecía una sábana, y que extendiéndose sobre la ciudad la envolvía por completo [...] las aguas se precipitaron, sepultando en sus entrañas a todos los habitantes» (2011: 110). Como signos de nuevos tiempos, llegó en medio de las aguas la madre de la laguna posada sobre una enorme bandeja de oro y plata, mientras que el Taita Amto llevaba en sus manos «un gran plato lleno de manteca, con peces, plantas de totora, carricillos y cortadera, así como un huevo de pato» (2011: 111). De este huevo, partido por un rayo, salieron aves, los peces se multiplicaron, las plantas empezaron a crecer y la vida nuevamente volvió a florecer. La leyenda ilustra el sentido correctivo de la intervención divina en un marco de resonancias míticas referidas al retorno de la vida y la vuelta a un equilibrio inicial luego de ser sancionada la falta.

## 6. LA CONVERSIÓN DE LOS HOMBRES EN PÁJAROS O INSECTOS: OTRA CONSECUENCIA DEL CASTIGO

Entre las narraciones que conforman el libro que estudiamos, existen variantes en el motivo de la conversión: también se presenta como la transformación de las personas que cometen la falta en pájaros o insectos. Además de la intervención de un ser maravilloso o una fuerza sobrenatural, mencionados en la sección anterior, el poder de la brujería también interviene en esta conversión. Las siguientes leyendas, pertenecientes a la literatura oral de Loreto, ejemplifican estas transformaciones, que son, igualmente, consecuencias del castigo.

En la leyenda *El paucar*, se relata el castigo que recibe un niño que se había malacostumbrado a difundir de manera irresponsable los pormenores de la vida del pueblo. El menor acontecimiento lo propalaba «a los cuatro vientos y en un abrir y cerrar de ojos ya lo sabía la población, y aun solía burlarse de las flaquezas del prójimo» (2011: 150). A pesar de ser convertido en pájaro por un hada madrina de quien se quiso burlar por verla vestida como anciana, el niño no cambió de actitud, pues siguió «propalando las noticias». Después de todo, el castigo surtió un efecto positivo, ya que para los pobladores «cuando canta el paucar es buen augurio, pues está anunciando [...] buenas noticias» (2011: 150).

El castigo a la holgazanería se desarrolla en la leyenda *La pinsha*. El protagonista es el hijo de una familia hacendosa que «resultó un haragán; odiaba el trabajo y ni se preocupaba por buscar algo para su alimentación» (2011: 153). Cierta día, se burló del tamaño de la nariz de una señora, quien entendía de brujerías y, compadecida de los padecimientos de sus padres, lo convirtió en un pájaro de pico larguísimo como castigo, «condenándolo de esa manera a no poder beber agua, ni de una fuente, ni de un río, sino

solo de la lluvia, cuando cae del cielo»; por eso, el ave entona su canto «pidiendo agua a Dios» (2011: 153).

La desaparición de un pueblo debido a un cataclismo es un tema recurrente en las narraciones orales. El relato *El huncahui* cuenta que un pueblo que quedaba junto al lago Cusimayo quedó sepultado bajo sus aguas. Según la narración, de pronto, los náufragos «fueron saliendo uno a uno en forma de pájaros, que comían las hojas de los renacos que crecen en las orillas del lago» (2011: 154). De acuerdo con las creencias del lugar, quien coma los frutos de los renacos queda convertido en el pájaro huancahui. Por ello, los lugareños creen que el canto de esa ave anuncia la muerte.

La conversión en un pájaro es causada también por la propia naturaleza del alma humana, como sucede en la narración *La garza blanca*. En ese relato, una hacendosa muchacha que «tenía la particularidad de comer cualquier pescado con facilidad» (2011: 154) llegó a ser odiada por sus hermanos, quienes le pidieron a un brujo que la convirtiera en una garza blanca. Según las creencias de la región de Ucayali, esta leyenda explica por qué los lugareños comen con facilidad el pescado: cuando escuchan cantar a la garza, se pasan la saliva del ave por sus fauces para comer sin dificultad la carne de pescado.

La transformación de un hombre de lengua suelta en un animal tiene su variante en *El caballito del diablo o chinchilejo*, en la que la persona dedicada a difundir historias se convierte en libélula o chinchilejo. El protagonista, un muchacho delgado que, en son de mofa, contaba que provenía del diablo, sentía placer creando intrigas «de tal manera que, en poco tiempo, el tranquilo pueblo se convirtió en un infierno donde imperaban el chisme y la calumnia» (2011: 152). Sin poder soportar más sus chismes, los pobladores acudieron a tres brujos, «quienes después de una serie de oraciones y varios icaros le convidaron un líquido color chocolate y lo convirtieron en un insecto al que le pusieron el nombre de *chinchilejo*» (2011: 152). Aunque no se ha arrepentido de su charlatanería, ahora, al igual que el paucar, solo anuncia noticias positivas para el pueblo.

## 7. PERSONAJES DE LA MITOLOGÍA ANDINA Y AMAZÓNICA EN LA NARRACIÓN ORAL

Un corpus importante de la tradición oral del Perú tiene como protagonistas a conocidos seres de la mitología andina y amazónica, que se hallan caracterizados por su condición mágica o sobrenatural. En las narraciones recopiladas por Arguedas e Izquierdo Ríos, figuran el amaru, la anciana Achiqueé, el condenado, el pishtaco, el ayaymamam, el Chullachaqui y el yanapuna, que integran la amplia galería de personajes que pertenecen al imaginario de la sierra y la selva. Asociados con diferentes motivos (el origen, el castigo, la errancia del alma, la extracción de la grasa humana, el encantamiento o la protección de la selva), son personajes de numerosos relatos orales.

### *El amaru*

En la mitología andina, el amaru es una enorme serpiente que alcanza una dimensión divina que se remonta a la época incaica y se relaciona con fenómenos atmosféricos. En las narraciones orales, el hábitat natural del amaru se encuentra en los ríos y lagunas; algunas versiones lo presentan debajo de la tierra, encerrado en medio de una laguna o al interior de un cerro. Estas narraciones describen su temible figura, su tamaño colosal y su gran poder<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> En su artículo «La serpiente: dimensiones de una divinidad subterránea en los Andes», Francisco Gil (2017) estudia el significado del amaru en el mundo andino, los poderes sobrenaturales que lo caracterizan y su fuerza, que se asocia en una dimensión histórica con la lucha y la rebeldía de los pueblos oprimidos de los Andes.

La recopilación de los escritores citados contiene dos textos centrados en este personaje; el primero desarrolla, entre otros motivos, el rapto de una flor preciada, la desaparición de los bienes, el pecado y el sacrificio expiatorio; el segundo, la rivalidad, la furia de la divinidad local y la aparición de la raza humana sobre la faz de la tierra. Ambas narraciones presentan al amaru como un monstruo maligno que habita en las profundidades de las lagunas; también explican la relación que existe entre el amaru y las aguas en el mundo andino.

En la narración *El amaru*, procedente de Ayacucho, se relata el sufrimiento y la desolación que viven hombres y animales por haber contravenido el verdadero fin para el que fueron creados. Se creía que se trataba de un castigo como respuesta a su soberbia y por haber caído en el pecado y la ofensa. Todos por igual padecían sed, hambre y desesperación. El castigo había trastocado violentamente el orden de vida en el mundo andino: «La fecunda tierra toda era sin flores ni frutos, pues ni contados granos habían en sus provisiones» (2011: 67). Era tanta la furia que «ni sombra encontraron los cuerpos de hombres y animales que caían sin vida» (2011: 67).

Si bien se admitía que era un castigo divino, sin embargo, la verdadera razón por la cual hombres y animales sufrían era debida al amaru, extraño animal «dotado de vida humana y que vive en el fondo del lago que está junto al pueblo» (2011: 68). Este horrible ser, disfrazado de hombre, se llevó la flor de la escarcha, que es fuente de vida, y la devoró. Esa flor representaba «el bien y la abundancia» y su desaparición explicaba por qué había tanta hambre y desolación. Según la narración, el apu Allakchiri le reveló a un moribundo cóndor que la única forma de rescatar la flor era que un ser puro como ella ingresara a las aguas del lago.

A pesar de los numerosos intentos infructuosos, un pastor venido desde muy lejos pudo lograr la hazaña de arrojarse al lago y rescatar la flor. Mientras se introducía al lago donde estaba el amaru, un espectáculo aterrador empezó a manifestarse: «se agitaron las aguas, moviose con gran violencia la tierra; caían los cerros envueltos en polvo y rodaban con atronador ruido; el viento volaba con fieros crujidos; en fin, todo era rechinar de ira» (2011: 69). Entonces, los hombres prometieron no volver a pecar. Impávidos, los pobladores vieron cómo emergían del lago copos de nube de color blanco (las almas buenas) y negras (las almas malas) que representaban a las personas que se habían arrojado al lago. Solo quedó en el centro del lago el pastor que logró purificar los pecados de los hombres arrojándose al lago. Los copos se convirtieron en lluvia y, desde entonces, «la tierra es verde con flores y frutos». En esta leyenda, se presenta el sacrificio expiatorio en su forma más primigenia, tal como se concebía en la mentalidad india.

En los pueblos del Perú, abundan mitos que tratan sobre la creación del mundo y la aparición del hombre en la tierra. Así, el amaru, descrito como serpiente de figura monstruosa, se asocia en las creencias andinas con el surgimiento de los primeros hombres y es el protagonista del mito *La aparición de los seres humanos sobre la Tierra*, del departamento de Junín. El relato ubica dicho origen en un tiempo remoto y lo vincula con una lucha entre dos horribles serpientes.

Cuenta esta narración que, en otros tiempos, el valle de Jauja estaba cubierto por un lago, en cuyo centro quedaba un peñón llamado *wanka*. Este peñón servía de reposo al amaru, pero resultó un espacio insuficiente cuando el arco iris creó un segundo amaru, que, al crecer, necesitaba de dicho peñón. Entonces, empezó una lucha descomunal: los enfrentamientos entre los dos amarus eran tan intensos que, por el extremo de violencia, ambos «se elevaban a grandes alturas en el espacio sobre trombas de agua, agitando el lago» (2011: 54).

Según el mito, la furia del dios Tikse se desencadenó y «descargó sobre ellos una tempestad, cuyos rayos mataron a ambos, que cayeron deshechos con diluvial lluvia sobre el ya agitado lago, aumentado su volumen hasta romper sus bordes y vaciarse por el sur» (2011: 54). Formado un valle, salieron del Wari-puquio («wari», ‘escondrijo no profanado’; y «puquio», ‘manantial’) los dos primeros seres humanos conocidos como Mama y Taita, cuya descendencia formaría la raza humana. El amaru se halla «escondido en una cueva» y ha crecido hasta alcanzar una mayor enormidad «y aprovechando los vientos que se forman durante las tempestades intenta escalar al cielo, pero es destrozado por los rayos entre las nubes» (2011: 55). De acuerdo con este mito, una vez castigados los dos amarus por la furia divina, fue posible el surgimiento de los primeros seres humanos provenientes de lugares sagrados.

### *La anciana Achiqueé*

El origen de los Andes y de la accidentada forma que caracteriza a la geografía andina se explica en el conocido relato *El Achiqueé*, que se cuenta en varios pueblos de Áncash. Esta narración gira en torno a la huida de dos niños huérfanos de la ansiosa persecución de «una vieja harapienta y muy mala», llamada Achiqueé, que quería comerse a ambas criaturas<sup>10</sup>. Los niños, siguiendo a un pájaro que llevaba en su pico la flor de papa, producto que era muypreciado y escaso en el lugar, llegaron al pueblo de Achiqueé en busca del tubérculo; la mujer vieja «decidió matarlos y luego apoderarse de las papas».

Los niños huyeron de la casa de Achiqueé y, en su huida, son ayudados por varios animales para no caer en las manos de la vieja mala, «a los cuales en agradecimiento les conceden ciertas cualidades que poseen hasta ahora» (2011: 92). Así, el gallinazo por ayudar a las criaturas recibe el don de tener una acertada vista; el puma, quien también se solidariza con los niños, recibe el don de ser el más valiente entre los animales. El único animal que se niega a auxiliarlos es el zorrillo, por lo que la huerfanita le anuncia «que tendrá un olor repugnante y debido a él será atrapado fácilmente por los cazadores» (2011: 92)<sup>11</sup>. En su larga huida, finalmente, los huerfanitos son salvados por San Jerónimo, quien mediante una cuerda los hace subir a un lugar de abundantes papas donde viven muy felices. Los lugareños creen que ese lugar es el pueblo de Arica, donde abunda dicho tubérculo.

La anciana, no obstante, mantiene su empecinada persecución; con engaños, San Jerónimo le lanza una cuerda para que suba, pero esta es roída por un ratoncillo. Achiqueé, al ver que va a caer sobre una roca, lanza una maldición para que su cuerpo «se desparrame», sus huesos «se incrusten en la tierra» y su sangre «seque las plantas y hierbas». Según la leyenda, su caída dio origen a la cadena de los Andes; la escarpada forma de los cerros se debe al horroroso rostro que tenía al momento de caer. Se dice que la sangre de Achiqueé «salpicó» la tierra y, por ello, aparecieron los arenales en la costa<sup>12</sup>.

---

<sup>10</sup> Arguedas ofrece versiones similares en su importante investigación *Folklore del Valle del Mantaro*, que data del año de 1953 y que se encuentra incluida en el tomo 3 de su *Obra antropológica*. Con el título de «Cuentos de brujas», reúne tres relatos titulados «Devoradores de niños», en los que interviene la «bruja antropófaga».

<sup>11</sup> El otorgamiento de dones o méritos como agradecimiento por una ayuda y el castigo por obtener una respuesta negativa se desarrollan también en *Dioses y hombres de Huarochirí*. Cuando Cuniraya persigue a Cavillaca, se encuentra en su camino con varios animales: el cóndor, el puma y el halcón reciben dones, mientras que el zorro es objeto de una maldición.

<sup>12</sup> El esquema narrativo de este relato contiene conocidos motivos de la literatura oral andina. La persecución, la intervención de una divinidad cristiana, la cuerda lanzada para ayudar a la víctima, el roído

### *El condenado*

Según las creencias del mundo andino, el condenado es una persona que ha muerto, pero que vuelve a la vida para pagar sus culpas. Es un conocido personaje de la literatura oral de la sierra del Perú y protagonista de numerosas historias, que revelan la falta o el pecado que le impide descansar en paz. Inscritos en un trasfondo cristiano, los cuentos sobre condenados narran el castigo que sufre el alma al ser rechazados por Dios, lo que los obliga a purgar sus faltas entre los seres vivos<sup>13</sup>. Entre las narraciones recopiladas en el libro, el condenado es el protagonista de un relato procedente de Ayacucho, titulado *Ayahuarco*, voz quechua que significa «lugar donde se cuelgan los muertos».

La leyenda narra la historia de dos viajeros que iban con mucho dinero, uno de los cuales, por la ambición de quedarse con el dinero del otro, le dio muerte a este. No obstante, el asesino murió misteriosamente en un abismo que existe entre dos cerros ubicados en Ayahuarco, en el pueblo de Huanta. Cuentan los pobladores que ven a «un hombre colgado de una inmensa cadena que sale de ambos cerros; el hombre se lamenta toda la noche y al amanecer desaparece. [...] es aquel que empujó al otro, y que está condenado, y que los diablos lo cuelgan todas las noches» (2011: 63). Este relato, que es una versión de los cuentos sobre condenados, muestra el permanente sufrimiento del asesino: estar atado a una cadena, lamentarse de su acción y ser colgado cada noche por las fuerzas del mal. A diferencia de otros relatos en los que el condenado retorna a la vida para matar, vengarse o salvarse, en esta versión el personaje está sometido a un continuo tormento<sup>14</sup>.

### *El pishtaco*

Uno de los personajes más temidos del universo andino es el pishtaco, quien se dedica a matar a las personas para extraerles la grasa y la sangre. El pishtaco también es conocido con los nombres de degollador o nakaq en los pueblos de la sierra («pishtaco» es una voz de origen quechua que deriva del verbo «pishtay», ‘degollar’, al igual que «nakaq», que procede de «nakay», con el mismo significado). Numerosas narraciones ofrecen testimonios de su existencia y cruel oficio, como el relato *Los pishtacos*, que pertenece al pueblo de San Buenaventura, ubicado en la sierra de Lima. Esta historia

---

o corte de la cuerda, el engaño, la caída hacia la tierra, etc., son episodios que conforman el contenido temático de numerosas narraciones. En el relato *Mama Galla*, entre cuyos protagonistas figuran también una anciana mala y dos niños, se desarrollan algunos de ellos. De igual modo, con algunas variantes, dichos motivos se encuentran en ciclos narrativos protagonizados por animales del mundo andino.

<sup>13</sup> En la recopilación *Cuentos religioso-mágicos quechuas de Lucanamarca*, publicada en 1960 e incluida en el tomo 5 de su *Obra antropológica*, Arguedas analiza la condición del condenado y las razones de su condenamiento; explica el sincretismo y la concepción religiosa que se manifiesta en los cuentos; y estudia el castigo y la justicia indígena que se aplica a los condenados. Sobre la filiación de estas narraciones con cuentos de origen occidental, afirma: «Los cuentos de condenados aparecen en el Perú como unidades originales o integradas a dos cuentos de evidente procedencia europea: “La huida mágica” y “Juan el Oso”» (2012, T. 3: 268).

<sup>14</sup> Sobre esta condición, Nicole Fourtané nos explica: «Algunos relatos nos presentan los terribles tormentos que sufre el *condenado* en la Cordillera: está sentado al pie del cerro y gime tristemente; está encadenado, desnudo a veces, en medio de la nieve o intenta subir a la cumbre y vuelve a caer constantemente deslizándose» (2015: 120).

revela la existencia de una práctica violenta y sangrienta en los Andes cuyo origen se remonta a los años de la colonia<sup>15</sup>.

En esta narración, se describe la sanguinaria actividad de los misteriosos personajes que consistía en degollar a personas inocentes, que tenían ciertas características físicas y a quienes sorprendían en su camino. El relato nos dice: «mataban a las personas que salían del campo, especialmente a aquellas que eran gordas y tenían muy buena voz, porque decían que la sangre y la grasa de dichas personas servían en la fundición de las campanas» (2011: 119).

Cuenta la narración que algunos hombres del pueblo fueron en busca de paja a las alturas. Mientras se alimentaban, se acercaron a ellos personas extrañas, quienes les invitaron comida con narcóticos para hacerlos dormir. Sus esposas se dieron cuenta de ello y alertaron a los pobladores, quienes fueron en busca de los campesinos; sin embargo, dos de ellos habían desaparecido. Al llegar a una cueva, se dieron con la terrorífica escena del degollamiento de los dos hombres: «descubrieron los cadáveres de los hombres que faltaban; estaban sin cabeza y colgados de los pies, de unos ganchos asegurados a las rocas que formaban la cueva. En la parte baja había un perol grande donde se depositaba la sangre de los cuerpos yertos» (2011: 120-121)<sup>16</sup>.

### *El ayamaman*

El relato *El Ayamaman*, de San Martín, cuenta el origen de un canto muy triste que es entonado por unos pajarillos de la selva. El nombre de las avechillas se deriva de la expresión quechua: «Ayamaman huishchurhuarca», que significa: «Madrecita muerta, nos han abandonado». Es una narración muy difundida en toda la región amazónica, cuyas versiones, incluidas en las principales antologías de la literatura oral de dicha región, no difieren notablemente. El relato revela el misterio que reina en el bosque amazónico, el poder del encantamiento y situaciones dramáticas que afectan a la vida humana, como la orfandad y el abandono.

Las avechillas son, en realidad, dos niños, un varón y una mujer, que fueron abandonados por su padre en plena selva. Según la narración, la mamá de las criaturas había muerto y su papá se había vuelto a casar. La nueva esposa era muy mala y «tenía un odio feroz a los niños, los trataba con el mayor desprecio y los hacía trabajar más de lo que podían resistir sus fuerzas» (2011: 141). Luego de tener un hijo, la esposa le pidió al padre de las dos criaturas que se las llevara a la selva y las abandonara muy lejos. El papá, sumiso y esclavo de su nueva mujer, cumplió con el pedido y, con engaños, llevó a sus hijos al bosque y los abandonó.

Las criaturas, sin embargo, recibieron la protección de los animales y reptiles de la selva, y se sentían reconfortados: «Los niños estaban en la selva como en un palacio encantado. Esta, con sus árboles y animales, los acogió amorosamente. Había algo de sobrenatural en ello» (2011: 142). Pero, para evitar que sufrieran, un hada del bosque los transformó en pajarillos. En esa condición, las dos criaturas se dirigieron a su casa para

---

<sup>15</sup> El relato sitúa su origen en la época de la República; sin embargo, una detallada investigación de Efraín Morote Best (1988) demuestra que se remonta a los tiempos de la dominación colonial asociado con el empleo curativo de la grasa humana. En las narraciones recogidas sobre pishtacos, se menciona que la grasa extraída sirve para preparar remedios, fundir las campanas para que suenen mejor y hacer funcionar las máquinas.

<sup>16</sup> En «Cuentos de Pishtacus (Degollador)», que es una sección de *Folklore del Valle del Mantaro*, Arguedas ofrece un estudio sobre el sanguinario oficio del pishtaco y precisa que, en los cuentos que recopila, el personaje termina siempre asesinado, al igual como sucede en las narraciones recogidas en el libro *Cuentos y leyendas conchucanas* de Wilfredo Kapsoli (1993).

cantar una triste y lastimera melodía y, cuando se les acercó su padre pidiéndoles que regresaran, «ellos volaron a la selva».

### *El Chullachaqui*

Entre las narraciones referidas a la selva que hemos seleccionado, destacan aquellas cuyo núcleo temático trata acerca del Chullachaqui (del quechua «chulla», 'desigual', y «chaki», 'pie')<sup>17</sup>, el duendecillo de la selva. De acuerdo con las creencias de los pueblos amazónicos, se caracteriza por tener «los pies desiguales»; además, utiliza una serie de recursos para engañar y burlarse de los lugareños que se internan en la selva, quienes, como consecuencia de ello, se desorientan en su camino. Son populares las historias que se refieren a este misterioso personaje del bosque amazónico. Los relatos *El cazador y el Chullachaqui*, *El Chullachaqui* (dos versiones recogidas con el mismo título) y *Los chanchitos* nos permiten conocer sus características y audacias<sup>18</sup>.

En *El cazador y el Chullachaqui*, narración de San Martín, se desarrolla la burla de la que es víctima un cazador que se interna en la selva. Luego de oír el graznido de un paujil, fue ingresando a la floresta. Un jabalí de enorme tamaño le llamó la atención y, persiguiendo a la presa, se internó aún más en el bosque. Su objetivo era «sorprender al jabalí en un recodo o detrás de un árbol, para dispararle el tiro que diera término a la batalla» (2011: 168). Sin embargo, se dio con la sorpresa de encontrar las pisadas del Chullachaqui: «la derecha, de pie humano; y la izquierda, de pata de tigre»; de este modo, entendió que «había sido burlado por el diablo de los bosques»: tanto el paujil como el jabalí eran formas de que se valió el Chullachaqui para engañarlo.

Esta misma habilidad del duendecillo para engañar a las personas se puede apreciar en los dos relatos titulados *El Chullachaqui*, uno procedente de San Martín y otro perteneciente a la tradición oral de Loreto. En el primer relato, mientras una joven mujer pescaba en el riachuelo Cumbaza, se entusiasmó al ver que ingresaba a un paraje muy hermoso rodeado de árboles, que, sin embargo, se fue angostando. En ese instante, se le apareció «un caballero cojo, pero bien vestido, y muy atentamente la invitó a continuar el viaje» (2011: 169). Se trataba de una treta del Chullachaqui, quien, de esa manera, retuvo a la joven en una cueva durante ocho días. La joven pudo librarse del duendecillo después de que un cura bendijera los caminos y los cerros del lugar.

El segundo relato cuenta que dos hermanos se internaron en la selva con sus escopetas para cazar animales. El diablillo de la selva, adoptando la identidad de uno de ellos, acompañó al otro hermano en la faena, pero este, de pronto, notó lo extraño del bosque y de la frondosidad de los árboles que nunca antes había visto; entonces, se dio cuenta de que «los pies de su acompañante eran desiguales: el pie izquierdo más pequeño y con uñas a manera de garras de tigre» (2011: 172). Haciendo la señal de la cruz e implorando a Dios, el joven logró librarse del Chullachaqui, quien desapareció después de oír la invocación. Al poco rato, pudo volver a reunirse con su verdadero hermano.

---

<sup>17</sup> En las narraciones recopiladas en el libro, varios de los nombres de los personajes, lugares, lagunas y cerros de la selva tienen un origen quechua, lo que se explica por el contacto que establecieron en algún momento de la historia pobladores de la región andina con pueblos de la Amazonía.

<sup>18</sup> En *Pueblo y bosque. Folklore amazónico*, Izquierdo Ríos describe el aspecto físico y la forma de actuar de este personaje: «[...] justamente el demonio Chullachaqui [...] tiene los pies desiguales, el izquierdo puede ser chiquito como pie de criatura recién nacida [...] como pata de tigre o como una raíz de árbol, mientras que el derecho es de tamaño normal. Las gentes creen ver las huellas de sus pies en el barro de los caminos. El Chullachaqui toma cualquier apariencia, la de un hombre, de un animal, de un árbol, una flor, un arroyo, para engañar y reírse de la gente» (1975: 50).

En *Los chanchitos*, narración procedente de Loreto, la sorpresa que puede causar el Chullachaqui se relaciona con un hecho «extraordinario» y «fantástico». Cuenta el relato que, mientras se hacía de noche, un hombre se encontró de pronto con «una infinidad de chanchitos muy pequeños, los cuales lo seguían impidiéndole continuar su viaje» (2011: 170). Estos animalitos empezaron a aumentar de tamaño y a adquirir más fuerza a tal punto que cada vez «se volvían más grandes y furiosos», lo que obligaba al hombre a internarse en la profundidad del bosque; entonces, sintió que «era algo misterioso lo que le sucedía». Asustado y desesperado, el hombre solo tuvo como única opción implorar a Dios con mucho fervor para poder salir de allí. Así, de manera repentina, «se encontró en el mismo sitio donde se le aparecieron los chanchitos» (2011: 171). Lo que había presenciado habían sido visiones, que fueron causadas por el terrible duendecillo para confundirlo y dejarlo en medio de la floresta amazónica.

### *El yanapuna*

En la mitología amazónica, existen animales que tienen un poder sobrenatural que, según los lugareños, estarían dotados de una fuerza que proviene del demonio. El cuento *El yanapuma*, oriundo de Loreto, trata sobre un puma que vive en la selva y que se halla revestido de poderes especiales, por lo que no puede ser herido ni cazado. El protagonista del relato es José Curinuqui, quien se introduce en la selva premunido de su escopeta para cazar al yanapuna, palabra quechua que se traduce como «tigre negro».

En la narración, resulta infructuoso el acoso de Curinuqui: «sabía que el yanapuna no se dejaba matar, porque muchas veces él y varios cazadores habían visto romperse sus escopetas al dispararle» (2011: 177). A pesar de dispararle tres veces, no logró herirlo; por el contrario, el puma fue detrás de él y, en la persecución, los perros que salían en su defensa eran muertos a dentelladas. Al igual que otros seres de la Amazonía, el yanapuma es un «animal fantástico» que habita en las montañas y encarna la fuerza invencible de la naturaleza. Según los pobladores de la selva, su condición sobrenatural tiene una explicación: «no le entra la bala. [...] es el mismo diablo que se presenta bajo la figura de tigre negro» (2011: 177).

## 8. LA MADRE DE LA NATURALEZA EN EL IMAGINARIO POPULAR

Un eje temático de las narraciones recopiladas en el libro que estudiamos se centra en la creencia de los pueblos de la sierra y la selva en la existencia de la madre de la naturaleza, según la cual hay un animal encantado que se encuentra en las profundidades de una laguna, un cerro o un río<sup>19</sup>. En la mayoría de los relatos del libro, la madre de la naturaleza es el toro, que está revestido de un poder mágico, pero, en las variantes recogidas en el libro, aparecen otros animales, como el cerdo, el burro, el león, el puma y la vaca. De ellos, solamente el puma —llamado el león americano— es oriundo del continente, ya que las demás especies animales llegaron a América durante la época de la conquista española. En ese sentido, es interesante la incorporación y recreación de

---

<sup>19</sup> Izquierdo Ríos nos explica que «el personaje fabuloso *Madre*» se asocia con una variedad de seres y personificaciones en la cultura amazónica: «El pueblo cree que las enfermedades, los fenómenos atmosféricos tienen Madre, ser misterioso, animal o con personificación humana, que los origina; así como también algunas cosas, árboles, lugares, ríos, lagos, fuentes, cerros, minas etc., a los que, además, cuida o defiende. En algunos casos la Madre desempeña el papel solo de guardiana» (1975: 52). En la recopilación de Arguedas e Izquierdo Ríos, este extraño ser también es personaje de las leyendas *La madre de la viruela* y *La madre de la mina*, ambas de San Martín.

elementos occidentales en la narración oral, ya que demuestra la interacción entre las culturales locales y la cultura hispánica en el imaginario popular<sup>20</sup>.

La laguna y el cerro son lugares donde abundan riquezas naturales, piedras preciosas y objetos valiosos, que se hallan resguardados por estos animales; estos están revestidos de un poder especial, debido a que se hallan protegidos por los apus o las divinidades locales. La laguna y el cerro constituyen un espacio sagrado que debe ser respetado por los hombres. En algunas narraciones, la madre de la naturaleza se asocia con un ser diabólico, ya que se cree que la criatura le pertenece al demonio. Los relatos refieren que el animal se encuentra dentro de la laguna o en las entrañas del cerro y que, cuando sale a la superficie, causa temor; también nos cuentan que las riquezas existentes en esos lugares despiertan la ambición de las personas de apropiarse de ellas.

En las narraciones, se destaca la condición del toro como un ser encantado, su color oscuro y resplandeciente, y su estrecha relación con objetos preciosos, por lo que es visto como un símbolo de las riquezas naturales. Así, en la narración *Curi-Yacu*, de un pueblo de San Martín, se relata la existencia de un toro negro y brillante que vive en los arroyos del río Cumbaza. El texto nos dice que el animal «babeaba algo de color amarillo» (2001: 145), que eran pepitas de oro de pura ley. Se trataba de un toro encantado que no dejó rastros cuando desapareció del lugar. Por eso, ese río recibe el nombre de Curi-Yacu, que significa «río de oro». En la leyenda *El cerro encantado*, del pueblo de Huanta, en Ayacucho, aparece «un toro de oro resplandeciente, que todas las noches baja a beber las aguas del río» (2011: 64). Las aguas son resguardadas por una ninfa muy bella, que impide que el toro agote su caudal. Los pobladores, en su intento de llegar a la cúspide del cerro y capturar al toro, son víctimas de extrañas enfermedades que pueden causarles incluso la muerte.

Otras narraciones describen la furia del toro y su enorme fuerza, lo que puede originar grandes desgracias a los lugareños y que solo acaban cuando el animal es derrotado por la fuerza humana. El relato *El toro encantado*, también de Huanta, nos presenta dicha furia y los efectos que su poder destructor puede ocasionar a los pueblos de la sierra. Se trata de un toro «negro, hermoso y corpulento, sujeto con una cadena de oro cuyo extremo guarda una anciana de cabellos canos» (2011: 65), que habita en la laguna Rasuhuilca, ubicada en la cima de un cerro. Luego de vencer a la anciana y liberado de ella, el toro hace estallar toda su furia contra la población, con lo que produce el desembalse de la laguna y ocasiona una gran inundación. Dicen los pobladores que el toro fue capturado y hundido nuevamente en la laguna con el temor de que otra vez desencadene su furia destructora. La fuerza descomunal del toro también es vencida en la leyenda *La laguna de Shuc*, de Amazonas. En esta narración, el personaje Vivian Fonke, conocido brujo de la región amazónica, se enfrenta a un toro negro adoptando la figura de un «toro gato» y logra derrotarlo: «Luego lo condujo al centro de la laguna y hundió las astas de su enemigo en el pantano. Desde entonces la laguna de Shuc dejó de ser mala» (2011: 117).

---

<sup>20</sup> En las narraciones folclóricas, el toro sustituyó al amaru, lo que explica por qué habita en lugar de él en lagunas o cerros asociados en un tiempo mítico con la enorme serpiente. Al respecto, Arguedas precisa: «El toro impresionó en forma singularmente profunda a los pueblos nativos de América, en especial a los del Imperio Incaico. El indio peruano [...] lo incorporó con extraordinaria totalidad entre los elementos característicos y sustanciales de su cultura» (2011: 183). En el mundo andino, el toro fue inspiración de una rica producción narrativa y artística: «[...] se convirtió en inagotable fuente de leyendas, de supersticiones, de cantos, de nuevas formas de la cerámica y de la escultura popular; en temas de canciones y cuentos; en el más vasto motivo, en el más poderoso incitador de la imaginación popular» (2011: 184).

Es interesante la narración *Los tres toros*, contada por los campesinos de Cerro de Pasco, que trata sobre la misteriosa aparición de tres fieras, de extraños colores, que encarnaban a las ánimas del cerro local. De acuerdo con el relato, los comuneros, que necesitaban que su ganado se alimentara de los pastos del cerro Santa Rosa, enfrentaban el peligro que representaba «la feroz embestida de tres enormes toros de filudas astas; uno de color rojo anaranjado, otro blanco nieve y un tercero negro carbón» (2011: 73). Los toros atacaban a los pobladores con tanta furia hasta despedazarlos salvajemente y dejar solo sus huesos. Una aureola de misterio rodeaba la historia de cómo aparecieron las tres fieras en el lugar.

Reunidos los comuneros para lacear a los tres toros y premunidos de sogas, perros, hondas y garrotes, no pudieron capturarlos, ya que, pese a la violenta persecución, sucedía algo inesperado y extraño que solo se podía atribuir a la intervención de una fuerza sobrenatural que protegía a las fieras. Así, el toro rojo, perseguido por los comuneros, en su huida entró en una cueva del cerro y desapareció sin dejar rastro alguno. El toro blanco tampoco pudo ser alcanzado, ya que se fue alejando cada vez más; finalmente, no pudo ser capturado debido a que «habíase desencadenado una tempestad de rayos y granizos que impedían ver al animal» (2011: 75). Se trataba del «pacha suyo», (la «nube de tierra»), que se interponía entre los comuneros y el animal. Finalmente, el toro se internó en una laguna, pues, en esa dirección, se encontraron los rastros que había dejado a su paso.

Un hecho también extraño pone fin a la persecución del toro negro, ya que los captores «fueron sorprendidos por vientos huracanados que hacían caer las piedras de los cerros, apareciendo igualmente una densa humareda negra que se levantaba como de un incendio» (2011: 76). Cuenta la narración que los toros no volvieron a aparecer más y los pobladores pudieron, por fin, llevar a sus animales a alimentarse con el abundante pasto del cerro. De igual modo, al cabo de los años, en los alrededores del lugar, se descubrieron grandes riquezas minerales: «las grandes vetas de oro y cobre en el cerro Santa Rosa, como las de plata de Colquijrca y el carbón de piedra de Goyllar» (2011: 76), lo que se explica porque las tres fieras eran «el ánima de esos fabulosos yacimientos».

La madre de la naturaleza es, en la leyenda *Las minas de Cullqui-Yacu*, recogida en Amazonas, un burro. Esta narración relata la existencia en el lugar de varias minas de oro y plata que eran explotadas por el ya mencionado brujo Vivian Fonke, quien, sin embargo, no obtenía grandes beneficios como sí sucedía con otro brujo llamado Baboc. El relato nos dice que este brujo tenía un secreto que le permitía usufructuar las riquezas de las minas y «que consistía en saber a qué lado está la madre de la mina, que en forma de burro negro custodia sus tesoros» (2011: 116). La narración ilustra el poder de la mina para defender sus propias riquezas cuando la ambición del hombre quiere apoderarse de ellas. Eso es lo que ocurre con un brujo que tiene mucha codicia y que es devorado por la madre de la mina. Como escarnio, al igual que en otras leyendas, sus huesos fueron colgados de un árbol.

En la leyenda *La laguna de Puca-Cucha*, también de Amazonas, la madre de la naturaleza es un cerdo. La narración relata el origen de la mencionada laguna, que se forma a partir de la espontánea emanación de agua de un perol abandonado por un agricultor. El agua se volvió un pantano y luego se convirtió en una laguna. El agricultor quiso recuperar su utensilio, pero no lo consiguió, pues apenado «vio asomar por sobre el perol la cabeza de un chanco colorado. Era la madre de la laguna» (2011: 118). Ello explica su denominación: «laguna roja». La narración *Un sitio pesado*, de la literatura oral de Loreto, hace referencia a esta variante: en un camino de Varaderillo «hay un

arroyuelo, el que al decir de la gente tiene madre, y salen de allí fantasmas, unas veces en forma de chanchos y otras en la de toros negros, que persiguen a los transeúntes» (2011: 175).

Una peculiar variante en la que el animal que habita dentro de la laguna no es un toro sino un león la hallamos en el relato *La laguna de León Cocha*, contado por los pobladores de Yauyos, en la sierra de Lima. Se trata de una laguna que se halla rodeada de cerros que antes eran de oro y cuyas riquezas fueron consumidas durante la dominación colonial. En el centro de ella, hay un remolino que deja ver una piedra bien pulida que es «la huella de la pata de un gigantesco león» (2011: 86). Según los habitantes del lugar, de sus aguas sale un enorme felino «que se pone a rugir, y luego desaparece» (2011: 86).

En el relato *La laguna de Schururo*, procedente de Cajamarca, se dice que la madre de la laguna, según algunos, era un toro y, según otros, un puma, que era de oro. Por su codicia de querer robarse al puma, un hombre es convertido en cóndor como castigo. Sin embargo, su ambición no cesa y, mientras el puma descansaba sobre una piedra tomando sol, el cóndor se lo llevó cogiéndolo con sus garras. Es impresionante el enfrentamiento que se establece entre el cóndor y la laguna, pues esta «se alzó como una columna en persecución del cóndor y se entabló entre ambos una gran lucha» (2011: 103). Luego de esa tenaz pugna, la laguna venció al cóndor y recuperó a su madre.

La vaca como protagonista en lugar del toro aparece en la leyenda *La vaca que arrojaba fuego*, perteneciente al pueblo de la Calzada, en San Martín. La narración nos refiere que, camino a Moyobamba, solía aparecer «una fiera, con aspecto de vaca, con largos cachos retorcidos, que arrojaba fuego por la boca» (2001: 138). Llamada Vaca-Huillca (que significa «vaca sagrada»), amenazaba con destruir al pueblo, pero fue vencida gracias a las prácticas de un brujo. Desde entonces, se considera que la fiera se halla en la laguna de Cochaconga.

#### 9. FANTASMAS, ESPÍRITUS Y SERES MISTERIOSOS Y FANTÁSTICOS: UN UNIVERSO MARAVILLOSO

Seres misteriosos y fantásticos habitan el universo andino y amazónico. En ellos, se pone de manifiesto una serie de supersticiones y creencias populares que revelan la fuerza de la naturaleza y el misterio de los lugares encantados. Entre estos seres, se encuentran la lamparilla, caracterizada por su luminosidad; los espíritus del río, que protegen sus aguas; los espíritus del bosque, que desorientan a quienes se internan en la selva; el espíritu del árbol catahua, de propiedades curativas; seres fantásticos que existen en las profundidades de los ríos y lagunas, como la sirena y el yacuruna; la mujer bella con poderes sobrenaturales, que emerge de las aguas; personajes conocidos como «las duendes», de la selva amazónica; las brujas, caracterizadas por su maldad; y el basilisco, temible serpiente de poder destructor.

Es creencia común en los pueblos de la selva la existencia de un fantasma luminoso que tiene la figura de un esqueleto y que lleva a la altura del corazón una intensa luz. Es posible que su origen se relacione con los insectos de luz que abundan en la región amazónica. En el relato *La Lamparilla*, de San Martín, se refiere la lucha que sostuvo un lugareño de Juanjui con dicho fantasma, que solía asustar a las personas que transitaban durante las noches. En cierta oportunidad, el hombre desafió al fantasma y le asestó una dura golpiza «viendo como consecuencia caer a la Lamparilla y desaparecer la luz» (2011: 163). Al prender un fósforo, solo encontró en el suelo un insecto y «comenzó a despedazarlo con la punta de la caña, pero antes de que terminara su tarea se apagó el

fósforo, y cuando prendió otro ya no encontró al insecto muerto; había desaparecido» (2011: 163).

En la narración *Los baños de Piquilhuanca*, oriunda de Cerro de Pasco, se describen los conocidos baños situados en el cañón de Atoghuarco. Esta fuente de aguas termales nace del lago que habita en el interior de los cerros aledaños; según los pobladores, dos espíritus protegen sus aguas: uno de ellos es el espíritu del río, a quien se le suele ver volando, parece un sapo con alas y, a veces, se vuelve un murciélago; el segundo es el espíritu de la fuente, una bella mujer que se arregla el cabello con un peine de oro. Se cree que «todas las tardes y todas las mañanas, los espíritus se bañan en Piquilhuanca y que ese es el motivo de sus virtudes curativas» (2011: 77).

Los espíritus del bosque pululan en el mundo amazónico y asustan a las personas que se internan dentro de él. Ese episodio se relata en *El campista y el Ángel Caído*, de la Amazonía. En la floresta, se encontraba un campesino que se había guarecido debajo de un árbol para pasar la noche: «El bosque se inundó de una oscuridad terrible, y ruidos extraños no lo dejaron dormir [...] a medianoche escuchó que alguien cantaba; después oyó una carcajada» (2011: 127). Entonces, fue sorprendido por un espíritu del bosque conocido como el Ángel Caído, que fue tras él con otros espíritus para arrastrarlo hacia las entrañas de la floresta. Grande fue la sorpresa de estos malos espíritus cuando brotó un gallito de un huevo que el campesino llevaba como único alimento; entonces, este cantó: «Ya amaneció» y los espíritus, asustados por la llegada de la luz del Sol, huyeron a sus cavernas. No obstante, no conformes con lo sucedido, le advirtieron: «Agradece que ya es de mañana. Pero otro día nos la pagarás» (2011: 127).

Para los habitantes de la selva, existe un ser fantástico que se halla consustanciado con el bosque y se distingue por poseer poderes sobrenaturales. En *El Sacha Runa* («gente del monte»), perteneciente a la narración oral de Loreto, se relata la forma como este ser fantástico obstaculiza la labor del cazador que ingresa a la selva. El misterioso ser produce extraños ruidos, hace aparecer visiones de animales con el fin de que conduzcan al cazador al centro de la selva y se desorienta: «Si el cazador sale sin novedad de estas pruebas y otras más, el Sacha Runa hace caer una terrible tempestad [...] hasta obligarlo a regresar a su casa, sin cazar un solo animal, pues por más que dispare contra uno de estos, no acierta a alcanzarle» (2011: 174). De esta manera, el cazador queda «shingureado», es decir, no logra realizar su objetivo.

El relato *La madre de la catahua*, también de Loreto, tiene como protagonista a un hombre negro, extraño, de diminuta estatura. La narración nos dice que, en las noches de Luna clara, «[s]ale desnudo con un sombrero grande, alón, y un palito en la mano» (2011: 172). Se trata del espíritu de la catahua, pues se oculta en ese árbol: «Si alguien lo ve y tose, huye despavorido, llega al espinoso tronco de una catahua y desaparece entre las raíces sobresalientes de este árbol» (2011: 172). De acuerdo con los testimonios de los lugareños, el árbol tiene grandes propiedades medicinales.

Las narraciones de la selva nos cuentan que, en las profundidades de los ríos y lagos amazónicos, existen ciudades, mansiones y palacios llenos de lujo que están habitados por seres fantásticos, tal como se relata en la leyenda *La sirena*, de Amazonas, y en el cuento *El Yacuruna*, de Loreto. Según la primera narración, en la laguna de Pomacacochas, vive una sirena con «cabellos largos y rubios adornados con peinetas de oro y piedras preciosas, y unos ojos tan magnéticos, que adormecen a quien los mira» (2011: 124). Con su melodioso canto, anuncia la próxima muerte de algún lugareño y,

cuando siente simpatía por alguna persona, hace naufragar la nave en que viaja para retenerla en su palacio eternamente<sup>21</sup>.

El segundo relato nos ofrece la historia del indio Fabián Sangama, cuya embarcación, que navegaba sobre las aguas del río Huallaga, se vio, de pronto, sumergida en ellas y sus ocupantes se encontraron «en una casa en el fondo del río». La casa tenía techo de arena, había allí «víboras de diferente tamaño y grosor» y «mujeres desnudas y de deslumbrante belleza» (2011: 178). Logrando salir del lugar, Sangama retomó su canoa y enrumbó hacia su destino luego de «haber sido, por breves momentos, huéspedes del Yacuruna» (2011: 178), ser misterioso del universo amazónico que habita en las profundidades de los ríos y cuyo nombre es de origen quechua: «yacu», 'agua', y «runa», 'gente'.

Convertir a las personas en piedra, conocido motivo de la narración oral, es uno de los atributos de la mujer bella que habita en un lugar encantado. Este motivo se desarrolla en la leyenda *Los viajeros pachangarinos*, del pueblo de Cajatambo, en la sierra de Lima. Esta nos cuenta que dos jóvenes se acercaron a beber agua a las orillas del lago Lacshacocha, donde se hallaba una hermosa mujer que se lavaba los pies: «Los mozos se aproximaron a contemplar la belleza de la joven, y como ella no se diera cuenta, resolvieron tocarla... pero ambos, al momento, se convirtieron en piedra» (2011: 87). En otras narraciones, las víctimas desaparecen conjuntamente con los seres encantados, tal como se relata en la leyenda *El pozo encantado*, del pueblo de Cañete, al sur de Lima. Su protagonista es una hermosa joven que vive en el interior de un pozo y que suele ofrecer un vaso de agua a quienes se acercan a él. En ese ocasional momento, «el que toma dicha agua desaparece, lo mismo que la joven no quedando ninguna señal de nada» (2011: 46).

Descrito como un lugar maravilloso, la cueva es otro de los escenarios asociados con el encantamiento de la bella joven, tal como se narra en la leyenda *La mujer encantada*, de Amazonas. Esta nos cuenta que una mujer huérfana de Chachapoyas es llevada a una cueva por un jinete montado en un elegante caballo, quien, supuestamente, era su hermano: «Una vez que llegaron a la cueva el joven desapareció y ella se quedó encantada» (2011: 108). Según la narración, «esta señorita sale en las noches, con su farolito, y llega a las afueras de la ciudad, dicen que en busca de una criatura y un corderito recién nacido con el fin de salvarse del encantamiento» (2011: 108). Exploradores foráneos que llegaron al lugar afirman que, en la cueva, existen muchas riquezas y, en particular, se observa un hermoso salón refulgente de luz donde vive la joven; no se puede acceder a ese luminoso ambiente, porque una laguna de aguas cristalinas no lo permite.

Entre los seres misteriosos del universo amazónico, muy rico y pródigo en historias, figuran «las duendes», cuyo escenario es el bosque. Descritas como «mujeres burlonas que tienen el cuerpo cubierto de pelos gruesos como espinas y que, en las noches, después de las doce, salen a pasear por senderos inaccesibles» (2011: 125), son protagonistas de los relatos *Dionisio Ocmata y la duende*, y *El niño y la duende*, de la literatura amazónica. En contraste con su caracterización predominante en el imaginario popular, la primera narración nos presenta a «la duende» como «una mujer blanca de pelos rubios y hermoso aspecto, ricamente vestida y montada sobre un fogoso caballo blanco» (2011: 126). Con dicha apariencia, se presenta ante el leñador Dionisio Ocmata,

---

<sup>21</sup> Esta leyenda demuestra la influencia de narraciones referidas a seres legendarios de la tradición occidental en la literatura oral del Perú. En la recopilación de Arguedas e Izquierdo Ríos, con el nombre de sirena aparece en la citada leyenda *El cerro encantado* y en la narración *Yanacocha*, de Ayacucho, y como ninfa de las aguas en la mencionada leyenda *Los baños de Piquilhuanca*. En ellas, se describe su belleza física, sus largos cabellos y su canto mágico.

quien solía ir al monte los domingos, y con su deslumbrante figura lo deja abobado; con engaños, le pide que no la abandone, que no la deje sola: «Y los dos se acostaron en el tambo de Tresleras». En esas circunstancias, el leñador «se quedó profundamente dormido», pero se sintió asombrado con lo sucedido luego de ser despertado por algunos arrieros que pasaban por el lugar.

La segunda narración, sin embargo, ofrece la imagen agreste de «la duende» y la perversa intención de burlarse de su víctima. En este caso, se trata de un niño que es llevado con engaño por ella hacia un lugar de las entrañas de la selva. Mientras iba a buscar leña, el niño pensó ver que se acercaba, supuestamente, su mamá, pero ella «tenía abundante vellosidad». Conducido por ella hacia un chorro de agua para que se bañara, lo dejó desnudo y comiendo estiércol, tal como su verdadera madre lo encontró luego de buscarlo intensamente. Entonces, la madre «[l]o llamó por su nombre y él le contestó dando muestras de locura [...] lo condujo al pueblo, donde lo hizo conjurar» (2011: 128). El niño fue, de esta manera, objeto de burla de «la duende»; peor aún, su madre, al ir a buscar la ropa del hijo que estaba desperdigada entre las plantas y árboles, «oyó una carcajada burlona», con lo que también ella resultó burlada.

La narración *Las brujas*, de Amazonas, relata la historia de una madre y una hija que eran brujas. Cierta día, la madre le pide a la hija que le consiga una parte del corazón de una persona para calmar su hambre. La hija se convirtió en una lechuza para ir en busca de la víctima, pero solo pudo encontrar al compadre de la bruja. El novio de la chica fue testigo del pedido de la bruja y, sumamente conmovido por lo que había visto y oído, dio aviso al alcalde, quien ordenó «quemar inmediatamente gran cantidad de leña en la plaza y luego ordenó que ataran tanto a la madre como a la hija, de pies y manos, y las arrojaran a las llamas» (2011: 131).

De influencia cristiana e introducida con la llegada de los españoles, la historia del basilisco es el tema de una serie de narraciones orales de la literatura peruana. Una leyenda que se remonta a un tiempo mítico es *La destrucción de Tiapollo*, un pueblo de Amazonas. El causante de esta destrucción fue el basilisco, extraña serpiente nacida del huevo de un gallo. Criado por una anciana, vivía en un agujero como escondite cerca de una fuente y «[s]iempre que veía una criatura sola delante de la fuente, la atrapaba y devoraba en un instante» (2011: 113). Se convirtió en el pavor de Tiapollo, ya que al crecer salió de su escondite y causó terrible daño a la población: «se hizo presente a los ojos de los que iban a la fuente para proveerse de agua, y los devoraba sin compasión» (2011: 113). Los habitantes huyeron y el pueblo quedó totalmente desierto. El basilisco también devoró a los pobladores de Comacosh, pero fue fulminado por un rayo en Cajamarca, adonde había llegado en busca de más víctimas.

#### 10. NARRACIONES SOBRE ANIMALES FABULESCOS

El tipo característico del cuento en el mundo andino y mestizo es el cuento fabuloso que tiene como personajes a animales del universo local y de antigua prosapia en el folclor regional. En sus personajes, se hallan cifrados ciertas actitudes y valores, así como conocidos motivos de la narración oral. En estas narraciones, predominan episodios caracterizados por la burla, el engaño y el castigo, y se revela un sentido didáctico y moral. De la recopilación de Arguedas e Izquierdo Ríos, podemos citar las siguientes narraciones: *El zorro y el puma*, *El sapo de piedra* y *La carachupita shitarera*<sup>22</sup>.

---

<sup>22</sup> En la edición *Voces nuestras. Cuentos, mitos y leyendas del Perú. Relatos recopilados por docentes (1945-1950)* (2012), se incluyen siete cuentos en la sección «Los burladores burlados», en los que, además

Uno de los personajes más famosos del cuento folclórico en el Perú es el zorro, caracterizado por su astucia, aunque, algunas veces, es castigado por su soberbia<sup>23</sup>. En *El puma y el zorro*, narración de San Martín, el zorro, hábil y astuto, se da cuenta de que el puma ha escondido parte de su banquete, que era un venado cazado por este, entre ramas y hojas secas. El zorro, aprovechando la ausencia del puma, devoró la presa y, luego, se fue a descansar muy orondo; mientras disfrutaba de su siesta, se le acercó el puma haciéndole un cosquilleo con un manojo de hojas. El zorro, entonces, responde con soberbia: «Quítense, quítense moscas, que recién acabo arrebatarse su presa al puma» (2011: 161). Y al puma no le quedó otra alternativa que devorarse al zorro por tamaña osadía. En un plano simbólico, el castigo de la soberbia evidencia el carácter didáctico de la narración.

En otras narraciones, el personaje que recibe el castigo es el sapo, tal como se relata en *El sapo de piedra*, de Cerro de Pasco. La narración relata la petrificación de un enorme y osado sapo que había ingresado a la casa de una mujer anciana para devorar su cosecha de papas. La anciana, que tenía artes de bruja, lanzó una maldición al sapo: «Acto seguido, oyose un estruendo feroz, se desencadenó una terrible tempestad de viento [...] uno de esos vientos se llevó consigo al sapo [...] hasta que se quedó colgado en lo más alto de una inmensa peña» (2011: 80). La osadía del sapo y la invasión del espacio familiar constituyen una falta que amerita la respectiva sanción, lo cual, a la vez, subraya la lección moral como fin del cuento popular.

En *La carachupita shitarera*, procedente de San Martín, se desarrolla el engaño reiterado de que es objeto el tigre por parte de una carachupa (armadillo). En las escenas relatadas, el tigre es presentado de manera ingenua, pues obedece inocentemente cada una de las propuestas de la carachupa y termina burlado. Según el relato, luego de pedirle el tigre a la carachupa que le regalara un shitarillo (pececillo de la región amazónica) que había pescado en el río, el armadillo le sugirió que ingresara al río en busca de más shitarillos. Pero el tigre no podía pescar, porque flotaba demasiado; entonces, la carachupa trajo una sogá y le «amarró al tigre dos grandes piedras en el pescuezo» (2011: 166). Debido al peso, el felino estuvo a punto de ahogarse y fue en busca de la carachupa para comérsela, mas esta se había subido a un árbol. Desde lo alto, le pidió al tigre que cerrara los ojos para regalarle shitaris: «El tigre hizo lo que le decía su sobrino carachupa y este, en vez de los shitaris, le soltó la piedra y le rompió las muelas» (2011: 166). Fue otra treta del armadillo y nuevamente el tigre quedó burlado.

Continúa el relato con otra estratagema de la carachupa: en un momento en que el armadillo estaba a punto de ser alcanzado por el tigre, le pidió que subiera a un árbol, porque una carta que había leído decía que habría «un diluvio» para los tigres y que él podría salvarse subiéndose al árbol. El ingenio del armadillo no se hizo esperar y, cuando el tigre estaba en la copa del árbol, prendió fuego: «[e]l tigre murió carbonizado y la carachupa regresó al río a pescar de nuevo, tranquilamente» (2011: 166). La reiteración del motivo de la burla ilustra la peculiaridad compositiva del cuento popular, que articula

---

del zorro, intervienen otros animales del mundo andino. Entre los cuentos, figuran *El pericote y la zorra*, *La zorra y la wachwa*, *El wáychaw* y *el zorro* y *El zorro y la perdiz*.

<sup>23</sup> Efraín Morote Best (1988) y Gonzalo Espino (*Atuqpacha*, 2014) ofrecen un detallado estudio de los diversos motivos que estructuran las variantes de este tipo de narraciones que tienen como personaje central al zorro en la tradición oral andina. Además, en los ciclos narrativos sobre el zorro, este aparece en una relación de rivalidad con el conejo, el cuy, el ratón, la garza, el cóndor y la wáychaw, entre otros personajes.

su trama combinando episodios típicos que sirven de base a conocidas narraciones orales del mundo andino<sup>24</sup>.

## 11. EPÍLOGO

Las narraciones reunidas en el libro *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* (1947) de José María Arguedas y Francisco Izquierdo Ríos revelan la riqueza temática de la literatura oral en el Perú y el poder mágico de los seres imaginarios del universo andino y amazónico. Conformada por numerosos relatos de la costa, la sierra y la selva, la recopilación nos ilustra el origen de diversas formaciones geográficas de esas regiones, como islas, cerros, lagos, cañones y acequias. En la imaginación popular que sirve de sustento a las narraciones, el surgimiento de tales formaciones se explica debido a un encantamiento, a la sanción de una falta o a la intervención de un poder superior.

El castigo divino es el eje que articula una buena parte de las narraciones de la tradición oral. Inscritas en un orden moral, las narraciones tienen una clara intención de dejar una lección acorde con el fin ejemplar que cumple el cuento tradicional en el seno de una comunidad. De esta manera, la desobediencia, la falta de respeto, la soberbia, la maldad, la corrupción, la ausencia de valores, etc., reciben un castigo que puede convertir al agente transgresor en piedra, pájaro o insecto, como también en un caso extremo este puede concretarse con la desaparición o destrucción de un pueblo.

Los seres del universo andino y amazónico están revestidos de una dimensión mágica y mítica que refleja las creencias de los pueblos del Perú. En ellos, se encarna el poder de la naturaleza, la fuerza del bosque y el misterio de los lugares encantados. En el imaginario de los pobladores, los cerros, las lagunas y los ríos tienen una madre, un animal que adquiere diferentes formas según el relato popular. Fantasmas, duendecillos, espíritus, mujeres bellas, hombres que habitan bajo las aguas de los ríos o lagos, etc., revelan el poder de lo sobrenatural en la imaginación popular. En otra línea narrativa, se encuentran escenas divertidas protagonizadas por animales fabulescos que ponen de manifiesto la riqueza de la narración oral.

Considerando el número de narraciones referidas a las diferentes regiones y pueblos del Perú, así como su temática, motivos, personajes, variantes, versiones, etc., el libro constituye una selección representativa de la memoria oral de dichos lugares. En ese sentido, situándonos en la perspectiva con que Arguedas e Izquierdo Ríos concibieron su proyecto de recopilación, podemos sostener que *Mitos, leyendas y cuentos peruanos* es una muestra valiosa del intento de construir una verdadera enciclopedia de la literatura oral peruana y una fuente imprescindible e inagotable para el estudio del relato tradicional.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALCUBIERRE, B., BAZÁN, R. Y MIER, R. (Coords.) (2011): *Oralidad y escritura. Trazas y trazos*, México D. F., Editorial Ítaca.

ARGUEDAS, José María (2012): *Obra antropológica*, 7 t. Lima, Horizonte.

---

<sup>24</sup> De modo similar, otros cuentos de la literatura oral se organizan mediante la reiteración de los motivos del engaño, la burla y el castigo. Entre ellos, podemos mencionar *El zorro y el león*, que tiene al león como personaje burlado; *El puma*, cuyos protagonistas son un puma y un zorro, quien se burla del primero; *El zorro y el conejo* y *El ratón y el zorro*, en los que el zorro es objeto del engaño.

- ARGUEDAS, José María e IZQUIERDO RÍOS, Francisco (2012): *Voces nuestras. Cuentos, mitos y leyendas del Perú. Relatos recopilados por docentes (1945-1950)*, Selección de la Comisión Centenario del natalicio de José María Arguedas. Lima, Ministerio de Educación y Casa de la Literatura peruana.
- ARGUEDAS, José María e IZQUIERDO RÍOS, Francisco (2011 [1947]): *Mitos, cuentos y leyendas del Perú*, Lima, Santillana.
- ÁVILA, Francisco de (2007 [1966]): *Dioses y hombres de Huarochirí*, 2.<sup>a</sup> ed. Traducción de José María Arguedas. Lima, Fondo Editorial de la Universidad Antonio Ruiz de Montoya.
- BALLÓN, Enrique (2006): *Tradición oral peruana. Literaturas ancestrales y populares*, 2 t. Lima, Fondo Editorial de la Pontificia Universidad Católica del Perú.
- CARRANZA, Claudia, GUTIÉRREZ DEL ÁNGEL, Arturo y MEDINA MIRANDA, Héctor (Eds.) (2017): *La figura de la serpiente en la tradición oral iberoamericana*, Fundación Joaquín Díaz, Publicaciones digitales.
- ESPINO RELUCÉ, Gonzalo (2014): *Atuqpaqa. Memoria y tradición oral en los Andes*, Lima, Editorial Universitaria de la Universidad Nacional Federico Villarreal.
- FOURTANÉ, Nicole (2015): *El condenado. Estudio de cuentos peruanos*, Lima, Instituto Francés de Estudios Andinos y Centro Bartolomé de Las Casas.
- FRENK, Margit *et al.* (2010): *Literatura popular. Simposio sobre literatura popular 2010*, Edición digital, Fundación Joaquín Díaz.
- GUTIÉRREZ DEL ÁNGEL, Arturo (2017): «La serpiente: dimensiones de una divinidad subterránea en los Andes», en Carranza, Claudia, Gutiérrez del Ángel, Arturo y Medina Miranda, Héctor (Eds.) (2017).
- IZQUIERDO RÍOS, Francisco (1975): *Pueblo y bosque. Folklore amazónico*, Lima, Pablo Lorenzo Villanueva.
- KAPSOLI, Wilfredo (Comp.) (1993): *Cuentos y leyendas conchucanas*, Lima, Centro de Información y Desarrollo integral de Autogestión.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo y MILLONES, Luis (2016): *Los mitos y sus tiempos. Creencias y narraciones de Mesoamérica y los Andes*, Cusco, Ceques.
- MILLONES, Luis y MAYER, Renata (2012): *La fauna sagrada de Huarochirí*, Lima, Instituto de Estudios Peruanos e Instituto Francés de Estudios andinos.  
DOI: <https://doi.org/10.4000/books.ifea.6527>
- MOROTE BEST, Efraín (1988): *Aldeas sumergidas. Cultura popular y sociedad en los Andes*, Cusco, Centro Bartolomé de las Casas.
- ORTEGA, Julio (Ed.) (2012): *Nuevos hispanismos. Para una crítica del lenguaje dominante*, Madrid, Iberoamericana.  
DOI: <https://doi.org/10.31819/9783954870172>
- ORTIZ RESCANIERE, Alejandro (Ed.) (2006): *Mitologías amerindias*, Madrid, Trotta.

Fecha de recepción: 20 de mayo de 2019

Fecha de aceptación: 30 de mayo de 2019



## Literatura oral y política actual: el presidente Trump en la literatura de cordel brasileña

### Oral Literature and Current Policy: President Trump in Brazilian Cordel Literature

Ricarda MUSSER

(Ibero-Amerikanisches Institut PK, Berlin)

musser@iai.spk-berlin.de

ORCID ID: 0000-0001-9715-3641

**ABSTRACT:** Since its origins, Brazilian *Cordel Literature* was used as a news channel and as a means to discuss current political events in specific formats. Brazilian politics have always had priority in these texts. On an international level, texts on the United States always had a place of privilege. Since his election as president, several critical texts about Donald Trump were produced, particularly with regard to immigrants, his plan to build a wall at the border with Mexico as well as his rhetoric.

**RESUMEN:** Desde sus orígenes, la Literatura de Cordel brasileña sirve, además de como canal de noticias, como medio para comentar los acontecimientos políticos de actualidad en sus formatos específicos. La política brasileña siempre ha ocupado aquí un lugar privilegiado. A nivel internacional, cabe destacar los textos sobre Estados Unidos. Desde que Donald Trump ostenta el título de presidente, algunos escritos han criticado con dureza su forma de hacer política, especialmente en lo que respecta a la inmigración, a la construcción del muro en la frontera con México y a su retórica.

**KEYWORDS:** Donald Trump, cordel literature, oral literature, Brazil, 21<sup>st</sup> century

**PALABRAS-CLAVE:** Donald Trump, literatura de cordel, literatura oral, Brasil, siglo XXI

#### INTRODUCCIÓN

La literatura de cordel brasileña, al igual que otras formas de la literatura popular latinoamericana, tiene su origen en las epopeyas medievales europeas que llegaron al Nuevo Mundo en el equipaje de los colonizadores y allí fueron transformadas y modificadas conforme a las circunstancias locales. En Brasil, hasta los años sesenta del siglo XX, el centro de las publicaciones de cordel se mantuvo en la región nordeste del país, donde durante un largo tiempo estos cuadernos de pequeño formato fueron el único medio de masas disponible. Con la acelerada industrialización y la migración laboral de muchos nordestinos al sur del país, hacia Río de Janeiro y São Paulo, también los centros de producción se desplazaron y ampliaron.

La literatura de cordel se presentaba oralmente en los mercados y a continuación se vendía en forma de folletos para su lectura común en el hogar. Los primeros pliegos de cordel impresos en Brasil no tenían portada, pero muy pronto comenzaron a decorarse con xilografías, y más tarde también con fotografías y carteles de cine adaptados. En cambio, Brasil no adoptó la tradición de las hojas sueltas. Temáticamente, la literatura de

cordel comprende todos los asuntos que puedan ser de interés para oyentes y lectores. Franklin Maxado elaboró una clasificación temática con más de 20 categorías, aunque reconocía que muchas de ellas se solapaban y que los límites eran difusos (véase Maxado, 1980). Para nuestro fin son de interés sobre todo los textos de cordel que se ocupan de hechos de actualidad. Pueden tratar sobre crímenes espectaculares, accidentes, la inflación y la corrupción, y sus consecuencias. Una gran parte corresponde a textos sobre actualidad política, así como sobre acciones concretas de políticos. Son centrales sobre todos los temas internos brasileños, por ejemplo información biográfica sobre presidentes y candidatos presidenciales, escándalos, como la corrupción en las filas políticas y, recientemente, el proceso de destitución de Dilma Rousseff. En cuanto a los acontecimientos internacionales abordados en este contexto, ocupan un lugar destacado Estados Unidos, su política y sus presidentes. Así, hay cuadernillos de cordel en los que se compara a Bush y Obama; en los que se aborda la guerra de Irak, y Bush y Sadam inician una lucha ficticia; y en los que se abordan también las políticas estadounidenses que pueden ser relevantes o tener consecuencias para América Latina. Por tanto, no es ninguna sorpresa que recientemente hayan aparecido también textos de cordel sobre el presidente Donald Trump.

En cuanto a la lengua, la literatura de cordel brasileña se publica siempre en rima. La forma más común son las estrofas de seis versos heptasílabos, en las que riman los versos segundo, cuarto y sexto, aunque en total están permitidas más de 35 formas métricas (véase Maxado 1980: 110). Los textos se sitúan entre oralidad y literalidad, y se asientan en un contínuum entre estándar y subestándar.

Además de estas características lingüísticas que reflejan su posición intermedia entre los textos orales y los escritos, la literatura de cordel conserva ciertas tradiciones de la poesía popular ibérica y de los payadores, cantadores o repentistas de toda América Latina. (...) El vocabulario de la literatura de cordel muestra claramente las alteraciones de los textos a lo largo del siglo XX: al vocabulario rural y algo arcaico, enriquecido con regionalismos y tecnicismos de la ganadería y de la agricultura, se integraron la jerga juvenil y elementos de lenguaje coloquial. La adaptación del cordel al nuevo público de los centros urbanos del sur agregó la gíria urbana. No obstante, hoy día encontramos una gran cantidad de regionalismos del nordeste y en las páginas web de los cordelistas hay listas con vocabulario regional (dicionário alagoano, vocabulário baianês): Estas listas representan el elemento local, lo típico de este género literario, e indican que —a pesar de los cambios y la adaptación al nuevo público— se conservan ciertos elementos básicos tradicionales (Mühlschlegel y Musser, 2002: 152).

Además, y dependiendo de la temática de cada texto concreto, recientemente se perciben también numerosos préstamos de otras lenguas, sobre todo, una vez más, del inglés, como por ejemplo «Estêites» para «(United) States» (Azevedo, 2017b: online) y «rush» (Azevedo, 2017a: online). Es de suponer que tanto los cordelistas como los consumidores conocen estas palabras por otros medios de masas y las entienden sin problema.

La situación comunicativa en la que suelen situarse los pliegos de cordel es, o bien una en la que un narrador hace oír su historia, en la que incluye experiencias comunes con el público, que pueden ser de naturaleza temática o lingüística, y que por tanto ofrece patrones de identificación; o bien una contienda —ficticia— entre dos cordelistas que trabajan conjuntamente en un tema e intentan, cada uno, poner al público de su lado.

A partir de finales del siglo XX aparecieron, gracias a Internet, nuevas formas de divulgación de los pliegos de cordel. Al principio se publicaban en la red algunos textos de cordel de forma paralela a los cuadernillos impresos. Entre tanto, numerosos textos se difunden exclusivamente en línea, tanto en las páginas web personales de los cordelistas como en páginas de Facebook y blogs. Muchos nuevos autores han recurrido a estas opciones, y muchas mujeres y jóvenes cordelistas son activos en Internet. Entretanto, Internet se ha convertido en una plataforma de distribución de nuevos textos de cordel y sirve para dar a conocer eventos relacionados con la literatura de cordel. Esta difusión digital de las obras es muy ventajosa para sus autores gracias a los menores costes y al mayor público desde el punto de vista geográfico.

En 2008 los blogs y las páginas web sobre literatura de cordel comenzaron a aparecer no solamente con títulos digitalizados sino también con pliegos nacidos digital. Hoy en día, cada vez menos cordelistas venden sus pliegos en los cordeles de mercados callejeros porque es más barato publicar los poemas en internet que imprimirlos, y alcanzan así además a una audiencia más amplia. Estos e-cordelistas administran blogs e páginas web que contienen y promueven la literatura de cordel. Los sitios sirven también de puntos de venta alternativos para panfletos de cordel, CD, DVD, además de publicitar eventos relacionados al cordel de la comunidad (McKern, 2017: 193).

Los textos publicados en línea se empezaron a reunir muy pronto, por ejemplo por parte de la *Academia Brasileira de Literatura de Cordel*<sup>1</sup> y la base de datos *Jornal de Poesia-Banco de Cordel*<sup>2</sup>. Sin embargo, estos bancos de datos no alcanzan a reunir la totalidad de las publicaciones. Las bibliotecas de todo el mundo se enfrentan a la tarea de reunir los textos de cordel que se publican en los nuevos medios. En Washington, la Library of Congress está abriendo el camino con su *Web Archiving Project* (véase McKern, 2017).

En Internet, Youtube permite que las presentaciones tradicionales de los cordelistas lleguen a un público más amplio. Esto no es tan nuevo; ya antes de la existencia de Internet podía verse a cordelistas en televisión. Lo innovador en YouTube es que los espectadores deciden cuándo, dónde y con qué frecuencia reciben los textos orales. También es novedosa la rapidez con que se pueden presentar nuevos temas de forma suprarregional y sin limitaciones temporales. El número de presentaciones de Youtube de textos de cordel también empieza a ser inabarcable.

Las distintas opciones de difusión a través de diversos canales en línea, redes sociales y Youtube no han variado la taxonomía de la literatura de cordel. Aunque hayan cambiado los soportes, la literatura de cordel sigue estando sujeta a las pautas tradicionales de su forma. La investigadora Maria Alice Amorim llegó a la siguiente conclusión:

As mídias digitais podem incorporar-se ao processo criador e figurar como aliadas, um subsídio a mais para avivar a inspiração, a emulação poética, a interação entre artistas, entre artistas e público. E claro, aflora aí, como todo o poder do contraditório, o debate entre cibercultura e tradição, a peleja entre não abandonar características de um fazer poético tradicional e/ou não abdicar de aspectos que, afinal, não representam mais do que conservadorismo. O cuidado em não aprisionar num sacrário nem o tradicional, nem as

<sup>1</sup> <http://www.ablc.com.br/> [enero de 2019]

<sup>2</sup> <http://www.jornaldepoesia.jor.br/coedel01.html> [enero de 2019]

tecnologias pode significar vitalidade às articulações da memória, da cultura (Amorim, 2008: 132).

Los propios autores hacen referencia a Internet en los títulos de sus obras. Por regla general, aquí se aúna la temática tradicional y un nuevo medio de difusión. Algunos de los títulos recientes son «A grande peleja virtual de Klévisson Viana com Rouxinol do Rinaré: cantoria totalmente realizada via Internet» o «A Volta do cangaceiro Lampião via Internet». Curiosamente, ambos títulos se publicaron de forma impresa y son un buen ejemplo de la convivencia entre lo tradicional y lo nuevo en la difusión de la literatura de cordel.

#### TEMAS CENTRALES DE LA LITERATURA DE CORDEL SOBRE TRUMP Y EL INTERÉS BRASILEÑO

Desde las últimas elecciones presidenciales en Estados Unidos también Donald Trump se ha convertido en centro de atención de los cordelistas. A pesar de que la autora de este artículo defiende que varios cordelistas trabajan en folletos sobre el presidente de los EE.UU., los títulos impresos han ido en detrimento con el paso del tiempo. En Internet ya puede accederse a varios textos y presentaciones. Para un análisis más detenido se han tomado aquellos productos que pudieron identificarse en Internet y en Youtube hasta finales de 2017 (es decir, desde que Trump ganó las elecciones hasta que finalizó el primero año de su presidencia).<sup>3</sup> Estos productos son un texto digital y tres presentaciones en Youtube.

Los temas centrales en los cordeles sobre Trump son la retórica xenófoba y la marginación y criminalización de los inmigrantes, y en este contexto también el plan para la construcción de un muro entre Estados Unidos y México:

Dissimulado com discurso de machão  
Vai fazer muralhas nas divisas do País,  
Quem estiver fora não vai poder entrar  
E dentro estando não vai criar raiz,  
O mundo inteiro está envolvido nessa trama  
Se ele ganhou foi porque o povo quis.

Se fizer o que prometeu fazer  
Perseguindo imigrantes ilegais,  
Desmanchando os acordos do passado  
Quem já sofre por certo vai sofrer mais (Brasil, 2016: online).

Vou proteger as fronteiras<sup>4</sup>,  
Vou mandar logo murar  
E os vistos dos estrangeiros,  
eu mando tudo cancelar.  
Mas, Trump, e os brasileiros?  
Que fiquem com Beto Carreiro<sup>5</sup>

<sup>3</sup> Al tratarse de un medio vivo, desde entonces han aparecido otros textos de cordel que hacen referencia a Trump como presidente como, p. ej. «O encontro do século entre Kim e Trump, em cordel» de Edmar Ferreira y que puede verse en Youtube: <[https://www.youtube.com/watch?v=2-vH8\\_SI1MI](https://www.youtube.com/watch?v=2-vH8_SI1MI)>

<sup>4</sup> Agradezco a Erika Werner por la transcripción del texto.

<sup>5</sup> Beto Carreiro es el parque de atracciones más grande de Latinoamérica, ubicado en Penha, Santa Catarina.

Na Disney não vão entrar (Virgulima de Campina, 2017: online).

No sorprende que estas temáticas interesen en Brasil, puesto que, según el censo de Estados Unidos de 2013, hablan portugués en sus hogares 693.469 de quienes residen en este país (personas de más de cinco años), la mayoría de las cuales son inmigrantes o descendientes de inmigrantes brasileños (United States Census Bureau, 2015: online). Aunque pueda parecer un porcentaje bajo, especialmente en comparación con quienes hablan español en Estados Unidos, su número casi se ha duplicado desde 1980. Cabe reiterar una vez más que la literatura de cordel incorpora numerosos acontecimientos políticos mundiales, en especial, como es natural, aquellos que influyen directamente en América Latina o son influidos por esta región, como es el caso a continuación:

The U.S.-Latin American relationship (...) is made up of an enormous number of connections in which money, influence, ideas, power, and people flow in both directions, albeit perhaps not always with the same intensity. For centuries, the United States has played a major role in the economies and political regimes of Latin America (...). However, Latin America has also exercised a fair share of its influence on the U.S.A. via culture, language and demography (Hawley, 2017: 16).

#### A PELEJA DE TRUMP CONTRA O RESTO DO MUNDO (OU VICE-VERSA)

Virgulima de Campina es originario de Campina Grande, en Paraíba, uno de los centros tradicionales de producción de literatura de cordel. Se denomina a sí mismo *Cangaceiro* Cultural. Los *cangaceiros* eran los tristemente célebres bandoleros del noreste de Brasil de finales del siglo XIX a principios del XX, cuyas aventuras y desventuras se siguen narrando hoy en numerosas leyendas y textos de cordel. Virgulima viste como el más famoso de ellos, Virgulino Ferreira da Silva, también conocido como Lampião, quien pese a su probada brutalidad fue venerado como un héroe popular y en ocasiones incluso visto como una especie de Robin Hood. Por consiguiente, un *cangaceiro* cultural sería una persona cuya contribución a la cultura sea de naturaleza más bien subversiva. Sin duda, el nombre y la vestimenta lo sitúan en la tradición (popular) cultural del nordeste. Su texto de febrero de 2017 se titula *A peleja de Trump contra o resto do mundo (ou vice-versa)*, lo que enlaza también con las tradiciones de la literatura de cordel, en concreto con el enfrentamiento entre dos cordelistas, que suele terminar con un ganador. El hecho de que en este caso se mencione, por un lado, a Trump, y por otro, al mundo como su rival, es un claro indicio, primero, de que el autor del texto deriva de las declaraciones del presidente una arrogancia que lo lleva a medirse con el resto del mundo y a verse prácticamente como la instancia capaz de modelar el mundo según sus propios estándares; y, segundo, de que «viceversa» puede entenderse como una advertencia de que el mundo no aceptará sin réplica estas pretensiones, sino que responderá a ellas, en este caso en tono de burla:

E minha mãe, Dona Biu,  
mulher de informação,  
sentada em sua salinha,  
em frente à televisão.  
Pregunto todo contente:  
Mãe, quem é o presidente?  
E não é Pato Donald, não (Virgulima de Campina 2017: online)?

*U.S.A.-NAÇÃO CONFUSA Y RAIOS TRUMP*

El primero trabajo de Nato Azevedo, *U.S.A.-Nação confusa*, comienza con la siguiente introducción: «Jamais imaginei que a Nação mais poderosa da terra iria ficar tão parecida com o Brasil. Falta pouco para virar motivo de chacota no Mundo inteiro e menos ainda para ser a ‘Rússia’ do novo século, reprisando Nikita Krushchev e os anos da Guerra fria» (Azevedo, 2017a: online). El cordelista trabaja con estrofas de seis versos en las que riman los versos segundo y tercero, y quinto y sexto. Azevedo empieza narrando lo estrechamente que Brasil se ha orientado por Estados Unidos en muchos aspectos y cómo así ha creado un estilo de vida totalmente nuevo. Se mencionan, en primer lugar, la ropa, por ejemplo los jeans de la marca Lee y las camisas hawaianas, y los peinados de moda; a continuación, comidas y bebidas muy solicitadas que se consumen en lugar de los frutos autóctonos, por ejemplo hotdogs, batidos, hamburguesas, Fanta, Pepsi y Coca-Cola. Además, se hace referencia al uso y adaptación de programas televisivos estadounidenses y héroes de otros medios de masas, como Batman o Superman, y al empleo de determinadas marcas de electrodomésticos y aparatos electrónicos de entretenimiento. Para terminar, se mencionan la afición por emplear anglicismos como «rush», para referirse al tráfico lento, y la emigración de brasileños a Estados Unidos. La multitud de ejemplos de distintos ámbitos no deja dudas sobre la enorme influencia de Estados Unidos en Brasil.

En la segunda parte del texto se pasa a explicar que esta exitosa época se empieza a considerar terminada. La supremacía de Estados Unidos está en declive y va de fracaso en fracaso, como expresa el autor: «O gigante mundial / virou decepção geral / vai de fiasco em fiasco» (Azevedo 2017a: online).

El autor identifica como característica particularmente preocupante de este declive la tendencia cada vez mayor en Estados Unidos de copiar a Brasil en todo lo malo:

Quem diria que eu veria  
—vivendo sem alegrias—  
o nobre ESTADOS UNIDOS  
a copiar o Brasil  
no que tem de mau e vil” (Azevedo 2017a: online).

El autor se refiere a la corrupción de la clase política brasileña, y menciona en concreto el escándalo de las mensualidades (*mensalão*) que sacudió la política brasileña en 2005 al descubrirse que 18 diputados de diversos partidos habían estado recibiendo 30.000 reais mensuales del gobernante *Partido de Trabalhadores* para que votaran a favor de iniciativas parlamentarias de dicho partido. En el caso de Trump, ya antes de que asumiera sus funciones oficiales numerosas voces habían criticado la unión en una misma persona de magnate económico y presidente. Entre tanto, se le ha acusado de diversos incumplimientos de las cláusulas anticorrupción de la Constitución de Estados Unidos. En su texto de cordel Azevedo añade que Brasil, más allá de ser un mal ejemplo por su corrupción política, aporta también una solución: el *impeachment* o proceso de destitución para el cual, según el autor, ha llegado la hora: «Yankees, a hora é esta», antes de que el nuevo presidente, ese «flagelo de Deus» (Azevedo 2017a: online), pueda hacer más daño, incluso una tercera guerra mundial que no sólo sería el fin del propio Estados Unidos, sino que también destruiría por completo el resto del mundo.

En el texto *Raios Trump*, también de la pluma de Nato Azevedo, el presidente de Estados Unidos recibe varias denominaciones que pretenden caracterizarlo a él y a su política. Ya en la estrofa 1 encontramos al «anticristo», que al parecer fue visto una

tenebrosa mañana en Nueva York. Por tanto, Donald Trump es descrito como una persona que en sus acciones abandona todos los llamados valores cristianos, en especial el amor al prójimo, por ejemplo para con «árabes, turcos, judeus, / sírios, crentes e ateus... / e os ilegais dos 'Estêites'» (Azevedo 2017b: online).

En la estrofa 3 se le denomina «el rey» y se describe a Donald Trump como una persona que querría hacer caso omiso de las costumbres de un Estado democrático y gobernar de forma autocrática, ejerciendo el poder sin controles y en solitario. Esto nos conduce en el texto de Azevedo, con una inevitabilidad casi perturbadora, a la tercera denominación, en la estrofa 5, de «Hitler moderno<sup>6</sup>», y ello muy cerca de las palabras clave dictadura y guerra mundial. El autor insinúa así, de forma poco sutil, que de la mezcla de xenofobia y abuso del poder no puede esperarse más que una guerra sangrienta. Más adelante en el texto, el autor se dirige directamente al presidente (estrofa 10): «TRUMP, mas o que queres» (Azevedo 2017b: online) y compara su desempeño político con el de «Atila, el Huno» que en el siglo V instaló en el territorio de la actual Hungría un efímero imperio y a quien hasta hoy se recuerda por la dureza de sus expediciones militares. Además de una posible guerra, el autor señala otras posibles consecuencias del proceder del presidente, como la separación de familias por el cierre de fronteras y las dificultades en los viajes de retorno a Estados Unidos, la disolución de alianzas políticas consolidadas y la no renovación de acuerdos y tratados. No obstante, según Azevedo es el propio Estados Unidos, al que también denomina Estados (des)Unidos, el más afectado por la forma de actuar del nuevo presidente, a quien según parece hay que recordar que en un mundo globalizado todo está entrelazado y todo produce una reacción, y que por ejemplo la marginación de los inmigrantes puede llevar a una falta de mano de obra. El texto termina pidiendo al presidente que recuerde los viejos valores y tradiciones de las primeras generaciones de inmigrantes llegados de Europa a Estados Unidos para levantar un mundo de fraternidad en el que todos los pueblos puedan participar.

Ambos cordeles sobre el presidente estadounidense ilustran con claridad cómo en Brasil se siguen abordando y presentando según las reglas de la literatura de cordel temas políticos actuales. Los textos de Nato Azevedo se caracterizan por referirse con toda claridad a puntos críticos del comportamiento, discurso y tuits del presidente Trump. En ellos aflora notoriamente una de las funciones originales de la literatura de cordel, la de ser un canal de noticias. Con un lenguaje, además, muy poético, que el escritor ha ido perfeccionando en el transcurso de su larga carrera como cordelista y autor de narraciones y *crônicas*. Un recurso importante y varias veces empleado para implicar al público es la referencia a experiencias previas comunes entre el escritor y los oyentes, como la mención en el primer texto del *mensalão*, un escándalo de corrupción concreto, y el *impeachment*, al que ya se ha recurrido dos veces<sup>7</sup> en Brasil desde el restablecimiento de la democracia en 1985. Además, el autor concuerda con su público unos valores comunes, como el amor al prójimo y la fraternidad. También es llamativa la frecuente introducción en sus textos de acontecimientos históricos mundiales y las referencias a personajes de la historia global. Además de la crítica del presidente, en algunos pasajes también se manifiesta la incompreensión del autor con la decisión electoral de la mayoría de los ciudadanos estadounidenses quienes, se sugiere, no parecen haber aprendido nada de la historia, como se refleja por ejemplo en la elección del título *U.S.A.-Nação confusa*.

<sup>6</sup> Guel Brasil hace también esta comparación en el título de su texto de cordel.

<sup>7</sup> En los casos de Fernando Collor de Mello 1992 y de Dilma Rousseff 2015/16

## CONCLUSIÓN

Donald Trump es, en estos momentos, uno de los políticos extranjeros más presentes en la literatura de cordel brasileña. Los textos sobre su persona aparecen sobre todo al tratar temas como la xenofobia y la migración. A la hora de evaluar la actuación del presidente siguen la estela de la prensa brasileña —tanto digital como impresa— de la primera legislatura de Trump y agudizan sus declaraciones mediante las comparaciones y analogías típicas de este medio. La presentación en Internet de los trabajos de los cordelistas hace posible una difusión amplia y rápida de estos textos. Además, la presencia de los cordelistas en Youtube consigue dar vida de forma virtual a la literatura de cordel y convertirla en literatura oral.

Es de suponer que los próximos años de presidencia de Donald Trump ofrecerán abundantes nuevas oportunidades para la producción de textos de cordel. De especial interés serán aquellos que se dediquen a la política estadounidense sobre América Latina o, en concreto, sobre Brasil. Sin duda, las políticas de inmigración y extranjería serán de gran importancia.

## BIBLIOGRAFÍA

- AMORIM, Maria Alice (2008): *No visgo do improviso ou A peleja virtual entre cibercultura e tradição: comunicação e mídia digital nas poéticas de oralidade*, São Paulo, EDUC.
- AZEVEDO, Nato (2017a): *U.S.A.-Nação confusa*.  
URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=sjzeFbDKoMw>> [enero de 2019].
- AZEVEDO, Nato (2017b): *Raios Trump*.  
URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=jPfjMO6JQbg>> [enero de 2019].
- BRASIL, Guel (2016): *Trump, A Reencarnação de Hitler*.  
URL: <<https://www.recantodasletras.com.br/cordel/5820051>> [enero de 2019].
- HAWLEY, Alexander (2017): *The future of U.S.-Latin American relations under president Donald Trump*, Berlin: Ibero-Amerikanisches Institut.
- MAXADO, Franklin (1980): *O que é literatura de cordel?*, Rio de Janeiro, Codecri.
- MCKERN, Debra (2017): «La preservación de la literatura de cordel brasileira en forma digital: un proyecto de archivo digital», en *Transiciones inciertas. Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina*, Barbara Göbel y Gloria Chicote (eds.), La Plata, Universidad Nacional de La Plata, pp. 187-213.
- MÜHLSCHLEGEL, Ulrike y Ricarda Musser (2002): «De cómo la Donazela Teodora atravesó el mar, se casó con un cangaceiro y finalmente descubrió la cibernetica en São Paulo», *Iberoamericana*, 6, pp. 143-160.
- UNITED STATES CENSUS BUREAU (2015): *Detailed Languages spoken at home*. URL: <<https://www.census.gov/data/tables/2013/demo/2009-2013-lang-tables.html?#>> [julio de 2019]
- VIRGULIMA DE CAMPINAS (2017): *A Peleja de Trump contra o Resto do Mundo (Ou Vice-versa)*. URL: <<https://www.youtube.com/watch?v=vSvTokEn8ew>> [1-11-2017].

Fecha de recepción: 31 de enero de 2019

Fecha de aceptación: 2 de mayo de 2019



## Ex libris tradicionales, oralidad y ladrones de libros

### Traditional Ex Libris, Orality and Book Thieves\*

María Teresa SAGARZAZU YEREGUI

(Biblioteca del Conservatorio de Música Jesús Guridi de Vitoria-Gasteiz)

010131bi@hezkuntza.net

ORCID ID: 0000-0003-2497-5286

**ABSTRACT:** The elaboration process of the bibliographical records of collections of printed music is full of surprises. This note describes the discovery of a curious *ex libris* or bookplate contained in a nineteenth-century violin method. It is a type of traditional *ex libris*, in Spain and Latin America, which contains the classic, popular formula with the incipit «si este libro se perdiera...» («if this book should get lost...»). These simple *ex libris*, although they are, mostly transmitted in written form, present stylistic characteristics and modes of evolution, which are typical of oral transmission.

**KEYWORDS:** traditional *ex libris*, bibliographic description, printed music, bibliographic record, orality

**RESUMEN:** El proceso de elaboración de los registros bibliográficos de los fondos de música impresa está lleno de sorpresas. En esta nota se describe el hallazgo de un curioso *ex libris* contenido en un método de violín del siglo XIX. Se trata de un tipo de *ex libris* tradicional en España e Hispanoamérica que contiene la fórmula clásica popular con el incipit «si este libro se perdiera...». Estos sencillos *ex libris*, aunque son fundamentalmente textos de transmisión escrita, presentan características estilísticas y modos de evolución propios de la transmisión oral.

**PALABRAS-CLAVE:** *ex libris* tradicional, descripción bibliográfica, música impresa, registro bibliográfico, oralidad

El hallazgo de un curioso *ex libris*, acompañado de anotaciones manuscritas, caricaturas, firmas, fechas y referencias históricas, en un ejemplar de un método de violín del siglo XIX, que se encuentra en la biblioteca del Conservatorio Jesús Guridi de Vitoria-Gasteiz, nos recuerda que cada ejemplar del que se recoge un registro bibliográfico puede estar lleno de datos importantes, a veces no muy evidentes. Es por tanto esencial recoger de manera exhaustiva la información contenida en los materiales bibliográficos, analizando tanto la propia música o texto contenidos en ellos como lo relacionado con el diseño de cubiertas y portadas, la publicidad, las marcas y sellos de propiedad, el número de plancha y editor, la encuadernación, firmas antiguas, imprentas, distribuidores y puntos de venta, precios..., considerando, en definitiva, el documento como un todo (véase Iglesias Martínez *et al.*, 2008: 28).

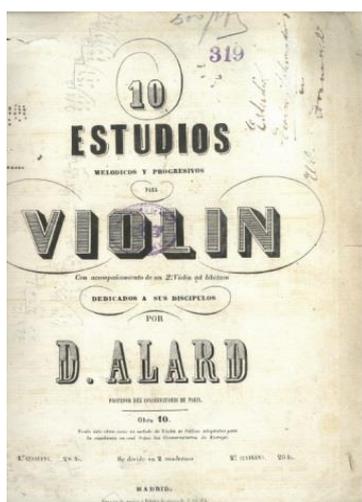
En los fondos antiguos de las bibliotecas se pueden descubrir datos de interés musicológico, filológico o histórico que obligan a un examen muy minucioso. Los

---

\* Agradezco su orientación al profesor José Manuel Pedrosa.

ejemplares están llenos de vida, nos cuentan su historia, quiénes fueron sus propietarios, cómo y cuándo formaron parte de la biblioteca, cuál fue su uso... Como dice Julián Martín Abad, maestro en incunables y manuscritos de la Biblioteca Nacional de España, «la historia del conocimiento de las ediciones y la del control de los ejemplares está llena de sorpresas, de fantasmas de vida (bibliográfica) prolongada y a veces tortuosa» (Martín Abad, 2004: 14).

El ejemplar que nos ocupa es un método de estudio de violín, titulado *10 estudios melódicos y progresivos para violín con acompañamiento de un 2º violín ad libitum*<sup>1</sup>, de Jean-Delphin Alard (1815-1888), violinista francés, compositor y profesor de violín en el Conservatorio de París, desde 1843 hasta 1875, donde tuvo a Pablo Sarasate (1844-1908) entre sus alumnos. Tanto esta obra<sup>2</sup> como su más conocido método, *Escuela de violín*<sup>3</sup>, se utilizaron en muchos conservatorios europeos a mediados y finales del siglo XIX.



[Ilustración 1. 10 estudios melódicos y progresivos para violín con acompañamiento de un 2º violín ad libitum, de Jean-Delphin Alard.]

<sup>1</sup> Descripción bibliográfica del ejemplar según las normas ISBD (PM) (Descripción Bibliográfica Internacional Normalizada para Música Impresa):

ALARD, Delphin (1815-1888)

[Études mélodiques et progressives. Español]

10 estudios melódicos y progresivos para violín con acompañamiento de un 2º violín ad libitum, 1er y 2º cuaderno [Música impresa] / por D. Alard profesor del Conservatorio de París. – Madrid : B. Eslava, [1857-1882]

[38 p.] ; 34 cm.

Fecha de publicación basada en La edición musical española hasta 1936, 1995. – Ded.: «Dedicados a sus alumnos». – Cada cuaderno incluye su propia secuencia de paginación. – En hoja de guarda anterior caricaturas y anotación manuscrita a tinta en letra cursiva en el lateral inferior: «Sirve para el uso de Teodoro Achaerandio en Vitoria». – En el verso de última hoja ex libris manuscrito que se lee en sentido transversal

N. pl.: B 4512 E

Violín – Estudios

<sup>2</sup> *10 études mélodiques et progressives pour le violon avec accompagnement d'un second violon, ad libit., op. 10*, París, Georges Schonenberger, 1843. Disponible en el portal digital Gallica:

<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1162350m.image>> [Consultado el 30-04-2019].

<sup>3</sup> *École du violon: méthode complète et progressive à l'usage du Conservatoire*, París, Georges Schonenberger, 1844. Disponible en el portal digital Gallica:

<<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1165754k.image>> [Consultado el 30-04-2019].

Por la nota manuscrita «Sirve para el uso de Teodoro Achaerandio en Vitoria» en guarda anterior sabemos a quién perteneció este ejemplar<sup>4</sup>. Conocemos su precio (28 reales) y sabemos, además, que el propietario del método vivió la convulsa historia de la España del siglo XIX, ya que en el ejemplar aparecen referencias, en forma de caricaturas, a la Primera República Española (1873-74) y al reinado de Amadeo I de Saboya, rey de España entre 1871 y 1873. Las iniciales y el número de plancha utilizados (B 4512 E) nos informan de que fue editado en Madrid por el «Almacén de música y fábrica de pianos» de Bonifacio Eslava<sup>5</sup> entre 1857 y 1882 (Gosálvez Lara, 1995: 153-156).



[Ilustración 2. Caricaturas con texto manuscrito: «república, republicanos».]

Sin embargo, uno de los aspectos más curiosos es el ex libris manuscrito encontrado en el método, que dice literalmente así:

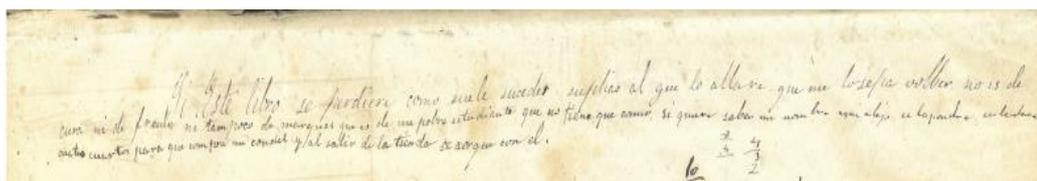
Si este libro se perdiera como suele suceder suplico al que lo allare que me lo sepa volver que no es de cura ni de fraile ni tampoco de marqués que es de un pobre estudiante <sup>6</sup> que no tiene que comer, si quiere saber mi nombre aquí abajo se lo pondre si no se le dará cuatro cuartos para que compre un cordel y al salir de la tienda se aorque con el.

<sup>4</sup> Véase Actas de bautismo del Archivo Histórico Diocesano de Vitoria: Teodoro Achaerandio Álvarez de Gamiz (ID: 84340 / 26-03-1858).

<sup>5</sup> Bonifacio Eslava, sobrino del compositor Hilarión Eslava, editó durante la segunda parte del s. XIX gran cantidad de métodos didácticos, partituras de música religiosa para órgano y obras para piano, participando además en la Exposición Universal celebrada en París en 1867, donde obtuvo la medalla de plata por sus ediciones. Véase la memoria oficial publicada por el musicólogo M. Fetis, presidente del jurado internacional de la Exposición Universal de 1867, en la *Revista y Gaceta Musical*, 14, 06-04, 1868, pp. 1-2. Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica:

<http://hemerotecadigital.bne.es/issue.vm?id=0003787433&page=1&search=revista+y+gaceta+musical+fet%C3%ADs&lang=es> [Consultado el 30-04-2019].

<sup>6</sup> Túmurus (1912) cita una variante similar: «... no es de cura ni de monje, / ni tampoco de mujer, / sino de un pobre estudiante...».



[Ilustración 3. Ex libris manuscrito]

Si bien es relativamente habitual encontrar exlibris manuscritos tradicionales en los ejemplares de los fondos históricos de las bibliotecas, no lo es tanto, como señala el profesor José Manuel Pedrosa en su artículo «“Si este libro se perdiera”: geografía e historia de un ex-libris tradicional», encontrar en España ejemplos en los que aparezca la amenaza de la horca como medida coercitiva frente al robo de libros.

A la vista de todos estos textos, no puede menos que llamar la atención el que tanto en Portugal como en Francia e Italia hayan alcanzado cierto arraigo los *ex-libris* que amenazan con ahorcar a los ladrones de libros, motivo que no me ha sido posible localizar en España, o que por lo menos no figura entre los más característicos y conocidos de la tradición española. No tendría nada de extraño, en cualquier caso, que también en nuestro ámbito se hubieran conocido, al menos en tiempos pasados, textos que constituirían el lógico eslabón de unión de todas estas tradiciones, y que acaso algún día saldrán a la luz (Pedrosa, 2000: 123-124).

Desde la Edad Media existen innumerables ejemplos de ex libris manuscritos que pretenden disuadir a los ladrones de robar libros mediante variantes de la fórmula latina *hic liber est meus* (este libro es mío)<sup>7</sup>. Además, los bibliotecarios y los amanuenses medievales solían añadir en los libros maldiciones dirigidas a aquellos que no devolvían o dañaban los libros prestados, o que los robaban de sus bibliotecas. Estas maldiciones hacían referencia bien al castigo físico, bien a la condena espiritual que se expresaba mediante el término griego «anatema» o mediante amenazas de excomunión.

Como señala Marc Drogin en su libro *Anathema! Medieval Scribes and the History of Book Curses*, una de las maldiciones más amenazantes de la Edad Media la encontramos en la llamada Biblia de Arnstein (c. 1172)<sup>8</sup>. En esta maldición se condena al ladrón de libros a una muerte por tortura, enfermedad y ejecución, curiosamente por ahorcamiento, como en el ejemplar estudiado.

Liber sancte Marie sancti que Nycolai in Arrinstein Quem si quis abstulerit Morte moriatur in sartagine coquatur caducus morbus instet eum et febres et rotatur et suspendatur Amen

Libro de [la abadía de] Santa María y San Nicolás en Arnstein. Si alguien lo roba: que sea muerto, sea asado en una sartén, contraiga la enfermedad [la epilepsia] y la fiebre lo ataque, y sea girado [en la rueda] y ahorcado. Amén (McKendrick y Doyle, 2007: 95).

<sup>7</sup> *Hic liber est meus quem mihi dedit Deus* (Este libro es mío, que Dios me lo dio), *Hic liber est meus. Testis est Deus. Qui eum rapiat, diabolus capiat* (Este libro es mío. Dios es testigo. Quien me lo robe lleve el diablo), *Qui me furatur, mala morte moriatur* (Quien me robe tenga una mala muerte), etc...

<sup>8</sup> Harley MS 2798, f. 235v. Disponible en British Library:

<[http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley\\_MS\\_2798](http://www.bl.uk/manuscripts/FullDisplay.aspx?ref=Harley_MS_2798)> [Consultado el 30-04-2019].

Observamos un claro paralelismo entre este tipo de maldiciones bibliotecarias, las citadas fórmulas latinas y los ex libris tradicionales, que con la misma función de proteger el libro con amenazas coercitivas se han seguido utilizando en Europa e Hispanoamérica hasta la actualidad. Tanto las mencionadas amenazas medievales como los ex libris tradicionales atestiguan el gran valor material y espiritual que atribuían los propietarios a sus libros. La pérdida de un libro no solo significaba una pérdida material, sino que podía privar de manera permanente a una comunidad religiosa o a los propietarios particulares de un conocimiento esencial. Estos ex libris amenazantes eran un intento de preservar sus colecciones en el que subyace un evidente amor por los libros.

Otro ejemplo de este tipo de ex libris tradicionales que incluyen amenazas, con el incipit «si este libro se perdiera...», que merece la pena dar a conocer, es el del ex libris incluido en un ejemplar del libro *Demostración mecánica de las enfermedades que produce el uso de las costillas*, de D. Mariano Martínez Galinsoga<sup>9</sup>, que se encuentra en la Biblioteca Nacional de España.

Es para el uso de Bienvenido Frutos. Si este libro se perdiera como suele suceder, suplico a quien se lo ayara me lo supiera volver y si no me lo bolbiera, le daré de merendar cuatro palos en las costillas para que no lo aga más. Lo firmo Nicolasa Batine a 28 de Nobiembre del año de 1831.

En este tipo de ex libris, que A. L. Bouza denomina «fórmula clásica escolar» (Bouza, 1990, p. 21), el nombre del propietario del libro se puede presentar en ocasiones mediante fórmulas, como «pertenece a...», «es propiedad de...» o, como en los ejemplos descritos, «es para uso de...», etc., seguidas de un pequeño texto o poema que, guardando siempre los rasgos de su estructura primigenia, presentan infinidad de variantes y modificaciones.

Resulta llamativo que siendo estos textos fundamentalmente de transmisión escrita tengan rasgos estilísticos, modos de evolución y procesos de variación similares a los de transmisión oral. Los transmisores de estos ex libris, generalmente niños y estudiantes, tuvieron un papel activo y dinámico en su transformación sin limitarse a reproducirlos literalmente como si de simples copias escritas se tratara (véase Pedrosa, 2000: 132).

El siguiente ex libris de Miguel Hernández es un ejemplo paradigmático de este proceso de carácter creativo. El poeta escribió, estando en la cárcel entre marzo y septiembre de 1939, en la cubierta de su cuaderno manuscrito del *Cancionero y romance de ausencias*, «para uso del niño Miguel Hernández», y a la vuelta de la misma, este ex libris único y personal:

Si este libro se perdiera,  
como puede suceder,  
se ruega a quien se lo encuentre  
me lo sepa devolver.  
Si quiere saber mi nombre  
aquí abajo lo pondré:  
Con perdón suyo, me llamo  
M. Hernández Gilabert.

<sup>9</sup> Disponible en la Biblioteca Digital Hispánica:

<<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000125832&page=1>> [Consultado el 30-04-2019].

El domicilio en la cárcel.  
Visitas de seis a seis (Hernández, 1984: 72-73).

En definitiva, las variantes que se aprecian entre las distintas versiones de estos ex libris tradicionales son señales de un tipo de transmisión que se asemeja, en su poética y en sus resultados, a la oral. Los ex libris tradicionales manuscritos son un repertorio en el que confluyen de manera ejemplar los rituales de la cultura escrita, los recursos poéticos de la oral y la vocación de variabilidad y de persistencia de la cultura popular.

#### BIBLIOGRAFÍA

- ANSORENA, José Luis (1999): «San Martín Eslava, Bonifacio», en *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, E. Casares (ed.), Madrid, Sociedad General de Autores y Editores, vol. 4, p. 759.
- BOUZA, Antonio Leandro (1990): *El ex libris. Tratado general. Su historia en la Corona Española*, Madrid, Patrimonio Nacional.
- DOYLE, Kathleen y MCKENDRICK, Scot (2007): *Bible Manuscripts: 1400 years of Scribes and Scripture*, Londres, British Library.
- DROGIN, M. (1983): *Anathema! Medieval Scribes and the History of Book Curses*, Totowa, Allenheld & Schram.
- GOSÁLVEZ LARA, Carlos José (1995): *La edición musical española hasta 1936*, Madrid, Asociación Española de Documentación Musical.
- HERNÁNDEZ, Miguel (1984): *El hombre acecha. Cancionero y romancero de ausencias*, (ed. de Leopoldo de Luis y Jorge Urrutia), Madrid, Cátedra.
- IGLESIAS MARTÍNEZ, Nieves y LOZANO MARTÍNEZ, Isabel (2008): *La música del siglo XIX. Una herramienta para su descripción bibliográfica*, Madrid, Biblioteca Nacional de España.
- MCKENDRICK, Scot y DOYLE, Kathleen (2007): *Bible Manuscripts: 1400 years of Scribes and Scripture*, Londres, British Library.
- MARTÍN ABAD, Julián (2004): *Los libros impresos antiguos*, Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, Universidad de Valladolid.
- PEDROSA, José Manuel (2000): «“Si este libro se perdiera”: geografía e historia de un ex-libris tradicional», *Signo. Revista de Historia de la Cultura Escrita*, 7, pp. 123-134.
- TÚMBURUS, Juan (1912): *Algo sobre los "ex-libris"*, Buenos Aires, Coni.

Fecha de recepción: 9 de marzo de 2017

Fecha de aceptación: 14 de mayo



## Los últimos cuentos de Agata Messia Recopilados por Giuseppe Pitрэ

## The Last Tales by Agata Messia Compiled by Giuseppe Pitрэ

Marina SANFILIPPO y Natalia CANTERO

Universidad Nacional de Educación a Distancia (UNED)

msanfilippo@flog.uned.es / natacantero@gmail.com

ORCID ID: 0000-0003-0822-0166 / ORCID ID: 0000-0003-4612-8942

**ABSTRACT.** This article introduces Agata Messia, a Sicilian, nineteenth-century, female story teller, including a compilation of thirteen tales from Messia's wide corpus. These have been translated into Spanish keeping the —strongly oral— linguistic characteristics, that are typical of Messia's (oral) story telling. Each tale is critically annotated, including and expansion of Pitрэ's notes, with new comments and parallelisms. Whenever it is possible, Messia's tale is ascribed to the corresponding folk type.

**KEYWORDS:** Oral storytelling, Traditional female oral narrators, Italian popular tales, Translation of oral narratives.

**RESUMEN.** En este artículo se presenta la figura de Agata Messia, una narradora oral siciliana del siglo XIX, ofreciendo una muestra de trece cuentos de su amplio repertorio, traducidos al español según criterios que conservan las características lingüísticas marcadamente orales de las narraciones de Messia. Cada cuento tiene un aparato crítico, en el que se reproducen las notas de Pitрэ, ampliándolas con nuevos comentarios y paralelismos, y, cuando resulta posible, se adscribe el cuento al correspondiente tipo folklórico.

**PALABRAS CLAVE.** Narración oral, narradoras tradicionales, cuentos populares italianos, traducción de la oralidad.

Recordando a Ignasi Potrony,  
que está para siempre entre árboles y pájaros y cuentos.

### 1. LA FIGURA DE AGATA MESSIA

El presente trabajo<sup>1</sup> ofrece la primera traducción al español de algunos de los cuentos narrados por la palermitana Agata Messia «Agatuzza» (Palermo ¿1804?-¿1888?)<sup>2</sup>, concretamente los que fueron recogidos en la segunda mitad del siglo XIX por el también siciliano Giuseppe Pitрэ (Palermo 1841-1916) en la recopilación *Fiabe e*

<sup>1</sup> Agradecemos los sabios consejos de Camiño Noia Campos, José Manuel Pedrosa e Ignasi Potrony, que nos han proporcionado su generosa ayuda para perfeccionar distintos aspectos de la traducción y la catalogación de los cuentos.

<sup>2</sup> Pitрэ no lo indica con claridad. De Agatuzza existe una foto que puede verse en la web del instituto Euroarabo. Cf. Sorgi (2016): <http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/giuseppe-pitre-cento-anni-dopo-alcune-considerazioni-sulla-narrativa-di-tradizione-orale/> [fecha de consulta: julio 2018].

*leggende popolari siciliane* (1888)<sup>3</sup>. Aunque la mayoría de los cuentos de esta narradora aparecen en otra obra de Pitriè, las *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*<sup>4</sup> (1875)<sup>5</sup>, hemos decidido empezar por estos porque representan un corpus que no es posible consultar en internet en ningún idioma.

Pitriè fue una figura importante en la cultura italiana de la segunda mitad del siglo XIX y, entre otras cosas, aprovechó su profesión de médico para recoger de sus humildes pacientes cuentos que más tarde agruparía en las dos obras arriba citadas, aparte de los que publicó en distintas revistas. Según Zipes (2012: 169), sus recopilaciones de cuentos populares son más importantes que las de los hermanos Grimm, llegando a ser el padre del folklore como disciplina académica en la Italia de finales del siglo XIX y el primer catedrático de la materia en la universidad italiana.

Hay que destacar que, en el caso de Messina y Pitriè, nos encontramos ante una relación narradora-recopilador muy especial y entrañable, ya que ambos residían en el mismo barrio e incluso ella lo vio nacer y lo tuvo entre sus brazos. No es de extrañar, por tanto, que el estudioso le dedique una completa descripción en el prólogo a sus *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* (2013: I, 9-11). En ella alaba su «palabra fácil, frase eficaz, manera atractiva de contar, que hace adivinar su extraordinaria memoria e ingenio natural».

Las narraciones de Agatuzza procedían del legado familiar, historias «heredadas» de generación en generación que ella hizo suyas, quizá reelaboró a su manera y siguió contando y con las que se ganó una reputación de buena narradora entre los que la rodeaban. Fue modista primero y más tarde cosedora de edredones, oficios que solían estar vinculados al mundo de la narración y de los intercambios narrativos femeninos por cuanto se trata de labores manuales que sueltan la lengua y permiten la interacción verbal.

Nuestra narradora no tuvo la posibilidad de estudiar y era analfabeta, pero esto no le impidió ser una mujer de mente abierta, muy avanzada para su época, viajera y defensora de los deseos de independencia femenina y de las denuncias de abusos e injusticias en un contexto de contadoras de historias que compartían cuentos y técnicas narrativas. Vivió unos años en Messina y cuando volvió a Palermo convirtió su estancia en aquella ciudad del estrecho, tan alejada de la realidad de sus vecinos, en materia narrativa e incluso cómica, gracias a su capacidad para imitar otros dialectos y acentos<sup>6</sup>. Continúa Pitriè: «No sabe leer, pero sabe muchas cosas que nadie sabe, y las repite con tal propiedad del lenguaje que es un placer escucharla».

La sensibilidad hacia el estilo oral de cada persona que Pitriè muestra en sus recopilaciones, más allá de formalizaciones en cuanto a aspectos comparativos, variantes

---

<sup>3</sup> Citamos por la edición bilingüe siciliano-italiano publicada por la editorial Donzelli en 2016. En 1985 la editorial Forni publicó una edición facsímil solo en siciliano.

<sup>4</sup> También de esta recopilación existe una edición facsímil de la editorial boloñesa Forni, de 1985, y una edición bilingüe siciliano-italiano publicada en 2013 por la editorial romana Donzelli, por la que vamos a citar. Se puede acceder a los cuatro volúmenes de la obra gracias a la biblioteca digital Liberliber a través del enlace: <https://www.liberliber.it/online/autori/autori-p/giuseppe-pitre/> [fecha de consulta: julio 2018].

<sup>5</sup> Entre las dos recopilaciones Pitriè publica un total de cuarenta y ocho cuentos de Agatuzza.

<sup>6</sup> «Para la capacidad de Agatuzza de imitar acentos y dialectos, véase por ejemplo el cuento CCLXV de *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* (Pi 'na cipudda di Calàvria si persiru quattru Calavrisi). A veces Messina se lanza incluso a imitar otras lenguas, como cuando hace que una princesa-hada diga *pugnè* y *pizzichè* (2013: II, 40), palabras que según la narradora serían francesas (y significarían puñetazos y pellizcos), o utiliza la expresión *nec tibbi nec tabbi*, pretendidamente latina (con el significado de no rechistar)» (Sanfilippo, 2017: 82).

y catalogación, se hace muy evidente en el caso de su narradora estrella. De hecho, la profesionalidad de Pitrè, con una sensibilidad inaudita para la época en lo que respecta a los elementos no verbales y parateatrales de las narraciones<sup>7</sup>, así como el afecto y el respeto que profesaba a Agatuzza cobran especial importancia cuando se trata de fijar por escrito una narración oral. El estudioso se da cuenta de que la oralidad no atañe solo al modo de producción de la palabra, sino que implica una performance corpórea, y escribe que la narración de Messia «más que en la palabra consiste en el movimiento inquieto de los ojos, las agitaciones de los brazos, las completas actitudes en su persona, que se levanta, da vueltas por la habitación, hace una reverencia, levanta la voz, ahora emocionada, ahora asustada, ahora dulce, ahora estridente, representando la voz de los personajes y el acto que realizan». Asegura Pitrè que sin esta mímica «la narración pierde la mitad de su fuerza y eficacia». No duda en afirmar, sin embargo, que el lenguaje de Agatuzza está tan inspirado y tiene tal capacidad para dar cuerpo y vida a los detalles de la narración que vale la pena disfrutar de lo que queda en la transcripción.

Otro elemento biográfico interesante que Pitrè recuerda es el hecho de que Messia era una gran devota cristiana, por lo que acudía constantemente a iglesias, santuarios y fiestas religiosas. Una manera, por otro lado, de poder relacionarse con personas de cualquier tipo, barrio y condición social, en un lugar y una época poco propicios a la movilidad femenina.

## 2. EL REPERTORIO DE MESSIA: TEMAS Y PERSONAJES

El repertorio de temas y personajes de Agatuzza es muy amplio y diverso. Abundan los cuentos maravillosos (en este trabajo aparece solo uno, *Las dos palomas encantadas*, ya que todos los demás están incluidos en *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*), y los cuentos-novela (o cuentos de ingenio, definición que respeta más el valor que Agatuzza atribuía a la inteligencia, humana en general y femenina en particular), pero incluye también cuentecillos y anécdotas cómicas, algunas leyendas históricas, varias historias del ciclo legendario evangélico y narraciones que explican el origen de ciertas costumbres o de algunos proverbios.

La religiosidad de nuestra narradora se refleja tímidamente en sus narraciones, en la que por otra parte Messia no duda en criticar al clero, como era habitual en la narrativa tradicional siciliana. En nuestras traducciones encontramos la relación de causa-efecto entre las oraciones a Dios y el embarazo de la reina en *Las dos palomas encantadas*, así como en las absurdas peticiones cumplidas en *El árbol de las piñas y el árbol de las bellotas*; la mención a Dios, ya sea por la palabra, como por ejemplo en *La campesinita casada*, o mediante un escrito en *¡Dios nos guarde de algo peor! Dice la cabeza de muerto*; la intervención directa del Señor como personaje en *El viernes*; y la de su «antagonista» perdedor en *Con el campesino ni el diablo se sale con la suya*; finalmente, encontramos la presencia de la Virgen en el cuento *Los altramuces y la Virgen*.

Que Agatuzza no supiera escribir no significa que no atribuyera un gran valor a la escritura y la cultura: en sus cuentos lo escrito juega siempre un papel positivo y aparece en múltiples elementos, sin utilizar nunca el tan difundido motivo de la escritura portadora de engaños por culpa de cartas falsas o cambiadas. En sus narraciones parece representar más bien una ayuda, una especie de salvación o de texto portador de buenas decisiones.

---

<sup>7</sup> Sobre la modernidad de la sensibilidad y de los estudios de Pitrè sobre formas teatrales, escénicas o parateatrales sicilianas, véase Isgrò (2017).

Lo vemos, por ejemplo, en *¡Dios nos guarde de algo peor! Dice la cabeza de muerto*, donde lo que «dice» la cabeza se hace a través de un escrito en su frente cuya autoridad acaba siendo reconocida. *El padre que hizo testamento* acaba con un proverbio siciliano escrito en una nota que justifica el final y el sentido de la narración.

Pero quizás el motivo más original en Agatuzza sea el de poner en valor —en contra de una tradición literaria que se empeña en cargar de maldad, menosprecio y rivalidad la relación entre personajes femeninos— la amistad entre mujeres. Lo vemos con claridad en *Las dos palomas encantadas*, donde los protagonistas son dos amigos cuya cercanía y complicidad se debe precisamente a que sus madres mantienen una relación cercana de afecto y de cariño. Tanto es así que, a pesar de pertenecer a diferentes rangos sociales, una de las madres es quien los cría a ambos como si fueran hermanos. La amistad y solidaridad entre las dos mujeres, por tanto, precede a la de sus hijos. El elemento femenino aparece también al cierre del cuento (el inicio y el final son zonas liminales en las que resulta más fácil que asomen las creencias y los valores éticos de quien narra), ya que se dice que una vez superada la tragedia que había separado tristemente a los dos chicos, la mujer de uno trató siempre al otro como a un hermano.

### 3. EL ESTILO NARRATIVO DE AGATA MESSIA

A pesar de enfrentarnos a transcripciones verbales de las narraciones de Agatuzza, el cuidado de Pitrè con respecto a las características propias de narración y narradora hace suponer que los textos conservan rasgos relevantes del estilo oral y performativo de la palermitana.

Como es natural, las narraciones de Messia no difieren por completo de las de sus contemporáneas. En cuestiones como las fórmulas de apertura y cierre se hace evidente el peso de una tradición compartida con otras narradoras de Pitrè. Su sello personal y su gran destreza los encontramos más bien en los elementos no verbales de los que Pitrè habla en la descripción que hace de ella y que nos lleva a imaginar una rica gestualidad y un hábil dominio de distintos tonos de voz. Esto se refleja en los cambios de ritmo y diálogos de los textos, entre otros aspectos.

Sobresale, pues, la capacidad de Agatuzza para describir la acción de forma teatral. Al leer las transcripciones de sus narraciones se adivinan los gestos y movimientos que acompañan las acciones de los distintos personajes (saltar, correr, dar patadas, etc.). Para indicar este lenguaje no verbal, Pitrè a menudo utiliza verdaderas acotaciones a modo de notas a pie de página indicando gestos, mímica y tonos de voz utilizados por la narradora. En el cuento *El tiñoso, el sarnoso y el mocoso*, por ejemplo, Pitrè tiene que explicar que «Las palabras de los tres van acompañadas de los gestos que hacen» y describir cómo la narradora realiza dichos movimientos.

Ofrecemos ahora unas breves pinceladas de lo que nos hemos encontrado al traducir estos textos, con ejemplos que dan cuenta de la gran maestría narrativa de Messia.

1) Como subraya Cristina Lavinio (2007: 105), los mejores narradores manejan a menudo una gran variedad de ideófonos y exclamaciones. Agatuzza hace uso de expresiones más o menos corrientes como *ih!*, *vih!*, *pum!*, *túffiti* («ahí va»), así como de onomatopeyas y palabros menos comunes. Por ejemplo, en el cuento de la hermana del

Rey Salomón, «Tirtinghi e tiritanghi! Nirbati ca jiccavanu focu» (2016: 208), que se podría traducir por «¡Zas por un lado y zas por el otro! Azotes que sacaban chispas»<sup>8</sup>.

2) Messia trata la evolución de la situación narrativa con gran rapidez y economía verbal. Por ejemplo, en el ya recordado cuento de *Las dos palomas encantadas* narra que los dos chicos, después de ser criados, crecieron como hermanos y estudiaron juntos hasta que «a l'età di sidici anni, scupetta tutti dui: a caccia!»<sup>9</sup> (2016: 62). Con tan solo tres breves enunciados Agatuzza da por concluido el crecimiento de ambos, los saca de la seguridad del palacio, los aísla de los demás y los catapulta solos en el bosque donde las dos palomas darán inicio al sufrimiento de los chicos<sup>10</sup>.

3) Aprovecha la repetición a distintos niveles (fónico, léxico, morfológico, sintáctico, etc.) para conformar una narración en la que los ecos sonoros se suceden estableciendo paralelismos entre acciones o elementos.

Siguiendo con el ejemplo de *Las dos palomas encantadas*: «Gaitaninu le pide permiso a Pippinu para probarla él primero. «Sí», le dice el Reyecito. Gaitaninu la prueba y le queda que ni pintada, y en cuanto la prueba el embrujo desaparece de la espada; la prueba el Reyecito y no se convierte en mármol». Subrayada por la reiteración verbal y la comparación entre las distintas consecuencias para cada personaje que prueba la espada, la importancia de esta acción queda determinada en el cuento<sup>11</sup>.

4) Gracias al respeto de Pitрэ por la expresión verbal de las narraciones, podemos apreciar cómo Agatuzza domina la focalización a través de dislocaciones a la izquierda o a la derecha que no suelen aparecer en los textos escritos, pero que abundan en el habla oral. Así, encontramos frases como «la historia la tengo que contar entera» (*Las dos palomas encantadas*)<sup>12</sup>, en lugar de «tengo que contar la historia entera». O la aparición en una misma oración del complemento directo y el pronombre, que más que sustituirlo supone una repetición de aquel, como en estos ejemplos: «para cogerse él a la Reinecita» (*Las dos palomas encantadas*)<sup>13</sup>; «¿Queréis dármelo un sorbo de agua, (...)?» (*El*

<sup>8</sup> Pitрэ comenta, de hecho, que se trata una expresión de sentido poco claro. Nosotras hemos mantenido la parte inicial («tirtingui y tiritangui!») para conservar la sonoridad original.

<sup>9</sup> Literalmente: «A la edad de dieciséis años, escopeta ambos: ¡a cazar!». En este caso, para que la frase sea más comprensible pero sin dejar de imitar la concisión de Agatuzza, nuestra propuesta es «A la edad de dieciséis años, escopeta al hombro y ¡a cazar los dos!».

<sup>10</sup> A principios del siglo XX, Emma Perodi tradujo este cuento al italiano y, con un respeto máximo hacia la esencia y las intenciones del original, lo convirtió en un cuento maravilloso más propio de su época y del medio textual. En la «escena» que nos ocupa, la escritora amplía las breves pinceladas de la evolución temporal que Agatuzza presenta en tan solo once palabras. Así, se demora en presentar la escena colocándola en un cuadro de sabor casi medieval para que nos resulte más fácil aceptar la inminente aparición de la magia: «All'età di sedici anni il Reuccio ebbe desiderio d'incominciare a cacciare, ma non volle né falconieri, né battitori, nessun altro che il suo amico Gaetano; e il Re glielo concesse e gli dette cani eccellenti e falchi ammaestrati. Montarono a cavallo col falco in pugno, seguiti dai cani, e andarono in campagna a divertirsi» («A la edad de dieciséis años el Reyecito quiso comenzar a cazar, pero no quería ni cetreros ni bateadores, nadie que no fuera su amigo Gaetano; y el Rey se lo concedió y le dio perros excelentes y halcones entrenados. Montaron a caballo con el halcón en la mano, seguido de los perros, y se fueron al campo a divertirse» (Perodi, 1988: 7-8; La traducción es nuestra. Cf. Sanfilippo, en prensa).

<sup>11</sup> Este fragmento en el original suena así: «Gaitaninu ci dumanna lu pmissu a Pippinu di pruarisillu iddu prima. "Sì", cci dici lu Riuzzu. Lu Gaitaninu si lu prova, e cci veni 'na pittura. Comu iddu si lu prova, la fataciuni già cci avia passatu a lu spatinu; si lu prova lu Riuzzu, e di marmu 'un cci addivintò» (Pitрэ, 2016: 64).

<sup>12</sup> «la cosa l'haju a cuntari tutta!» (2016: 70).

<sup>13</sup> «pi pigghiàrisi iddu a la Rigginedda» (2016: 68).

viernes)<sup>14</sup>; «(...) ¿cómo os lo tengo que decir que mi hijo se murió?» (*Giufà y la justicia*)<sup>15</sup>; «la cabeza la puso encima de una cómoda» (*¡Dios nos guarde de algo peor! Dice la cabeza de muerto*)<sup>16</sup>.

5) Otro elemento bastante frecuente en Agatuzza por ser propio de la oralidad y del registro coloquial es el dativo ético o de interés. Si bien este puede omitirse sin que se altere el sentido de la frase, su uso informal recalca la participación del personaje en una acción determinada. Cumple esta función el «se» de «se fue derecho a su habitación» y de «se fueron corriendo a escuchar» (ambos ejemplos de *El padre que hizo testamento*).

6) La alternancia de tiempos verbales, también típica de la oralidad dentro de un registro familiar e informal, se extiende por sus narraciones. Es frecuente encontrar en ellas frases en las que conviven tiempos verbales en pasado, en presente y en futuro ralentizando o acelerando, acercando o alejando el plano de la acción: «Se despierta el Reyecito, y quiere ir inmediatamente al palacio con la idea de ir a casarse. Y de hecho, va al palacio y habla con su padre. El Rey, que no sabía negarle nada, envía a buscar los retratos donde el Rey de Portugal; la chica le gustó, se pactó la boda» (*Las dos palomas encantadas*)<sup>17</sup>.

#### 4. LOS CRITERIOS DE LA TRADUCCIÓN

Los textos elaborados por Pitriè exhiben, en la medida de lo posible, un gran respeto por las características de la oralidad performativa de Messina, y nuestra apuesta ha sido la de mantener, también en la medida de lo posible, los rasgos del estilo y el lenguaje de Agatuzza, rechazando cualquier tentación de normalizar su discurso en nombre de una mayor comprensibilidad o belleza estética<sup>18</sup>. Por esto hemos reproducido el uso del «que» polivalente, una marca de oralidad que a menudo se elimina de los textos escritos para volverlos más claros<sup>19</sup>, y una disposición de las palabras que a lo mejor dificultará algo la comprensión inmediata del texto. Para paliar este problema, hemos fragmentado el texto subrayando gráficamente cuáles son las unidades enunciativas. Para poner un ejemplo presentamos el íncipit del cuento de Agatuzza «El puerro de San Pedro» (ATU 804 + ATU 809), incluido en las *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* (2013, III:

<sup>14</sup> «Mi lu vuliti dari un vuccuni d'acqua [...]?» (2016: 280).

<sup>15</sup> «comu vi l'haju a diri ca mè figghiu muriu?» (2016: 536).

<sup>16</sup> «sta crozza la misi supra un cantaranu» (2016: 750).

<sup>17</sup> «S'arruspiughia lu Riuzzu, e voli jiri subbitu a palazzu cu lu pinseri di jirisi a maritari. Comu di fatti, va a palazzu e cci parra a sò patri. Lu Re, ca 'un cci sapia nigari nenti, manna pi li ritratti nna lu Re di Partagallu; la picciotta cci piacíu, si cunchiusi lu matrimoniu» (2016: 68).

<sup>18</sup> En cambio Bianca Lazzaro, la traductora al italiano de las recopilaciones de Pitriè publicadas por Donzelli (2013 y 2016) parece haberse inclinado por una oralidad fingida, que en realidad normaliza la estructura de la frase preocupándose más de la recepción escrita que de una posible «lectura oral» de las narraciones. Sobre la traducción de la oralidad, véase el número 3 de la revista MONTI (Calvo Rigual y Spinolo, 2016).

<sup>19</sup> Véase por ejemplo «Gaitaninu revivió y hubo una gran fiesta en el palacio, que Pippinu estaba volviéndose loco por la felicidad de ver a su amigo leal resucitado» (*Las dos palomas encantadas*). En el original: «Gaitaninu arriviscíu, e cci fu 'na gran festa a palazzu, ca Pippinu stava niscennu foddí pi la cintintizza di vídiri arrivisciri st'amicu fidili». 2016: 70) o «Cuando la mujer vio la cabeza, solo era una, pero se enfadó como si fueran cien, que el marido le traía ese bonito regalo» (*¡Dios nos guarde de algo peor! Dice la cabeza de muerto*). En el original: «Comu la mughieri vitti dda crozza, una fu e cento si fici, cà lu maritu cci purtava stu bellu cumprimentu», 2016: 750).

112), que estamos traduciendo ahora y esperamos poder publicar pronto. El texto original es el siguiente:

S'arriccunta ca la Mamma di S. Petru era avara abbramata, 'un faciá limosina mai, 'un dava mai un granu. Ora 'na jornata stava munnando li porri; 'ncugna 'na puviredda: «Mi la fa la caritati, divutedda» «Tutti ccà hannu a vèniri... Pigghiàti ccà!» e cci detti 'na sfogghia di porru. Lu Signuri si la chiamó all'âtra vita, e la mannó a lu 'Nfernu.

Una traducción normalizada podría ser esta:

Se cuenta que la madre de San Pedro era una persona mezquina y codiciosa, que nunca se mostraba generosa ni daba limosnas a nadie. Una vez estaba pelando puerros y se le acercó una mujer muy pobre: «¡Deme algo, buena mujer!». «Pero, ¿por qué todos me piden siempre a mí?!... ¡Venga, toma esto!», y le dio una hoja de puerro. Un día el Señor la llamó desde la otra vida y la mandó al Infierno.

Sin embargo nuestra traducción es:

Se cuenta que la Mamá de San Pedro era una tacaña mezquina, nunca daba limosna, nunca daba un céntimo a nadie.

Una vez estaba limpiando puerros y se le acercó una pobre mujer:

«¡Deme algo, por el amor de Dios!»

«¡Todos aquí tienen que pasar!... Bueno, toma esto».

Y le dio una hoja de puerro.

El Señor la llamó desde la otra vida.

Y la mandó al Infierno.

Invitamos a quien lee a salir del silencio de su lectura para dar voz al cuento de Agatuzza, respetando las pausas que indica el punto y aparte y buscando las aliteraciones y los paralelismos sonoros.

Esperamos que los lectores y las lectoras disfruten de esta traducción de una pequeña recopilación de cuentos de Agatuzza, y que lo expuesto en estas páginas no haga sino contribuir a ese placer. Nuestro deseo es que estas historias puedan llegar ahora a un mayor público de habla hispana para que el buen hacer y la tradición que aquí contemplamos, su reconocimiento y su disfrute, pervivan en el tiempo y, por supuesto, en la memoria.

5. LOS CUENTOS DE MESSIA RECOPIADOS EN LAS *FIABE E LEGGENDE POPOLARI SICILIANE* DE PITRÈ

## 1

LAS DOS PALOMAS ENCANTADAS  
(*Fiabe e Leggende Popolari Siciliane* IV)

Érase una vez un Rey<sup>20</sup> Soberano; este Rey Soberano estaba casado pero no tenía hijos; de tanto rezar a Dios para que la mujer quedara embarazada, el Señor le concedió la gracia y la Reina quedó embarazada; y en cuanto quedó embarazada, el mismo día quedó embarazada una Princesa<sup>21</sup> de la corte, amiga del alma de la Reina.

Llamaron a un astrólogo y el astrólogo dijo que tanto la Reina como la Dama iban a tener un hijo varón cada una.

Los meses van pasando y el cuento pasa en un momento<sup>22</sup>; la Reina se pone de parto y da a luz un hijo varón. Se pone de parto la Princesa y también le nace un hijo varón. Al hijo de la Reina le llamaron Pippinu; al hijo de la Princesa le llamaron Gaitaninu<sup>23</sup>.

Y la Princesa manda un recado a la Reina y este dice:

—La Princesa no quiere que al Reyecito lo confíes a una nodriza. La Princesa quiere amamantarlo ella: como amamanta a uno, amamanta a dos.

La Reina, muy contenta por esta propuesta, la aceptó.

Crecían los dos pequeños y crecían como hermanos; se querían el uno al otro como a sus propios ojos. Crecían y los dos tenían el mismo ayo y tenían todo lo que tiene una persona de la realeza. En los estudios, los dos eran iguales: el mismo maestro, aprendían los mismos idiomas, estudiaban la misma caligrafía<sup>24</sup>, y se convirtieron en dos valientes caballeros. Un día el Príncipe le dice a su hijo:

—Gaitaninu, ahora ya no conviene que trates de tú al Reyecito, porque él es hijo de soberanos y tú eres hijo de príncipes. Tienes que hablarle con respeto: tienes que decirle *Su Alteza Real*.

El hijo, muy obediente, empezó a hablarle [al Reyecito] con respeto: *Su Alteza Real* por aquí y *Su Alteza Real* por allá. Esto al Reyecito le pareció una novedad muy extraña y no quería que eso siguiera así. A pesar de ello, el chico seguía haciéndolo y los dos eran dos cuerpos y un alma sola, todo lo hacían juntos, donde iba uno iba el otro, y a lo que uno quería el otro nunca se oponía.

---

<sup>20</sup> Reproducimos las mayúsculas que utiliza Pitè para los nombres de la realeza y la nobleza y otros elementos (como «Poniente» y «Levante»).

<sup>21</sup> Príncipe y Princesa son títulos de la nobleza siciliana, que pueden pertenecer o no a la familia real, en la que el Reyecito o la Reinecita (*Riuzzu* o *Rigginèdda*) son el primogénito o la primogénita del Rey y por tanto herederos, mientras los hijos menores son Príncipes y Princesas [N. de las Trad.].

<sup>22</sup> Traducimos así la expresión siciliana «lu cuntù non porta tempu», que Agatuzza utiliza con frecuencia; literalmente «el cuento no lleva tiempo», es decir, no está sujeto al tiempo y puede hacer que las cosas pasen en un momento.

<sup>23</sup> Diminutivos de José y de Gaetano respectivamente [N. de las Trad.].

<sup>24</sup> Literalmente «caracteres». Pitè pone aquí una nota subrayando cómo en la cultura popular se consideraba indispensable aprender idiomas y caligrafía para quien quisiera ser una persona culta. Añade Pitè que, según el pueblo, los idiomas son siete, y que un hombre que conoce los siete idiomas no necesita saber nada más.

A la edad de dieciséis años, escopeta al hombro y ¡a cazar los dos! Empezaron a ir por el campo. Un día se adentraron en un bosque; caza por aquí, caza por allá, el Reyecito se sentía cansado, se tira al suelo al lado del caballo y se duerme. Gaitaninu, sin embargo, no se durmió, estaba despierto mirando al Reyecito. Mientras tanto llegan dos palomas, una desde Levante y la otra desde Poniente.

—¿Qué tal, comadre? —dice una paloma.

—Bien, ¿y usted?

—Bien.

—¿Y en su casa están bien?

—Todos bien.

—Mire lo que le digo —le dice una paloma a la otra—. Este que duerme es el Reyecito, y este Reyecito tiene que morir.

—¿Y por qué?

—Porque ahora en cuanto se despierte va a ir donde su padre y ahí le va a decir que quiere una pequeña espada con la guarda cuajada de brillantes y piedras preciosas. Le van a traer la espada, él la va a probar y al probarla se va a caer y se va a morir;

Y quien esto oiga y después lo cuente  
que en mármol se convierta de repente.

—¿Pero no hay nada que hacer?

—Nada, comadre, tiene que morir porque tiene que morir.

El Reyecito se despierta:

—Gaitaninu, vamos al palacio, que me he levantado con una idea. Le he de decir a mi padre que ha de mandar que me hagan una pequeña espada tan hermosa que nunca en el mundo se haya visto una igual.

—Ay, ya estamos —dice Gaitaninu, y se marcharon hacia el palacio.

Se van al palacio real y el hijo le pide al rey la espada. Viene el mejor maestro armero de todo el reino y le hace una espada tan elegante y maravillosa que no se podía dejar de mirar.

Ahora Gaitaninu no se aleja un paso de Pippinu. En cuanto llega la espada al palacio, Gaitaninu le pide permiso a Pippinu para probarla él primero. «Sí», le dice el Reyecito. Gaitaninu la prueba y le queda que ni pintada, y en cuanto la prueba el embrujo desaparece de la espada; la prueba el Reyecito y no se convierte en mármol<sup>25</sup>.

Siguieron pasándolo bien y Gaitaninu sin decirle ni mu al Reyecito.

Después de seis meses ¿qué se le ocurre al Reyecito? Ir justo al mismo bosque de la primera vez.

Gaitaninu no sabía decirle que no, así que allá se fueron.

Estando en el mismo bosque, ya cansado de tanto cazar, ¿dónde se va a acostar el Reyecito? En el mismo lugar de seis meses antes.

Y Gaitaninu se queda vigilando porque se esperaba algo [raro] como la primera vez. De paso, llegan las dos palomas, una desde Levante y la otra desde Poniente.

—Comadre, ¿qué se cuenta?

—¡Y qué se tiene que contar! Este chico tiene que morir.

<sup>25</sup> Como se puede apreciar en esta frase, Pitrè no cayó en la tentación de corregir los pequeños errores que a veces se dan en una narración oral sin que quien narra y quien escucha se den cuenta. El Reyecito tendría que morir, no convertirse en mármol...

—¿Pero no existe ningún remedio?

—Nada, comadre. Tiene que morir porque tiene que morir. Ahora él se va a despertar y va donde su padre y quiere que le hagan el traje más elegante que pueda existir; en cuanto se lo prueba, se va a caer al suelo y se va a morir:

Y quien esto oiga y después lo cuente  
que en mármol se convierta de repente.

El Reyecito se despierta y se va derecho al palacio con el frenesí de querer el traje más elegante que se pueda encontrar metido en la cabeza. Va donde su padre:

—Papá, ahora mismo [llamad] al primer sastre del reino porque quiero un traje así y asá.

Llega el primer sastre del reino y le hace este traje, que era de lo más elegante. Gaitaninu, que no se separaba [de él] ni un momento:

—Alteza Real, ¿me permite que me lo pruebe yo un momentín, solo para ver cómo me queda?

Con el permiso del Reyecito se prueba este traje y en cuanto se lo prueba el embrujo desaparece. Se lo pone el Reyecito y no se convirtió en mármol.

A los seis meses, le vuelve el capricho de ir a cazar y ¿dónde? Ahí donde había ido las otras veces. Van [los dos] a cazar: corre por aquí, corre por allá, muerto de cansancio se va a acostar donde siempre. Mientras que el Reyecito dormía, llegan las palomas, una desde Levante, una desde Poniente:

—Comadre, ¿qué se cuenta?

—¿Qué se cuenta? Que dos veces se ha librado, pero a la tercera tiene que morir porque tiene que morir. En cuanto el Reyecito se despierte, va a ir donde su padre y va a querer una esposa. Su padre le dice que sí, le encuentra la novia; la primera noche que se acuestan juntos, sale de debajo de la cama una serpiente y se los come a los dos.

—¿Pero no existe ningún remedio para evitar esta desgracia?

—Lo hay, pero él tiene que morir.

—¿Y cuál es este remedio?

—Es que hace falta un gran amigo leal que, cuando vea la serpiente que se asoma, esté preparado con una gran bola de plomo, que pese más de un quintal, para aplastarle la cabeza y así muere la serpiente;

Y quien esto oiga y después lo cuente  
que en mármol se convierta de repente.

Se despierta el Reyecito, y quiere ir inmediatamente al palacio con la idea de ir a casarse. Y de hecho, va al palacio y habla con su padre. El Rey, que no sabía negarle nada, envía a buscar los retratos donde el Rey de Portugal; la chica le gustó, se pactó la boda<sup>26</sup>.

---

<sup>26</sup> En muchos otros cuentos las familias reales buscan a la novia examinando retratos de princesas. En este caso explica Pitrè en una nota: «el rey, sabiendo que el Rey de Portugal tenía una hija, envió a alguien a que buscara los retratos de esta para ver si podía gustarle a su hijo. La chica le gustó al Reyecito y se concluyó la boda».

Vino la Reinecita, se hizo una gran fiesta<sup>27</sup>. Pippinu estaba eufórico, pero Gaitaninu se sentía morir. Preparó la gran bola de plomo y fue a esconderse debajo de la cama de Pippinu. Fueron a acostarse los novios y en lo mejor aparece la serpiente; Gaitaninu, alerta, tira la bola y mata a la serpiente, que pegó un alarido para morir de miedo.

Con este gran ruido ¿quién acude corriendo? Un Grande de la Corte, uno que se la tenía jurada a Gaitaninu, que le tenía mucha envidia por la gran confianza que tenía con el Reyecito. Va, levanta la manta y ve a Gaitaninu.

—¡Bien, bien!

Y se va donde el Rey y le cuenta que Gaitaninu, el amigo leal, al acecho debajo de la cama, quería matar al Reyecito para coger él a la Reinecita y llegar a ser Rey. ¡Imaginaos al Rey escuchando estas palabras!

—¡Que se coja ya a ese desgraciado de Gaitaninu y que se le ahorque!

Al pobre chico lo metieron en una capilla a la espera de darle muerte.

El tercer día, Gaitaninu pidió la gracia de decir unas palabras al Rey y al Reyecito. Se le concedió la gracia y ambos fueron [a verle]. Cuando llegaron, Gaitaninu le dice a Pippinu:

—Alteza, ¿se acuerda de que hace un año quiso ir a cazar y se durmió? Entonces la muerte tenía que ser para usted y ahora en cambio la muerte es para mí, porque llegaron dos palomas y dijeron así (y le contó toda la historia, y acabó con las palabras:

Y quien esto oiga y después lo cuente  
que en mármol se convierta de repente).

Contando esto, Gaitaninu se volvió de mármol desde los pies hasta las rodillas. El Reyecito, escuchando la historia y viéndole que se volvía de mármol, vio la verdad y quiso que [Gaitaninu] ya no hablara más.

—¡Que no —dice Gaitaninu—, la historia la tengo que contar entera!

Y siguió. Cuando llegó a lo del traje y dijo las palabras *Y quien esto oiga*, se volvió de mármol hasta el pecho.

El Reyecito:

—¡Por el amor de Dios, no sigas, Gaitaninu!

—¡Nada, mejor de mármol que morir con la marca de traidor! —Y siguió con la historia hasta el momento de la boda.

El Reyecito le rogaba y le rogaba que no siguiera adelante, pero Gaitaninu, terco, le contó hasta la última palabra. Y cuando acabó, se convirtió en un trozo de mármol.

Entonces Pippinu empezó a dar golpes con la cabeza contra la pared pensando en este amigo leal que había perdido. Afligido y desconsolado, se encerró en su habitación y no quiso ver ya a nadie, llorando y llorando.

A los seis meses ¿qué piensa hacer? Salir para distraerse; ¿y dónde se va? Al lugar de las palomas. Cansado, se va a acostar debajo del chopo, pero no quiere dormirse. Y ahí llegan las palomas:

—Comadre, ¿qué se cuenta?

—¿Qué se cuenta? Él se salvó; el amigo lo protegió y se quedó hecho mármol, porque habló.

<sup>27</sup> Pitrè subraya en una nota «la rapidez del cuento y de las secuencias de la narradora».

—¿Pero no existe ningún remedio?

—Claro que existe un remedio. Aquí hace falta uno que nos dispare a las dos con un tiro solo; nuestra sangre la unta encima de Gaitaninu, y Gaitaninu vuelve a ser de carne.

¿Hacía falta más? Pippinu salta como un petardo, coge la escopeta, dispara un tiro y mata a las dos palomas. Coge a estas dos palomas, las esconde y vuelve al palacio.

Con la sangre de ellas va a untar la estatua y la estatua se convierte en carne.

Gaitaninu revivió y hubo una gran fiesta en el palacio, que Pippinu estaba volviéndose loco por la felicidad de ver a su amigo leal resucitado.

Entonces Gaitaninu contó las trampas que le había organizado el Grande de la Corte, pero no quiso que el Rey lo condenara a muerte, porque Gaitaninu tenía el corazón de un ángel.

Y desde ese día en adelante estuvieron juntos como en el pasado, y para la Reinecita Gaitaninu era como un hermano.

Ellos quedaron felices y contentos,  
y nosotros aquí estamos hambrientos.

#### NOTAS FINALES

Se trata del único cuento maravilloso de Messia recopilado en las *Fiabe e leggende popolari siciliane*, aunque la narradora contaba con varios relatos de este tipo en su repertorio. Pitriè señala que el diálogo de las dos palomas encantadas es el mismo motivo del diálogo de dragones, demonios y hadas que se encuentra en muchos cuentos recopilados por él mismo o por otros, como *Petru lu Massariotu, I Palli magichi* y *Li dui cumpari* (números XXVI, XXXVIII y LXV de sus *Fiabe, Novelle e Racconti popolari siciliani*); *Fa-bene e Fa-male* (número XXIII de sus *Novelle popolari toscane*); *Le du cumbare* e *Le serpuce* (números XIV y XXI de las *Novelle popolari abruzzesi*, de Gennaro Finamore<sup>28</sup>); el *Cunto d'è duie cumpare* publicado por L. Corraja (1884); *Die zwei Reiter, Die kranke Prinzessin* y *Der Blinde* (números 9, 10 y 11 de los *Märchen und Sagen aus Wälschtirol* de Christian Schneller).

Por otra parte, este cuento es una combinación de los tipos narrativos ATU 516, *Faithful John*, y ATU 516 C, *Amicus and Amelius*, en los que también uno de los dos amigos salva al otro de los peligros (en el primero se repite el motivo de los malos augurios de las aves), si bien para hacerlo se ha de sacrificar a los hijos del condenado. Añade que los orígenes de estos tipos narrativos se remontan a la Biblia y a otras narraciones antiguas. En el Viejo Testamento, Dios pone a prueba a Abraham ordenándole matar al hijo de Isaac. Las narradoras prefieren evitar el motivo del infanticidio sacrificial (cf. Sanfilippo, 2017: 88); en cambio este suele aparecer en las narraciones masculinas, como la que recopiló Roberto De Simone (1994, n.º 97), en 1991, siempre en el sur de Italia, del narrador Vincenzo Margotta, en la que se sacrifican no uno sino dos niños. En cuanto al hecho de que los dos amigos entran en contacto con la misteriosa profecía cuando abandonan el palacio (es decir, el «espacio humano») y se

<sup>28</sup> No hemos podido encontrar esta publicación, por lo que solo reproducimos la indicación de Pitriè. Según la *Bibliografia delle tradizioni popolari d'Italia* publicada por Pitriè en 1894, existen cuatro recopilaciones de Finamore con este título.

adentran en la naturaleza, podemos relacionarlo con el motivo «salir a la naturaleza, subir a la montaña, escuchar al salvaje, adquirir el poder» que José Manuel Pedrosa ha estudiado en la narrativa oral, los mitos y la literatura en un volumen dedicado a la mitología comparada (Pedrosa, Kalzakorta y Astirraga, 2008).

En el catálogo *Le tradizioni orali non cantate*, de A. Cirese y L. Serafini (1975: 122) se recogen variantes de los dos tipos en distintas regiones de Italia.

Como señalamos en la introducción, existe una reelaboración literaria de esta narración de Messia, se trata de *Le due colombe fatate* de Emma Perodi (1988: 5-24).

## 2

EL REY SALOMÓN Y SABIDURÍA  
(*Fiabe e Leggende Popolari Siciliane XX*)

Una vez se cuenta que en tiempos del Rey Salomón hubo un chico que se quería casar y no sabía qué chica elegir.

Coge y va donde el Rey Salomón para recibir consejo. Salomón lo mandó donde una hermana suya, llamada Sabiduría.

Sabiduría, sin decir ni a ni ba<sup>29</sup>, salió y se fue al campo. Y el joven le fue detrás.

Estando ya en medio del campo, se acercó a una zanja e hizo que una yegua bajara ahí con una potrilla hija suya y después bajó Sabiduría.

Cuando estuvo abajo, Sabiduría agarró una vara y empezó a azotar a la pobre yegua: ¡*tiritingui y tiritangui!* ¡Azotes que sacaban chispas!<sup>30</sup> Y para la yegua daba igual saltar, correr por la zanja, dar patadas; todo era inútil, porque Sabiduría pegaba a lo loco.

Y de pronto la yegua, que ya no podía más, da un salto y sale de la zanja. La potrilla hizo lo mismo y en menos tiempo de lo que se tarda en decirlo madre e hija estuvieron fuera de la zanja.

El chico miraba la escena y no entendía nada. Le parecía que Sabiduría había perdido la cabeza. Al ver que Sabiduría no le decía nada, vuelve donde el Rey Salomón y le contó todo el asunto. Salomón comprendió y le dijo:

—La parábola significa: si quieres casarte y quieres encontrar a una buena chica, primero mira a su madre. Si ella es buena, buena será la hija, porque los hijos toman ejemplo de las madres.

Y concluyó diciendo:

Tija bara, bara tija<sup>31</sup>,  
el salto que da la madre lo da la hija.

## NOTAS FINALES

<sup>29</sup> En el original se lee «*necchi tibbi necchi tabbi*» y Pitirè comenta que se trata de una frase de sentido poco claro.

<sup>30</sup> Pitirè aclara la frase traduciendo (al italiano): «¡Dale y dale, azotes que arrancaban el pelo!»

<sup>31</sup> En el original «*Pigghia para, para pigghia*» que rima con «*figghia*» pero *pigghia para* no significa nada, mientras que *parapigghia* significa barullo, jaleo, guirigay.

Este cuento no parece tener un tipo propio, aunque el rey Salomón aparece como personaje en muchos cuentos populares. De hecho, la tradición rabínica fue transformando al hijo del rey David en un personaje mitológico (baste pensar en el famoso cuento del juicio del rey Salomón). Como protagonista de cuentos y leyendas lo encontramos también en *Las mil y una noches*.

En la nota final, Pitrè señala que una versión italiana de esta tradición está en sus *Proverbi siciliani*, II, 219.

## 3

LOS ALTRAMUCES Y LA VIRGEN  
(*Fiabe e Leggende Popolari Siciliane XXVIII*)

Se cuenta que cuando la Virgen huyó a Egipto con San José, llevaba bien tapadito al Niño para que no lo vieran los judíos. Andando y andando, a los soldados los tenía [ya] encima.

Corre y va a esconderse debajo de una planta de altramuces (que en esa época las plantas de altramuces eran altas).

Y fue por el viento o fue por lo que fuera, la planta de altramuces empezó a hacer ruido y casi casi que los soldados se estaban dando cuenta.

Entonces la Virgen les lanzó a los altramuces esta maldición, tal cual:

—¡Que vuestro sabor se vuelva amargo!

## NOTAS FINALES

Pertenece al tipo ATU 750E.

En muchos cuentos italianos, la maldición de los altramuces no se limita al hecho de que adquieran un sabor amargo, sino que se le añade la idea de que no puedan saciar el hambre (cf. Lapucci, 1985: 70 y Zanazzo, 1907: 404. Vale la pena consultar también la completísima variante recogida por Letterio Di Francia a finales del siglo XIX. Se trata de «I fatti della Madonna», 2015: n.º 56).

En la tradición mediterránea existen muchos cuentos en los que una planta adquiere propiedades positivas o negativas según cómo se portara con la Virgen durante su huida a Egipto: el espino blanco, por ejemplo, tiene el privilegio de florecer muy pronto y tener flores blancas porque la Virgen lo utilizó para tender los pañales de Jesús y él no apartó sus ramas como en cambio sí hizo la retama, por lo que esta también recibió la maldición de la Virgen (cf. Percoto, 1929).

En la misma recopilación Pitrè recoge una variante de este tipo (XXIX. *Jesucristo y la retama*), contada por el campesino Giuseppe Cordova, de Ficarazzi: en ella se cuenta de Jesús que va a esconderse en el Jardín del Getsemaní y se oculta en una mata de retama, pero esta empieza a hacer ruido, como los árboles secos cuando hace mucho viento. De esta forma descubren y apresan a Jesús, que maldice a la retama: «¡Que hagas siempre mucho ruido cuando ardas!». El narrador concluye diciendo que, desde ese día, la retama, cuando la lanzan al horno para calentarla, hace un ruido peculiar.

Apunta también Pitrè que dicha leyenda se encuentra en la tradición romana (cf. Rachel H. Busk, 2015). Una versión friulana queda recogida también en Pietro Ellero, en

sus *Scritti minori* (1875). Pitrè recoge, además, una bonita versión, *Lupino*, en el capítulo *Botanica* de sus *Usi e Costumi* (v. III). Véase también Grisanti (1981: 245).

Grazia Trabattoni, de Ventimiglia, nos cuenta que su padre, un italiano que se había criado en Trípoli, le contaba que los huesos de los dátiles tienen una pequeña marca circular porque durante la huida a Egipto la Virgen tenía hambre y San José le dio a comer un dátil, ella no conocía este fruto y al probarlo, asombrada por su dulzura, exclamó «¡Ooh!» y esta exclamación se grabó para siempre en el fruto. La Virgen tampoco sabía que el dátil tiene hueso, por lo que mordió fuerte y, si se abre el hueso del dátil con un corte longitudinal, aparece una marca blanca que es la huella de un diente de la Virgen (cuento inédito, grabado el 25 de diciembre de 2018).

## 4

## EL VIERNES

*(Fiabe e Leggende Popolari Siciliane XXXVII)*

Una vez, en los tiempos en los que Jesucristo iba por el mundo, pasó que estaba muerto de sed y le dio por entrar en un pueblo. Era un viernes. El Señor vio a una mujer que se estaba peinando y le dijo:

—¿Queréis dárme un sorbo de agua, que rabio de la sed?

—Ahora tengo que hacer, no es hora de agua.

Y Jesús saltó y le dijo:

—¡Maldita la trenza  
que en viernes se trenza!

Y siguió andando.

Andando y andando vio a una mujer que amasaba harina para hacer el pan.

—Buena mujer, ¿quiere darme un sorbo de agua?

—¡Hágase tu voluntad! —y fue a cogerle el agua y se la dio.

Entonces Jesucristo dice:

—¡Bendita la masa  
que en viernes se amasa!

Y de ahí viene que ciertas mujeres no se suelen peinar en viernes.

## NOTAS FINALES

Este cuento puede atribuirse a la extensa familia del tipo ATU 750.

También en otras zonas de Italia existía (¿existe?) la superstición de que da mala suerte peinarse o cortarse las uñas los viernes, (cf. Crepaldi, 2011: 300). En general, en la tradición popular italiana, se considera el viernes un día infausto para muchas actividades (viajes, mudanzas, bodas, etc.) y un proverbio afirma «Chi comincia l'opera di venerdì /

o gli va male o la lascia lì» (cf. Lapucci, 2007: 1650-51. Trad.: «Quien empieza algo en viernes o le sale mal o lo tiene que dejar»). Véase también Pitrè (1980a: 97).

Pitrè señala las *Sacre Leggende d'Abruzzo*, de Antonio De Nino (2002), concretamente *Il bambino fra la massa del pane e Il bambino fra le treccie e fra le unghie*. Véase también Grisanti (1981: 112).

## 5

EL ÁRBOL DE LAS PIÑAS Y EL ÁRBOL DE LAS BELLOTAS  
(*Fiabe e Leggende Popolari Siciliane XLI*<sup>32</sup>)

Una vez un campesino se tumbó debajo de un árbol de bellotas. Mientras estaba ahí debajo, pensaba:

«Ahora bien, ¿no podía el Señor hacer el árbol de las bellotas como el pino y el árbol de las piñas como el de las bellotas? Así, con el árbol de las bellotas haciendo piñas, saldrían un montón de ellas».

Mientras decía esto, una bellota le cayó en un ojo. Entonces él se puso a gritar:

—Señor, Señor, ¿no me escuche! ¡Caramba! Si esta hubiera sido una piña, ¡pobre de mi cabeza!...

## NOTAS FINALES

El cuento pertenece al tipo ATU 774P, del que el catálogo de Cirese y Serafini recoge cinco versiones.

En la misma recopilación Pitrè recoge otras dos variantes: una, contada por Enrico Mineo en Francofonte, tiene como protagonista a San Pedro. Este le pide a Jesús que haga más altos los árboles con frutos grandes, pero después le cae en la cabeza una nuez muy grande y reconoce que Dios ha creado todo con las proporciones correctas. También en la segunda, contada por Giovanni Di Marco en Baucina, el protagonista es San Pedro, quien le pide a Dios que intercambie las características del pino y las de la planta de los melones, con el resultado de que le cae un melón en la cabeza. Entonces San Pedro le cuenta a Dios lo que ha pasado, diciéndole que es mejor que deje el mundo tal y como está, y el segundo contesta: «No me digas nada más, porque yo hice todas las cosas en su justa medida» (2016: 296). Véase también *San Pietro aggiusta il mondo* (Lapucci, 1985: 39).

## 6

EL PADRE QUE HIZO TESTAMENTO  
(*Fiabe e Leggende Popolari Siciliane LXXI*)

<sup>32</sup> La versión principal que recoge la recopilación la cuenta Enrico Mineo (ver nuestras «Notas finales»). La narración de Agatuzza aparece en las notas de Pitrè al cuento de Mineo.

Érase una vez un padre que tenía tres hijos casados; de dinero algo tenía y, para vivir tranquilo, pensó que lo mejor era hacer testamento dejando todo, sin diferencias [entre uno y otro], a estos hijos suyos, con el pacto de que ellos se preocuparían de él mientras viviera.

Los primeros días, los hijos y las nueras lo trataron bien, porque el dinero era reciente<sup>33</sup>, pero cuando pasó un poco de tiempo, empezó [el padre] a ser una molestia y empezaron a tratarlo mal y a hacerle pasar hambre.

Pobre viejo, lloraba y no tenía con quien quejarse, porque en las casas de los hijos le recibían de uñas, como hace la perra después de parir. Cuando estaba solo, se quejaba consigo mismo diciendo:

—Un padre basta para cien hijos y cien hijos no bastan para un padre...

Cansado de este tipo de vida, un día decide ir a ver a un compadre suyo para pedir prestadas cincuentas onzas, [diciendo] que después de unos cuatro días se las devolvía.

Cuando tuvo este dinero, se fue derecho a su habitación, se encerró y se puso a contar esas monedas haciendo un ruido de oro que daba gusto oírlo.

Los hijos y las nueras al oír ese ruido se fueron corriendo a escuchar desde detrás de la puerta, y decían por lo bajini:

—¡Caramba con el dinero que tiene!

El padre cogía esas monedas, las metía en un saco haciendo que las guardaba, después las cogía de nuevo, fingiendo que era otro saco, las sacaba y las contaba. Cuando le pareció bien, cerró la caja y salió.

Al día siguiente otra vez. Al otro lo mismo. Resumiendo, durante cuatro días no hizo otra cosa que contar, amontonar y guardar, tanto que los hijos y las nueras estaban asombrados.

Después de cuatro días, este viejo fue a llevarle las cincuenta onzas a su compadre.

Después de estos hechos, no se pueden describir los mimos de los hijos y las nueras para con este padre: padre por aquí, padre por allá... Quién lo vestía, quién lo peinaba, quién le cocinaba la comida, quién le ponía la mesa, y él muy contento de este asunto.

La caja la tenía cerrada, y todos sabían que dentro estaban las monedas gordas y casi no se aguantaban las ganas de quitárselas. Pero el padre ya no salía de casa.

Un día, viendo que todos estaban locos por la caja, los llamó a todos y les dijo:

—Hijos míos, yo solo os tengo a vosotros: cuando me muera lo que haya en esta caja lo compartís en partes iguales, sin discutir. ¡Y que Dios os bendiga!...

Después de esto, los hijos y las nueras se volcaron a mimarlo y a atenderlo en todo todavía más; y el viejo dentro de sí mismo decía:

—Sí, sí, capullos. Cuando muera, ya veréis...

Para acortar, este viejo cayó enfermo y murió. Y todavía no se había enfriado [el cadáver], que los hijos se tiraron a la caja, como gallos al alpiste, y la forzaron.

La abren y encuentran un mantel; lo quitan y encuentran otro; lo quitan y encuentran otro, todos temblando por la emoción. Después del tercero ¿Qué encuentran? Unas cuantas piedras, una maza y una nota que decía:

A quien para hijos y nueras se mata

---

<sup>33</sup> Hacía poco que habían recibido el dinero.

denle en la cabeza con esta maza<sup>34</sup>.

#### NOTAS FINALES

Este cuento pertenece al tipo ATU 982, *The Pretended Inheritance* (anteriormente *Supposed Chest of Gold Induces to Care for Aged father*), o sea, *La herencia pretendida* (*Un supuesto cofre de oro induce a cuidar al padre anciano*).

En el catálogo de Cirese y Serafini (1975: 248) aparecen doce versiones recogidas en distintas regiones italianas del centro y el sur de Italia. Para versiones italianas recientes, véase también el cuento *La mazzarella*, recogido por Marcello Arduini (2003: n.º 16) y *La proprietá del priso*, narrado en 1985 por Pietro Paciolla (Angiuli *et alii*, 2018: 56-60 más, desde el ebook, enlace a la grabación original en Youtube) en una curiosa variante muy escatológica y con tintes anticlericales.

También en España este cuento sigue contándose: por ejemplo, en los *Cuentos de transmisión oral del Levante Almeriense* recopilados por Ana Manuela Martínez García para su tesis doctoral (Edición electrónica, Editorial Universidad de Almería, 2013) encontramos una versión. En esta (*Los hijos ingratos y el fingido tesoro*), recogida en la localidad de Vera, el padre se enfrenta a la avaricia de sus hijos pero también a la de las parejas de estos. Un día se encuentra con un señorito que le ayuda: le presta mucho dinero que a la mañana siguiente manda a recoger por un mozo, de tal forma que la nuera piensa que tiene dinero y desde entonces comienzan todos a tratarlo bien.

No encontramos el final tipo admonitorio o tipo moraleja, que sí aparece en la versión publicada en 1564 por Juan de Timoneda (el cuento 26 de su *Buen aviso y portacuentos*), si bien no va dirigida a los hijos, sino al arca donde ha guardado el latón con el que ha hecho el ruido para atraer a los parientes avaros:

Por el bulto, peso y son,  
que de ti, arca, ha salido,  
fui honrado y mantenido,  
y vuelto en tu posesión.

Sobre este cuento, véase también François Delpech (1989).

#### 7

##### LA CAMPESINITA CASADA

##### (*Fiabe e Leggende Popolari Siciliane LXXVIII*)

Una vez era una campesinita. Esta campesinita de pequeña cuidaba de las gallinas y cuando ya fue mayorcita se casó, pero no sabía hacer las cosas de la cocina.

Entonces el marido le dijo:

—Cuando hierva la olla, tú echas la pasta, le pones la sal y soplas<sup>35</sup>. Cuando [la pasta] esté hecha, la cueles en el colador y la pones en el plato.

<sup>34</sup> Se trata de un proverbio siciliano, que Pitrè dice muy difundido (cf. el segundo volumen de sus *Proverbios sicilianos*, p. 203).

<sup>35</sup> Para avivar el fuego.

La chica así lo hizo. Pero cuando la echó al colador y vio salir toda el agua por los agujeros, se puso a gritar:

—Ay, Dios mío, ¡qué mala suerte!  
 ¡Toda el agua se vierte!  
 Sin pericia y sin oficio  
 ¿Cómo tapo tanto orificio?

#### NOTAS FINALES

Pitrè no escribe ningún comentario sobre este cuentecillo, que tampoco está catalogado. Como sugiere Camiño Noia Campos, puede tratarse de un cuento didáctico que se contara en Italia a las niñas para que empezaran a saber cómo se prepara uno de los platos básicos de la cocina italiana.

En la traducción, en lugar de seguir de muy cerca las palabras de la campesina en italiano, hemos preferido mantener la rima del cuarteto final, que en el original tiene también ritmo, aliteraciones, homeoteuton y anáforas. Carga, por tanto, con toda la *vis comica* de este relato, ya que retrata una chica que no sabe hacer algo tan básico para los italianos como cocinar un plato de pasta, pero sabe expresar su *simplicitas* con múltiples artificios retóricos:

Gêsu! Chi focu granni!  
 Di tutti banni spanni!  
 Comu sugnu cunfusa!  
 Comu l'attuppu tanti pirtusa! (2016: 518).

#### 8

#### GIUFÀ Y LA JUSTICIA

#### (*Fiabe e Leggende Popolari Siciliane* LXXXII)

Giufà liaba unas que ni el diablo<sup>36</sup> y una vez armó una tan gorda que la Justicia fue a detenerlo.

El padre de Giufà se lo olió y lo hizo desaparecer.

Llegó la Justicia<sup>37</sup> y a Giufà no lo encontró. La cosa acabó ahí. Pero Giufà quedó fichado en el libracó [de la Policía], y los esbirros, por aquí por allá, lo seguían buscando.

Cuando a él le pareció [oportuno], su padre se lo llevó a casa e hizo que se escondiera.

Llegan los esbirros: «¿Dónde está Giufà?».

<sup>36</sup> En el original encontramos Cinchedda; según Pitrè, Cinchedda —o Cinghedda— era un nombre legendario, con cierta analogía con Ciringhedda, uno de los demonios de la tradición popular. El estudioso explica que la expresión común sería «fàrinni quantu Cinchedda», es decir, «armarla bien». Se dice también «fàrinni quantu Giufà!» (para esta comparación véase también Pitrè, 1980a: 337).

<sup>37</sup> Mantenemos la mayúscula inicial del original.

Salta el padre: «Pero bueno, ¿cómo os lo tengo que decir que mi hijo se murió?... Mi hijo murió, ¡y no se hable más!...».

Giufà, que estaba escondido, al oír a su padre que decía que había muerto, rompió a gritar: «¡Es mentira! ¡Yo estoy vivo!»

¡Y aquí os dejo!

#### NOTAS FINALES

Comenta Pitirè que en Catania se cuenta esta especie de narración a modo de comparación: «Tú haces como Giufà, que cuando estaba escondido para que no se lo llevaran preso, oyendo a su padre que decía que él estaba muerto, gritó: “¡es mentira!”». Y se le dice a quien, tras un largo silencio, dice cosas que pueden dañarle o deshonrarle. Recuerda a la ovejita del campesino de Dicomano, que este había metido en un saco para que no le cobraran la entrada a la ciudad y que, habiendo permanecido callada durante todo el camino, comenzó a balar justo a la entrada de la ciudad» (Castagnola, 1863: 171); y a la anécdota del cerdo disfrazado de barón para poder ser introducido en la ciudad sin que se dieran cuenta los oficiales que cobraban la tasa de entrada, y que gruñó justo delante de ellos, cuando había estado en silencio hasta ese momento.

Se trata del único cuento de Giufà narrado por Agatuzza Messina, mientras que otras grandes narradoras de Pitirè, como Rosa Brusca y Francesca Amato, tenían en su repertorio varios cuentos de este personaje.

En las *Fiabe e leggende popolari siciliane*, Pitirè solo publica este y otro cuento de Giufà (LXXXIII, *Giufà y el caramillo*), pero, en cambio, en el tercer volumen de las *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani* ya había publicado trece cuentos distintos (con algunas variantes) en siciliano; y, en un apéndice al cuarto volumen, uno en albanés (*Gnëca pugaret e Giuxait*). En el número 37 de las *Fiabe siciliane* de Laura Gonzembach (1999), la otra gran recopilación de cuentos sicilianos del siglo XIX, encontramos recogidas catorce variantes de cuentos de Giufà. Se puede consultar el índice comparativo de las anécdotas italianas de Giufà que realizó Sebastiano Lo Nigro (1958).

El cuento 38 de *Las aventuras de Giufà en Sicilia* (Reitano y Pedrosa, 2010) reproduce la narración de Messina casi con las mismas palabras. Para la figura de Giufà y sus avatares a lo largo y ancho del Mediterráneo (y *non solo*), remitimos al detallado estudio introductorio que Pedrosa ha publicado en ese mismo volumen, pero véase también Corrao (2014) y Pellat (1975-2007), por las noticias sobre los estudios árabes sobre este personaje.

La *Enciclopedia italiana* de la editorial Treccani dedica una entrada a Giufà (y lo mismo hace la versión italiana de Wikipedia) y varias autoras y autores italianos, sobre todo sicilianos, han reelaborado literariamente su figura desde finales del siglo XIX: por ejemplo, la escritora y premio Nobel Grazia Deledda publicó en 1899 el cuento *Giaffah*; el comediógrafo Nino Martoglio escribió la comedia en tres actos *L'arte di Giufà*, representada en 1916, en la que este tonto-sabio acaba explotado por la industria cinematográfica; Leonardo Sciascia dedicó a Giufà un largo relato en *Il mare color del vino* (1973), basado en el cuento-tipo tradicional (del que Pitirè recoge algunas variantes, cf. Pitirè, 2013: 615-618), en el que Giufà mata a un cardenal pensando que es un pájaro con la cabeza roja; Gesualdo Bufalino describió la muerte de Giufà en un accidente de

coche el 6 de mayo de 1906 (cf. *L'uomo invasor*, 1986). Por último, hay que recordar también el ciclo de Giufà elaborado por el narrador teatral Ascanio Celestini (2002).

## 9

EL TIÑOSO, EL SARNOSO Y EL MOCOSO  
(*Fiabe e Leggende Popolari Siciliane XCI*)

Érase una vez un tiñoso, un sarnoso y un mocoso, e iban los tres juntitos. Para que los otros dos no se dieran cuenta hacían así:

El tiñoso se rascaba la cabeza y decía:

—Ah, que llegan los barcos, que llegan, sí, llegan...

El sarnoso se restregaba los brazos y decía:

—¿Dónde están? ¿Dónde están?

Y el mocoso se limpiaba la nariz con el dedo y decía:

—¡Ahí están! ¡Ahí están!<sup>38</sup>

## NOTAS FINALES

El cuento pertenece al tipo ATU 1565 (*Agreement not to Scratch*).

Pitrè apunta que conocía una variante inédita de esta narración gracias a Maria Pierazzoli, una narradora toscana, de Pratovecchio (en la zona del Casentino):

*Tres hombres en un botecito*

Había tres hombres e iban por el mar: uno tenía tiña, otro sarna y otro mocos en la nariz. Mientras estaban en su botecito, para que los otros no se dieran cuenta (de que cada uno tenía su defecto), el que tenía tiña comenzó a decir: «¡Oh, qué bonito está el mar!», y mientras tanto se rascaba. El que tenía sarna, comenzó a decir «¡Oh, qué bien se va en nuestro botecito!», y mientras tanto se agitaba y hacía lo que necesitaba hacer. Por su parte, el que tenía la nariz sucia no sabía cómo hacer, y a sus compañeros les decía: «¡Qué bonitos edificios hay ahí arriba!», y se restregaba.

Tres años antes Pitrè había publicado varios cuentos de Maria y de otras mujeres de la familia Pierazzoli en el volumen de las *Novelle popolari toscane* (1885), del que él fue solo editor, puesto que los cuentos los había recopilado un abogado amigo suyo, Giovanni Siciliano.

## 10

LA CUCARACHA Y LA PRISA  
(*Fiabe e Leggende Popolari Siciliane CXXI*)

<sup>38</sup> Pitrè explica: «Las palabras de los tres van acompañadas de los gestos que hacen. Para el primero, la narradora se rasca la cabeza con las dos manos; para el segundo, se rasca el antebrazo con la mano izquierda; para el tercero (el mocoso), se frota bajo la nariz con la parte posterior del índice».

Una vez la cucaracha tenía que ir a un sitio y estaba demasiado lejos. Andando, andando, tenía prisa y quería llegar pronto. Se pone a correr y había una zanja con agua; con las prisas no se dio cuenta y cayó ahí dentro.

—Maldita sea la prisa y yo misma que la hice —dijo la cucaracha, y se murió ahí dentro ahogada.

Ahora por esto van diciendo que la prisa la hizo la cucaracha.

#### NOTAS FINALES

El cuento pertenece al tipo ATU 288B\* (*The Over-Hasty Toad*), del que el catálogo de Cirese y Serafini recoge una sola versión.

Pitrè recoge también otras dos versiones, una palermitana que le había contado Domenico Ingrassia:

Una vez una cucaracha iba donde la novia<sup>39</sup> y tenía prisa. Llegó a un punto donde había una zanja con agua: la cucaracha saltó y murió ahogada. Y la novia que estaba asomada a la ventana dijo:

—¡Malditos seáis tú, la prisa y quien la inventó!

Y otra del pueblo de Borgetto, que le había resumido Salomone-Marino, en la que la frase «Maldita la prisa» está puesta en boca de una tortuga que se pone de viaje para asistir en el parto a una mujer. Llega después de 21 años y se topa con la cabalgata que acompañaba al único hijo de la mujer, que iba a ordenarse cura. Los caballos la pisan y ella, boca arriba, maldice la prisa, porque si no hubiera sido por ella no se encontraría en esa situación.

El proverbio aparece también en Pitrè (1980a: 205). Sobre la prisa en los proverbios italianos, véase Lapucci (2007: 611-13).

#### 11

##### EL BURRO Y EL CERDO

##### (*Fiabe e Leggende Popolari Siciliane CXXX*)

Érase una vez un campesino que tenía un burro y un cerdo: el burro para que trabajara, el cerdo para que engordara y después matarlo.

Los burros, ya se sabe, tienen que cargar con madera, estiércol, verdura, piedras, que por esto existe el dicho «trabajar como un burro». ¿Y, después, qué reciben a cambio? Un puñadito de paja, dos tallos de brécol, un puñadito de salvado, y es toda una fiesta cuando comen dos habas contadas.

Los cerdos, por el contrario, comen cien veces mejor: salvado, habas, sobras de comida, se les pone una barriga así de llena.

Por esto, el burro, al ver cómo lo trataban a él y cómo trataban al cerdo, tenía un no sé qué de envidia y decía:

<sup>39</sup> En italiano cucaracha es masculino: *scarafaggio*.

—¡Mirad! Yo trabajo desde la mañana hasta la noche, muerto de cansancio, para darle de comer al amo y después solo recibo paja y tallos de nabiza; y este cerdo maloliente, que no hace nada, que se revuelca en el fango y en todas las mierdas, recibe mejor comida que yo...

Y, ¡pobre burro!, no podía quitárselo de la cabeza.

Y acabó por llegar el carnaval. El cerdo ya estaba tan grande y gordo que no podía ni mirarse. Un día (creo que era el jueves de carnaval), el campesino llama a un compadre suyo, prepara el cuchillo de matar, cogen entre los dos al cerdo, lo atan bien atado y lo degüellan para festejar el carnaval.

El burro, que estaba ahí delante, viendo esta escena, entendió para qué servían todos los cuidados que se tenían para con el cerdo y dijo para sí mismo: «¡Mejor burro que cerdo!».

Y de ahí viene el dicho.

#### NOTAS FINALES

Corresponde al tipo Camarena-Chevalier 207 D, aunque la relación entre los animales es distinta, ya que los dos estudiosos configuran el tipo de la forma siguiente: «El cerdo se burla del burro porque, al revés de lo que a él le ocurre, le hacen trabajar mucho y le dan de comer poco. El asno le quita importancia y le hace ver que eso será su perdición» (J. Camarena y M. Chevalier, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Vol. II: Cuentos de animales*, Madrid, Gredos, 1997, pp. 344-345). En el cuento de Agatuzza Messina, como en la versión que aparece en el *Catálogo tipológico do conto galego de tradición oral* de Camiño Noia Campos (2010: 97-99), el cerdo no muestra una actitud desafiante y el acento está puesto en la perspectiva de celos del burro. De todas formas, la relación entre los animales puede variar mucho: en una versión recogida por José María Domínguez en el pueblo extremeño de Ahigal encontramos a unos guarrapos que sienten pena por el burro y le aconsejan fingir que está malo (2011: 81-82).

Para España, M. Carmen Atiénzar ha publicado recientemente una variante albaceteña (cf. Atiénzar García, *Cuentos populares de Chinchilla*, Albacete, Instituto de Estudios Albaceteños, 2017, pp. 121-122), y en su estudio da cuenta de muchas versiones recogidas en España, no todas recopiladas en los catálogos tipológicos.

#### 12

¡DIOS NOS GUARDE DE ALGO PEOR! DICE LA CABEZA DE MUERTO<sup>40</sup>  
(*Fiabe e Leggende Popolari Siciliane CXLIII*)

Una vez un caballero fue a dar una vuelta por un camposanto, pongamos que como el cementerio de los Capuchinos<sup>41</sup>.

Va por aquí, va por allá, se le van los ojos a una cabeza de muerto, que tenía escrito en la frente: ¡Dios nos guarde de algo peor! Dice:

<sup>40</sup> Pitrè explica: «¡Dios nos guarde de algo peor [que esto]! Dijo la calavera».

<sup>41</sup> Con frecuencia los cuentos de Messina se desarrollan en el mismo Palermo; en este caso la narradora hace referencia al famoso cementerio que se encuentra en la parte occidental de la ciudad y que se llama *dei Cappuccini*. Véase el volumen de Pitrè, *Spettacoli e Feste popolari siciliane* (1980b: 393).

—¡Qué curioso!... Peor que una cabeza de muerto ¿qué puede haber?

Se queda ahí un ratito:

—Ahora esta cabeza yo me la tengo que llevar —dice, y se la llevó.

Vuelve a casa...

En cuanto la mujer vio la cabeza, solo era una, pero se enfadó como si fueran cien, que el marido le traía ese bonito regalo; pero el marido era arisco y la mujer se tuvo que callar.

Y así el marido la cabeza la puso encima de una cómoda y a la pobre mujer cada vez que pasaba [por delante] le tocaba mirarla, que se le encogía el alma.

Un día no aguanta más, la coge y la tira al fuego.

Y así la cabeza acabó quemada.

Por tanto tenía razón el que había escrito encima: ¡Dios nos guarde de algo peor!

#### NOTAS FINALES

El cuento no parece corresponder a ningún tipo y, por su parte Pitrè no escribe ningún comentario. En la tradición popular italiana, el cementerio no suele aparecer como detalle realista, sino como «la rappresentazione figurata di alcuni aspetti contraddittori del rapporto dell'uomo con l'aldilà» (Caprettini *et alii*, 1998: s. v.; trad.: «la representación figurada de algunos aspectos contradictorios de la relación del hombre con el más allá»).

El motivo del hallazgo de una calavera misteriosa aparece también entre los cuentos recopilados en Cerdeña por los colaboradores de Domenico Comparetti en los años ochenta y noventa del siglo XIX: en una de las narraciones, una chica muy joven encuentra una calavera en la cocina, dentro del tamiz. La calavera le dice a la chica que no le debe contar a nadie que la ha visto, pero esta se lo comenta a la madre. Entonces la calavera, aprovechando que la madre sale, devora a la joven y cuando la mujer vuelve a casa solo encuentra los huesos de la pequeña. Entonces coge la calavera «finisce di ammazzarla e la sotterra» (acaba de matarla y la entierra). Enrica Delitala ha publicado el cuento sin clasificarlo (Delitala, 1999: I, 282).

#### 13

#### CON EL CAMPESINO NI EL DIABLO SE SALE CON LA SUYA (*Fiabe e Leggende Popolari Siciliane CXLIX*)

Érase una vez un campesino acomodado<sup>42</sup>. Este campesino tenía su tierra y tenía un quehacer desmedido; no había hombres ni tiempo que le bastaran [para todo lo que tenía que hacer].

<sup>42</sup> En el original, *burgisi*: como explica Grisanti (1981: 41-43), en Sicilia se diferenciaba entre *viddanu* (campesino) y *burgisi*. El segundo era un campesino que poseía bueyes y arado y se dedicaba solo al cultivo de cereales. Los *burgisi* formaban una especie de clase media entre las personas dedicadas a la agricultura, gozaban de algunos privilegios (por ejemplo, estaban autorizados a mandar al ganado a pastar en los prados comunales) y podían contratar jornaleros o jóvenes pastores para sus bueyes y vacas. En esta traducción utilizamos campesino/a de forma indiferenciada, pero en este cuento el protagonista es un *burgisi*, mientras que la protagonista del cuento 7 es una *viddanedda*.

Un día, desesperado, se puso a llamar al diablo. El diablo, muy dispuesto él, se puso a sus órdenes y le propuso este pacto: que él le hacía de mozo, pero el campesino, una vez que se acabara el gran quehacer de la temporada<sup>43</sup>, al llegar el invierno, tenía que irse con él un ratito al infierno.

El campesino pensó, pensó, y, finalmente, aceptó.

Y ahí tenéis al diablo que se pone a trabajar: por aquí, por allá, carga del campo al pueblo madera, heno, herramientas, piedra, siempre cargado como un burro.

Por cada cosa que hacía tenía otras cien esperando y el diablo a nada le ponía mala cara. Cuando ya no había nada de nada que hacer, el diablo le recordó la promesa y se lo quería llevar con él.

—¿Te parece este momento para promesas? —le dijo enfadado el campesino—  
¿Cómo va a serlo? Todavía queda un sinfín de cosas que hacer ¿y tú me vienes a decir que ya no queda nada?

Acto seguido empezó a decirle todo lo que todavía había que hacer: cosas que [el diablo] ni en un año podía llegar a acabarlas.

El diablo se encendió de rabia, saltó como un petardo y desapareció maldiciendo la hora y el momento que le entró la tentación de meterse con un campesino listo y malicioso.

Y por esto se suele decir que con el campesino ni el diablo se sale con la suya.

#### NOTAS FINALES

El cuento pertenece al tipo ATU 1178, *The Devil Outriddled*.

Pitrè incluyó el proverbio en su recopilación de *Proverbi siciliani* (1983: 419) y señala que Salvatore Mamo publicó una versión poética de este relato en *I Cunticeddi di me nanna* (se trata del primero: *Lu diavulu 'ngannatu da lu viddanu*).

---

<sup>43</sup> El verano.

## BIBLIOGRAFÍA

- ANGIULI, Lino *et alii* (a cura di) (2014): *Storie da ridere della traduzione popolare pugliese*, Bari, Edizioni di Pagina.
- ARDUINI, Marcello (2003): *Il filo del racconto. Fiabe orali dell'Alto Lazio*, Viterbo, Sette Città.
- ATIÉNZAR GARCÍA, M. Carmen (2017): *Cuentos populares de Chinchilla*, Albacete, Instituto de Estudios Albaceteños.
- BUFALINO, Gesualdo (2016 [1986]): *L'uomo invasivo e altre invenzioni*, Milano, Bompiani.
- BUSK, Rachel Harriette (2015 [1877]): *A collection of the fables and folk-lore of Rome*. <<http://www.gutenberg.org/files/48771/48771-h/48771-h.htm#xd21e10533>>.
- CALVO RIGUAL, CESÁREO Y SPINOLO, Nicoletta (eds.) (2016). *La traducción de la oralidad / Translating orality*. Número monográfico de *MONTI. Monografías de Traducción e Interpretación*, 3. Universitat de Alacant.
- CAMARENA LAUCIRICA, Julio y CHEVALIER, Maxime (1997): *Catálogo tipológico del cuento folklórico español. Cuentos de animales*, II, Madrid, Gredos.
- CAPRETTINI, Gian Paolo *et alii* (1998): *Dizionario della fiaba. Simboli, personaggi, storie delle fiabe regionali italiane*, Roma, Meltemi.
- CASTAGNOLA, Michele (1863): *Fraseologia siculo-toscana*, Catania, Stabilimento tipografico Crescenzo Calatola.
- CELESTINI, Ascanio (2002): *Cecafumo. Storie da leggere ad alta voce*, Roma, Donzelli.
- CIRESE, Alberto y SERAFINI, Liliana (1975): *Tradizioni orali non cantate. Primo inventario nazionale per tipi, motivi o argomenti*, Roma, Ministero di Beni culturali e ambientali - Discoteca di Stato. URL: <<http://www.icbsa.it/index.php?it/114/tradizioni-orali-non-cantate>>.
- CORRAO, Francesca (2014): «Serve ancora parlare di Giufà?», *Dialoghi Mediterranei*, 8. URL: <<http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/serve-ancora-parlare-di-giufa/>>.
- CORRERA, Luigi (1884): *'O cunto d'e due cumpare*, Napoli, Carluccio.
- CREPALDI, Silvano (2011): *Geografia dell'Immaginario. Credenze e tradizioni in area novarese*, Cologno Monzese, Lampi di stampa.
- DE NINO, Antonio (2002 [1887]): *Sacre Leggende d'Abruzzo*, Cerchio, Adelmo Polla Editore.
- DELEDDA, Grazia (1900): *Giaffah. Racconto*, Milano-Palermo, Sandron.
- DELITALA, Enrica (1999): *Novelline popolari sarde dell'Ottocento. Edizione dei manoscritti del Fondo Comparetti*, 2 vols., Cagliari, AM&D.
- DELPECH, François (1989): «El cuento de los hijos ingratos y el fingido tesoro (Aa-Th. 982): raíces míticas, tradiciones folklóricas y contextos culturales», *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, 44, pp. 433-490.
- DE SIMONE, Roberto (ed.) (1994): *Fiabe campane. I novantanove racconti delle dieci notti* (2 vols.), Torino, Einaudi.
- DI FRANCIA, Letterio (2015 [1929]): *Re Pepe e il vento magico. Fiabe e novelle calabresi*, Roma, Donzelli.
- DOMÍNGUEZ, José María (2011): *Los cuentos de Ahigal. Cuentos populares de la Alta Extremadura*, Cabanillas del Campo (Guadalajara), Palabras del Candil.

- ELLERO, Pietro (1875): *Scritti minori*, Bologna, Tip. Fava e Garagnani.
- GONZENBACH, Laura (1999): *Fiabe siciliane*, Roma, Donzelli.
- GRISANTI, Cristoforo (1981 [1899-1909]): *Folklore di Isnello*, Palermo, Sellerio.
- ISGRÒ, Giovanni (2017): «La visione scenica di Pitrè e Salomone Marino», *Dialoghi mediterranei*, 23. URL: <<http://www.istitutoeuroarabo.it/DM/la-visione-scenica-di-pitre-e-salomone-marino/>>.
- LAPUCCI, Carlo (2007): *Dizionario dei proverbi italiani*, Milano, Mondadori.
- LAPUCCI, Carlo (1985): *La bibbia dei poveri*, Milano, Mondadori.
- LAVINIO, Cristina (2007): «Las modalidades del cuento oral y los nuevos narradores», *Signa. Revista de la Asociación española de Semiótica*, 16, pp. 97-124.
- LO NIGRO, Sebastiano (1958): *Racconti popolari siciliani*, Firenze, Olschki.
- MARTÍNEZ GARCÍA, Ana Manuela (2013): *Cuentos de transmisión oral del Levante almeriense* (ed. electrónica), Almería, Universidad de Almería.
- MARTOGGIO, Nino (1979 [¿1916?]): *L'arte di Giufà*, Palermo, Il Vespro. URL: <<https://www.ateatro.info/copioni/larte-di-giufa/>>.
- NOIA CAMPOS, Camiño (2010): *Catálogo tipolóxico do conto galego de tradición oral: clasificación, antoloxía e bibliografía*, Vigo, Servizo de Publicacións da Universidade de Vigo.
- PEDROSA, Juan Manuel; KALZAKORTA, Jabier y Asier ASTIRRAGA (2008): *Gilgamesh, Prometeo, Ulises y San Martín. Mitología vasca y mitología comparada*, Ataum Fundazioa José Miguel de Barandiaran.
- PELLAT, Charles (1975-2007<sup>2</sup>). «Djuha». En *The Encyclopaedia of Islam*, vol. II, de H. A. R. Gibb et al. (eds.), Leiden, E. J. Brill, s. v.
- PERCOTO, Caterina (1929): *Scritti friulani*, Tolmezzo (Udine), Libreria Aquileia.
- PERODI, Emma (1988 [1909]): *Al tempo dei tempi... Fiabe e leggende delle Città di Sicilia*, Firenze, Salani.
- PITRÈ, Giuseppe (2016 [1888]): *Fiabe e leggende popolari siciliane*, Bianca Lazzaro (trad.), (ed. integrale in dialetto siciliano con testo italiano a fronte. Prefazione di Giovanni Puglisi. Nota critica di Jack Zipes e appendice su *La leggenda di Cola Pesce*), Roma, Donzelli.
- PITRÈ, Giuseppe (2013 [1875]): *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, Bianca Lazzaro (trad.), (ed. integrale in dialetto siciliano con testo italiano a fronte. Introduzione e cura di Jack Zipes. Prefazione di Giovanni Puglisi). 4 vols. Roma, Donzelli.
- PITRÈ, Giuseppe (1983 [1880]): *Proverbi siciliani*, vol. II, Bologna, Forni.
- PITRÈ, Giuseppe (1980a [1910]): *Proverbi, motti e scongiuri del popolo siciliano*, Bologna, Forni.
- PITRÈ, Giuseppe (1980b [1881]): *Spettacoli e feste popolari siciliane*, Bologna, Forni.
- PITRÈ, Giuseppe (1894): *Bibliografia delle tradizioni popolari d'Italia*, Torino-Palermo, Carlo Clausen.
- PITRÈ, Giuseppe (1885): *Novelle popolari toscane*, Firenze, G. Barbèra.
- PITRÈ, Giuseppe (1880): *Proverbi siciliani raccolti e confrontati con quelli degli altri dialetti d'Italia*, Palermo, L. P. Lauriel. URL: <<https://archive.org/details/proverbisicilia01pitrgoog>>
- REITANO, Romina y PEDROSA, José Manuel (2010): *Las aventuras de Giufà en Sicilia /L'avvinturi di Giufà n'Sicilia*, Cabanillas del Campo (Guadalajara), Palabras del Candil.

- SANFILIPPO, Marina (en prensa): «De la narración oral popular al cuento maravilloso literario: El caso de Agatuzza Messia y Emma Perodi», en *En otras palabras: Género, traducción y relaciones de poder*, Madrid, UNED.
- SANFILIPPO, Marina (2017): «‘Nca, Signuri, si riccunta di Agatuzza», *Estudis de Literatura Oral Popular = Studies in Oral Folk Literature*, 6, pp. 75-96.  
DOI: <https://doi.org/10.17345/elop201775-96>
- SCHNELLER, Christian (1867): *Märchen und Sagen aus Wälschtirol*, Innsbruck, Wagner.  
URL: <<http://www.zeno.org/nid/20007855699>>
- TIMONEDA, Joan (1989 [1564]): *Buen aviso y portacuentos*, Madrid, Espasa-Calpe.
- ZANAZZO, Giggi (1907): *Novelle, favole e leggende romanesche*, Turín-Roma, Società Tipograficoeditrice Nazionale.
- ZIPES, Jack (2012): *La fiaba irresistibile. Storia culturale e sociale di un genere*, Marco Giovenale (trad.), Roma: Donzelli (ed. or. *The Irresistible Fairy Tale. The Cultural and Social History of a Genre*. Princeton University Press, 2012).  
DOI: <https://doi.org/10.1515/9781400841820>

Fecha de recepción: 1 de octubre de 2019  
Fecha de aceptación: 12 de diciembre de 2019



## Literatura de tradición oral en La Higuera de Tejeda, Islas Canarias

## Orally Transmitted Literature in La Higuera de Tejeda, Canary Islands

Andrés Monroy Caballero  
(Universidad de Las Palmas de Gran Canaria)  
andres.monroy@ulpgc.es  
ORCID ID: 0000-0002-8944-485X

**ABSTRACT:** This article faithfully depicts the oral tradition of La Higuera, in the rural area of Tejeda (Gran Canaria), within the Canary Islands. The reporter, María del Socorro García Quintana and her two daughters, provide us with an important collection of romances, songs (the *arroró* nursery rhyme, *coplas* and other folk songs), tales and stories of witches, *aberruntos*, and *candil* and children's dance games. The genre best represented is that of the *coplas* and tales of witches, as well as a good collection of romances. The corpus that the reporter owns is faithful to a part of the tradition that existed in the past, but which is now very difficult to recover.

**RESUMEN:** El presente artículo refleja fielmente la tradición oral de La Higuera, núcleo rural de Tejeda (Gran Canaria) en las Islas Canarias. La informante, María del Socorro García Quintana y sus dos hijas, nos aportan un conjunto importante de romances, cantares (el *arroró* para dormir a los niños, *coplas* y otras canciones populares), cuentos e historias de brujas, *aberruntos* y juegos de bailes de *candil* e infantiles. El género mejor representado es el de las *coplas* y la historias de brujas, además de una buena colección de romances. El legado que posee la informante es fiel a una parte de la tradición que existió en el pasado, pero que ya es muy difícil de recuperar.

**KEYWORDS:** Orally transmitted literature, Canary Islands, Tejeda, Gran Canaria

**PALABRAS-CLAVE:** Literatura de tradición oral, Islas Canarias, Tejeda, Gran Canaria

La literatura de tradición oral en Canarias, muy viva hasta hace pocas décadas y actualmente en riesgo de desaparición en algunas de sus modalidades, es muy rica y variada en cuanto a subgéneros. Desde los romances, los estribillos romancescos, los cantares, el punto cubano, los Aires de Lima, los Ranchos de Ánimas y de Pascua, las leyendas y cuentos tradicionales, hasta el teatro popular; en Canarias podemos encontrar toda la gama de posibilidades que existen en la Península. Unos muy vivos actualmente, como el canto del romancero a través del baile del tambor de La Gomera, y otros perdidos definitivamente de la tradición oral canaria. De ahí la necesidad de rescatar estas manifestaciones orales en los lugares más aislados, donde mejor vive la tradición, de los aires del olvido que asolan frenéticamente este nuevo mundo de la globalización y de las nuevas tecnologías que destruyen las costumbres en pos de una visión monolítica, igualitaria y repetitiva de la sociedad actual por todo el planeta.

Un ejemplo de la tradición oral canaria es el que nos aporta la transmisora María del Socorro García Quintana, de 74 años, más conocida como Socorrito, nacida en la

localidad de La Higuera en Tejeda, perteneciente a la isla de Gran Canaria (Islas Canarias). Esta mujer, actualmente residente en Casa Pastores (Santa Lucía de Tirajana, Gran Canaria), nunca ha sido entrevistada y prácticamente no sabe leer ni escribir. Fue encuestada en febrero y junio de 2017 y en noviembre de 2018, junto a sus hijas Esther y Teresa.



Ella cuenta que vivió en Tejeda hasta los 19 años aproximadamente, residiendo posteriormente en las Cuarterías de Calderín cerca del Tablero de Maspalomas cinco años, y que luego se fue a vivir a Casa Pastores hace 52 años. Pero los primeros 19 años de su vida los pasó bebiendo de la tradición de Tejeda gracias al legado tradicional que le transmitió su madre, y sobre todo, su padre a los que define como personas muy alegres. «Mi padre me enseñó un cantar», dice Socorrito, porque muchos de los textos que aparecen a continuación los conoce de oírsele a él. Y con los cantares se divertían y pasaban el tiempo, hacían bailes entre amigas porque no les permitían ir a fiestas ya que poco más tenían: un vestido nuevo para salir, unos zapapitos... y poco más. Lo de Socorrito y su familia era trabajar para poder subsistir con los pocos recursos con los que se contaba entonces.

Esos cantos tenían lugar en los momentos de ocio y también durante el trabajo. Ella nos dice que ha trabajado cuidando cabras, vacas y otros animales; además de cultivar la tierra: arar, surcar, echar estiércol, etc. y de tareas relacionadas con la agricultura: coger piñas, coger almendras, coger monte, coger hierba,... Cultivó la zanahoria, trabajó en la zafra del tomate y lo último que hizo fue trabajar en el empaquetado del tomate en el almacén con Pepito Nicolás. Dice Socorrito:

Yo tenía ocho años y tenía ocho cabras. Mi hermana guardaba siete y yo ocho.  
Pero buscábamos almendras, y almendros dulces, si por casualidad nos hallábamos

dos almendras una para ti y otra para mí, y si nos hallábamos tres almendras una para ti y otra para mí y la otra la partíamos.

Mi padre decía sobre robar: «Ustedes cojan con los codos todo lo que puedan», y como no se puede coger nada con los codos...

Íbamos a la junta a partir almendras, a descamisar piñas, desgranar millo, ir a trillar, recoger sementeras, etc. Se trillaba con las vacas, dentando, *seillando* los chicharos, la cebada, la lenteja, centeno... Había que trabajar. En esos tramos había muchos cantares bonitos pero ya no me acuerdo, y mi padre era un hombre que nos enseñaba mucho.

También nos habla de otras personas que conocían la tradición, como su hermana Juana, y familiares, ya muchos de ellos tristemente desaparecidos.

Cuando no consignamos el dato del informante, nos referimos a María del Socorro García Quintana, puesto que la recolección aportada es esencialmente de esta informante.

### 1. ROMANCERO

Del romancero canario, Socorrito nos ha aportado siete romances, el primero es un romance catalogado por Maximiano Trapero de «tradicional de amor fiel» (2000: 154-158), como es *El quintado*:

Ya viene marzo y abril, ya viene la primavera,  
ahí vienen los soldados que van para la guerra.  
Unos cantan y otros lloran, y otros se mueren de pena;  
el soldadito más chico iba como una magdalena  
5 —¿Por qué llora, soldadito? .....  
¿Llora por padre o por madre o por morir en la guerra?  
—Ni lloro por padre, ni lloro por madre ni por morir en la guerra:  
lloro por una hermanita que dejé en mi casa enferma.

De este romance, se han recogido en Canarias 25 versiones: 5 versiones en La Palma (Trapero, 2000b: 154-157), 6 versiones en Tenerife (Catalán, 1969a, I: 278-279, 347-349), 3 versiones en Gran Canaria (Trapero, 1990a: 133-135), 3 versiones en Gran Canaria (Trapero, 1982a: 203-204), 3 versiones en Fuerteventura (Trapero, 1991: 58-59), 1 versión en Lanzarote (Trapero, 2003a: 101), 1 versión en Tenerife (Hernández Díaz, 1988: 99-100), 1 versión en Tenerife (Hernández González, 1989: 33-34), 2 versiones en Gran Canaria (Tarajano, 2004: 197, 223). Junto a ellas, encontramos contaminaciones: *El quintado* + *Atropellado por el tren* con 1 versión en Tenerife (Catalán, 1969a, I: 279); *El quintado* + *La aparición de la enamorada muerta* + *La hermana cautiva* con 1 versión en Gran Canaria (Trapero, 1990a: 139); y *El quintado* + *La aparición de la enamorada muerta* con 16 versiones, siendo estas 2 versiones en La Palma (Trapero, 2000b: 158), 2 versiones en El Hierro (Trapero, 1985a: 186-187), 4 versiones en La Gomera (Trapero, 2000a: 335-337), 6 versiones en Gran Canaria (Trapero, 1990a: 135-138), 2 versiones en Lanzarote (Trapero, 2003a: 102-103).

Dentro del apartado de romances religiosos tenemos *El discípulo amado*, precedido por *Las tres Marías*:

Jueves santo a mediodía Jesucristo caminaba  
con una cruz en sus hombros de madera muy pesada.  
Allá en el monte Calvario tres Marías le lloraban:  
una, la Virgen pura; otra, la Magdalena;

- 5 y otra Marta, su hermana, la más dolor que pasaba.  
 Una le lava sus pies; otra, su bendita cara;  
 y otra barre su sangre que Jesucristo derramaba.  
 Quien la sabe, no la dice;  
 quien la oye, no la aprende;  
 10 el día del juicio sabrá;  
 y quien la gana, la pierde.

Socorrito nos cuenta que este texto lo cantaban cuando iban a misa. Curiosamente, al ser un rezado, no se cantaba en Canarias. Pero nos dice nuestra transmisora que: «nosotros los cantábamos un ranchao<sup>1</sup> de chiquillas, de camino el jueves y el viernes santos, las grandes y las chicas juntas». Se trata de un romance religioso muy común en Canarias y con muchas contaminaciones, como podemos comprobar en las versiones recogidas de *El discípulo amado (Muerte de don Alonso de Aguilar, a lo divino)* de las que contamos 6 versiones: 1 versión en La Palma (Trapero, 2000b: 361-362), 2 versiones en El Hierro (Trapero, 2006: 213-214), 1 versión en La Gomera (Trapero, 2000a: 371), 1 versión en Gran Canaria (Trapero, 1990a: 368-369), 1 versión en Fuerteventura (Trapero, 1991: 128). A ello hay que añadir las contaminaciones como: *El discípulo amado + El monumento de Cristo* con 1 versión en La Gomera (Trapero, 2000a: 373-374); *El discípulo amado + La sangre de Cristo* con 2 versiones en Gran Canaria (Tarajano, 2004: 41, 200); *El discípulo amado + Las tres Marías + La sangre de Cristo* con 2 versiones: 1 versión en Gran Canaria (Trapero, 1982a: 416), 1 versión en Gran Canaria (Tarajano, 2004: 63); *El discípulo amado + Las tres Marías + La Virgen camino del Calvario* con 3 versiones: 1 versión en Tenerife (Catalán, 1969a, I: 205-206), 1 versión en Gran Canaria (Trapero, 1982a: 415), 1 versión en Tenerife (Pérez Rodríguez, 1981: 205); *El discípulo amado + Las tres Marías + Las mujeres de Jerusalén* con 1 versión en Gran Canaria (Trapero, 1982a: 417); *El discípulo amado + Las tres Marías + Llanto en el monte Calvario* y otros motivos sacros varios con 1 versión en Tenerife (Catalán, 1969a, I: 296); *El discípulo amado + Las tres Marías* con 6 versiones: 1 versión en La Gomera (Trapero, 2000a: 372-373), 2 versiones en Tenerife (Catalán, 1969a, 204-205), 1 versión en Gran Canaria (Trapero, 1990a: 369), 2 versiones en Lanzarote (Trapero, 2003a: 195-196); *El discípulo amado + Rezados varios* con. 1 versión en La Gomera (Trapero, 2000a: 374); y *El discípulo amado + Santa Catalina* con 1 versión en La Gomera (Trapero, 2000a: 371-372).

Otro romance religioso que conoce la transmisora es el de *Acto de Contrición*, catalogado por Trapero en el subgrupo de «Rezados y devotos»:

- Señor mío Jesucristo, de su nombre verdadero,  
 no murió por los pecados, que murió por los ajenos.  
 En la Cruz está colgado con fuertes clavos de hierro.  
 ¡Madre mía de mis ojos, madre mía, mi cordero!;  
 5 y la tierra que yo piso, ¡madre mía, la merezco!  
 ..... a este rosario le ofrezco  
 no tengo nada que darle .....  
 Madre, sumiso,  
 a la Gloria, amén.  
 10 Me cago en la madre que lo parió,  
 un creo, Señor.

<sup>1</sup> Grupo de niñas.

Dice Socorrito que: «Mi padre me ensañaba eso, y mi madre, los dos [textos anteriores]». En total, podemos encontrar 23 versiones Canarias: 1 versión en La Palma (Trapero, 2000b: 390), 8 versiones en Gran Canaria (Trapero, 1990a: 403-405), 1 versión en Gran Canaria (Trapero, 1982a: 403), 5 versiones en Fuerteventura (Trapero, 1991: 140-142), 3 versiones en Lanzarote (Trapero, 2003a: 205-207), 1 versión en Tenerife (Pérez Rodríguez, 1981: 202), 4 versiones en La Palma (Hernández, 2006: 88-90); y varias contaminaciones como: *Acto de contrición* + *La Virgen camino del Calvario* + *Soledad de la Virgen* con 1 versión en Gran Canaria (Trapero, 1982a: 403) y *Acto de contrición* + *Los presagios del labrador* con 1 versión en La Gomera (Trapero, 2000a: 382).

La siguiente composición pertenece a los romances vulgares modernos popularizados sobre «la conquista amorosa» y lleva por título *De quince años yo tuve un novio*:

De quince años yo tuve un novio, que lo quería más que al vivir;  
mi madre me dijo un día que lo tenía que despedir.  
Una mañana muy tempranito a la ventana yo me asomé,  
le hice señas con el pañuelo cogí la ropa y me fui con él.  
5 Llegó la noche..... pidiendo posada para los dos  
aquella noche una viejita .....los recogió.  
..... buscando un cuarto para los dos  
—¡Ay, Manolo mío, Manolo de mi corazón!  
Tu primera carta me cayó en la acera,  
10 la segunda, en mi corazón donde Manolo me enamoró.  
Salimos de mi ventana, salimos juntos los dos.  
..... la tercera me enamoró.  
Ese otro día salimos juntos buscando un cuarto para los dos.  
—¡Ay, Manolo mío, Manolo de mi corazón!  
15 Quisiera tener un niño, .....  
con tu misma vacuna. ¡Manolo mío!, te quiero yo.

Se trata de un romance recogido solo en Gran Canaria, como lo demuestra las 6 versiones de *De quince años yo tuve un novio* recogidas: 5 versiones en Gran Canaria (Trapero, 1982a: 385-386), 1 versión en Gran Canaria (Tarajano, 2004: 88).

Otro romance vulgar moderno popularizado, de temática sobre «amores estorbados, malogrados y desgraciados», es el de *La Agustinita*:

En la calle Siete Iglesias se ha muerto una jovencita,  
hija de Antonio Jiménez, que la llaman Agustinita:  
—¡Ay, padre, que mala estoy! ¡Ay, madre, me voy a morir!,  
mande a buscar a mi novio, que me quiero despedir.—  
5 Y el padre le contesta con palabras muy resueltas:  
—¡Enque<sup>2</sup> te mueras mil veces tu novio no entra en la puerta!  
—¡Vaya padre malo tengo! ¡Vaya familia tirana,  
que antes de morir su hija están haciendo la caja!  
Y la caja era de oro y la tapa de madera,  
10 que se la hizo el tirano para que Julio la viera.  
Cuando Julio se enteró que Agustina era muerta,  
se monta en su borriquillo hasta llegar a la puerta.

<sup>2</sup> Aunque.

- ¡Adiós, mi novia Agustina, la de los ojitos negros,  
la que me ha dejao pasar varios ratitos de sueños!—  
15 El entierro día alante, sus hermanos por los lados,  
y su padre día atrás fumándose el tabaco.

Este romance, cantado por María del Socorro, de *La Agustinita (Agustinita y Redondo)* ha sido recogido en 7 versiones en Canarias: 1 versión en La Palma (Trapero, 2000b: 524), 5 versiones en Gran Canaria (Trapero, 1982a: 286-288), 1 versión en Lanzarote (Trapero, 2003a: 217).

También dentro del subgénero de los romances vulgares modernos popularizados, de temática sobre la «historia contemporánea», tenemos a *Marianita Pineda*:

- Marianita salió de su casa al encuentro salió el militar.  
—¡Si don Pedro me viera bordando la bandera de la libertad!—  
La bandera que estaba bordando era blanca, azul y encarná,  
al centro un letrero que dice: «Vaya para Cuba, mamá».  
5 —Mamá, recoge a mis hijitos que voy a La Habana a fallar.—  
Bastante con su sangre los alimentó .....  
—¡Ay Marianita, hermosa, Marianita de mi corazón!

El romance, cantado por María del Socorro, remite a la conocida historia de Mariana de Pineda Muñoz, ejecutada el 26 de mayo de 1831 durante el reinado de Fernando VII por bordar, como dice el romance, una bandera liberal. En total, se han recolectado 20 versiones del romance en las Islas Canarias: 6 versiones en La Palma (Trapero, 2000b: 497-498), 6 versiones en Gran Canaria (Trapero, 1990a: 431-435), 5 versiones en Gran Canaria (Trapero, 1982a: 310-312), 1 versión en Fuerteventura (Trapero, 1991: 264), 1 versión en Gran Canaria (García López, 2005: 103), 1 versión en Gran Canaria (Tarajano, 2004: 90).

Finalmente, el último texto recogido de Socorrito es el romance local *Duelo entre amigos*:

- Entre Ingenio y Agüimes, de noche en la Candelaria,  
en un juego de turrón dos hombres se desafiaban.  
Juan Pérez, como era hombre, y su fuerza le ayudaba  
las piedritas del camino le servían de alumbrada.  
5 Entre el medio<sup>3</sup> del camino a su madre se encontraba:  
—¿Qué tienes, hijo Juan Pérez? ¿Qué tienes, hijo del alma?  
—Que me ha matado un hombre que Juan Valentín se llama.  
Madre, si se lo encuentra por el camino, madre, no le diga nada  
porque yo tuve la culpa que el muchacho me matara.  
10 Adiós, mi cabrita rusia<sup>4</sup>, adiós, mi vaca galana.  
ya no tienes quien te dé las vueltas que yo te daba,  
por la mañana en la umbría y de tarde en la solana,  
al peso del mediodía en la fuente de agua clara;  
ya no tienes quien te lleve de noche en la Candelaria.

Un romance de creación local de probable carácter verídico sobre una disputa entre dos personas en Gran Canaria que, curiosamente, también ha sido recogido en

<sup>3</sup> 'En el medio'.

<sup>4</sup> Se refiere al color del animal, «rucia», con el seseo propio de Canarias.

Lanzarote y Fuerteventura como podemos comprobar en las 28 versiones de este romance de *Duelo entre amigos*: 17 versiones en Gran Canaria (Trapero, 1990a: 559-659), 8 versiones en Gran Canaria (Trapero, 1982a: 247-250), 1 versión en Fuerteventura (Trapero, 1991: 272-273), 1 versión en Lanzarote (Trapero, 2003a: 275), 1 versión en Gran Canaria (Tarajano, 2004: 183-184). En opinión de Maximiano Trapero, la fecha de composición de este romance pudo haber sido antes de 1819, puesto que Ingenio aún era un barrio del Ayuntamiento de Agüimes (Trapero, 1989: 209-210). Pero la única noción temporal que da es la del día de la Candelaria.

En cambio, a la pregunta de si se acordaba de los ciegos que vendían pliegos con romances por las calles María del Socorro García Quintana nos dice que no recuerda verlos, posiblemente porque su localidad de la infancia no fuera muy transitada a causa de la lejanía y lo abrupto del lugar, puesto que se encuentra en el centro de Gran Canaria entre altas montañas.

## 2. CACIONERO

En Canarias, a las canciones que se cantan a los bebés o nanas se les conoce como arrorós, y este tipo de textos son muy comunes en el archipiélago. Pérez Vidal, comentado en extenso en su obra *Folclore infantil canario* (1986: 29-77), Maximiano Trapero en su obra *Lírica Tradicional Canaria* (1990b: 59-65) y Luis Diego en *El folclore infantil y otros estudios etnográficos* (1991: 33-36) han publicado varias versiones de arrorós. Por su parte, María del Socorro García Quintana ha aportado el siguiente texto:

Arroró, mi niño chico,  
que viene la totamora,  
preguntando en casa en casa,  
por los niños que lloran.

El arroró es un canto para dormir a los niños, y lo curioso es que en el mismo canto utilice expresiones para asustarlos si no se duermen. Si el niño entendiera la letra de la composición, no dormiría. Según la transmisora, «la totamora es una mora», y el sentido de la letra es 'si no duermes viene la mora y te lleva'. Curiosamente, la palabra totamora no aparece recogido en el *Tesoro Lexicográfico del Español de Canarias* (TLEC); ni en el *Diccionario de Canarismos* (DC) de Lorenzo, Morera y Ortega; como tampoco en el *Diccionario Básico de Canarismos* (DBC) de la Academia Canaria de la Lengua ni en el *Diccionario de la Lengua Española* (DRAE)<sup>5</sup> de la Real Academia Española. Además, este texto era cantado de la siguiente forma:

Arroró, mi niño chico  
que viene la totamora  
preguntando de casa en casa  
al ver los niños que llora,  
al ver los niños que llora.  
Ahí viene la totamora.

En cuanto al género del cancionero más numeroso presente en el repertorio de María del Socorro, la copla es el que más destaca y el más significativo por cuanto casi todas las composiciones que presentamos a continuación son totalmente inéditas en el

---

<sup>5</sup> A partir de ahora se utilizarán las siglas especificadas.

repertorio canario porque estamos ante creaciones muy locales en la geografía insular. El orden seguido en este apartado es el de la transmisión, tal cual nos lo ha contado y en función de su mayor facilidad para recordar. Además, nos dice Socorrito, que la copla tiene «cuatro palabras» en la acepción de palabra como ‘versos’ propia de Canarias (no recogida ni en el *TLEC*, en el *DC*, en el *DBC*, ni en el *DRAE*), y que muchas de ellas se cantaban en los momentos de ocio o durante el trabajo cogiendo higos, almendras, etc. Incluso se decían en picardía entre los jóvenes. Reseñamos las otras publicaciones de las coplas únicamente en los casos en que exista, puesto que la mayor parte de ellas aquí relacionadas son inéditas. Para ello, las obras consultadas han sido: *Caleidoscopio de coplas palmeras* (1993) de Felipe Santiago Fernández Castillo, *Lírica Tradicional Canaria* (1990b) de Maximiano Traperero, *Folklore infantil canario y otros estudios etnográficos* (1991) de Luis Diego Cuscoy, *Folklore infantil canario* (1986) y *Poesía tradicional Canaria* (1968) de José Pérez Vidal, *La música tradicional, hoy* (1998) de Talio Noda Gómez. La primera de ellas es muy propia de la tradición oral, la mención a lugares de Gran Canaria conocidos por los recitadores o cantores y sus correspondientes santos patronos:

Por san Juan voy a Artenara,  
por san Nicolás a la Aldea,  
por san Antonio a Mogán,  
por Socorro a Tejeda.

De estos cantares, nos dice Socorrito, sabe un montón. En realidad, para la transmisora, serían cantares de «seis palabras», porque al cantarlos repetían algunos versos, como ocurre en la siguiente copla:

Las estrellitas del cielo  
caminan todas de lado.  
Las estrellitas del cielo  
caminan todas de lado;  
así está mi corazón  
siempre por ti sesperado<sup>6</sup>.

La temática habitual es la amorosa, en donde los astros como el sol, la luna, las estrellas, la aurora y la naturaleza entera cobran protagonismo como personajes vivos dentro del imaginario de la lírica tradicional. Así, la aurora como señora que nos abraza con su manto y el cielo con la cualidad humana de vestirse, junto con la aparición del letrado como representación de lo escrito y la fijación en los ojos de la amada que alumbra más que un cartel de neón, son referidas en la siguiente cuarteta:

Cuando la aurora tiende su manto  
el cielo santo viste de azul,  
no hay letrado que alumbre tanto  
como los ojos que tienes tú.

La anómala agrupación en esta copla de dos preposiciones «de sobre», con la intención de elevar el nivel sociolingüístico hacia una visión de más prestigio de lo

---

<sup>6</sup> ‘Desesperado’.

hablado y de dar solemnidad a la imagen del corazón encima de una laja, una piedra grande y plana, se basa en las alusiones constantes a la naturaleza (piedra y sol):

De sobre esta lajita<sup>7</sup>  
te dejo mi corazón.  
¡Alevántate temprano  
desde la salida del sol!

Nos comenta María del Socorro que lo cantaban los chiquillos y chiquillas, de serenatas, para divertirse.

La comparación de la naturaleza con los enamorados es habitual en este tipo de textos, en donde la flor pisoteada de los caminos es igualada directamente a la situación de los amantes:

Las flores de los caminos  
las pisan los caminantes.  
Yo nací para ser tuya  
y tú para ser mi amante.

El humor y la música llenan de gracia y alegría las coplas canarias, sin olvidar el fuerte componente religioso de muchas de estas composiciones:

Por cantar una malagueña  
y en la puerta de una ermita,  
me dieron cuatro pesetas  
y un vaso de agua bendita.

Una isa<sup>8</sup> bien cantada  
vale doscientos millones.  
Levanta los pies del suelo  
y alegra los corazones.

Esta última copla la enseñó Socorrito a un señor de La Palma que cantaba punto cubano para pedir dinero, y a un inválido en Gran Canaria que también pedía dinero.

Hasta la ternura puede ser un tema principal, como ocurre en la vinculación entre el amor de una madre y el de una amante:

El cariño de una madre  
y el amor de una mujer  
es el cariño más grande  
que en el mundo puede haber.

La alegría y las actividades cotidianas como lavar y tender se mezclan con los elementos de la naturaleza: barranco, romero, pajaritos y agua de una acequia a través de la imagen del agua que corre como símbolo de la vida, la juventud y del momento del amor:

En el barranco lavando

---

<sup>7</sup> 'Piedra plana'.

<sup>8</sup> Canción canaria por antonomasia.

y en el romero tendiendo,  
los pajaritos cantando  
y el agua siempre corriendo.

La flor simboliza la belleza femenina en la lírica tradicional, en este copla en forma de diálogo amoroso:

—Eres como la amapola  
que solo en el campo nace.  
—Yo nací para ser tuya  
y tú para ser mi amante.

La cumbre es un motivo recurrente en la lírica tradicional canaria que, al igual que el monte, es el lugar del encuentro amoroso de los amantes en claro paralelismo con la fuente fría en la lírica tradicional hispánica. La mención de un elemento muy característico de la flora de monte en Canarias, el helecho, en su versión dialectal con género femenino, nos remite también al elemento erótico del encuentro amoroso a la intemperie de la noche a través de la voz de la joven:

En los filos de la cumbre  
tengo a mi amante escondido,  
debajo de unas helechas<sup>9</sup>,  
al sereno y al rocío.

La siguiente composición habla de una de las destrezas de la amada, su habilidad para bailar, en relación a un elemento de la naturaleza como es el cielo, lo más alto en cuanto a la visión religiosa de los creyentes:

¡Válgame Dios de los Cielos,  
qué bien baila esta mocita!,  
que con la punta del pie  
va haciendo caracolitas.

En juego de palabras, en forma de anadiplosis en los dos versos finales, se trueca la siguiente copla a partir del nombre del amante en donde la voz femenina también se hace presente:

Antonio sé que te llamas  
si no te has cambiado de nombre,  
y yo llamo por Antonio  
y Antonio no me responde.

El nombre podía cambiar en estos textos:

Juanillo sé que te llamas,  
si no te has cambiado de nombre,  
y yo llamo por Juanito  
y Juanito no me responde.

---

<sup>9</sup> 'Helechos'.

La poca importancia que uno de los amantes le concede al regalo del otro y a la posterior pérdida de este al lavar en un barranco, elementos cotidianos del quehacer doméstico, es desarrollado por medio de la graciosa metamorfosis del anillo en pez que nada por el mar:

El anillo que tú me diste  
en el barranco lavando,  
el agua se lo llevó  
y en el mar estará nadando.

La flora, sobre todo los árboles frutales y las propias frutas, junto con las flores, también son elementos propios de la analogía entre la naturaleza y la relación amorosa en esta composición que dice María del Socorro que está destinada para cantar el marido o el novio a su mujer o amada:

¡Qué importa que el duraznero  
eche una flor encarnada!  
¡Qué importa que tú me quieras  
si yo no te quiero nada!

La recitación y el canto en porfía era muy característico en Canarias, como ocurría con los Aires de Lima, composiciones que en muchas ocasiones se formalizaban por medio de coplas, en donde el hombre y la mujer se enfrentaban en retos poéticos con el fin de quién decía la composición más elocuente, graciosa, atinada o picante. Estas porfias o controversias también podían ser entre hombres con hombres y mujeres con mujeres. Pero, seguramente, las más divertidas eran las que se enfrentaban el hombre y la mujer, la visión varonil frente a su visión complementaria: la voz masculina ante la femenina. Estos retos podían ser muy punzantes y dolorosos, pero casi siempre eran divertidos y hacían reír a los presentes en los momentos de ocio y en las tareas cotidianas. Se dice que estas controversias entre hombres y mujeres crearon muchos matrimonios, pero también encendieron el odio entre las personas y separaron noviazgos. Como en el caso de la copla que canta Socorrito, sobre la falsa amenaza que le hace el amante a la amada de avisar a su madre de que su hija está enamorada de la Guardia Civil, de forma metonímica en relación al amante que ejerce esa profesión:

A tu madre, mi niña,  
se lo voy a decir  
que te estás enamorando  
de la Guardia Civil.

Estos cantares picantes, como los llamaba el padre de María del Socorro, tratan temas muy callejeros como el siguiente:

Si quieres cantar cantares  
a la porfía conmigo,  
amárrate los calzones  
por debajo del ombligo.

Esto se lo decían los chiquillos a las chiquillas, y se llamaban «cantares a la porfía, que eran muy picantes», como nos dice nuestra transmisora.

Pero la temática puede llegar a ser muy profunda y trágica, a través de un pensamiento pesimista de la existencia:

No te fíes del mundo  
que el mundo es una miseria  
que cuando más a gusto estamos  
viene la muerte y nos lleva.

La creación poética era muy habitual entre quienes utilizaban estas coplas, como la composición siguiente en donde el poeta popular se burla de lo abrupto de la ubicación donde se encuentra la población de Artenara:

Artenara, Artenarilla,  
¡mal haya quien te lavó!  
¡Y de tierras y laderas  
tierras llanas pocas son!

Otra forma de cantar las coplas es la siguiente:

Serafina la rubina  
quiere que la quiera yo,  
y que la quiera Juan Suárez  
que tiene la obligación  
que tiene la obligación.  
Serafina la rubina  
quiere que la quiera yo.

Nos dice María del Socorro que «se la cantemos a una viejita, que decía. Ahí vienen las de Loma Abajo tocando con una caña un cacharrillo. Nunca más dijo lo de que ahí viene las de Loma Abajo. La vieja se aburrió». Por tanto, la copla fue creada por ellas, la transmisora y sus acompañantes, y era cantada con el objeto de burlarse de la anciana que tan mal las trataba cuando pasaba delante de su vivienda.

El novio de María del Socorro le cantó a una chica lo siguiente:

No quiero nada de aquí  
ni el agua para beber,  
y la quiero la higuera  
donde tengo mi querer.

En forma de porfía, recurriendo a la metáfora del clavel como representación del objeto amoroso y de la pasión a través del símbolo cromático de «morado» o «encarnado», se cantó la copla siguiente en donde el hombre se ríe de la mujer a la que dirige el poema diciéndole que no la ama a ella sino a otra mujer mejor:

Te piensas, clavel morado,  
que por ti me desatino.  
Tengo mis ojitos puestos  
en otro clavel más fino.

Más fino sí lo será,

pero más bonito no.  
¿Te acuerdas cuándo me hablaste  
y yo te dije que no?

«Lo dijo la jembra al varón» nos dice Socorrito. Y nos lo canta así:

Te piensas, clavel encarnado,  
que por ti me desatino.  
Ten piensas, clavel encarnado,  
que por ti me desatino.  
Tengo mis ojitos puestos  
en otro clavel más fino.

Más fino sí lo será,  
pero más bonito no.  
¿Te acuerdas cuándo me hablaste  
y yo te dije que no?

Un novio le dedicó a María del Socorro, desde el almacén o frente a su casa, cantares de amores como el que sigue en torno a un elemento muy reiterado en la descripción de la belleza femenina de la poesía universal como es el peinado:

Cuando María Socorro se peina  
con su peinado en la moda,  
así te digo Socorro  
que te invito a la boda.

«Él cantaba y repetía y repetía... (lo mismo)», dice Socorrito.

María sé que te llamas  
si no te has cambiado de nombre  
y yo llamo por María  
y María no me responder<sup>10</sup>.

La presencia de la naturaleza en correlación con la religión es habitual, como en el caso de las flores de mayo y de la Virgen María:

Las flores de mayo  
se van a caer,  
la Virgen María  
las va a recoger.

Muy interesante es la composición que sigue, en donde la voz femenina de la copla se lamenta de la ausencia del amado por la interrupción de una mujer o de un amigo que retarda la llegada del objeto de su desesperación:

Son las ocho de la noche, son,  
y mi lindo amor no viene.

---

<sup>10</sup> Similar a las anteriores, esta vez María en vez de Antonio y Juanillo.

¿Cuál<sup>11</sup> será la traidora  
o el traidor que lo entretiene?

Sobre esta composición nos dice María del Socorro que «en eso entraba el novio y se quedó con la boca abierta». Además, el primer verso está estructurado en forma de epanadiplosis, con la repetición al comienzo y al final de la oración del verbo conjugado «son» muy propio del habla popular canaria. La voz femenina representada en este poema recuerda, en palabras de Margit Frenk, «al género más característico de la primitiva lírica europea en lengua vulgar: la canción femenina» (1983: 13), como las jarchas mozárabes, la *Frauentlied* germana, la *chanson de femme* francesa, la *cantiga d'amigo* galaico-portuguesa, el cantar de doncella castellano y catalán, las albadas y alboradas, etc. en donde se muestran, como uno de los temas principales, la ansiedad de la amada ante la ausencia del amado. Esta temática concreta de la retardadora, en este caso traidora, que detiene al amante y no llega a la cita con la amada, que se desespera ante su tardanza, está ampliamente estudiado en el artículo de José Manuel Pedrosa «'La media noche es pasada, / y no viene': avatares de una canción, entre La Celestina y Alejo Carpentier» (2014).

La repetición del antropónimo, junto con su carga semántica como nombre común, produce una curiosa analogía entre sentir dolor en el cuerpo y el nombre de la enamorada en un doble juego entre tener molestias y tener a la amada muy presente en su cuerpo, en su voz y en su mente:

Dolores tengo en los pies,  
dolores en la garganta,  
si me fijo por dolores,  
tú, Dolores, vas y me matas.

El juego lingüístico establece ahora una relación entre los dedos, las cuerdas y los corazones enlazados por esos dedos que muestran su amor en forma de cuerdas que atan a la amada:

Fuertes delicados dedos  
que sobre las cuerdas pones.  
No son dedos, que son lazos  
que lazan los corazones.

El motivo del lazo es muy utilizado en la lírica tradicional hispánica como símbolo de la pérdida de la virginidad, la entrega amorosa y el anhelo del encuentro amoroso con el amante.

Muy relacionada con la vida de los habitantes del sureste de Gran Canaria es la copla que habla sobre su ocupación laboral principal, la zafra del tomate, en forma de relación entre el cultivo, la enfermedad del mismo y el amor:

La semilla del tomatero  
se la comieron<sup>12</sup> la legarta<sup>13</sup>,  
por eso yo no quiero  
amores de zafra.

<sup>11</sup> 'Cuál'.

<sup>12</sup> 'Comió'.

<sup>13</sup> 'Legarto: enfermedad de los tomateros a causa de la larva de un insecto'.

Algunos cantares han sido creados por personas que María del Socorro ha conocido, como los de Juan Cruz:

Eres mi prima,  
prima que a mí no me pesa:  
¿quién no te pudiera llevar  
de mano para la iglesia?

Prima, que eres mi prima,  
prima, ¡qué bien te quiero!:  
¿quién te pudiera llevar  
como el anillo en el dedo?

Esta noche va de rumba  
las alas de mi sombrero:  
quien quiere salir que salga,  
que en el camino lo espero.

El primer y segundo texto hablan de la amada, prima suya, a la que le confiesa su deseo de llevarla al altar en matrimonio. El tercero, muy divertido, personifica a su sombrero que quiere salir de fiesta e invita a quien quiera que le siga.

Otro autor conocido de las coplas fue el marido de María del Socorro, que le cantó a ella:

Tengo una novia en La Higuera  
que la quiero más que a naide.  
¡Vaya las novias que tengo  
que se vayan a la calle!

Otra composición que habla de la música es la siguiente:

No canto por bien que canto  
ni porque lo pienso hacer,  
canto porque me mandaron:  
me gusta poder ser.

Las plagas son uno de los males que azotan de forma cíclica los campos isleños, que asolan los cultivos y dejan a las familias en ruinas porque se lo comen todo. La vinculación entre cigarrón, símbolo de la destrucción de los cultivos, y la amada es clara:

El cigarrón beberisco<sup>14</sup>  
tiene un letrero en las alas,  
diciendo que no lo mate,  
que es castigo que Dios manda.

Y lo canta también de la siguiente manera:

El cigarrón en beberisco

---

<sup>14</sup> 'Berberisco'.

tiene un letrero en las alas.  
 El cigarrón en beberisco  
 tiene un letrero en las alas,  
 diciendo que no lo mate,  
 que el castigo que Dios manda,  
 que el castigo que Dios manda  
 tiene un letrero en las alas.

La alegoría siguiente aúna el campo semántico de las aves (perdiz, pico, grano, captura del ave) con el del matrimonio con la amada. La perdiz, por tanto, es la imagen irreal de la metáfora con la amada, a través del símil inicial:

Eres como la perdiz  
 con el pico coge el grano,  
 ansina te cojo yo  
 en la iglesia con la mano.

Y lo canta siguiendo esta estructura paralelística:

Eres como la perdiz  
 con el pico coge el grano.  
 Eres como la perdiz  
 con el pico coge el grano,  
 ansina te cojo yo  
 en la iglesia con la mano,  
 en la iglesia con la mano.

Sobre este último texto nos dice María del Socorro que «me lo escribió a mí mi novio».

Como si de un juicio real se tratara, es cantada esta copla en donde el litigio consiste en dilucidar si el amor es delito y ha de ser condenado con la pena de muerte:

Hasta los cielos subí  
 a preguntarle al fiscal  
 que si el querer es delito,  
 que me manden a matar.

Nos dice Socorrito que «eso lo cantaba todo el mundo por ahí. Si tienes una novia, y no te quiere, que te manden a matar».

Las coplas siguientes atienden a una circunstancia sufrida por los canarios en el siglo XIX y principios del siglo XX, la tragedia de la emigración a causa de las penurias económicas reinantes en ese periodo. La presencia de La Habana en muchas composiciones tradicionales canarias, y la llegada del punto cubano, son notorias en textos como estos basados en estructuras paralelísticas:

De La Habana vine aquí  
 navegando en un tacor<sup>15</sup>,  
 para yo venirme a ver:  
 jociquillo de ratón.

---

<sup>15</sup> 'Vapor'.

De La Habana viene aquí  
navegando en un zapato,  
para yo venirme a ver,  
jociquillo de legarto<sup>16</sup>.

De Cuba para La Habana  
vi a Ana Ortega,  
en una fresca mañana,  
en tiempo de primavera.

De La Habana vine aquí  
metido en un gallinero;  
las malditas gallinas  
me cagaron el sombrero.

La descripción de la amada se manifiesta a través del símil constante en la comparación de su belleza con la blancura de la leche, el rojo del vino y los ojos del color del manto verde de la Virgen del Pino de Teror, patrona de Gran Canaria:

Eres blanquita como la leche  
y encarnada como el vino,  
tienes tus ojitos verdes  
como la Virgen del Pino.

Y nos dice que «esto se cantaba cuando se iba a Teror», de romería. El motivo de la belleza femenina en su plasmación en la tez blanca, el rubor encarnado y los ojos verdes es reiterativo en la poética clásica, renacentista, barroca y neoclásica. De hecho, el poema recuerda al soneto XXIII de Garcilaso.

Las dos coplas siguientes habla del Roque Montaiga, en vez de su término actual de Bentaiga, ¿será el verdadero nombre aborigen del monte como ocurre con la confusión entre Roque Nubro con Nublo que postulan algunos autores? Los cariños, nos dice María del Socorro, son los postres típicos de la zona alta de Gran Canaria caracterizada por la preparación de un gran surtido de dulces hechos con almendras:

Y debajo del Montaiga  
hay unas almendras blancas  
para llevarlas a Tejeda  
para el cariño de Santa.

Debajo del Montaiga  
hay unas almendritas dulces  
para llevarlas a la casa de Luisita  
para poder hacer un dulce.

La representación del amor platónico, profundo, que llega hasta los «rincones del alma», aparece representado en esta composición:

Te piensas que no te quiero

---

<sup>16</sup> 'Lagarto'.

que mi querer na desmanda.  
Te quiero porque me sale  
de los rincones del alma.

El color de los ojos también refleja el amor, tema muy recurrente en la poesía universal:

Todos los ojitos negros  
los van a matar el lunes;  
no tengas penas de los míos  
que los míos son azules.

Al pasar por cementerio,  
y es que me da mucha pena,  
porque allí tengo enterrados  
los ojos de mi morena.

Más picantes son los cantares que les hacían los chicos a las chiquillas:

Eres chica redondita  
como el rabo de la tórtola;  
lo que tienes de chica,  
lo tienes de calentona.

Eres chica redondita  
como pipa de limón;  
entre más grande y más chica  
ansina te quiero yo.

Una copla muy popular en Canarias, recogida en muchos cancioneros y cantada como isa, es la siguiente:

Pobrecilla de mi madre  
que en el mundo tuvo quince:  
todos fueron guitarras,  
no siendo yo que fui timple.

La diferencia de la guitarra, que es más melódica, dulce y suave, con el timple es que este es más impulsivo, chillón y animado; es decir, mis hermanos salieron tranquilos y equilibrados y yo salí vivaracho e impulsivo. Se trata de dos instrumentos de acompañamiento en las agrupaciones folclóricas, pero mientras que puede haber muchas guitarras tan solo hay uno o dos timples porque estos últimos sobresalen más sobre el conjunto.

La alusión a dos motivos bíblicos como el Paraíso Terrenal, en donde Adán y Eva transgredieron la norma de no comer de la manzana prohibida con la consiguiente expulsión de este lugar idílico, y la Gloria, que según el *Diccionario de la Lengua Española* significa «estado de felicidad plena e inefable en presencia de Dios y en comunión con los demás bienaventurados, después de la muerte» (*DRAE*) entre los cristianos, ensalza hiperbólicamente la magnificencia del paisaje de la Cruz de Tejada:

Las puertas del Paraíso  
las puso Dios en nuestra tierra  
el que quiera ver la Gloria  
vaya a la Cruz de Tejeda.

Esta copla ha sido recogida por Maximiano Trapero (1990b: 159).

El combate de dos cuervos se centra, de forma irónica, en disputarse las orejas del novio, lo que significa que alguien, posiblemente la emisora del texto, está hablando mal de él:

Allá enfrente en aquel lomo  
hay dos cuervos peliando<sup>17</sup>,  
las orejas de mi novio  
se las están aspirrafando<sup>18</sup>.

En palabras de Socorrito, «la hembra se lo decía al chiquillo», al novio:

Mira que te lo tengo dicho,  
no te lo dejo decir,  
que te quites de la puerta  
cuando me veas venir.

La siguiente copla la cantaba la tía de María del Socorro, y dice que fue inventado y cantado para una mujer hermosa que se casó con un viudo, en un bello paralelismo entre la higuera y sus diminutos e inútiles frutos y la mujer hermosa casada con un hombre mayor con el que no puede llegar a la plenitud del amor, en clara alusión sexual:

¡Maldita la higerilla  
que echa los higos menudos!  
¡Maldita la mujer hermosa  
que se casa con un viudo!

Los elementos de la naturaleza se unen para ponderar la belleza de los ojos de la amada en la cuarteta siguiente:

Cuando la aurora tiende su manto,  
el cielo santo viste de azul,  
y no hay lucero que alumbre tanto  
como los ojos que tienes tú.

El juego verbal entre las palabras ola y sola y divertir, a través de la figura literaria de la derivación, se refleja en la siguiente copla:

Las olas del mar son solas,  
ellas solas se divierten,  
y yo me divierto  
donde me he divertido siempre.

---

<sup>17</sup> 'Peleando'.

<sup>18</sup> 'Rompiendo'.

En forma de adivinanza, cuya solución es que «los padres eran hermanos», se configura la copla siguiente:

Si quiere saber, señores,  
qué parentesco nos damos.  
Semos hijos de padre  
y de primos hermanos.

Finalizamos el amplísimo repertorio memorístico de coplas de María del Socorro con dos coplas cantadas:

La luna y el sol pelearon  
por un cochafischo<sup>19</sup> millo.  
La luna y el sol pelearon  
por un cochafischo de millo.  
La luna se quita un diente  
el sol se quita el colmillo,  
el sol se quita el colmillo  
por un cochafischo millo.

A mí me llaman, me llaman, sereno  
y sereno mucho vale.  
Anoche dormí contigo  
y tu madre no lo sabe.  
Anoche dormí contigo  
y tu madre no lo sabe  
A mí me llaman sereno  
y sereno mucho vale.

Aparte de las coplas, encontramos otro tipo de cantares tradicionales en el repertorio de María del Socorro. Uno de los temas por excelencia de las parrandas en Canarias, cuyo autor fue el compositor, escritor, historiador y periodista Néstor Álamo Hernández, la cantó María del Socorro en mi honor, como podrá comprender el lector:

Andrés, Andrés, repásate el motor  
que se te sale el agua por el carburador.  
Andrés, Andrés, repásate el motor  
que se te sale el agua por el carburador.  
¡Ay, qué noche tan oscura!  
¡Ay, qué oscuridad tan grande!  
¡Ay, qué niña más bonita  
si me la diera su madre,  
si me la diera su madre!  
¡Qué oscuridad tan grande!  
¡Ay, qué noche tan oscura  
y que oscuridad tan grande!  
Andrés, Andrés, repásate el motor  
que se te sale el agua por el carburador.

---

<sup>19</sup> 'Maíz tostado'.

De creación local es el texto transcrito a continuación creado con motivo de un hombre, al que le hicieron este cantar, llamado Domingo que tenía la novia en Acusa, y como «la gente es la gente, le pusieron un nombre a Domingo. Y él se quedaba rabiando cuando le decían eso» cuando le cantaban esto:

Domingo Respingo,  
pimpollo dorao,  
las viejas de Acusa  
te tienen engaña  
por un polvo de gofio  
y un hueso de pescao.

De carácter humorístico es la canción sobre la Ramona:

La Ramona tiene un pelo.  
Pelona, sin pelo.  
Los tres pelos que tenía  
los llevaba a trapelo.  
Ramona, Ramona.  
La pelona no tiene pelo,  
los tres pelos que tenía  
los llevaba a trapelo  
Pelona, sin pelo.

La pelona está rascada  
porque no le crece el pelo.  
Los tres pelos que tenía  
los llevaba a traspelo.  
Pelona, sin pelo.  
Los tres pelos que tenía  
los llevaba a traspelo...

Nos dice María del Socorro que su madre era costurera, y como no le gustaba el sentido del siguiente terceto, se «enroñaba» cuando lo cantaban diciendo «como ustedes digan ese cantar, les parto la cara, porque eso no se puede decir» debido a la incitación sexual que emana la expresión «tú me lo darás»:

Costurera, costurera  
tú me lo darás  
cuando quieras.

En cuanto a los Ranchos de Ánimas, grupos de personas que cantan en invierno por las calles a las ánimas del Purgatorio (Trapero, 2011: 437-572) con la finalidad petitoria de elevarlas al Cielo (actualmente quedan muy pocos Ranchos de Ánimas en Canarias: Teror, Valsequillo y La Aldea de San Nicolás en Gran Canaria; Tiscamanita en Fuerteventura, etc.), los oyó nombrar pero no los recuerda puesto que solo aprendieron lo que los padres les enseñaron. Sí que los había en Tejeda, pero quedaba lejos, vivían a hora y media caminando y estos ranchos nunca llegaban hasta La Higuera.

### 3. REZADOS Y SANTIGUADOS

Los rezados y santiguados son muy comunes en Canarias, por motivos muy diversos se utiliza la oración religiosa popular con la intención de obtener de Dios, la Virgen o los santos el provecho, la protección o la salud. En el poema que nos sigue, la emisora del texto solicita a san Antonio que le conceda el deseo del matrimonio, puesto que este santo es muy conocido como propiciador de las relaciones amorosas, en especial, las del matrimonio:

A san Antonio bendito  
le tengo ofrecido un lazo.  
A san Antonio bendito  
le tengo ofrecido un lazo  
con metro y media<sup>20</sup> de cinta  
a ver si este año me caso.

En el rezado siguiente se le ofrece, a quien canta la copla, una ermita a san Juan en el Cielo si le concede su deseo:

San Juan bendito en el Cielo  
no tiene ermita ninguna;  
dentro de mi corazón  
le voy a fabricar una.

### 4. CUENTOS, CHISTES, ABERRUNTOS Y FRASEOLOGÍA

Uno de los primeros cuentos que nos ofrece la memoria de nuestra transmisora es el siguiente texto, que no deja de tener también su rasgo lírico, humorístico y bien podría catalogarse como chiste:

Ay, mundo, mundo  
que te va llevando uno a uno:  
que no te diga zape.  
Una que tenía una sardina, y se murió un señor, y la vieja en vez de llorar lo decía al gato.

Historias de borrachos hay miles, en este caso tenemos una en forma alegórica de un ratón y un gato que se deja engañar por su presa:

*La historia del ratón en la botella*  
Dice que había una botella de vino, y el ratón estaba en la botella. Y el ratón le dijo al gato:  
—Si me sacas de aquí, cuando me seque, te deajo comer.  
—Sí, sí.  
El gato tanto anduvo que sacó al ratón. Pues, ¿qué hizo él? El ratón se puso al sol, se sacudió. Ras. Y el ratón, cuando el gato se dio cuenta, se perdió y no se dejó comer. Y entonces le dice el gato al ratón:  
—¿Pero tú no dijiste que cuando te secaras te dejabas comer?  
Y le dijo el ratón:  
—¿Y quién cree a un borracho?

---

<sup>20</sup> 'Medio'.

Bajo el formato de canción dramatizada en verso también tenemos el siguiente cuento de nunca acabar:

Las palomas del rey  
se bebieron el agua.  
Dice que no anda  
—¿Por donde anda?  
—Por el agua.

Otro cuento proporcionado por María del Socorro es el siguiente:

Dice que Dios le dijo al mar que [eligiera entre] si el mar crecía el tamaño del negro de una uña o tragarse una persona cada día, y digo yo que prefiero que se trague cada día a una persona a que crezca lo negro de una uña cada día porque ya todo sería agua. Mi padre me contó este cuento. Mi padre sentao con nosotros. No sabía ni leer ni escribir.

Sobre un engaño realizado por los de Tejeda a los de Las Palmas, nos cuenta Socorrito el siguiente relato, en donde se menciona los posibles nombres originarios del Roque Nublo y del Roque Bentaiga:

Fue un matrimonio de Tejeda para abajo a Las Palmas a comprar, y como no tenían dinero para pagar, les preguntó:  
—¿Cómo se llama usted?  
—Yo Roque Nubro.  
Y su mujer:  
—María Montaiga.  
Y dicen que fueron a Tejeda a preguntar por este matrimonio. Y le respondieron que aquel es el Roque Nublo y el otro el Roque Mentaiga. Creo que fue verdad.

El chiste siguiente es el único que recuerda de pequeña, que se lo contaba a su padre:

—¿Qué le dice un sombrero al otro?  
—Vamos en cabeza

Un aberrunto típico de la zona sureste de Gran Canaria que vaticina la llegada o existencia de viento fuerte, muy habitual en esta zona de la isla, nos lo cuenta Teresa:

Cuando se asoma aquella barra que está allá ha habido viento (y señala hacia Arinaga desde su vivienda en Casa Pastores).

María del Socorro nos cuenta otro propio de La Higuera:

Estamos sembrado la sementera, mi padre hacía un montón de sementera, y sonaba un tiempo chiquitito<sup>21</sup> allá lejos. Y se pone mi padre:  
—Chiquillos, chiquillos.  
Veía el tiempo asomar, por allá abajo, por el pinar.  
—Chiquillos, chiquillos, recojan, recojan, que va a llover.

---

<sup>21</sup> 'Pequeña tormenta'.

En un momento se formó unos chamusquines de agua<sup>22</sup>, se puso un tiempo... en el Pinar de Acusa. De Tamadaba pa arriba. En la Higuera.

Un ejemplo de fraseología canaria es el siguiente:

Apenas conozco la cuchara del gofio para comer.

##### 5. LEYENDAS: HISTORIAS DE BRUJAS, DIABLOS, PERROS DE FUEGO, APARECIDOS Y LUCES

Los cuentos de brujas, diablos, aparecidos, perros de fuego y luces, verdaderas leyendas tradicionales en donde las creencias populares entran en conflicto con la ciencia y la tecnología actual, son muy habituales entre la gente que vivía en los pequeños pueblos del centro de la isla. La oscuridad de la noche, el temor a lo desconocido, la búsqueda de una explicación a los fenómenos que no comprendían, han creado en Canarias un innumerable catálogo de leyendas como las que sigue:

Dice que antes había brujas, mi padre era uno que día<sup>23</sup> por un camino, que hicieron un tal Matías, y mi padre iba con dos bestias, cargado de carbón para dí<sup>24</sup> a San Mateo, y nosotros vivíamos al pie de la montaña pa bajo. Y mi padre, por lo visto, día por el camino y les descargaba los burros, mi padre los cargaba y se los descargaba, los amarraba y se los desamarraban, y también le pasó a mi padre, y a mis tíos también.

Y también vi a mi padre una vez, por ese sitio más pacá, más pacá, y había una vereá y había una señora en la vereá, y dice que le dijo a mi padre. Mi padre le dijo:

—Adiós.

Y la señora dice:

—Adiós.

—¿Tú has visto llegar a mi hijo por la vereá?

—No, su hijo está al llegar.

—Mi padre siguió su rumbo, y cuando estaba más pallá, pallá, dice que miró y no había naide. Vestía canelo, con un pañuelo y un delantal. Mi padre dice que no vio nunca más ni el que venía atrás ni el que venía alante.

Y después había otro cuento, que era un tío de mi madre, fue a la junta<sup>25</sup>, de la casa donde vivía mi gente para arriba, otro barrio. Salió un hombre de las juntas a la casa y mi tío ese sabía un rezado muy bonito y dice que salió un hombre de pacá, pacá y había como un charco grande de tierra, no había agua ni nada, y un hombre con una pata de palo le cayó atrás, llegó cerca de la casa de mi abuela pabajo que era un cacho y se ponía:

—¡Que te lo quito! ¡Que te lo quito! ¡Que te lo quito!

Y llegó allá abajo y el hombre desapareció, hizo el rezao y nunca más lo vio.

Y también mi padre tenía una novia y fue a La Solana, de La Solana a mi casa hay un cacho, y dice mi padre cuando venía en el camino un olor a manzanas que partía el alma y cuando llegó a la casa, se tiró mano al bolsillo y llevaba tres manzanas y llamó a la madre. Mamá, y mi abuela... que pusiera las manzanas arriba

<sup>22</sup> 'Lluvia fuerte'.

<sup>23</sup> 'Iba'.

<sup>24</sup> 'Ir'.

<sup>25</sup> 'Reunión de gente para coger almendras, descamisar millo, o realizar cualquier tarea colectiva'.

de la cómoda, y las puso mi padre arriba de la cómoda, mañana estarán todas llenas de bicho negro. Eso sí lo sé yo. To llena de bicho negro. Y él siempre se lo pegó a una novia que tenía (que era bruja). Así te digo que hay de tó.

«Y con Dios todo, y sin Dios nada». Decía el padre de Socorrito siempre. «Dios por delante de todo».

Y, como agrega Socorrito: «había muchas cosas más, a uno le pasaba esto, a otro otra cosa». Porque las brujas eran personas normales que volaban en escobas y que se llevaban a los niños recién nacidos, pero no sabe mucho más sobre ellas. Las brujas hacían cosas malas pero también buenas. Eran creencias, nos dice Socorrito, porque «antes no había luz, (sino) luces de pretóleo y tú días a buscar agua con eso».

Una vez diendo<sup>26</sup> pa Tejada, que eso es un camino muy grande, que le decían La Zarzita, que cogieron una niña en La Solana y la pusieron en La Zarzita. Y la gente buscando a la niña, y no sé quien pasó, y vio a la niña en la zarza. Antes sí se veían cosas, ahora no, y no digo que todo fuera mentira.

A mi suegro lo cogían y lo tiraban pacá y pallá, y entoavía era viejo, tenía 90 años o más y era mayor el hombre iría parriba y siempre decían que venían las brujas allá arriba. Mi marío decía el cuento que su padre volaba de un lao a otro. Y ordeñar las cabras, las brujas, ordeñar las cabras un montón de leche y después mañana estaban las cabras igual llenas de leche.

Antes había una señora que tenía sus hijas, una hija se casó con un señor de Las Palmas. El señor de Las Palmas le daba mala vida, tenía dos niñas. Y, ¿qué hizo ella?, se fue con la madre y sus niñas, y el hombre la iba a buscar, y ¿qué hacía la madre de ella?: escondía a la hija para que el marío no se la llevara porque le pegaba. En montón de sitios, en rajones<sup>27</sup> grandes y las metía allí y les daba comida y agua y muchas veces las escondía en las barricas. Y el hombre venía y no las encontraba y por aquí y por allá. Escondió a esa mujer muchos años. Pues dice que una vez cuando llegó de vueltas y cuando llegó a un barranquillo que no había nadie dice que venía un perro con unas cadenas a rastro echando fuego por el jocico y dice que la madre:

—Vámonos mi hija, pa la casa y vete con tu marío.

Yo no te escondo más. No sabía si era bruja o era el diablo. Siempre desde niña yo lo oía, el diablo se mete mucho en el matrimonio. Tú estás picao contigo y yo conmigo.

Dice que una vez había dos hijos, y el padre estaba malito, y un hijo se puso a tocar la guitarra y el otro hijo se puso a ver a su padre, estaba malito. Y se murió el hombre. Y salió otro hombre y le dice:

—¡Maldito! Que por cuenta de tus cuerdas me has quitado el alma de tu padre.

Porque cuando mueres el enemigo y Dios están peliando a ver quién se lo lleva. Porque si dices cosas malas tienes que pagarlo. Porque el enemigo, el diablo, es amigo de las guitarras, de las cuerdas.

Una hermana mía tenía un niño grandito y mi madre a todos me mandó a estar con mi hermana a cuidar al niño y darle de comer, a niños grandes, y me acuerdo que mi hermana vivía en una cueva tan bonita y tenía una cocina, en un rincón

<sup>26</sup> 'Yendo'.

<sup>27</sup> 'Cajones'.

hacía la comía. Se murió la señora y mi hermana se pasó a la cocina de la señora. Y mi hermana me mandó a calentar la leche en la cocina, yo era chica. Y cuando yo llegué a la puerta, y tenía las cosas de la cocina allí. Y había una mujer sentada<sup>28</sup> con unas medias negras y unas flores amarillas envueltas como una sábana y yo como era chica di gritos y a llorar, y mi hermana me oyó. Yo siempre he dicho que era la mujer que se murió. Se había muerto la mujer hacía poquito. Antes cómo vivía la gente, mi hijo, con poquito, y nos remediábamos con lo que teníamos.

Mi padre se fue pa Artenara y pasó por Acusa. Y mi padre tenía una novia que era tía de mi marido, y estaba la madre de la novia de mi padre arriba en un risco dice que pegó a la piedra limpia con mi padre:

—No te casaste con mi hija, pero tengo cuatro hijos que son cuatros primores, bandío.

Mi padre, las carreras por el barranco porque la vieja le cayó atrás. La vieja no era bruja, sino era mala. A lo mejor era bruja, qué sé yo. Fue cerca de un molino, cerca de Artenara, Dice:

—Tengo cuatro yernos como cuatro primores.

Dice mi padre:

—Pues, cómaselos.

Y una prima mía que se murió allí y el marío fue a hablar con una señora que hablaba con los difuntos, Zaragoza, que era de Lugarejos, y fue y le dijo:

—Que fuera a pagarle una promesa a la Virgen del Pino que le había ofrecido.

Y a los hijos... de cosas de brujas que tenía para que se la diera. Y estaba mi prima penando, de verdad. Fue y le mandó aquella a decirle que le había dicho que le mandó descansar. Y de vueltas ella vino y le dio las gracias. No sé si será verdad o mentira, pero algo hay.

Nos dice Socorrito que estas historias, que la gente creía como reales, eran debidas a que «antes no había luz, to oscuro, antes todos los gatos eran pardo». También oyó hablar de historias de gigantes en Tirajana, pero no las recuerda.

Mi abuela decía que una noche él oía mucho ruido, ruido, ruido y fue a donde estaban los animales y estaban las brujas allí y cogió la bruja a ella. Entonces ella amaneció por allí, y no podía salir, y las reconoció, y la [dejó] hasta mañana, y le amenazó que si la descubría le hacía algo a ella. (Contado por la hija Esther).

Oír cadenas, la luz que veía volaba. La Luz. Montón de gente la vio. Que eran las brujas, que eran las brujas, decía la gente. Se mueve. Y todavía está en la Higuerrilla, que baja, que por el aire vuela parriba y pabajo. (Contado por la hija Esther).

Mi abuelo hablaba con los muertos, y en sueños decía:

—¡Déjame ya! ¡Déjame ya! ¡Déjame ya!

Para que lo dejaran tranquilo. Dice que en esas fechas de todos los santos se ponía flaquito. (Contado por la hija Esther).

También yo he oído el cuento de que alguien iba caminando, y se quedaba en el mismo sitio caminando, y que era el mismo camino, y nunca llegaba a la casa. Y era el mismo camino. (Contado por la hija Teresa).

---

<sup>28</sup> 'Sentada'.

El viejo cuando vivía en la cuartería, donde está La Ciel, él dice que no había luz, nada más que tierra y tomatero. Eso contó la gente. Y él dice que de noche vio una sombra grande y empezó a correr y la sombra sacaba polvo. Y notaba que corría detrás de él. Y corriendo, corriendo, llegó y había una puerta roja, llegó a la puerta de la cuartería y cerró la puerta. Y al día siguiente dice que la puerta estaba tirada en el suelo. Era un niño cuando eso. Que era mucha la tierra y que lo oía muy claramente que corría detrás de él. (Contado por la hija Teresa).

## 6. JUEGOS EN LOS BAILES E INFANTILES

Muy típicos son los juegos que se hacían durante los bailes, para amenizar la noche y descansar de su agotador movimiento, y se ponían en acción las siguientes actividades de entretenimiento:

A.- El juego de *La gallinita ciega*: «se amarraba un pañuelo [en los ojos para que no viera] y pegaban<sup>29</sup> a correr unos detrás de otro. El que ganaba, ganaba y el que perdía, se jodía. Se cogían unos a otros». Este juego está recogido, de forma muy breve, en la obra *Folklore infantil canario y otros estudios etnográficos* (1991: 100) de Luis Diego Cuscoy y más ampliamente en el *Folklore infantil canario* (1986: 195-196) de José Pérez Vidal.

B.- El juego de *Las palomas del rey*. Era un juego en que uno le daba un anillo a otro, y le decía:

—¿Cómo te llamas tú?

Uno se llamaba azúcar, café, garbanzo.

—Las palomas del rey se bebieron el agua, ¿por dónde anda?,

—El café brincaba.

El otro lo otro, ... hasta que llegaba al anillo. Los pasábamos bien, en mi juventud. Y cantábamos a la porfía mucho:

—El anillo que tú me diste.... Y continúa.

Jugaban al anillo, a las palomas del rey. Éramos un grupo grande, uno era azúcar, garbanzo, judía, millo, café, y tol<sup>30</sup> mundo jugábamos:

Por garbanzo anda. Por judía anda...

Y era el anillo que andaba de mano en mano. Ya no me acuerdo.

Las niñas también jugaban en corro, «una juntá de niños»:

Al corrito san Miguel,  
el que se ríe va al cuartel,  
¡jey!, pin, pan, corriendo.

«y se libraba o se agarraban unos a otros, y si cogían la piedra peldía<sup>31</sup>».

Versiones diferentes de esta composición las encontramos en la obra *Folklore infantil canario* (1986: 139) de José Pérez Vidal.

Su hija Teresa recordó y cantó las siguientes canciones de corro:

<sup>29</sup> 'Empezaban'.

<sup>30</sup> 'Todo'.

<sup>31</sup> 'Perdía'.

Al jardín de la alegría  
quiere mi madre que vaya,  
a ver si me encuentro un novio  
de los más bonitos de España.  
Vámonos los dos, los dos, los dos.  
Vámonos los dos, los dos, los dos.

«Y se cogían las dos de ganchillo y se volvía a repetir»

Ha puesto, tablero y tabla,  
para que Juana trompiece y caiga.  
La vio su novio,  
la vio llorando:  
—¿Qué te pasa Juana  
que lloras tanto?  
—Me ha roto un codo  
siete costillas  
y por la noche  
la pantorrilla.

Nos dice Teresa que el nombre puede ser Juana, Lola, Pepa, etc. y que son «cantares de niñas».

## 7. CONCLUSIONES

La muestra textual recogida en este artículo, a pesar de contar con muy pocos informantes, es muy representativa de la rica vida tradicional de cantares y decires que tuvieron los grancanarios del centro de la isla: una buena selección de romances, un número muy abundante de coplas locales, cuentos e historias de brujas y juegos infantiles de corro o propios de los bailes de los adultos.

En cuanto a los romances, es una colección representativa puesto que recoge los más conocidos de la zona y demuestran que el romancero siguió vivo hasta hace pocas décadas en Gran Canaria, y que permanece aún en la memoria de las personas de más avanzada edad ya en vía de desaparición.

Por su lado, lo más sobresaliente de esta recolección son las coplas, los cuentos y las historias de brujas que reflejan fielmente cómo era la vida y las creencias populares de los canarios hasta no hace muchas décadas. Las fiestas, los bailes, las bromas que se cantaban, el trabajo en el campo en todas sus variantes, la religión, la formación de creencias en torno a lo inefable y desconocido, los juegos infantiles, etc. Una forma de vida imposible de recuperar en el desafiante mundo actual de la cultura globalizadora de los medios de comunicación de masas, que aún sigue viva en los últimos reductos del imaginario popular: los ancianos de los más recónditos medios rurales.

## BIBLIOGRAFÍA

ACADEMIA CANARIA DE LA LENGUA (2010): *Diccionario Básico de Canarismos*, La Laguna, Academia Canaria de la Lengua. [DBC].

- CORRALES ZUMBADO, Cristóbal, Dolores CORBELLA DÍAZ y M.<sup>a</sup> Ángeles ÁLVAREZ MARTÍNEZ: *Tesoro lexicográfico del Español de Canarias*, Real Academia Española, Gobierno de Canarias, Madrid, 1992, 972 pp. [TLEC].
- CUSCOY, Luis Diego (1991): *El folklore infantil y otros estudios etnográficos*, prólogo y selección de textos por Alberto Galván Tudela, Santa Cruz de Tenerife, Museo Etnográfico y Aula de Cultura de Tenerife, Cabildo Insular de Tenerife.
- FERNÁNDEZ DEL CASTILLO, Felipe Santiago (1993): *Caleidoscopio de coplas palmeras*, Santa Cruz de Tenerife, Centro de Cultura Popular Canaria y Cabildo Insular de La Palma.
- FRENK, Margit (1983): *Lírica española de tipo popular. Edad Media y Renacimiento*, Madrid, Ediciones Cátedra.
- LORENZO, Antonio; MORERA, Marcial y Gonzalo ORTEGA (1994): *Diccionario de canarismos*, La Laguna, Francisco Lemus. [DC].
- LORENZO PERERA, Manuel J. (1981): *El folklore en la isla de El Hierro*, con la colaboración de Rosa M.<sup>a</sup> Montesinos Sirera, Santa Cruz de Tenerife, Editorial Interinsular Canaria y Excmo. Cabildo Insular de El Hierro.
- MUSEO NÉSTOR ÁLAMO. URL:  
[http://www.museonestoralamo.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=32&Itemid=11](http://www.museonestoralamo.com/index.php?option=com_content&view=article&id=32&Itemid=11), 25.11.2018
- NODA GÓMEZ, Talio (1978): *La música tradicional canaria, hoy*, prólogo de Lothar Siemens Hernández, Las Palmas de Gran Canaria, Imprenta Lezcano.
- NODA GÓMEZ, Talio (1998): *La música tradicional canaria, hoy*, Las Palmas de Gran Canaria, Ediciones Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria.
- PEDROSA, José Manuel (2014): «‘La media noche es pasada, / y no viene’: avatares de una canción, entre *La Celestina* y Alejo Carpentier», *Celestinesca*, 38, 2014, pp. 85-112.
- PÉREZ VIDAL, José (1968): *Poesía tradicional canaria*, Gran Canaria, Cabildo de Gran Canaria.
- PÉREZ VIDAL, José (1986): *Folclore infantil canario*, Madrid, Ediciones del Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria-ICEF.
- PÉREZ VIDAL, José (1987): *El romancero en la isla de La Palma*, Madrid, Cabildo Insular de La Palma.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (2004): *Diccionario de la lengua española*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe. [DRAE].
- TRAPERO, Maximiano (1982a): *Romancero de Gran Canaria I (Zona del sureste: Agüimes, Ingenio, Carrizal y Arinaga)*, transcripción y estudio de la música de Lothar Siemens Hernández, Las Palmas de Gran Canaria, Excma. Mancomunidad de Cabildos de Las Palmas, Instituto Canario de Etnografía y Folklore.
- TRAPERO, Maximiano (1990a): *Romancero de Gran Canaria II*, transcripción y estudio de la música de Lothar Siemens Hernández, Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria.
- TRAPERO, Maximiano (1990b): *Lírica Tradicional Canaria*, Islas Canarias, Viceconsejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias, Biblioteca Básica Canaria.
- TRAPERO, Maximiano (1991): *Romancero de Fuerteventura*, transcripción y estudio de la música de Lothar Siemens Hernández, Las Palmas de Gran Canaria, La Caja de Ahorros de Canarias.

- TRAPERO, Maximiano (1993d): *La flor del oval: Romances, cuentos y leyendas de San Bartolomé de Tirajana*, Las Palmas de Gran Canaria, Ayuntamiento de San Bartolomé de Tirajana, Colección Pancho Guerra.
- TRAPERO, Maximiano (2000a): *Romancero General de La Gomera*, transcripción y estudio de la música de Lothar Siemens Hernández, La Gomera, Cabildo Insular de La Gomera, 2.<sup>a</sup> edición revisada y muy ampliada.
- TRAPERO, Maximiano (2000b): *Romancero General de La Palma*, con la colaboración de Cecilia Hernández Hernández y transcripciones musicales de Lothar Siemens Hernández, Madrid, Cabildo Insular de La Palma.
- TRAPERO, Maximiano (2003a): *Romancero General de Lanzarote*, Madrid, Fundación César Manrique.
- TRAPERO, Maximiano (ed.) (2003b): *El romancero de La Gomera y el romancero general a comienzos del tercer milenio. Actas del Coloquio Internacional sobre el Romancero, celebrado en la isla de La Gomera (Islas Canarias), del 20 al 24 de julio de 2001*, Tenerife, Cabildo Insular de La Gomera.
- TRAPERO, Maximiano (2006): *Romancero general de la isla de El Hierro*, con un estudio de la música de Lothar Siemens Hernández, Madrid, Cabildo Insular de El Hierro, segunda edición corregida y muy aumentada.
- TRAPERO, Maximiano (2011): *Religiosidad popular en verso. Últimas manifestaciones o manifestaciones perdidas en España e Hispanoamérica*, México, Frente de Afirmación Hispanista, A.C.

Fecha de recepción: 27 de noviembre de 2018

Fecha de aceptación: 2 de marzo de 2019



**El repertorio de poesía de tradición oral  
de Milagros Rego Carrasco y Dolores y Salud Oca Ramallo  
(Jerez de la Frontera, 1994)**

**The Orally Transmitted Poetry Repertoire  
by Milagros Rego Carrasco and Dolores and Salud Oca Ramallo  
(Jerez de la Frontera, 1994)**

Miguel Ángel PEÑA DÍAZ  
(Investigador independiente)  
david-mario-cristina@hotmail.com  
ORCID ID: 0000-0002-3943-6034

**ABSTRACT:** This article presents the repertoire, by Milagros Rego Carrasco and Dolores and Salud Oca Ramallo, of orally transmitted poetry, collected during 1994 in Jerez de la Frontera, Cádiz.

**RESUMEN:** Este artículo ofrece el repertorio de poesía de tradición oral de Milagros Rego Carrasco y Dolores y Salud Oca Ramallo recogido en 1994 en Jerez de la Frontera (Cádiz).

**KEYWORDS:** Orally transmitted poetry, Jerez de la Frontera, 1994

**PALABRAS-CLAVE:** poesía de tradición oral, Jerez de la Frontera, 1994

«Mira por dónde, estoy leyendo lo que aprendí cuando era una niña». Estas fueron las palabras que Milagros Rego Carrasco emitió el día que les di a leer a mis alumnas, en el Centro Cívico Primero de Mayo de Jerez de la Frontera, el romance de *Blancaflor y Filomena*, romance que ella misma me había cantado unos días antes. Esta excepcional transmisora de la poesía de tradición oral experimentó una gran satisfacción cuando vio que el tesoro que portaba su memoria desde su niñez, y que nunca había visto en letra impresa, era el recurso que utilizaba su maestro para la enseñanza de la lecto-escritura. Esto sucedió porque traté de hacer uso del método global para la enseñanza de la lectura y escritura, del brasileño Paulo Freire, y para ello no partí de una sola palabra o frase generadora para llegar a sus sílabas, letras y sonidos, sino de un texto completo. En este caso consideré que, tomar textos extraídos de las memorias de las alfabetizadas sería una ventaja para llevar a cabo el proceso de enseñanza-aprendizaje de la lectura y la escritura con el método global, de ahí que optara por el uso de versiones de textos pertenecientes a la literatura de tradición oral.

Llamamos en Jerez zambomba, además de al instrumento, a la fiesta para celebrar la llegada de la Navidad. Eran fiestas celebradas antaño en los patios de las casas de vecinos o en la intimidad de las familias, en las que se reunían las gentes formando corros para cantar un repertorio de canciones tradicionales marcado por el son de la zambomba, panderetas, almireces, botellas de anís frotadas con alguna cuchara, palmas y poco más.

Se bebía aguardiente o algún vino de la tierra, y se comía productos como pestiños y buñuelos, todo ello compartido por los participantes.

Fueron dos zambombas celebradas en diciembre de 1993 —una en la asociación de vecinos del barrio de Santiago, «La muralla», y la otra en la asociación de alfabetización «Zona Oeste», en el centro cívico Primero de Mayo, ambas asociaciones ubicadas en Jerez de la Frontera— las que me impulsaron a seguir recolectando romances y canciones tradicionales. En aquellas dos zambombas, entre aquellas señoras alumnas nuestras que acudían al centro cívico Primero de Mayo para aprender a leer y escribir, pude comprobar que algunas destacaban como excelentes transmisoras de esta parcela de la literatura de tradición oral. Entre panderetas, risas, aguardiente, bailes, pestiños, etc., los romances y las canciones tradicionales brotaban de forma espontánea en la fiesta.

Pasados algunos días de la celebración de estas zambombas, cogí la grabadora y pedí a Milagros Rego Carrasco, de 63 años por aquellas fechas, que me cantara algunas de estas «coplas antiguas». Ya en su casa, la informante no solo me cantó el frondoso repertorio de poesía tradicional que por aquel entonces recordaba y que aquí transcribimos, sino que me facilitó una nueva encuesta en la que cantó con sus cuñadas Dolores y Salud Oca Ramallo, también excepcionales trasmisoras del género. Tras varias encuestas realizadas durante los meses enero, febrero y marzo de 1994, pude reunir el repertorio de textos de tradición oral que a continuación presentamos.

En lo concerniente a los títulos de los textos de este repertorio, en general son aleatorios, aunque algunos otros son aquellos con los que se les conocen en el mundo académico. Podrían también no haber llevado títulos, pero he preferido asignarles uno al gusto del recopilador, los cuales no son en absoluto fijos. En algunos casos simplemente he utilizado el primer verso del texto como título.

Con respecto a las transcripciones de los textos, he intentado siempre conseguir que las mismas reproduzcan fielmente los textos que las informantes actualizaron en el acto en los que fueron cantados. A veces les fue imposible recordar algunos versos de los textos y las transcripciones recogen estas lagunas de sus memorias con puntos suspensivos. En los casos en los que lo olvidado ha sido un fragmento mayor de texto y las informantes los han narrado en prosa, el contenido de lo olvidado lo hemos transcrito entre corchetes.

Relacionado también con las transcripciones, he de dejar constancia de la dificultad que supone puntuar un poema de tradición oral. Unas veces la persona que, cantando, transmite estos textos hace pausas métricas o impuestas por las músicas que soportan estos textos; otras, el lenguaje poético tradicional se rige por criterios expresivos que no casan con la lengua escrita. De ahí que la puntuación de los textos transcritos aquí sea la interpretación que hago, según mi lectura, —evidentemente no la única— para hacérselos comprensibles al lector.

Por último, en cuanto a la ortografía, se ha respetado las variantes del andaluz. Esto no quiere decir que los textos hayan sido transcritos fonéticamente. Por ejemplo, las consonantes finales de palabras *n*, *l*, *s*, *d*, *z*, *r*, que apenas se aprecian en la oralidad de las transmisoras, sí aparecen en las transcripciones, a no ser que impidan sinalefas, en cuyo caso están entre paréntesis. Asimismo los vocablos que están generalizados en todos los niveles del habla andaluza (como por ejemplo *pa* por para, *na* por nada, *to* por todo) o la pérdida de la *d* intervocálica (como en *soldao* por soldado, *toa* por toda, *quería* por querida) se transcriben tal cual los pronuncian.

A continuación, y agradeciendo enormemente a las verdaderas protagonistas de este artículo su generosidad por el regalo que nos hicieron en los momentos en que nos cantaron estos poemas tradicionales, damos paso a ellos.

### 1. Los quintos

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años. Recogida en enero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

Ya se van los quintos, mare,  
ya se llevan a mi Pepe,  
ya no tengo quien me lleve  
horquillas para el roete.

5 Y a los soldaditos  
se los llevan ya  
al campo del moro  
para pelear.

10 Ya se van los quintos, mare,  
yo no me quisiera ir  
porque deajo en esta calle  
un pimpollo y otro a medio abrir.

15 Y a los soldaditos  
se los llevan ya  
al campo del moro  
para pelear.

### 2. Qué bonito está un soldao

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años. Recogida en enero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

Qué bonito está un soldao  
en la puerta de un cuartel  
con la gorrita en la mano  
saludando al coronel.

5 A la guerra, soldados valientes,  
a la guerra con gran devoción,  
a la guerra se van los valientes  
de toa la nación.

¡Ay, con sal, sin sal te quiero!

- 10 Qué bonito está un soldao  
cuando está haciendo la cama,  
tira la mantita y dice:  
«¡Quién se volviera una dama!»
- 15 A la guerra, soldados valientes,  
a la guerra con gran devoción,  
a la guerra se van los valientes  
de toa la nación.
- 20 Qué bonito está un soldao  
cuando está comiendo rancho,  
tira la cuchara y dice:  
«¡Qué duros están los garbanzos!»

### 3. En esta calle a lo largo

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
Recogida en enero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- 5 En esta calle a lo largo  
hay un gavilán tendido  
que dice que va a sacar  
la paloma de su nido.  
Eso será si no hubiera  
mocito en esta ciudad  
que saliera a la defensa  
y matara al gavilán.
- 10 En esta calle hay un niño  
que se la da de valiente,  
con una espada de caña  
viene asustando a la gente.  
Saca la espada, cobarde,  
arrástrala por los suelos  
15 y si no mate que espante  
la gente que está muriendo.
- 20 En esta calle hay una niña  
que se la da de que vale,  
si tos fueran de mi gusto,  
no la camelaba nadie.
- Vengo de subir, subir,  
al puerto de Guadarrama  
para recoger la sal  
que mi moreno derrama.

- 25 Y después de haber subido  
y de haber pisao la nieve,  
ya no me quieres, chiquillo,  
chiquillo, ya no me quieres.

#### 4. Entré en un jardín de Venus

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
Recogida en enero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- Entré en un jardín de Venus  
cinco capullos corté,  
fueron los cinco sentidos  
que yo puse en tu querer.
- 5 Ábreme la puerta,  
ciérrame el postigo,  
échame el pañuelo,  
que yo vengo herido.  
Po<sup>1</sup> si viene herido,  
10 vete al hospital  
que allí están las monjas  
de la caridad,  
que curan de balde  
y no llevan na.
- 15 De los cinco, te doy uno  
y yo me quedo con cuatro  
por haberte conocido  
y haberte querido tanto.
- 20 Ábreme la puerta,  
ciérrame el postigo,  
échame el pañuelo,  
que yo vengo herido.  
Po si viene herido,  
vete al hospital  
25 que allí están las monjas  
de la caridad,  
que curan de balde  
y no llevan na.
- 30 De los cuatro, te doy uno  
y yo me quedo con tres  
por haberte conocido

---

<sup>1</sup> Po por «pues».

y haberte querido bien.

35        Ábreme la puerta,  
          ciérrame el postigo,  
          échame el pañuelo,  
          que yo vengo herido.  
          Po si viene herido,  
          vete al hospital  
40        que allí están las monjas  
          de la caridad,  
          que curan de balde  
          y no llevan na.

45        De los tres, te doy uno  
          y yo me quedo con dos  
          por haberte conocido  
          y haberte querido yo.

50        Ábreme la puerta,  
          ciérrame el postigo,  
          échame el pañuelo,  
          que yo vengo herido.  
          Po si viene herido,  
          vete al hospital  
          que allí están las monjas  
          de la caridad,  
55        que curan de balde  
          y no llevan na.

60        De los dos, te doy uno  
          y yo me quedo con otro  
          por haberte conocido  
          y haberte ido con otro.

65        Ábreme la puerta,  
          ciérrame el postigo,  
          échame el pañuelo,  
          que yo vengo herido.  
          Po si viene herido,  
          vete al hospital  
          que allí están las monjas  
          de la caridad,  
          que curan de balde  
70        y no llevan na.

El último que me queda  
te lo doy de malas ganas  
por haberte conocido

sentrañitas<sup>2</sup> de mi alma.

- 75    Ábreme la puerta,  
          ciérrame el postigo,  
          échame el pañuelo,  
          que yo vengo herido.  
          Po si viene herido,  
80    vete al hospital  
          que allí están las monjas  
          de la caridad,  
          que curan de balde  
          y no llevan na.

### 5. Calle de San Francisco

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
Recogida en enero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- Calle de San Francisco,  
¡qué larga y serena!  
Tiene cuatro faroles  
sin merecerlas  
5    y bien merecía.  
      Los cañones,  
      los cañones de la artillería  
      en medio un castillo,  
      donde hombres,  
10    donde hombres, mujeres y niños  
      debían de estar.  
      Calla, lengua,  
      calla, lengua, y no hables más.
- Muchas con el achaque  
15    de tomar el fresco,  
      se asoman a la ventana  
      y con gran contento  
      sus madres las llaman:  
      —Mariquilla,  
20    Mariquilla, cierra la ventana.  
      —Ya voy, mamá,  
      que estoy viendo a la gente pasar—.  
      Y era porque estaba  
      con el novio pelando la pava.
- 25    Estando yo en mi puerta

<sup>2</sup> Diminutivo de *entrañas*. La *s* inicial es una prótesis.

- y con otras dos,  
 pasó un marinerito  
 y me preguntó:  
 —¿Dónde está la plaza?  
 30 Yo le dije,  
 yo le dije:  
 —Vuelva usted la esquina,  
 calle de Medina,  
 calle Doña Blanca;  
 35 derechito,  
 derechito salga uste(d) a la plaza  
 donde venden pan  
 y también molletes;  
 cuidadito,  
 40 cuidadito con aquellas gentes  
 que roban pañuelos  
 y la bolsa,  
 y la bolsa que lleva el dinero—.
- Allá arriba, arribita  
 45 la luz de la perla  
 donde se ven bajar  
 los novios y las novias  
 de pelar la pava.  
 ¡Ay, la luz,  
 50 la luz de la perla!

## 6. Trescientos cincuenta escalones

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
 Recogida en enero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- Trescientos cincuenta escalones  
 tiene la escalera  
 que vamo(s) a subir.  
 En el centro tiene cinco rosas.  
 5 ¡Qué hora más hermosa  
 de mayo y abril,  
 de mayo y abril!  
 Que trescientos cincuenta escalones  
 tiene la escalera  
 10 que vamo(s) a subir.
- Alegría que ya viene el día  
 y viene alumbrando  
 los rayos del sol.  
 A los titirimundo piloto

15 pasa su(s) estaciones  
nuestra embarcación.  
¡Qué linda ocasión,  
qué linda ocasión!  
Que la hostia por chica que sea  
20 lleva cuerpo y sangre  
de nuestro Señor.

María, barca de plata,  
San José, los remos,  
y el Niño, el timón,  
25 el Espíritu Santo, el piloto,  
pasa su(s) estaciones  
nuestra embarcación.  
¡Qué linda ocasión,  
qué linda ocasión!  
30 Que la hostia por chica que sea  
lleva cuerpo y sangre  
de nuestro Señor.

Allá arriba  
en el monte Calvario  
35 la rueda de un coche  
a un niño cogió,  
y su madre,  
triste y afligida,  
los escapularios  
40 del Carmen le echó.  
¡Mira qué dolor!  
Allá arriba  
en el monte Calvario  
la rueda de un coche  
45 a un niño cogió.

## 7. Benito

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
Recogida en enero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

Debajo (d)el barranco  
vive Benito.  
Tiene puesta una tienda  
porque está rico  
5 y vende peinetas,  
peinecillos, también pañoletas  
y otras cosas más,  
que los mozos no pueden comprar,

10 y otras cosas menos,  
que los mozos no tienen dinero.  
Y yo le dije: «Benito,  
saca un pañuelo  
con las listas azules  
que es pa un recuerdo,  
15 que es pa una novia  
que la tengo siempre en la memoria».  
Y al punto sacó  
un pañuelo que por él pidió  
cincuenta reales.  
20 ¡Ay, rumbales,  
qué caro y qué vale!

Se dicen las mocitas  
una a la otra  
y a la misa del gallo  
25 vamos nosotras.  
Se van paseando  
las esquinas las van registrando  
y el novio la mira  
tan hermosa, qué quié<sup>3</sup> que te diga.

30 Niña, dame los peines  
y agua colonia  
para peinarme el pelo  
que voy de novia.  
Que voy de novia, niña,  
35 que voy de novia,  
niña, dame los peines  
y agua colonia.

Que vivan las sevillanas,  
que viva la Macarena,  
40 que mueran las gentes chulas,  
que viva la Nochebuena.

### 8. Pa qué me das el pañuelo

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
Recogida en enero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

¡Pa qué me das el pañuelo  
con puntas, para llorar,  
si sabes que soy soldado

---

<sup>3</sup> *quíe* por «quiere». Síncopa de la consonante *r* por necesidades métricas.

- y no me puedo casar?  
 5 Y anda y no te cases,  
 que a la orilla del mar he venido  
 tan solo por verte,  
 que me han dicho que estás a la muerte.  
 Jesús, qué mentira,  
 10 los amores me traen arrendida<sup>4</sup>  
 por un ganadero.  
 Mira, niña, que soy artillero  
 de Puerto Real  
 y a la niña la van a embarcar  
 15 en un mercantil.  
 Mira, niña, que vas a morir.  
 Déjalo que muera,  
 que muriendo se acaba la guerra,  
 que ya y ya ya,  
 20 que ya y ya ya.

### 9. Don Bueso

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años. Recogida en enero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- Al pasar por Casablanca pasé por la morería,  
 yo vi una mora lavando, lavando en la fuente fría.  
 Yo le dije: -Mora bella, yo le dije: -Mora linda,  
 deja beber mi caballo de este agua cristalina.  
 5 —No soy mora, caballero, que soy cristiana cautiva,  
 me cautivaron los moros día de Pascua Florida.  
 —Si quieres venir a España, aquí en mi caballería.  
 —¿Y los pañuelos que lavo, dónde yo los dejaría?  
 —Los finos, finos de Holanda, aquí en mi caballería,  
 10 y los que no valgan nada por el río abajo irían.  
 —¿Y mi honra, caballero, dónde yo la dejaría?  
 —Yo juro de no tocarte hasta los montes de oliva—.  
 Al llegar a aquellos montes la mora se echó a llorar.  
 —¿Por qué lloras, mora bella?, ¿por qué lloras, mora linda?  
 15 —Lloro porque en estos montes mi padre a cazar venía  
 con mi hermano Moralejo y toda su compañía.  
 Mi padre se llama Juan, mi madre, Doña María,  
 y mi hermano que yo tengo se llama José María.  
 —¡Ay, Dios mío, lo que oigo, Virgen Sagrada María!  
 20 Pensé de traer mujer y traigo una hermana mía—.  
 —¿Cuánto daría usted, madre, por ver a su hija querida?  
 —Le daría toda mi riqueza y también la vida mía.

<sup>4</sup> La vocal *a* inicial es una prótesis.

—Abre puertas y balcones,    ventanas y celosías  
que ya apareció la dama    que llora de noche y día.

### 10. Las tres cautivas

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
Recogida en enero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- A la verde, verde,    y a la verde oliva  
donde cautivaron    a esas tres cautivas.  
El maldito moro    que las se robó<sup>5</sup>  
a la reina mora    fue y se la entregó.
- 5    —Toma, reina mora,    estas tres cautivas,  
toma, reina mora,    para que te sirvan.  
—¿Y qué oficio tienen    esas tres cautivas?  
—La mayor lavaba,    la menor cosía,  
y la más pequeña    por agua le iba.
- 10    —¿Y cómo se llaman    esas tres cautivas?  
—La mayor Rosaura,    la menor Lucía,  
y la más pequeña    se llama María—.  
Y a los tres viajes    que a la fuente iba  
se ha encontrao a un hombre    que en ella venía,
- 15    poderoso padre    de las tres cautivas.  
—¿Qué hace usted, buen hombre,    y en la fuente fría?  
—Guardando que lleguen    esas tres cautivas.  
—¿Y cómo se llaman    esas tres cautivas?  
—La mayor Rosaura,    la menor Lucía,  
y la más pequeña    se llama María.
- 20    —Pos<sup>6</sup> usted mi padre,    yo seré su hija.  
Espera usted, padre,    que vaya y lo diga—.  
—¿No sabes, Rosaura,    y hermana Lucía  
que padre no(s) espera    en la fuente fría?—
- 25    La mayor lloraba,    la menor reía  
y la más pequeña    las consolaría.  
—No llores, Rosaura,    ni hermana Lucía,  
como el moro se entere    nos castigaría—.  
Y el maldito moro    que las escuchó
- 30    en una mazmorra    allí las metió.

### 11. La bastarda y el segador

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
Recogida en enero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

<sup>5</sup> El orden natural sería *que se las robó*.

<sup>6</sup> Pos por «pues».

- Salieron tres segadores a segar fuera de casa  
y uno de los segadores lleva ropita de Holanda.  
Llegaron a cierto pueblo, se pasean por la plaza,  
y una dama en un balcón del segado(r) está prendada  
5 y lo ha mandado a llamar con una de sus criadas.  
—¿Qué me quiere usted, señora, qué me quiere, qué me manda?  
—Quiero que me siegue usted un poco de cebada.  
—Dime usted dónde la tiene, dónde la tiene sembrada.  
—No está en alto, ni está en bajo, ni está en cerro, ni en cañada,  
10 que está en medio dos columnas que las dos tiene mi alma.  
—Esa cebada, señora, no son para yo segarla,  
que son pa duque marqueses o par<sup>7</sup> dueño de la casa.  
—No se vaya, segador, que para usted están sembrada—.  
Ha segado siete gavillas y a las doce se levanta<sup>8</sup>.  
15 —No se vaya, segador, que le voy a dar las pagas—.  
Le ha dado dos mil doblones en un pañuelo de Holanda  
que el pañuelo vale más que las pagas que le daba.  
Y al otro día siguiente las campanas redoblaban.  
—¿Quién se ha muerto, quién se ha muerto? —El segador que segaba.  
20 —No se ha muerto, no se ha muerto, que lo ha matado una dama—.  
El dinero pa'l<sup>9</sup> entierro y el pañuelo pa la cara.  
Aquí se acabó la historia del segador y la dama.

## 12. Santa Isabel

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
Recogida en enero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- Mi prima, Santa Isabel, está solita en su parto.  
Si quisiera(s), esposo mío, yo le acompañara un rato—.  
Y San José dice, con mucha alegría,  
en su dulce nombre que vaya María.  
5 La Virgen va caminando por los montes Daguilea<sup>10</sup>.  
Santa Isabel la recibe en sus brazos presenciada  
y San Juan Bautista, que en su vientre estaba,  
se hincó de rodillas y a Dios le adoraba.  
La gente de la ciudad con tal salían a verla  
10 con una voz que decía: —Ahí viene la Virgen María.  
Jesús, ¡qué contento!, Jesús, ¡qué alegría!,  
que ya viene ahí la Virgen María—.  
San José como sabía que aquella noche llegaba,

<sup>7</sup> *par* por «para».

<sup>8</sup> La vocal *a* inicial es una prótesis.

<sup>9</sup> *pa'l* es la contracción de la preposición «para» y el artículo «el».

<sup>10</sup> *Daguilea* es la contracción de la preposición «de» y el sustantivo «Galilea».

- antes de las oraciones la cena le preparaba.  
 15 —Jesús, ¡qué contento!, Jesús, ¡qué alegría!,  
 que ya viene ahí mi esposa María—.  
 —Siéntate, esposa del alma, siéntate, lucero mío,  
 siéntate y te contaré lo que sin tu presencia yo tenía.  
 Al verme tan solo de ti me acordaba  
 20 y en mi soledad de pena lloraba.  
 Siéntate, esposa del alma. ¿Cómo siguen tus parientes?  
 —Todos buenos y a Dios gracias, todos contentos y alegres.  
 Juan se llama el niño de mi prima hermana,  
 como es tan chiquito lo quiere y lo ama.

### 13. La Samaritana

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
 Recogida en enero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- Un día que el Redentor Santa María caminaba  
 fatigada de calor por descansar se sentaba  
 junto al pozo de Japón.  
 A lo lejos vio venir la misma que lo guardaba  
 5 con el cántaro en la mano y era la Samaritana.  
 —Samaritana, te ruego, si el cántaro tiene agua,  
 por tu marido en compañía.  
 —Señor, no tengo marido— dice la Samaritana.  
 —Siete maridos tuviste y ya ninguno te ama—.  
 10 Al punto, la pecadora le volvió al mundo la espalda  
 y así la volvamos todos, como la Samaritana.

### 14. Mal casada

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años. Recogida  
 en enero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- Mi madre me casó chiquita y bonita, ya ya ya,<sup>11</sup>  
 con un buen muchacho que yo no lo quería.  
 La noche de novios entraba y salía  
 por la puerta falsa de la sacristía.  
 5 Yo lo vi entrar an<sup>12</sup> casa la quería.  
 Yo lo escuché que decía:  
 «A ti te daré sayas y mantillas  
 y a mi mujer, palo y mala vida».  
 Yo lo vi venir de casa la quería.

<sup>11</sup> Tras cada segundo hemistiquio se dice «ya ya ya» y se repite dicho hemistiquio.

<sup>12</sup> an por «en»

- 10 —Ábreme la puerta  
que vengo cansado de buscar la vida.  
—Tú vienes cansado de casa la quería—.  
Él me tiró un zapato, yo le tiré la silla.  
Él fue al hospital, yo fui a la casilla.
- 15 Él estuvo tres meses, yo estuve dos días.

### 15. Alba Niña

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
Recogida en enero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- Mañanita, mañanita, mañanita Santipón,  
yo vi a una señorita sentadita en su balcón,  
muy peinada y muy lavada y en la cabeza una flor.  
Ha pasado un caballero y de ella se enamoró.
- 5 —¡Quién durmiera contigo, luna! ¡Quién durmiera contigo, sol!  
—Mi marido no está en casa, que está en los montes León!—  
Ha llegado el caballero y con ella se acostó.  
Estando en estas razones, y a la puerta llegó.  
—¿De quién será aquel caballo que en mi cuadra veo yo?
- 10 —Tuyo, tuyo, maridito, que mi padre te lo dio,  
para que fuera(s) a los montes, a los montes de León.  
—¡Viva tu padre cien años que caballo tengo yo!—  
Estando en estas razones, para la percha miró.  
—¿De quién será esa camisa que en mi percha veo yo?
- 15 —Tuya, tuya, maridito, que mi padre te la dio,  
para que fuera(s) a los montes, a los montes de León.  
—¡Viva tu padre cien años que camisa tengo yo!—  
Estando en estas razones, para la percha miró.  
—¿De quién es esa chaqueta que en mi percha veo yo?
- 20 —Tuya, tuya, maridito, que mi padre te la dio,  
para que fuera(s) a la boda de mi hermana la mayor.  
—¡Viva tu padre cien años que chaqueta tengo yo!  
—¿De quién son esos zapatos que en mi suelo veo yo?
- Tuyos, tuyos, maridito, que mi padre te los dio
- 25 para que fueras a los montes de León.  
—¡Viva tu padre cien años que zapatos tengo yo.  
—¿Quién es ese caballero que en mi cama veo yo?  
—Es un primo mío que vino de Nueva York—.  
La ha cogió por los pelos y al padre se la llevó.
- 30 —Tome usted, uste(d) a su hija que me ha jugado traición.  
—Llévatela, yerno mío, que la Iglesia te la dio—.  
La ha cogió por los pelos y la mató.

## 16. La Virgen y el ciego

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
Recogida en enero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

Caminito, caminito, caminito de Belén<sup>13</sup>,  
como el camino es tan largo pidió el Niño de beber.  
—Que los ríos vienen turbios y no se puede beber,  
allí arribita hay un huerto y en el huerto un aranjú<sup>14</sup>  
5 y el huertero que lo labra es un ciego que no ve—.  
—Ciego, dame una naranja, para callarlo a Manuel.  
—Entre usted, señora, y coja para el Niño y para usted—.  
Como la Virgen tan pura na más que ha cogió tres:  
una le ha dado al Niño y otra para San José,  
10 otra se ha quedao con ella para probarla también.  
A la salida del huerto dice el ciego que ya ve.  
—¿Quién ha sido esa señora que me ha hecho tanto bien?  
Será la Virgen María que camina pa Belén,  
que iba de romería hasta el portal de Belén.

## 17. Los primos romeros

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
Recogida en enero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

Para Roma caminan los peregrinos  
pa que los case el papa, que son primos.  
Sombbrero de hule lleva el mozuelo  
y la peregrinita de terciopelo.  
5 Al pasar el arroyo de la Victoria  
tropezó la madrina y cayó la novia.  
La madrina se ríe y el novio llora  
y en ver que se ha caído la pobre novia.  
Llegaron a palacio, suben arriba,  
10 en la sala de en medio lo desaniman.  
Le(s) ha preguntado el papa la edad que tienen,  
ella dice que quince y el diecinueve.  
Le(s) ha preguntado el papa de qué tierra,  
ella dice de Cabra y el de Lucena.  
15 Le(s) ha preguntado el papa que si han pecao.  
—Al pasar el arroyo le di la mano—.  
.....la penitencia de silla en silla,

<sup>13</sup> Detrás de todos los primeros hemistiquios se dice «Viva el amor» y de los segundos, «Viva el laurel».

<sup>14</sup> aranjú por «naranjel» o «naranjal»

para darle la mano    la peregrina.  
 —Peregrinita hermosa,    vámonos de aquí  
 20    que por lo que yo veo    me quedo sin ti.

### 18. Blancaflor y Filomena

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
 Recogida en febrero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

Por la provincia de Asturias    se pasean dos doncellas.  
 Ha pasado un caballero    y se ha enamorado de ellas.  
 Se casó con Blancaflor    sin desprecia(r) a Filomena.  
 El caballero es de tropas    pa la guerra se la lleva.  
 5    Y a la venida pa' cá<sup>15</sup>    se ha llegado an ca<sup>16</sup> la suegra.  
 —Buenos días tenga, suegra,    yo vengo por Filomena,  
 que Blancaflo(r) está de parto    la quiere a su cabecera—.  
 Y dándole los consejos    que es mocita y doncella,  
 ha cogido un caballo,    Filomena en una yegua.  
 10    Y a la bajita de un cerro    se encontró con una cueva.  
 Que quiso ella, que no quiso,    su gusto logró con ella.  
 Después que logró su gusto,    hizo un hoyito en la arena.  
 Medio cuerpo la enterró,    medio lo ha dejado fuera.  
 Viva le sacó los ojos,    viva le saca la lengua.  
 15    —¡Si viniera un pastorcito    de lejos de aquestas tierras,  
 con pluma, papel y tinta,    metida en su cartuchera!—  
 Y estando en estas razones,    el pasto(r) a la vera llega.  
 —Señora, no traigo tinta,    ni pluma en mi cartuchera.  
 —Mi lengua sirve de pluma,    mis ojos de tinta negra,  
 20    para escribirle una carta    a mi hermana que la lea—.  
 Y estando en esta razón,    el pasto(r) a la hermana llega.  
 —Blancaflor, toma esta carta    de tu hermana Filomena—.  
 [Al coger la hermana la carta, al suelo cayó desmayada]  
 Del mal sustito parió,    lo frió en la cazuela,  
 25    para cuando venga Tarquino    tenga la cena hecha.  
 —Blancaflor, ¿qué hay de cenar?    —Lo que hay en la cazuela.  
 —Blancaflor, di la verdad,    ¿qué carne más dulce es ésta!  
 —Más dulce era la honra    de mi hermana Filomena—.  
 Con un puñal de dos filos    la cabeza le cortaba.  
 30    —Y esto te lo hago, Tarquino,    por mi hermana Filomena!

### 19. El tío Andrés

<sup>15</sup> *pa' cá* contracción de «para acá».

<sup>16</sup> *an ca* es «a casa de».

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
Recogida en febrero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- En mi casa hay un viejo le ha dao por pretender.  
Me ha dicho: —Remolona, ven acá y te enseñaré  
un bichito que tengo que era de mi mujer—.  
Salí al patio chillando y a mi mamá llamé.  
5 —Chiquilla, ¿por qué chillas? —Bichito de tío Andrés.  
—¿Tío Andrés, ¿qué bicho es ese? —Señora, un cientopié—.  
Lo llevan a la horca, lo amarran por los pies,  
contri<sup>17</sup> más le estiraban, más tieso iba él.

## 20. La mujer del molinero y el cura

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
Recogida en febrero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- Padre cura, mi marido me quiere pisar el pie.  
—Déjalo que te lo pise, si te da bien de comer.  
—Me da pollito dorado con azuquita y con miel.  
Padre cura, mi marido. ¿Dónde lo metemo(s) a usted?  
5 —Méteme en aquel costal arrimaíto a la pared—.  
A eso que entraba el marido lo primerito que ve.  
—¿Qué es aquello del costal arrimaíto a la pared?  
—Fanega y media de trigo que han traído pa moler.  
—Sea trigo o no lo sea mis ojos lo quieren ver.  
10 —Malditos sean tus ojos que todo lo quieren ver—.  
La sotana del padre cura y el sombrero del padre Andrés.  
Lo amarraron a la una y lo soltaron a las tres.  
Apenas que lo soltaron apartó el cura a correr,  
parecía que llevaba el demonio entre los pies.  
15 Al otro día siguiente a la plaza fue Isabel,  
al revolver de una esquina se ha encontrado al padre Andrés.  
—Padre cura, mi marido que a mi casa vaya usted.  
—Vaya tu marido al infierno y tú te vayas con él.

## 21. Los caminos se hicieron

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
Recogida en febrero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

Los caminos se hicieron con agua, viento y frío;  
caminaba un anciano muy triste y afligido.  
Gloria, a su vendita mare Victoria

<sup>17</sup> *contri* por «cuanto».

- Gloria al recién nacido, Gloria.
- 5 Llegaron a un mesón para pedir posada  
y el mesadero ingrato iba y se la negaba.  
Gloria, a su vendita mare Victoria  
Gloria al recién nacido, Gloria.  
—Yo no doy posada, yo no doy posada,  
10 a deshora la noche, ni a muje(r) embarazada—.  
Gloria, a su vendita mare Victoria  
Gloria al recién nacido, Gloria.  
La Virgen al oír eso se cayó desmayada  
y San José le dice: —Levanta, esposa amada,  
15 en mientras yo esté vivo no te hará falta nada—.  
Gloria, a su vendita mare Victoria  
Gloria al recién nacido, Gloria.  
—Si usted trae dinero, toda la casa es tuya,  
pero si no lo trae no hay posada ninguna—  
20 Gloria, a su vendita mare Victoria  
Gloria al recién nacido, Gloria.  
Y desde allí se fueron a un porta(l) arrecogido,  
entre el buey y la mula nació el Verbo divino.  
Gloria, a su vendita mare Victoria  
25 Gloria al recién nacido, Gloria.  
Allá ha nacido el Niño, allá en aquel pesebre  
entre pajas y yerbas, allí nadie le ofende.  
Gloria, a su vendita mare Victoria  
Gloria al recién nacido, Gloria.  
30 La mula le relincha y el buey le baela  
y el niño chiquetito dormidito se queda.  
Gloria, a su vendita mare Victoria  
Gloria al recién nacido, Gloria.

## 22. Madre, en la puerta hay un niño

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
Recogida en febrero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- Madre, en la puerta está un niño más hermoso que el sol bello,  
yo juro que traiga frío porque viene medio en cueros.  
—Po disle<sup>18</sup> que entre, se calentará,  
porque en esta tierra ya no hay claridad—.  
5 Entró el niño y se sentó. Hizo que se calentara.  
Le preguntó la patrona: —¿De qué tierra y de qué patria?—  
El niño responde: —Soy de lejas tierras,  
mi madre del cielo, yo bajé a la tierra.  
—Niño, te quedarás en casa como hijo destinado—.

<sup>18</sup> La s es una epéntesis.

- 10 Y el niño responde: —Eso no, señora,  
que tengo una madre que el cielo le adora.  
—Hazle la cama a este niño en el suelo y con primor.  
—No me la haga usted, señora, que mi cama es un rincón.  
Mi cama es el suelo desde que nací
- 15 y hasta que me muera ha de ser así—.  
Antes que rompiera el alba el niño se levantó  
y le dijo a la patrona que se quedara con Dios,  
que él se iba al templo, que esa era su casa  
donde iremos todos a darle las gracias.
- 20 Al otro día siguiente el niño estaba en la puerta  
con un saquito de trigo y en la mano una peseta  
diciendo: —Señora, aquí está la paga  
que yo hice anoche por la madrugada—.

### 23. ¿Dónde vas, Alfonso XII?

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
Recogida en febrero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- ¿Dónde vas, Alfonso XII? ¿Dónde vas tú por ahí?  
—Voy en busca de Mercedes, que ayer tarde no la vi.  
—Ya Mercedes ya se ha muerto, muerta está que yo la vi,  
cuatro duques la llevaban por las calles de Madrid.
- 5 Los zapatos que llevaba eran de un rico charol  
que se lo regaló Alfonso el día que se casó.

### 24. Marinero al agua

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
Recogida en febrero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- Estando un marinerito<sup>19</sup> en su divina fragata,  
al tiempo de echar la vela, el marinero fue al agua.  
Se le presenta el demonio diciéndole estas palabras:  
—¿Qué me dieras, marinero, si te salvo de estas aguas?
- 5 —Por allí viene mi barco cargado de oro y plata.  
—Yo no quiero tus riquezas, yo lo que quiero es tu alma.  
—Mi alma es para mi Dios que me la tiene prestada<sup>20</sup>,  
el corazón pa María, pa María soberana,  
mi cuerpo es para los peces que están debajo del agua—.
- 10 Y aquí se acaba la historia del marinero y del agua.

<sup>19</sup> Detrás de cada hemistiquio, se repite «ramiré».

<sup>20</sup> La sílaba «em-» es una prótesis.

## 25. El cura enfermo

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
Recogida en febrero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- Estando un curita malito en la cama  
a la media noche llama a la criada.  
—¿Qué quieres, curita, que tanto me llamas?  
—Quiero chocolate y no tengo agua.  
5 Coge el cantarillo y anda, ve por agua.  
—El pozo es muy hondo, la sogá no alcanza.  
—Toma este pedazo, añádele una cuarta—.  
Al llegar al pozo le picó una araña,  
le picó con gusto, le picó con ganas.  
10 Y a los siete meses la barriga hinchada,  
y a los nueve meses parió la criada,  
y tuvo un curita con capa y sotana.  
El ama le dice: —Le pondremo(s) un ama—.  
Y ella le responde: —No me da la gana,  
15 que tengo dos pechos como dos tinajas  
pa cria(r) a mi hijo, hijo de mi alma.

## 26. Las dos mozuelas

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
Recogida en febrero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- Estándome paseando un día por la alameda<sup>21</sup>,  
me encontré con dos muchachas no me parecieron feas.  
Las convidé a plan blanco, dicen que blancas son ellas.  
Las convidé a garbanzos, dicen que no tienen muelas.  
5 Las convidé a turrón, las dos se hicieron señas.  
Una pidió cinco libras, otra pidió cinco y media.  
Después que se la comieron las dos se hicieron señas.  
Al revolver de una esquina esa es la casa de ellas.  
Las dos se metieron dentro y a mí me han dejado fuera.  
10 Por debajo de la puerta me metieron una esquela,  
en el primer renglón dice «Vaya el tonto a la alameda».  
Eso me ha pasado a mí por yo fiarme de ellas.

## 27. Las niñas de Medina

<sup>21</sup> Detrás de cada verso se dice «que ya por aquí, que ya por allá» y se repite el segundo hemistiquio.

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
Recogida en febrero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

—Madre, ¿quiere usted que vaya un ratito a la alameda  
con las hijas de Medina que llevan rica merienda?—  
Al tiempo de merendar se perdió la más pequeña.  
¿Dónde la vino a encontrar? En una sala vacía  
5 hablando con un galán, el galán le respondía:  
—Quiera tu madre o no quiera, tú tienes que casar.

### 28. La tonada de los huevos

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
Recogida en febrero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

Si quiere usted que le cante la tonada de los huevos  
me ha dado medio cuartillo pa mí y pa mi compañero.  
Mi teniente a mí me ha dado pa que compre un par de huevos  
me lo metí en el bolsillo.

### 29. La gallina

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
Recogida en febrero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

—Vecinita, vecina, vecina la del rincón<sup>22</sup>,  
¿no ha visto uste(d) una gallina que ayer tarde se perdió?  
No siento por la gallina, ni el dinero que costó,  
lo que siento por los pollos que sin madre se quedó—.  
5 Al sacar agüita (d)el pozo la gallina hizo clo.  
—Vecinita, vecinita, vecina la del rincón,  
ya apareció la gallina que ayer tarde se perdió.  
Al sacar agüita (d)el pozo la gallina hizo clo.

### 30. San Pedro y el cordón

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
Recogida en febrero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

Está so Say Pedro<sup>23</sup> sentadito al sol  
en calzones blancos y afuera el cordón.  
Se asoma una monja por el mirador,

<sup>22</sup> Detrás de cada verso se dice «coroco co co, coroco co co».

<sup>23</sup> Este hemistiquio sería realmente «Estando San Pedro».

- se asoma otra monja por el mirador.  
 5 —¿Qué es eso, Sa Pedro, qué es eso, señor?  
 —Esas son mis bolas de mi muletón,  
 esta es la escopeta con que apunto yo—.  
 So Say Pedro al coro subió  
 y a todas las monjas las palporeó<sup>24</sup>.  
 10 La hermana abadesa más vieja que el sol:  
 —Venga, so Say Pedro, también quiero yo—.  
 Tantas fue las monjas, se cortó el cordón.

### 31. Tamar

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
 Recogida en febrero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- El rey moro tenía un hijo que Tarquino se llamaba  
 y de edad de quince años se enamoró de su hermana.  
 ..... cayó malito en la cama  
 con unas calenturas malas que se la pasao al alma.  
 5 Un domingo de mañana su padre lo visitó:  
 —¿Qué tienes, hijo Tarquino? ¿Qué tienes, hijo del alma?  
 —Padre, unas calenturitas que se ma<sup>25</sup> pasao al alma.  
 —Si quieres un ave de esas que vuelan por casa.  
 —Padre, sí que yo la quiero, pero me la baje mi hermana,  
 10 que si acaso me la baja, venga sola y sin compañía,  
 porque si compañía trae mis penas son redobladas—.  
 Como era en el verano, la mandó en nagüitas blancas.  
 —¿Qué tiene(s), hermano Tarquino? ¿Qué tiene(s), hermano del alma?  
 —Tengo una calenturita que me sa pasao<sup>26</sup> al alma.  
 15 —Toma esta ave que el rey padre te lo manda.  
 —Yo no quiero ave, ni tampoco quiero nada,  
 lo que quiero que te sientes un ratito en mi almohada—.  
 Con un pañolito blanco los ojitos le tapaba.  
 —Déjame, hermano Tarquino. Déjame, hermano del alma,  
 20 que en un coro de mocitas yo he de ser la deshonorada.

### 32. Bernal Francés

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
 Recogida en febrero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

Tin, tin, que llama a la puerta tin, tin que no quiero abrir,

<sup>24</sup> *palporeó* por «palpó».

<sup>25</sup> *ma* es la contracción de «me ha».

<sup>26</sup> El orden natural y sin contracción sería «que se me ha pasado al alma».

Tin, tin que viene la muerte    tin, tin que viene por ti.

### 33. Casada de lejas tierras

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
 Recogida en febrero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

Una señorita    del mantín de seda  
 sola va a la plaza    sola compra ella,  
 tan solo el marido    que compra con ella;  
 sola hace el almuerzo,    sola almuerza ella,  
 5    tan solo el marido    que almuerza con ella;  
 sola hace la cama,    sola duerme ella,  
 tan solo el marido    que duerme con ella.  
 A la media noche    un dolor le daba  
 y a su marido    ella lo llamaba.  
 10    —Levántate, esposo,    del dulce dormir  
 que la luz del día    ya quiere venir,  
 la blanca paloma    ya quiere parir.  
 Maridito mío,    si tú me quisieras  
 a la tuya madre    fuera(s) y le dijeras—.  
 15    —Levántate, madre,    del dulce dormir  
 que la luz del día    ya quiere venir,  
 la blanca paloma    ya quiere parir.  
 —Si quiere parir,    que para un varón,  
 que le brote sangre    por el corazón—.  
 20    —Maridito mío,    si tú me quisieras  
 a la tuya hermana    fuera(s) y le dijeras—.  
 —Levántate, hermana,    del dulce dormir  
 que la luz del día    ya quiere venir,  
 la blanca paloma    ya quiere parir.  
 25    —Si quiere parir,    que para una niña  
 que le brote sangre    por una costilla—.  
 —Maridito mío,    si tú me quisieras  
 a la mía madre    fuera(s) y le dijeras—.  
 —Levántate, suegra,    del dulce dormir,  
 30    que la luz del día    ya quiere venir,  
 la blanca paloma    ya quiere parir.  
 —Espérate, yerno,    espérate en la puerta,  
 que voy a coger    todas mis riquezas,  
 un jarro de miel    y otro de manteca—.  
 35    —¿Por qué repican    tanto las campanas?  
 —Por una señorita    del mantín de seda  
 que ha muerto de parto  
 por mala cuñada    y por mala suegra.

### 34. La doncella guerrera

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por la hija de Milagros Rego Carrasco, 63 años. Recogida en febrero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

Un capitán sevillano      siete hijos le dio Dios  
 y tuvo la mala suerte      que ninguno fue varón.  
 Un día la más pequeña      le tocó la dirección.  
 —Padre, me voy a la guerra      vestidito de varón.  
 5      —No te vayas, hija mía,      que te van a conocer  
 con ese pelo tan largo      y carita de mujer.  
 —Si tengo el pelo tan largo,      padre, córtemelo usted  
 y con el pelo cortado      y un varón pareceré—.  
 Y cuatro años de guerra      y nadie la conoció,  
 10      solo el hijo del rey      que con ella se casó.

### 35. La mala suegra

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años. Recogida en febrero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

Mi Carmela se pasea      por una salita adelante  
 con los dolores de parto      que el corazón se le parte.  
 La suegra que la escuchaba      que era digno de escuchar.  
 —Di, Carmela, ¿qué te pasa?  
 5      .....coge tu ropa      y vete a casa de tu madre.  
 Cuando venga Pedro      yo le pondré de cenar.  
 [Vino y le dijo que ella estaba en casa de su madre y que le había abandonado.  
 Fue a casa de la suegra y le dijo que se levantara de la cama. Ella le dijo:]  
 —Con una hora de parida      no hay mujer que se levante.  
 10      [La montó en su caballo y la mató.]

### 36. El quintado

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años. Recogida en febrero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

Unos cantan y otros ríen      y otros llevan mucha pena  
 y el que va en medio de todos,      el que más penita lleva.  
 Le ha preguntao el capitán      por qué lleva tanta pena.  
 —A los tres días de casao      me llevan para la guerra.  
 5      —¿Tan guapa es tu mujer      que tanta penita llevas?—  
 Le ha enseñado un retrato      que llevaba en su cartera  
 y hasta el mismo capitán      se ha enamorado de ella.

—Toma la licencia y vete a cuidar de esa doncella  
que por un soldado menos también se acaba la guerra.

### 37. La huida a Egipto

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años.  
Recogida en febrero 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

De Belén salió un niño huyendo del rey Herodes.  
Por el camino pasaron grandes frío y calores.  
Al niño lo llevan con grande cuidao  
porque el rey Herodes quiere degollarlo.  
5 Siguieron más adelante y a un labrador que allí vieron  
le ha preguntado la Virgen: —Labrador, ¿qué estás haciendo?—  
El labrador dice: —Señora, sembrando  
un poco de trigo para el otro año.  
—Labrador, vete a tu casa y ven mañana a segarlo  
10 .....lo hace este niño soberano.  
Y si por nosotros vienen preguntando  
dile que nos viste estando sembrando—.  
El labrador se fue a su casa y a su mujer le ha contado  
todo lo que le pasaba, todo lo que le pasó.  
15 Y la mujer dice: —Eso no puede ser  
en tan poco tiempo sembrar y coger—.  
Siguieron más adelante y a otro labrador que vieron  
le ha preguntado la Virgen: —Labrador, ¿qué estás haciendo?—  
El labrador dice: —Señora, sembrando  
20 una poca de piedra para el otro año—.  
Tanta fue la multitud que el Señor le hizo de piedra  
que parecía un peñasco de grande Sierra Morena.  
Ese fue el castigo que Dios le mandó  
por ser mal labrador aquel labrador.  
25 Estando segando el trigo pasaron dos a caballo,  
por una mujer y un niño y un anciano preguntaron.  
El labrador dice: —Cierto que los vi,  
estando sembrando pasó por aquí—.  
Volvieron caballo atrás lleno de soberbia y rabia  
30 porque no pudieron coger el intento que llevaban.  
El intento era de cogerlo preso  
para entregarlo al rey más soberbio.

### 38. La pastora y el pájaro

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años, y  
Salud y Dolores Oca Ramallo. Recogida el 16 de marzo de 1994 por Miguel Ángel Peña  
Díaz.

Estando una pastorcilla sencilla de corazón  
 al pie de sus ovejitas pensando en su dulce amor  
 y vio veni(r) un pajarillo como los rayos del sol.  
 —¡Qué chiquito y qué bonito! ¡Ay si lo cogiera yo!—  
 5 El pícaro (d)el pajarillo después de picar la flor  
 alza el vuelo y se arretira<sup>27</sup> y burlada la dejó.  
 A eso de los nueve meses la pastorcita parió  
 y tuvo un hermoso hijo como los rayos del sol  
 y se parecía mucho al picarillo cantor.

### 39. Un pobre a un rico pidió

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años, y Salud y Dolores Oca Ramallo. Recogida el 16 de marzo de 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

Un lunes por la mañana un pobre a un rico pidió  
 que le diera una limosna por Dio(s) y por amor de Dios.  
 Por Dio(s) y por amor de Dios y por la Virgen del Carmen,  
 que le diera una limosna: —Que vengo muerto de hambre.  
 5 —Hombre de cutis tan fino y de tan pequeña edad,  
 dime qué oficio tienes de eso de trabajar.  
 —Mi padre era carpintero, ese oficio yo aprendí,  
 me sucedió una tragedia por eso me veo así.  
 —No es eso lo que pregunto, ni lo que voy a preguntar,  
 10 que me parece que es el ladrón del capitán.  
 ..... de la ciudad—.  
 Jesús fue y se descubrió la llaga de su costado.  
 El rico se arrodilló.  
 —Ya tarde te has acordado ya para ti no habrá perdón.

### 40. Tamar

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años, y Salud y Dolores Oca Ramallo. Recogida el 16 de marzo de 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

..... la niña malita estaba  
 fue su padre a visitarla un domingo de mañana.  
 Llamaron a los doctores, a los más sabios de España,  
 unos dicen que se muere y otros dicen que se salva  
 5 y el más chiquitito dice que viene embarazada.  
 La metieron en un cuarto donde cosía y bordaba

<sup>27</sup> La vocal inicial es una prótesis.

entre penas y dolores    tuvo un hijo de su alma.  
Llevaron a bautizarlo    un domingo de mañana  
y de nombre le pusieron    hijo de hermano y hermana.

#### 41. Galán que corteja a una mujer casada

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años, y Salud y Dolores Oca Ramallo. Recogida el 16 de marzo de 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

Un domingo de mañana    yo fui a misa con mi padre  
y en el camino encontré    una mujer que era un ángel.  
La seguí paso por paso    a ver adónde entraba,  
vi que entraba en un jardín,    le dije que si me amaba.  
5 —No me ame, caballero,    mire usted, que soy casada  
y a mi marido del alma    no quiero faltarle en nada—.  
Ha entrado en un cementerio,    hay un pájaro ciprés  
que por su boquita dice    tu mamá tiene(s) a los pies.  
Como no tenía lápida,    tenía una cruz de madera  
10 con un letrero que dice    «adiós, querida Carmela».

#### 42. La muerte ocultada

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada Salud y Dolores Oca Ramallo. Recogida el 16 de marzo de 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

Ahí viene don Pedro    de la guerra herido  
viene con el ansia    de ver a su hijo.  
—Hijo de mi alma,    hijo de mi vida.

#### 43. A orillas de una fuente

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años, y Salud y Dolores Oca Ramallo. Recogida el 16 de marzo de 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

A orillas de una fuente    a una zagala vi,  
con el ruido del agua    yo me acerqué hacia allí.  
Oí una voz que decía    «ay de mí, ay de mí, ay de mí».  
Era una pobre niña    dejada de un pastor  
5 y después de gozarla    se fue y la abandonó.  
Yo dije para mí entonces    «qué dolor, qué dolor, qué dolor».  
A un jardín que allí había    allí me la llevé,  
en su divino rostro    tres besos le zampé  
y ella me dijo a mí entonces    «otros tres, otros tres, otros tres».

- 10 De un jardín que allí había tres rosas le corté,  
se la puse en el pecho, la mano le apreté  
y ella me dijo a mí entonces «ay Jesús, qué pesado es usted».  
En un jardín que allí había le dije mi intención,  
se me quedó callada, nada me contestó.
- 15 Yo dije para mí entonces «ya cayó, ya cayó, ya cayó».  
Al despedirme de ella a mí se arrodilló  
y llorando me dijo «que no me olvide, no, no».

#### 44. El corregidor y la molinera

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años, y Salud y Dolores Oca Ramallo. Recogida el 16 de marzo de 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- En Arcos de la Frontera un molinero afamado  
que ganaba su sustento con el molino alquilado.  
Y era casado  
con una moza y era tan bella
- 5 que hasta el corregidor se apreció de ella.  
La visitaba,  
la cortejaba y hasta que un día  
se le cayó el intento que pretendía.
- Responde la molinera: —Sus favores no admito,  
10 porque si nos coge mi esposo nos cogerá en el carlito.  
Porque el maldito tiene una llave  
con la cual cierra con la cual abre  
y hasta que un día  
se le quitó el intento que pretendía.

#### 45. La asturianita

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años, y Salud y Dolores Oca Ramallo. Recogida el 16 de marzo de 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- En la montaña de Asturias a una niña vi  
regando sus lindas flores de mayo y de abril.  
Ha pasado un caballero le pidió una flor  
y la niña le contesta: —Puede ser que no.
- 5 Las flores de mi jardín no son para caballeros,  
que son para mi pechito y para mi pelo.  
—Vaya usted con Dios, asturiana, me la tienes que pagar  
o te corto la cabeza o la mano principal—.  
Y al otro día siguiente la niña salió.
- 10 Se ha encontrado al caballero y se la llevó.

- Toma, caballero, la flor de mi mano,  
 déjame seguir con mis tres hermanos.  
 —No quiero flor de tu mano, ni tampoco de ti,  
 que lo que quiero es matarte como yo te prometí—.
- 15 La ha cogido de la mano y se la llevó,  
 la ha encerradito en un cuarto y cuatro puñalás le dio.

#### 46. El prisionero

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años, y Salud y Dolores Oca Ramallo. Recogida el 16 de marzo de 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- Yo era de catorce años, le metí fuego a mi amor,  
 con diecisiete cumplidos prisionero me veo yo.  
 Veinticinco calabozos tiene la cárcel de Utrera,  
 veinticinco recorridos y el último con más pena.
- 5 Me sacan de una prisión, me meten en otro más malo  
 que ni siquiera se ve ni los dedos de la mano,  
 tan solo un pajarillo que ha nacido en esta torre  
 cuando de día me canta, cuando de noche se esconde.
- 10 Pajarillo, tú que vuelas por lo alto de la audiencia  
 dime si has visto leer la carta de mi sentencia  
 y si la has visto leer, ven acá y dímelo  
 porque si no me lo dices de penas me muero yo.  
 Madre mía, madre mía, madre de los marineros,  
 sácame de esta prisión, si no me sacas me muero.

#### 47. La condesita o la boda estorbada

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años, y Salud y Dolores Oca Ramallo. Recogida a finales de marzo de 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- Gerineldo, Gerineldo, por la Santa Trinidad,  
 ¿de quién son estas vaquitas que tan solitas están?  
 —Son del conde Gerineldo que ya está para casar.

#### 48. Atropellado por el tren

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años, y Salud y Dolores Oca Ramallo. Recogida a finales de marzo de 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- Juanito se fue a la banda por ver si venía el tren

y el tren como era de noche Juanito vino a coger.  
 Cuando el maquinista vio la vía llena de sangre  
 llamaron a la policía, que venga el señor alcalde.  
 5 Ya está aquí el señor alcalde con toda su policía,  
 los guardias municipales para registrar la vía.  
 Lo cogieron entre cuatro, lo llevaron al hospital,  
 el médico le responde que no lo pueden curar.  
 —Si no pueden curar, que me peguen cuatro tiros  
 10 que yo no puedo vivir con el corazón partido—.  
 La novia que estaba al lado se echó pañuelo a la cara  
 diciendo: —Ay, Juanito, Juanito de mis entrañas.  
 El anillo que me diste con las [...] azules  
 tres días lo tuve puesto sábado, domingo y lunes.

#### 49. La enfermera

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años, y Salud y Dolores Oca Ramallo. Recogida a finales de marzo de 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

Siendo yo enfermera de la Caridad  
 curaba a un herido, grave militar.  
 Una noche, sola, que lo fui a curar  
 me pidió el herido un beso na más.  
 5 Como me lo pedía con tanta ansiedad,  
 yo le di el beso por la madrugada.  
 —Dámelo, enfermera, que me curaré,  
 dámelo, enfermera, que me pondré bien—.  
 Cuando se puso bueno, yo le supliqué  
 10 que a nadie dijera que yo lo besé,  
 que tuviera suerte y felicidad  
 y que se portara como un militar.  
 Al otro día siguiente tuve carta de él  
 la que me decía que era coronel.  
 15 Pero aquel papel pronto lo rompí  
 porque me decía «tú serás pa mí».  
 Una noche, sola, pensativa yo  
 fue la superiora y así me llamó,  
 para suplicarme y me suplicó,  
 20 que por qué había roto el papel de amor.  
 Y al verlo yo a él me desmayé yo,  
 me caí al suelo y él me recogió.  
 —Alevante<sup>28</sup>, Leonor, alevántate de aquí,  
 que a las doce en punto vengo yo por ti,  
 25 que la casa está preparada ya

<sup>28</sup> La vocal inicial es una prótesis.

con to los oficios para un militar.

### 50. La lecherita

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años, y Salud y Dolores Oca Ramallo. Recogida a finales de marzo de 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

Desde niña fui lechera, muy feliz y muy dichosa,  
criadita entre montañas cerca de Villaviciosa.  
Por querer yo mucho a un hombre del mundo fui mormurada  
de aquellos amores malditos que me hicieron desgraciada.  
5 De aquellos amores malditos, solo me queda un recuerdo  
un niño de lindos ojos que es un angelín del cielo.  
Cuando lo acuesto en la cuna no duerme sin que le cante  
la canción de aquel hombre que anda por el mundo errante.  
—No me chilles, mamaíta, cántame más despacito,  
10 no quiero que nadie sepa que no tengo papaíto—.  
Anoche ensoñaba yo con el fin de mis amores  
que tenía cinco vacas y un nuevo jardín de flores.  
Ya no subo a la montaña, ni salgo a la carretera,  
no quiero que nadie sepa la vida de la lechera.

### 51. La mala suegra

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años, y Salud y Dolores Oca Ramallo. Recogida a finales de marzo de 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

Adelina se pasea por una salita adelante  
con los dolores de parto que el corazón se le parte.  
Se ha asomado a la ventana y ha visto veni(r) a Jesús:  
—¡Quién viviera en aquel valle como María y tú!—  
5 La suegra que la escuchaba por el ojo de la llave:  
—Coge, Carmela, tu ropa y vete a casa de tu madre.  
Si a la noche viene Pedro yo le diré dónde estás  
y si pide de comer yo le daré de cenar—.  
A la noche vino Pedro: —¿Mi Carmela dónde está?  
10 —Se ha ido an casa su madre que se ha portado muy mal,  
te ha puesto de sinvergüenza y te ha puesto de criminal—.  
Cogió Pedro su caballo y an casa Carmela va  
Y al subir las escaleras se ha encontrado a la comadre.  
—Buenas noches tengas, Pedro, ya tenemos un infante.  
15 ..... está muerta, Dios lo sabe.  
—Alevántate, Carmela. —¿Cómo quieres que alevante  
si a dos horas de parida no hay mujer que se alevante?

- Alevántate, Carmela, no me hagas replicarte  
que detrás de aquella ermita tengo intención de matarte—.
- 20 Se ha montado en su caballo y a Carmela por delante.  
Siete leguas sigue andando, siete leguas sin hablarse.  
—¿Por qué no hablas, Carmela? —¿Cómo quieres que te hable  
si los pechos del caballo van bañaditos en sangre?—  
Al llegar a aquella ermita cuatro puñalás le dio,  
cuatro puñalás le dio que el corazón le partió.
- 25 Al otro día siguiente las campanas redoblaban.  
—¿Quién se ha muerto?, ¿quién se ha muerto? —Carmela la del infante.  
—No se ha muerto, no se ha muerto, que la ha matado mi padre  
por un falso testamento que han querido levantarle.

### 52. La mala hierba + Delgadina

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años, y Salud y Dolores Oca Ramallo. Recogida a finales de marzo de 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- Adelina se pasea por una salita adelante  
con gargantillas de oro y el pelo que le arrastraba.  
En el palacio del rey hay una mata sembrada  
quien la pise o no la pise será la desgraciada.
- 5 Adelina la pisó y esa fue la desgraciada.  
Estando un día en la mesa el padre que la miraba.  
—Padre, ¿qué mira usted? —Hija, no te miro nada,  
lo que te estoy yo mirando, tú serás la desgraciada—.  
La metió en un cuarto oscuro, sin comida y sin agua.
- 10 Al otro día siguiente se asomaba a la ventana  
y vio a su madre venir con un cántaro de agua.  
—Madre, si eres mi madre, dame un poco de agua  
que el corazón se me seca a Dios le entrego mi alma—.  
Al otro día siguiente se asomaba a la ventana
- 15 y vio a su hermana venir con un cántaro de agua.  
—Hermana, si eres mi hermana, dame una poco de agua  
que el corazón se me seca a Dios entrego mi alma.

### 53. Rosarito

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años, y Salud y Dolores Oca Ramallo. Recogida a finales de marzo de 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

Rosarito fue a la venta a preguntarle al ventero  
que si aquello era pluma o una maraña de pelo  
y el ventero la siguió y en la puerta de su casa

- cuatro puñalás le dio,  
 5 cuatro puñalás de muerte que el corazón le partió.  
 Rosarito abre los ojos y descubre al criminal  
 que al pobrecito tu hermano la culpa le van a echar.  
 La sangre de Rosarito corría por la verbena  
 y así corría la sangre de Rosario la morena.

#### 54. El cebollinero

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años, y Salud y Dolores Oca Ramallo. Recogida a finales de marzo de 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- Por las calles de Madrid pasea un cebollinero,  
 vendiendo su cebollita para ganarse el dinero.  
 Fue an casa de una casada, casada de cuatro tiempos.  
 —Señora, dame posada, que yo posada no tengo.  
 5 —Mi marido no está en casa y yo posada no tengo—.  
 Ella quiso, que no quiso, posada le dio al mancebo.  
 A eso de los nueve meses la niña tuvo un mancebo  
 que se parecía mucho al señor cebollinero.  
 El padrino de este niño ha de ser cebollinero  
 10 de esos que venden cebollas para ganarse el dinero.

#### 55. Lux aeterna

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años, y Salud y Dolores Oca Ramallo. Recogida a finales de marzo de 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- Un chico y una chica se paseaban  
 y hacía muchos años que no se hablaban.  
 Ellos se dicen, ellos se hablan:  
 —Dime, querido Pepe, lo que te pasa.  
 5 —Lo que a mí me pasa no te lo digo  
 porque va a ser la causa de nuestro olvido.  
 —¡Ay dímelo, ay dímelo  
 porque si no lo oyera me muero yo!  
 —Ya que se tan peñado<sup>29</sup> te lo diré,  
 10 que estoy enamorado de otra mujer—.  
 ¡Ay que me pesa, ay que me pesa,  
 del tiempo que lo tuve en la cabeza!  
 Por el día de mi santo me regaló  
 un corte de vestido de gran valor.

<sup>29</sup> Este hemistiquio sería así: «Ya que te has empeñado».

- 15 —Madre, querida madre, ¡cuántas estrellas!  
 Ábreme las ventanas que quiero verlas.  
 —No, hija mía, no, no digas eso  
 que a deshora de la noche daño te pueda.  
 —Madre, vente a mi lado y dame un beso.
- 20 Antes que yo me muera te doy un encargo.  
 Si viene Juan a verme después de muerta,  
 cuidadito que entre en aquella puerta.  
 Que venga a mortajarme Juan y Dolores  
 que una no tiene culpa que Juan la adore.
- 25 La mortaja será de raso blanco,  
 los zapatos celestes con moña blanco  
 y también me pondrán la cruz de perlas  
 que le regaló Juan el día de feria—.  
 A las cuatro la tarde salió el entierro.
- 30 Juan que estaba en la puerta se metió dentro.  
 Ya se murió Angelina de mal de amores,  
 la culpa la ha tenido Juan y Dolores.  
 —Adiós, Dolores, adiós, Dolores,  
 que me voy con mi Adela de mis amores—.
- 35 Juan se fue al cementerio por verla muerta,  
 ha dao una cantidad la desentierran.  
 Se ha jincao de rodillas, sacó un revólver,  
 se tiró cuatro tiros por mal de amores.

### 56. La dama y el pastor

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años, y Salud y Dolores Oca Ramallo. Recogida a finales de marzo de 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- Pastorcito, que estás en el campo comiendo pan de centeno,  
 si te casaras conmigo, que sí, lo comieras blanco y bueno, adiós,  
 adiós para siempre, adiós.  
 —Pastorcito, que estás en el campo comiendo pan de madroño,  
 5 si te casaras conmigo durmieras entre mi moño.

### 57. La viudita del conde laurel

Versión de Jerez de la Frontera. Cantada por Milagros Rego Carrasco, 63 años, y Salud y Dolores Oca Ramallo. Recogida a finales de marzo de 1994 por Miguel Ángel Peña Díaz.

- Pues soy la viudita del conde laurel  
 que quiero casarme, no encuentro con quién.  
 —Si quieres casarte, no encuentras con quién,

- 5       pues coja a su gusto    que aquí tiene a quién.  
—Pues cojo a Dolores   por ser la más bella  
y blanca azucena   de mayo y abril.

Fecha de recepción: 25 de febrero de 2019

Fecha de aceptación: 26 de marzo de 2019



Martín Almagro-Gorbea, *Los Celtas. Imaginario, mitos y literatura en España*, Almuzara, Madrid, 2018, 422 pp.

A la eventual pregunta de si el arqueólogo nace o se hace, en el caso de Martín Almagro-Gorbea habría que decir claramente que se nace y que se hace. Hijo del eminente arqueólogo Martín Almagro, Martín *junior* creció literalmente junto al imponente yacimiento de Ampurias (Gerona) en la casa-museo de esta localidad, junto a ánforas, epígrafes, columnas y brazaletes, entre iberos, griegos y romanos. Jovencísimo Catedrático por oposición de la Universitat de València y después de la Complutense de Madrid y, entre otras diversas responsabilidades, efímero director del Museo Arqueológico Nacional y perpetuo Anticuario de la Real Academia de la Historia, su predestinada vocación se ha materializado en casi un millar de publicaciones sobre variados temas, siempre relacionados con la Antigüedad y siempre también desde perspectivas metodológicas inquietas y novedosas, prestando especial atención a los fenómenos de continuidad histórica de lo más antiguo y a su pervivencia, materializada frecuentemente en la periferia —popular, rural, tradicional...— del mundo actual, algo que quizá deba también a sus raíces *enriñonadas* en la serranía de Albarracín (Teruel), uno de los puntos más a *desmano* de nuestra península. Hace unos pocos años estos atajos o *transcaminos* —si es que queremos traducir literalmente la palabra griega *método* (méthodos)— le condujo hasta su *Literatura hispana prerromana. Creaciones literarias fenicias, tartesias, celtas y vascas* (Real Academia de la Historia, Madrid, 2013) de más de 500 páginas. Partiendo de aquellos mismos expedientes heurísticos, el arqueólogo Almagro-Gorbea *excava* en la tradición y el folclore para poder internarse en el mundo incluso ideológico de las comunidades antiguas que conforman nuestro primario referente. Cotejando siempre sus datos con la iconografía del silente material arqueológico conservado, de cuya hermenéutica es un auténtico maestro, y comparando con la literatura tradicional en las diversas lenguas célticas, Almagro inquiere el substrato prerromano en el *palimpsesto* oral de nuestros cuentos, leyendas —o, mejor: *oyendas*— de nuestra *preliteratura* u oralidad tradicional y cómo de aquí pasaron a creaciones escritas, textuales, literarias. Tras una extensa y actualizada presentación de la arqueología, historia y literatura célticas (13-57), Almagro analiza el posible trasfondo céltico en numerosos cantares y romances de épocas diversas: de Jaun Zuría, de Fernán González, de los siete infantes de Lara, del conde Arnaldos (159-318)... hasta llegar a las *Leyendas* de Gustavo A. Bécquer (385-414). Una sección a modo de monografía está dedicada a tratar la pervivencia del *tópos* de la «triple muerte» —por tierra, mar y aire— desde la romana *Pharsalia* del hispano Lucano hasta las leyendas conservadas en nuestra tradición popular o en el «literario» *Libro del Buen Amor*. Y así, por ejemplo, tras haber quedado ya hace tiempo expuesta por otros la superficial capa cristiana-germánica en el *Cantar del Mío Cid* y su interior envoltorio islámico-árabe, pasma ahora descubrir, de la diestra mano del autor, los ancestrales elementos pagano-célticos de esta emblemática obra de la literatura castellana (251-271).

El libro se halla profusamente ilustrado, lo que ayuda muy mucho a sus mejores comprensión y seguimiento, y contiene asimismo centenares de notas, preferentemente de referencias bibliográficas, pues carece propiamente del clásico elenco bibliográfico final, sin embargo y aunque más estético, el formato elegido de presentar tantas notas al final de cada capítulo, no contribuye a agilizar de su lectura. Resultan disculpables

algunas erratas —tres versos (447-9) de la Lucano aparecen citados (38) como dos (448-9); *comprable* por *comparable* (50)— como también *travesuras* del dichoso corrector de textos: *apud ellos* [27] por *apud illos*; o bien inconsistencias, como la vacilación en el registro de algunos nombres propios: así, el historiador griego Posidonio, es citado en la misma página (38) como *Poseidonios* y como *Posidonios* o el hecho de que al gramático romano Festo se le asigne (39) una extraña obra abreviada como *l.l.* (¿?); además de otras poco clásicas acentuaciones —mejor *lígur* que *ligur* [33], *drúida* que *druida* [39], *Héracles* y *Téseo* que *Heracles* [42, 43] y *Teseo* [43]... etc., etc.

Esta obra se suma, en fin, a trabajos desafiantes como el ya imprescindible del bardo Francesco Benozzo, *La tradizione smarrita. Le origini non scritte delle letterature romanze* (Roma, 2007), mostrando que, pese al plúmbeo peso de la omnipresente y fulgurante literatura greco-latina, la tradición literaria de países latinos como España, Francia, Italia o Portugal deben también una buena parte de sus componentes más singulares a esa previa y pervivida tradición verbal básicamente céltica en muchos casos.

Aquí y así, desvelando esta plural estratigrafía de tantas obras, buscando esa tradición, más que perdida (*smarrita*), sepulta y enterrada, Almagro sigue actuando esencialmente como un arqueólogo, un arqueólogo del arte verbal, reconstruyendo a base de fragmentos materiales de una u otra índole lo que pudo ser un *corpus* ancestralísimo de narraciones propias o al menos especialmente características del antiguo mundo céltico —seguramente su componente mayoritario y más antiguo— de la península Ibérica, cuyas lenguas fueron *absorbidas* por el latín, pero cuyos cuentos, imaginarios, mitos o supersticiones perduraron de alguna manera en la viva y oral tradición de nuestros mayores. Si la Arqueoglotología o Lingüística que se ocupa de la reconstrucción de lenguas remotas y sin testimonio escrito ha sido también definida como *Lingüística forense*, por el minucioso y paciente cruce de datos seguidos en la confección de la presente obra cumple a esta definirla asimismo como un brillante y pionero ejercicio de *Literatura forense*.

Xaverio Ballester  
(Universitat de València)



A. Gabriel Meléndez, *The Book of Archives and Other Stories from the Mora Valley, New Mexico*, Norman, University of Oklahoma Press, 2017, 232 pp.

No es la primera vez que el Gabriel Meléndez de la Universidad de Nuevo México (Albuquerque, EE. UU.) publica leyendas nuevomexicanas en edición bilingüe, pues en 2013 publicó *The Legend of Ponciano Gutiérrez and the Mountain Thieves*, una hermosa historia de aventuras conservada en la memoria de la familia Paiz hasta que él la recogió y la editó ilustrada para niños (y adultos). Las dos obras relatan fábulas contadas en el Valle de Mora, del que Meléndez es nativo. El valle está resguardado en la Sierra de la Sangre de Cristo perteneciente a las Montañas Rocosas en la parte más meridional y, dicho sea de paso, destacamos lo respetuosos que son los norteamericanos con la toponimia española.

Esta publicación y la que ahora reseñamos encajan perfectamente en los intereses y la trayectoria académica del autor centrada en la crítica literaria, la crítica cinematográfica y la etnohistoria americana, especialmente en los territorios que fueron españoles desde 1598, después del fracaso de otras expediciones, y mexicanos con la independencia desde 1821. También ha trabajado con profusión las historias de vida y el imaginario étnico y cultural del Sudoeste de los Estados Unidos. En todo este acervo que mezcla tradición y memoria tiene cabida *El libro de los Archivos*.

El libro es una colección de cuarenta y dos relatos de extensión dispar y muchos relacionados entre ellos, que es reelaborada por el autor cuando la escribe sin que el interés mengüe a medida que avanza. La génesis de la colección es otra historia tan sorprendente como algunas de la propia recopilación y que se narra en dos relatos «El libro de los archivos» y «Mora es bombardeada», aunque hay otros que tienen que ver con su desenlace que se evoca sin tregua. Cuenta la leyenda que Meléndez inventa que los habitantes del Valle de Mora documentan desde un tiempo impreciso, lejano y anterior a la llegada de los colonos de los Estados Unidos su memoria e identidad en un libro de cuero atado con correas en el que almacenan materiales heterogéneos: poesía, artículos de periódicos, registros, crónicas, bosquejos histórico-geográficos... El libro comenzaba con la frase «En el principio del mundo...» dando a entender que el mundo había comenzado allí, en el mismo lugar donde se custodiaba dicho manuscrito. Pero cuando estalla la guerra entre México y Estados Unidos (1848-1846) los americanos anexionaron varios territorios, entre ellos Nuevo México, y una bomba causó el desastre destruyendo el libro de la memoria y a sus dos últimos custodios, los ancianos Agustín y Tacha Valdez:

el estallido del proyectil les rompió los tímpanos de los oídos y luego les quemó las retinas de los ojos con el deslumbre de una explosión que les quemó las carnes, abriendo un hueco en la tierra en el mero lugar donde Agustín Valdez había hecho enterrar con tanto cuidado su sagrado Libro de Archivos. [...] Entre el humo y los escombros volaban también las hojas desgarradas y chamuscadas del libro de Agustín Valdez, asidas por un viento que tiraba al sur y yendo a desparramarse por lo largo y ancho del valle como las hojas de los álamos que caen al suelo (130).

Después de la guerra Meléndez narra como la historia del lugar se transmite oralmente de generación en generación dentro de las familias y pueblos, el relato pertenece a todos, a la comunidad entera.

Hay un hilo conductor que pasa por todos los relatos, el cambio cultural, a pesar de que el primitivo libro de archivos y el que se reelabora ahora sean, cada uno a su manera, ejercicios de resistencia cultural. Este cambio lo sufren los indios —navajos, indios pueblo y apaches—, los colonos mexicanos y los colonos y militares yanquis, que conociendo el valle por primera vez «eran como hombres ciegos», y otros europeos como el sacerdote francés P. Avel o el alemán Pablo Steiner, pero sobre todos ellos pesa otra categoría étnica que se impone en todas las historias, la de mestizo como en el relato «Sarita, la genízara». La mudanza se asocia un progreso que hace que la gente «no era la misma de antes», pues, aunque todavía se vivía en función de la tierra y las tradiciones, dejan de interesar las historias de los trovadores en favor de las promesas de los políticos, las mercancías y los oficiales federales que recordaban que eran tutelados por Estados Unidos. Pero a pesar de las maniobras de Waldo Catrine y sus secuaces —personajes que asemejan a los especuladores de terrenos que después emigraran a Nuevo México— han pervivido hasta hoy usos y leyendas vernáculos en la lengua de Garcilaso de la Vega. No importa que los otros no entiendan nada de «la más miserable y rústica gente sobre la tierra», que no sepan que vender el rancho es como vender la madre, pues sus cuentos refuerzan su idiosincrasia y su libro mítico el origen del mismo mundo. Aunque los símbolos del progreso sean otros bien distintos —locomotoras, periódicos bilingües, etc.— todavía hoy se celebra la Pasión del Señor en las Moradas de los penitentes y la Pascua de Resurrección, se saca a los santos por la Cruz de mayo, se le piden imposibles a San Antonio... y se interpretan los sueños.

También la muerte se personificada como una escultura en madera conocida popularmente como la comadre Sebastiana, aunque tiene muchos nombres en la visión que relata Meléndez, sigue sentada en su trono, una carreta, su rostro está cubierto con un rebozo y porta un arco y una flecha para recordarle a todos que un día ricos y pobres, guapos y feos, listos y tontos, indios, mexicanos y americanos han de subir a su carro. De esta manera la Sebastiana es protagonista de muchas historias de Mora: difuntos como Petra que se aparecen para despedirse de su amor verdadero, el jinete cazador de cíbolos (bisontes americanos) que con mala suerte muere, una viva a la que se le da sepultura como muerta y los espíritus de los indios que están enterrados en todos los lados.

La guerra se presenta como verdad dolorosa y probada que ha llevado la ocupación y ha hecho que la soberbia se enseñoree de todo. El General Carne, nombre que Meléndez inventa para el comandante norteamericano que conquistó Nuevo México, no se satisface con vencer, además humilla a los habitantes que considera «incorregibles mestizos». Pero hay otras verdades tan dolorosas como convincentes como la esclavitud y los robos de mujeres y niños. El cautiverio de los indios y nuevomexicanos que dura varias generaciones se representa como el caso de la india comanche Sara y su desdichada hijita dando a conocer una historia cruel. El comienzo del siglo veinte no trae ventura, sino sequía, hambre, emigración forzosa del campo a la ciudad y desarraigo. A los nuevomexicanos se les recluta como soldados nuevos-yanquis para la guerra europea, etc. Las guerras del futuro serán igual de espantosas, hay seres queridos enterrados en la lejana Normandía y otros como «Pite Chotas» que pierde un pie en Corea, pero también ha perdido su alma.

Meléndez va recomponiendo la historia de la memoria con personajes populares —brujas y hechiceros, curanderas («médicas»), la alcahueta restauradora de hímenes,

Mana Romancita, un abuelo desconfiado, estupefacto e incrédulo ante los nuevos inventos—; animales —cíbolos, osos, caballos y perros que huelen la muerte o no—; una beldad, Julia Pacheco, y su pléyade de pretendientes; el prohombre Eusebio Romero, humilde, que entendió que «su primera y verdadera educación le había llegado de su gente», déspotas ajenos y, con amargura, también caciques cercanos; gente honrada y trabajadora, chismosos y un vago redomado; una monja de Ágreda, «La dama azul», que en el s. XVII tenía el don de la bilocación y grandes dotes para convertir indios; y por supuesto los poetas populares, uno además bufón de virrey.

Mediante la narración podemos interpretar los valores instaurados en el pensamiento de los aldeanos de Valle que obligan, por ejemplo, a que «ningún pecador, por más ignoble, se vaya del mundo sin una despedida formal» (203) o que en una Morada los hermanos de una cofradía rezan una petición por cada alma en el tiempo santo (p. 230). Si el mito es algo viviente porque, como afirmó Mircea Eliade es la base de la vida religiosa, el que teje este libro, asumiendo toda su ficción, parte de un poso de verdad. Por fortuna A. Gabriel Meléndez continúa la tarea de sus antepasados y ha registrado los cuentos del Valle de Mora para que nosotros podamos disfrutarlos: ¿Será una aparición sorprendente de los trovadores errantes y rivales Viejo Vilmas y Negropoeta García para recitar sus corridos, décimas y memorias?

M.<sup>a</sup> Pilar Panero García  
(Universidad de Valladolid)





*Piedras sagradas. Sacra saxa. Creencias y ritos en peñas sagradas*, Huesca: Diputación-Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2018-. <<http://www.piedras-sagradas.es>>

Los tiempos en que el papel impreso y encuadernado en libros o revistas era receptáculo y vehículo prácticamente exclusivo del conocimiento científico y de la bibliografía académica van quedando atrás, y a un ritmo que gana celeridad de día en día. Las plataformas internáuticas, con sus posibilidades de contenidos multimedia y con el incremento incesante (cuantitativo y cualitativo) de su ductilidad y de sus funciones, asociadas a cada vez más proyectos científicos, comenzaron hace no demasiados años a disputar el territorio al soporte en papel. Y parece que no están tan lejos los días en que podrán hasta suplantarlos por completo.

El portal *Piedras sagradas. Sacra saxa. Creencias y ritos en peñas sagradas*, que se halla alojado desde su nacimiento en 2018 en la dirección electrónica <<http://www.piedras-sagradas.es/>> es una demostración contundente de que, sin necesidad de mover una sola hoja de papel, es posible contar hoy con una herramienta de conocimiento (en este caso de conocimiento etnográfico-antropológico y geográfico-histórico, esencialmente) poderosísima, capaz de contener y de gestionar mucha más y más plural información que la que pudiera hallar acogida en un grueso libro e incluso en una enciclopedia completa.

En su fase de desarrollo actual, el portal *Piedras sagradas* ofrece a quien quiera pasearse por él información profusa y compleja acerca de centenares espacios con piedras o con conjuntos de piedras que han sido señalados en los rincones más remotos de la provincia de Huesca como geografías asociadas desde tiempo inmemorial por el ser humano a creencias y relatos (leyendas, cuentos, supersticiones) de tipo mágico-religioso, y a rituales y fiestas que tenían que ver con la protección, la fecundación, la sanación, el culto a los muertos, etc. Cada uno de esos espacios es minuciosamente catalogado y descrito conforme a criterios rigurosos y cruzados sobre los que enseguida obtendremos más detalles. ¿Cuántas páginas en papel serían precisas para albergar tal caudal de información? ¿Y qué índices y de qué complejidad debería llevar el libro o la enciclopedia resultantes, para intentar competir (misión que se revelaría, a la postre, imposible) con las posibilidades interactivas de un portal virtual?

*Piedras sagradas* funciona, además, en un formato abierto que, al contrario de lo que permite el recinto acotado y rígido del libro, está siempre dispuesto a la mejora, a la ampliación, a la actualización. Se trata de un palimpsesto ideal, de una obra colectiva e inacabable en el plano no solo de la comunidad que la construye hoy, sino también de las promociones, quién sabe cuántas, que deberán continuar la labor en el futuro. Y todo ello sin que el receptor tenga que pagar otro precio más que el de su ordenador y el de su conexión a internet, y con la ventaja de que tendrá el acceso siempre franco e inmediato, sin que importe el momento ni el país del acceso.

Contamos ya en España y en el mundo hispánico con portales audiovisuales, cada vez más tecnológicamente desarrollados y con mejores contenidos, que están transformando de manera radical los modos de hacer y de proyectar el conocimiento en los campos de la etnografía y de la literatura popular. Los más sofisticados y de mayores

alcances son, sin duda, el Corpus de Literatura Oral (CLO), de la Universidad de Jaén, que dirige el profesor David Mañero; y el Laboratorio Nacional de Materiales Orales (LANMO) de la ENES-UNAM Morelia (México), que dirigen los profesores Berenice Granados y Santiago Cortés. Pero, además de estos, proliferan los portales, algunos muy profesionales (alojados en páginas de universidades, centros de investigación y museos) y otros más modestos (sustentados por ayuntamientos, asociaciones e investigadores independientes) que están contribuyendo, cada uno a su modo pero por lo general con resultados excelentes, a la recuperación de nuestro patrimonio etnográfico en condiciones muy superiores a las que era posible cuando se contaba con el soporte exclusivo del papel.

Ahora bien: este portal de *Piedras sagradas. Sacra saxa. Creencias y ritos en peñas sagradas* va mucho más allá, se asoma a nuevos y vertiginosos horizontes, pone a prueba nuevas metodologías y tecnologías, y permite miradas y apreciaciones totalmente diferentes de nuestra cultura patrimonial. No se trata solo de un repositorio sofisticadamente audiovisual como son, esencialmente, muchos otros portales. *Piedras sagradas* se autodefine, en su página de inicio, como un portal web que

ofrece un completo catálogo de todas las peñas sagradas conocidas en la provincia de Huesca. Diversos buscadores y un mapa interactivo con la localización exacta de cada punto permiten acceder a sus correspondientes datos históricos y antropológicos, acompañados de galerías fotográficas, producto del trabajo de los investigadores Eugenio Monesma, José Miguel Navarro y Josefina Roma.

Se queda muy corta esta descripción. Porque, para empezar, el «catálogo» y los «datos históricos y antropológicos, acompañados de galerías fotográficas» anunciados con palabras tan escuetas están contruidos y elaborados con una sistematicidad y un rigor importantes, y con un detalle y profundidad de alto nivel científico en la información.

No en vano el portal está asociado a empeños académicos sobresalientes, como aquel precursor e inolvidable encuentro científico del que nació el libro *Sacra saxa. Creencias y ritos en peñas sagradas. Actas del Coloquio Internacional celebrado en Huesca del 25 al 27 de noviembre de 2016*, eds. Martín Almagro-Gorbea y Ángel Gari Lacruz (Huesca: Instituto de Estudios Altoaragoneses, 2017).

El mapa interactivo permite la localización y la visualización de diferentes capas (satélite, fotografía aérea, topográfico, etc.) en escalas tan generales o tan de detalle como el usuario y su opción de zoom elijan, de cada una de las piedras o de los conjuntos de piedras catalogadas.

Algo que no he visto aplicado, hasta ahora, a ningún repositorio de información etnográfica ni de España ni de Hispanoamérica, ni tampoco de otros lugares del mundo.

La información que al respecto ofrece la misma página es esta:

El mapa interactivo es una herramienta interdisciplinar concebida con el doble objetivo de aportar información a los investigadores y de poner en valor el patrimonio de las piedras sagradas mediante su divulgación.

Presenta las 206 piedras sagradas localizadas hasta la fecha en la provincia de Huesca. Están descritas en 241 fichas, complementadas con más de 1.500 fotografías, 13 vídeos con tomas aéreas y un audiovisual sobre el amplio escenario mítico-legendaria del Salto de Roldán, que ilustran la variedad y riqueza de este patrimonio. Determinados lugares cuentan con dos fichas complementarias, correspondientes al trabajo de diferentes investigadores.

Las coordenadas incorporadas (latitud-longitud ETRS89 en grados decimales y ETRS89 UTM) permiten localizar con precisión los lugares en la cartografía, así como las informaciones adecuadas para llegar a los espacios mítico-legendarios marcados en el mapa.

La información ha sido recogida en 9 comarcas, 82 municipios y 127 localidades.

Con respecto a la navegación por los mapas, esto es lo que anuncia el propio portal:

Se ofrece un mapa general de toda la provincia, que incluye todas las piedras sagradas, y nueve mapas comarcales. La navegación a través de cualquiera de ellos permite localizar los lugares de interés y consultar los contenidos de todas las fichas asociadas a ellos. Según los niveles de zoom, se agrupan geográficamente los diferentes puntos registrados. A medida que nos acercamos, es posible visualizar la localización exacta de cada elemento y acceder a toda la información asociada.

Búsquedas. Las piedras sagradas también pueden localizarse a partir de distintos tipos de consulta: por palabras clave, por localización territorial (comarca, municipio y localidad) y por tipologías funcionales y morfológicas.

En relación con las posibilidades de búsqueda conviene saber que se pueden hacer, además de sobre el propio mapa, con un buscador de «Tipos morfológicos» que distingue estas categorías:

- Conjunto pétreo
- Cueva artificial
- Cueva natural
- Eremitorio
- Ermita / Iglesia
- Grabados en roca
- Huellas
- Megalito
- Montón de piedras
- Pareidolia
- Piedra
- Piedra exenta
- Poblado

Hay además un buscador de «tipos funcionales» que distingue estas otras categorías:

- Apotropaicas
- Curativas
- Espacios Sacralizados
- Fecundantes
- Funerarias
- Otras
- Pareidolias
- Pedagógicas
- Rituales
- Simbólicas

Las posibilidades de búsqueda, combinando el catálogo, el mapa interactivo, el buscador de tipos morfológicos, el de tipos funcionales, el de localidades, y las coordenadas de latitud, longitud y zona UTM, permiten, en fin, llegar a una información muy completa, que cubre desde la visualización del conjunto de la provincia hasta el detalle de cada geografía local, con todo su aparato explicativo y hermenéutico adicional.

Cada piedra sagrada se halla, por lo demás, prolijamente contextualizada, conforme a estos criterios:

Descripción  
Historia  
Leyenda y tradición oral  
Acceso  
Entorno  
Estado de conservación  
Información adicional  
Galería [fotográfica]

Señalan los constructores del proyecto, con toda la razón, que estamos ante

un trabajo pionero, en vías de desarrollo, abierto a mejoras y modificaciones. Los objetivos futuros se centran en promover nuevas investigaciones que contribuyan a una mayor definición y enriquecimiento del concepto de «piedras sagradas» desde la perspectiva de diferentes disciplinas científicas, así como en estudiar propuestas de inclusión de nuevos lugares en el mapa. Por último, se pretende extender la experiencia a otros territorios.

Así es: la estructura del portal permite la incorporación futura de nuevos recursos tecnológicos y de cuanta información adicional se vaya generando, sobre piedras o conjuntos de piedras que se puedan aún localizar, o sobre la historia, la geografía, la etnografía del los que ya hay. Podrían, por ejemplo, ser añadidos bibliografías, videos además de fotografías, filmaciones con entrevistas a lugareños y, ¿por qué no? a arqueólogos e investigadores. Y se podría también exportar el concepto, la estructura, la tecnología, a otras provincias y entornos. Si todas las áreas territoriales y culturales de nuestro país e, idealmente, del mundo, contasen con instrumentos de recuperación y de conocimiento del patrimonio de la calidad de este, el salto adelante podría ser calificado de revolucionario.

Pero además, y puestos a soñar, podrían ser incorporadas informaciones no solo acerca de piedras sagradas. También acerca de espacios con leyendas de brujas y demonios, de apariciones de moras, moros, duendes y gigantes, de tesoros escondidos, de puentes del diablo, de prodigios, milagros e imágenes, de enfrentamientos en la época de las guerras de independencia o carlistas o de la guerra civil de 1936-1939. Y así hasta que se pudiera cubrir toda la variadísima casuística de las creencias y de los relatos tradicionales y se pudiera avanzar en una ideal arqueología de la memoria y en un completo mapa interactivo del imaginario colectivo.

Los cimientos de este sueño están ya sólidamente establecidos, y son generosamente ofrecidos por sus promotores a quienes deseen aprovecharlos y continuar la labor. Tres nombres importantísimos de la etnografía española contemporánea han contribuido a él: Eugenio Monesma Moliner, José Miguel Navarro López y Josefina Roma Riu han elaborado las completísimas fichas y han hecho las fotografías que

acompañan a cada uno de los espacios catalogados en este portal. Si lo han conseguido con este nivel de perfección técnica ha sido gracias a la ayuda de los especialistas en divulgación territorial Pablo Alfonso Matute y Ramón Salanova Aznar (ECAS Técnicos Asociados SLP-[www.aragonvirtual.es](http://www.aragonvirtual.es)). En la concepción y en todas las fases de elaboración del proyecto ha estado y está Ángel Gari, uno de los pensadores que con mayor originalidad y profundidad han contribuido a la recuperación y al conocimiento de la cultura popular, en sus vertientes antropológica, etnohistórica y geográfica, de Aragón y de toda España.

Se anuncia ya una inminente ampliación de contenidos, que permitirá el acceso a una nueva categoría de «conjuntos sagrados territoriales», es decir, de escenarios mítico-legendarios que serán mostrados sobre un mapa con capas interpretativas y contextuales, con panorámicas aéreas y fotografías panorámicas de 360°. Se atenderá en esa nueva (que no será la última) versión a más piedras, y quedará fijada una ruta turística por las cercanías de Huesca que tendrá en cuenta diversas piedras sagradas y otros elementos patrimoniales y paisajísticos de interés.

Sin el apoyo incondicional de la Diputación Provincial de Huesca y, en particular, del benemérito Instituto de Estudios Altoaragoneses, que es una de las instituciones culturales más activas, sensibles, avanzadas y mejor orientadas que hay en nuestro país, nada de esto hubiera sido posible.

José Manuel Pedrosa  
(Universidad de Alcalá)





**Elena Romero, *El profeta Moisés, divino y humano: su grandeza y su muerte. Versiones sefardíes de dos leyendas hebreas medievales*, Madrid, CSIC, 2017, 363 pp.**

El corazón de este nuevo libro de Elena Romero es la edición de todo el corpus conocido de versiones judeoespañolas, originalmente en caracteres aljamiados, de las leyendas midrásicas conocidas como *Guedulat Mosé (La grandeza de Moisés)* y *Petirat Mosé (La muerte de Moisés)*. Las dos hunden sus raíces en una internacional tradición que floreció, en el ocaso de la Edad Media y luego durante la Edad Moderna e incluso la Contemporánea, en el colosal repositorio del midrás en hebreo, aunque dejó traducciones, proyecciones y secuelas en otras lenguas, empezando por el yídico.

De *La grandeza de Moisés* se editan seis textos: los llamados de Constantinopla ca. 1765, Salónica 1855 (con escrupuloso desentrañamiento de todas las variantes de Salónica 1855B y Salónica 1891), Belgrado 1860, manuscrito de Oriente del siglo XIX, y manuscrito de Tetuán de 1891. De *La muerte de Moisés* se editan las versiones de Constantinopla 1763, Salónica 1900, Burgas 1919, Constantinopla 1879 y manuscrito de Oriente del siglo XIX. Son todas leyendas en prosa. Elena Romero añade la edición de dos coplas sefardíes en verso relacionadas, por su tema, con los textos anteriores: un extracto de *Las hazañas de Moisés*, conforme al manuscrito de Sarajevo-Venecia 1702 y ss, y dos versiones de *La muerte de Moisés*: Esmirna 1861 y Rodas 1902/1948.

Solo la experiencia de la lectura directa, y no la de la reseña abreviada, puede permitir tomar conciencia de la opulencia y la expresividad de la lengua sefardí en que todos estos relatos están codificados; del valor de su léxico, de sus fórmulas, de sus giros, como señales de estratos y de cruces intrincadísimos, no solo lingüísticos, sino también culturales en el sentido más amplio; de su fuerte halo emocional, pues no en vano sus traductores, refundidores, transmisores y receptores sefardíes se sintieron víctimas de otro éxodo que había sobrevenido (desde el solar hispano) bajo la sombra y entre los ecos sentimentales y narrativos de los éxodos anteriores que padeció el pueblo judío (y no solo del que estuvo guiado por Moisés); y de su valor trascendental, en fin, como literatura de aliento muy poderoso y como revelación de unos géneros de narración y de unas estrategias de traducción, o quizás debiera decirse de adaptación, que enriquecen de modo superlativo no solo el panorama de la literatura sefardí en particular, sino también el de la literatura hispánica en que la sefardí tiene su marco.

Aunque estaría por ver en qué grado cuadra la etiqueta de «folclórica» a unos textos que fueron trasvasados de manera directa desde las fuentes midrásicas (y por tanto primordialmente orales y tradicionales, pero fijadas subsidiariamente por la escritura) hebreas a los papeles de sus intérpretes sefardíes, la lectura y el análisis de todos y cada uno de estos relatos y variantes constituyen un verdadero festín para el aficionado, en particular, a la literatura folclórica. El encadenamiento de motivos tradicionales es abrumador y se ajusta a unos modos y a unas poéticas de la interpolación y el ensamblaje que para cualquier conocedor de la literatura tradicional resultan bien familiares. Esta apreciación corrobora que estamos ante una tradición literaria más cercana a los gustos más libres e informales del pueblo que al dogma escolástico de los rabinos. En el polo opuesto, en definitiva, a las traducciones y adaptaciones, más literales, incluso rígidas,

que se hacían en la órbita sinagoga. Un trabajo muy reciente de Olivier Brisville-Fertin, «Quelques réflexions sur le statut et les fonctions des traductions *aljamiadas* de prédication», *Cahiers d'études hispaniques médiévales* [Monográfico *Penser la traduction au Moyen Âge*] 41 (2018) pp. 275-293, aunque centrado en el ámbito de la traducción y de la aljamía árabes, nos permite calibrar mejor la diferencia, puesto que el autor francés se fija en las traducciones más fieles a las escrituras canónicas y más renuentes a la contaminación folclórica. Es decir, en el extremo opuesto al que a nosotros nos ocupa.

Particular interés tienen, desde el punto de vista de la interpolación de motivos del cuento y la leyenda tradicionales, las sensacionales versiones de Burgas 1919 y Manuscrito de Oriente, siglo XIX, de *La muerte de Moisés*. En Burgas 1919 se halla intercalado el episodio de un encendido debate de Moisés primero con Abraham, después con Isaac y finalmente con Jacob que sigue las convenciones del género literario del debate, que cuenta con muchos paralelos en la literatura sefardí, en la hebrea, en la hispánica y en otras (particularmente en la medio-oriental antigua, con la que la hebrea antigua tuvo lazos); en ese mismo texto de Burgas se integra también una digresión legendaria fascinante acerca de cómo, nadando por el río, llegó hasta Moisés el sarcófago que unos hechiceros egipcios habían ocultado y sumergido en las aguas, con los huesos de José en su interior, lo que permitiría cumplir a los prófugos judíos con el precepto de no abandonar Egipto si no era con los restos del patriarca.

Valdría la pena, sin duda, evaluar hasta qué punto este motivo narrativo del sarcófago de José escondido en el río tiene relación con las leyendas medio-orientales e indoeuropeas acerca de otros héroes o soberanos enterrados en los ríos que ha estudiado François Delpech en «Trésors et sépultures subaquatiques: variations sur une légende perdue», en *Routes et parcours mythiques: des textes à l'archéologie*, ed. Alain Meurant (Bruselas: Safran, 2011) pp. 37-78; y en «La sépulture subfluviale de Daniel et le mystère indo-européen du feu dans l'eau», *Voix des mythes, science des civilisations (Mélanges Philippe Walter)*, eds. Fleur Vigneron y Koji Watanabé (Berna: Peter Lang, 2012) pp. 3-16.

En el Manuscrito de Oriente, siglo XIX, de *La muerte de Moisés*, hay, por otro lado, interpolados cuentos y ejemplos de distinta especie (*La prometida del rey, ¿es fea o bella?*, *La novia indecisa*, *El cortesano que regaló al rey una espada*, otra versión menos desarrollada del debate de Moisés con Abraham, Isaac y Jacob, *Los seis pecados de Moisés*, *La madre que defendía a su hijo*), y no pocos episodios que no asoman en otras fuentes, como el del traspaso de la sabiduría de Moisés a Josué, que tiene un interés crucial si se aprecia desde la atalaya de la literatura acerca de la transmisión de la soberanía y del saber de un dirigente más experto a uno más joven, que es motivo central en muchas mitologías iniciáticas y en una muy reincidente y prestigiosa bibliografía crítica.

Pero no es solo el encadenamiento más o menos aleatorio de motivos narrativo-folclóricos flotantes, migratorios, lo que sitúa con claridad estos relatos en la órbita de la literatura de raíz tradicional. La estructura general de *La grandeza de Moisés* se atiene al dilatadísimo género de las visiones del más allá, sobre las que muchos siglos, lenguas y literaturas han insistido una y otra vez. Un repertorio tan abierto y multifacético como para que, por ejemplo, el especialista en Dante no se equivoque si juzga que la dramática excursión de este Moisés midrásico-sefardí por los cielos, los infiernos y el paraíso puede ser un parangón legítimo de la sofisticadísima *Commedia*; sí, tendrá razón, pero siempre y cuando no pierda de vista que tales ambulantes Moisés y Dante (igual que tantos otros

protagonistas de visiones alegóricas del más allá, muchas de ellas vertidas en el molde del cuento oral, otras en el del relato chamánico, no pocas en escritos de grandes refinamiento y cortesanía) no dejan de ser, a fin de cuentas, planetas de una dilatadísima constelación literaria que cuyos cimientos se asientan sobre un folclore difuso e inmemorial.

En lo que respecta al sustrato folclórico que es posible apreciar en los relatos acerca de *La muerte de Moisés*, cuya idea principal es la resistencia de Moisés a entregar el alma a sucesivos enviados de Yahvé y a Yahvé mismo, puesto que el patriarca desea fervientemente poder ingresar en la ya muy cercana tierra prometida, baste decir que la propia tradición sefardí atesora endechas protagonizadas por humanos que se resisten en vano, y que oponen argumentos apasionados, a la visita de la muerte. Véase al respecto Manuel Alvar, «Las coplas de la muerte y la tradición sefardí», *Endechas judeo-españolas* (Madrid: CSIC, ed. refundida y aumentada, 1969) pp. 45-58; y Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, «Las Coplas de la muerte y una endecha de Esmirna», *En torno al romancero sefardí: hispanismo y balcanismo de la tradición judeoespañola* (Madrid: Gredos-Seminario Menéndez Pidal, 1982) pp. 89-95.

El de la rebeldía al mandato a morir es, sin duda, materia de un sinnúmero de cuentos y de leyendas tradicionales e internacionales. Y, por supuesto, de películas tan clásicas como *El séptimo sello*, 1957, de Ingmar Bergman. Pero hay motivos específicos dentro de la trama de alguna versión de *La muerte de Moisés* sefardí que llaman particularmente a la comparación. Así, los episodios de la hermosísima versión de Constantinopla 1763 a los que Elena Romero ha marcado con los epígrafes «Empieza la cuenta atrás: a Moisés le quedan cinco horas de vida; pide a Josué que proteja a su familia...», «Le quedan tres horas; Moisés suplica a Dios que le deje entrar en la tierra prometida...», «Le quedan dos horas...», «Le queda media hora...», «Llega la hora de la muerte...», se pliegan a unas cronologías formulaicas que no dejan de recordar episodios y versos de romances como aquellos de *La muerte del príncipe don Juan* que decían: «tres horas tienes de vida, hora y media ya pasada, / la una para disponer de las cosas de tu alma, / media para despedirte de las gentes de tu casa...». Escenas de factura análoga aparecen en romances de documentación renacentista como *El enamorado y la muerte* («—¡Oh, muerte tan rigurosa, déjame vivir un día! / —Un día no puedo darte, una hora tienes de vida...») o vivos hasta hoy en la tradición oral moderna, como el de *El ateo*: «Cuando fuera esoutro día, la Muerte por él venía, / cuatro demonios de negro, de blanco nada traían. / —Detente, Muerte, detente, detente siquiera un día, / pra confesar mis pecados, confesar la alma mía. / —Cómo me he deter, señor, si el rey del cielo nos guía...».

Todo esto si nos ceñimos solo, y de manera muy sucinta, al campo del romancero. Porque lo cierto es que el esquema narrativo de *La muerte de Moisés*, que explota el *pathos* del acercamiento hora a hora del final de quien está destinado a morir, se ciñe de manera escrupulosa a un esquema literario muy acuñado y de proyecciones vastísimas, al que también se hallarían ligados, por poner unos pocos y variados ejemplos entre muchos posibles, la crónica de la espera de la muerte del filósofo en la *Apología de Sócrates*, el relato evangélico de la pasión de Cristo, la epopeya carolingia de la aniquilación de Roldán, la tragedia lorquiana de *Mariana Pineda* o la película *Bailar en la oscuridad* (2000) de Lars von Trier.

El trabajo de edición de Elena Romero está a la altura del tesoro invaluable que exhuma en este libro. En su prólogo explicita, en primer lugar, «cómo se fue forjando este libro» y reflexiona «sobre el título», al tiempo que define su contenido, su sistema de

transcripción y sus criterios generales de edición, que siguen los que fijó para la edición de textos sefardíes Jacob M. Hassán, el fundador de la escuela española de estudios sefardíes. Abruma el modo en que Romero transcribe y edita estos textos difícilísimos, acribillándolos con exhaustivas notas léxicas, lingüísticas y culturales, declarando con rigor todas sus fuentes bíblicas y parabíblicas, aclarando los pasajes (que son muchísimos) de difícil comprensión, y llenando lagunas a partir de lo que sugieren las fuentes bíblicas y midrásicas o los paralelos sefardíes.

Describe y filia con rigor cada versión (algunas muy diferentes entre sí), busca y compara con sus fuentes hebreas (por más que haya casos que resultan casi imposibles de desentrañar, como el de la fantasiosa versión de Constantinopla 1763 de *La muerte de Moisés*), introduce deslindes en las complejísimas cuestiones de angelología, mística y escatología hebreas, indispensables para cualquier comprensión de estos relatos, analiza con detenimiento la lengua sefardí de una versión del Estrecho, da cuenta minuciosa del «desarrollo de abreviaciones hebreas y judeoespañolas», construye un completo glosario de más de treinta páginas, y establece una completa bibliografía de fuentes sefardíes y de fuentes hebreas y arameas, además de un índice de versículos bíblicos en judeoespañol y otro índice onomástico de autores y editores sefardíes.

Tras hacer el elogio del libro que tenemos entre manos puedo ya extenderme acerca de la tradición narrativa y crítica general a la que viene a sumarse y, sobre todo, a enriquecer.

Porque, si el Moisés del relato bíblico era una especie de constructo heroico en el que se adosaban motivos narrativo-folclóricos que venían de la noche de los tiempos, y de quién sabe qué ignotas y enredadas tradiciones orales, sobre el Moisés que aquel Libro fijó por escrito no han dejado de seguir acumulándose milenios de glosas y de invenciones añadidas, casi siempre de extracción (en instancias cercana o lejana) oral o folclórica, que han ido modelando, hasta hoy, un personaje absolutamente disforme, polifacético, cuyos contornos, por inabarcables, no lograremos jamás escrutar en todos sus alcances.

Moisés ha sido el centro de un proceso o más bien de una suma de procesos de ficcionalización que no resultan tan raros en un acervo, el bíblico, que ha alimentado las memorias y estimulado la creatividad literaria de un sinnúmero de pueblos y de generaciones. Lo prueban, en mayor o menor medida, las celebérrimas parejas de Adán-Eva, Caín-Abel o Judith-Holofernes, y las epopeyas personales de, entre otros, Noé, Abraham, José, David, Salomón o Sansón, sobre los que tan sin medida se han acumulado divagaciones e invenciones. En España tuvimos, por cierto, a un folclorista eximio, Julio Camarena, que se embarcó en la tarea de intentar desentrañar las relaciones entre relatos bíblicos y literatura oral española. La muerte injusta y prematura le impidió desarrollar hasta donde hubiera podido aquella magna empresa, aunque tuvo tiempo de regalarnos dos trabajos fundamentales: «La tradición oral en el Antiguo Testamento. Aproximación al legado de los patriarcas», *Estudios de literatura oral* 9-10 (2003-2004) pp. 57-78; y «La tradición oral en el Antiguo Testamento. La herencia de los patriarcas-profetas», *Estudios de literatura oral* 11-12 (2005-2006) pp. 33-50.

La mayoría de los héroes bíblicos, con Moisés a la cabeza, se ajustan a esquemas no demasiado convencionales en los usos de la literatura místico-heroica, pues suelen quedar resaltados sus perfiles positivos, pero sin que queden en la sombra sus defectos humanos y sus relaciones muchas veces conflictivas con la divinidad. Ello les confiere una profundidad y una ductilidad psicológicas que no tienen demasiados parangones en otras tradiciones, más dadas a la exaltación de héroes resplandecientes y sin fisuras.

No solo en la literatura doctrinal y para-doctrinal (e incluso en la extra-doctrinal y no autorizada) de las grandes religiones monoteístas (el judaísmo, el cristianismo, el islam, el bahaísmo) y de sus respectivas sectas ha sido Moisés un personaje sometido a procesos intensísimos, a veces extravagantes, de reciclaje literario. En las tradiciones orales de no pocos pueblos originarios de Asia, de África o de América han asomado y siguen haciéndolo una buena cantidad de avatares más o menos calcados o inspirados por el Moisés bíblico, pero que han dado el salto a órbitas culturales en que el vínculo con aquel modelo no resulta explícito, por más que pueda detectarse de manera subliminal.

Tal se aprecia, por ejemplo, en el *Dulu Bon Be Afri Kara*, una epopeya (publicada muchas veces desde 1948) muy estilizada e idealizada de la migración del pueblo fang desde el este hasta las costas del África occidental, refundida por Ondoua Engute a partir esencialmente de materiales orales consuetudinarios, pero muy influida también por los relatos de las misiones cristianas. El *Dulu Bon Be Afri Kara* se propuso calcar de la fuente bíblica la deriva exílica de todo un pueblo africano, y convertir al patriarcal Afiri Kara en un carismático Moisés negro. Al respecto puede verse la traducción de Julián Bibang Oyee que lleva el título de *La migración Fang, Dulu Bon Be Afrikara* (Ávila: Malamba, 1995); y además Lluís Mallart Guimerà, *Un cant èpic africà. Una crítica al poder absolut* (Tarragona: Publicacions de la Universitat Rovira i Virgili, 2014) pp. 111-112.

Tan bien dispuesto ha estado el personaje de Moisés a impregnar y a ser impregnado por relatos fabulosos de toda índole, que hasta en torno al ayatolá iraní Ruhollah Musaví Jomeini hubo y hay una intensa producción de discursos que han hecho de él, para muchos de sus seguidores, una especie de Moisés de la rama chií del Islam, adornado de relatos legendarios de enorme interés. Al respecto puede leerse el fascinante libro de Li Kulli Fir'awn Musa, *The Myth of Moses and Pharaoh in the Iranian Revolution in Comparative Perspective* (Waltham MA: Brandeis University, 2010).

La bibliografía crítica acerca de las metamorfosis literarias de Moisés es verdaderamente torrencial. Me limitaré a dejar constancia aquí, como referencias de importancia mayor, de solo tres títulos: Yuval Harari, «Moses, the Sword, and The Sword of Moses: Between Rabbinical and Magical traditions», *Jewish Studies Quarterly* 12 (2005) pp. 293-329; *La construction de la figure de Moïse*, ed. T. Römer (París: Gabalda, 2007); y, sobre todo, René Bloch, *Moses und der Mythos: Die Auseinandersetzung mit der griechischen Mythologie bei jüdisch-hellenistischen* (Leiden-Boston: Brill, 2011). Las páginas de todos ellos, que remiten además a amplias bibliografías enormes, facilitan la percepción de la polifonía abigarrada del personaje y de sus dobles. Se ha llegado hasta a hablar de saturación del esquema narrativo del *Éxodo* como modelo (en el ámbito de las tradiciones narrativas del judaísmo helenístico, por ejemplo) de largas generaciones de derivados, según puede leerse en Erich S. Gruen, «The Use and Abuse of the Exodus Story», *The Construct of Identity in Hellenistic Judaism Book. Essays on Early Jewish Literature and History* (Berlín: De Gruyter, 2016) pp. 198-227.

Si me he tomado la libertad de cerrar esta reseña con unos trazos muy generales acerca de las abigarradas tradiciones literarias (y de la correspondiente bibliografía crítica) que han hecho de Moisés un héroe de cuentos y de leyendas que acabaron, en muchos casos, por tener poco o muy poco que ver con la letra del modelo bíblico, es para que pueda ser valorada desde una perspectiva más justa y amplia la enorme aportación que supone el libro *El profeta Moisés, divino y humano: su grandeza y su muerte. Versiones sefardíes de dos leyendas hebreas medievales*, que permitirá, o más bien que obligará a que, a partir de ahora, el corpus sefardí, y gracias a él el hispánico (huelga decir que el primero es parte, y valiosísima, del segundo), puedan entrar por la puerta grande

de la bibliografía crítica acerca de las fábulas mosaicas, de las que había estado lamentablemente excluido hasta ahora, si hacemos la salvedad de algunos interesantísimos *recontamientos* moriscos relativos a Moisés que no han atraído hasta hoy demasiado interés crítico.

Toda una gesta filológico-cultural, la que se sustancia en este libro, que logra colocar la literatura sefardí inspirada en la leyenda hebrea, y su estudio y su crítica, en lo más alto de la profusa bibliografía internacional acerca de la literatura midrásica y de sus proyecciones, de la que estaba hasta ahora rigurosamente excluida. Y un alarde, de paso, de compromiso humanista, que restituye a la literatura y a la cultura del mundo hispánico una rama (la de la leyenda tradicional sefardí surgida del Midrash hebreo) prácticamente incógnita, a pesar de su gran mérito.

José Manuel Pedrosa  
(Universidad de Alcalá)



Luis Díaz Viana, *Miedos de hoy. Leyendas urbanas y otras pesadillas de la sobremodernidad*, Salamanca, Editorial Amarante, 2017, 241 pp.

Este es un libro complejo y sorprendente que *también* trata de los miedos de hoy, es decir, trata de ellos en cuanto a pensamientos organizados en narraciones de transmisión oral, pero comienza su fascinante historia mucho antes. Antes del miedo y antes del hombre moderno, cuando la ecuación *lugar-memoria-tiempo* tenía sentido en sí misma y articulaba nuestras vidas.

El ensayo está organizado en cuatro partes diferenciadas —Las voces de la identidad, Los ecos de la memoria y el desasosiego de la cultura, Los mensajes del miedo, y Cuando los dioses no son necesarios— y rematado con un lúcido epílogo. Comienza desgranando las diferencias (¿diferencias?) entre naturaleza y cultura, para meterse de lleno luego en la naturaleza de la identidad, de la alteridad, y la invención de la tradición en su primera parte. No en vano, el miedo primigenio que nos mueve a todos es siempre un miedo a lo desconocido, a lo otro, al otro, y para saber quién o qué representa ese miedo, hay que indagar en quiénes somos nosotros —con el desasosiego que ello comporta. En la segunda parte, y utilizando los relatos como hilos conductores de temas nuevos y viejos, el autor nos desvela inusitadas conexiones entre el pasado y el presente a través del análisis de antiguos mitos y modernas oralidades juveniles, o nos orienta en el entendimiento de las manifestaciones humorísticas como símbolo de nuestras sociedades y síntoma de sus situaciones políticas.

Y es en lo que sigue, a partir de la tercera parte, cuando comienza a describir la ruptura temporal de nuestra era, al tiempo que reivindica la actualidad del pasado o la atemporalidad de los miedos del futuro como presagios inciertos. Porque una de las principales tesis sobre las que se asienta este complejo ensayo cultural es que la ecuación *lugar-memoria-tiempo*, que hasta hace no mucho tiempo articulaba nuestras vidas, ya no sirve de referencia en esta época *sobremoderna*. Ahora se han globalizado los lugares o han sido desposeídos de su identidad —los *no-lugares* de que hablaba Augé (1992)—, se han rasgado las conexiones de la memoria con los lugares en los que habitaba, y se ha fracturado nuestro tiempo al discontinuar y cuestionar nuestra relación con el ayer y el mañana, ajenos ya en su presencia omnímoda al escueto presente en que vivimos.

Finalmente, en la última parte se plantea algunas grandes preguntas en relación a las funciones de la ciencia, la tecnología y la religión en nuestro *extraño y desencajado* mundo actual, y reivindica un papel de relieve para la Antropología como ciencia de comprensión de los cambios y las continuidades, de comprensión de lo nuestro y lo de los otros, y de los diálogos entre todos. Se remata el volumen con una sagaz y penetrante reflexión sobre lo que ha sido considerado como la *esencia* de lo humano, y sobre cómo ésta ha ido cambiando según cambiaban nuestras sociedades y necesidades.

Pero volvamos al principio. En el principio existe el hombre que nuestra sociedad ha construido como «natural», aunque «lo humano, desde las aportaciones de la antropología aparece más como una condición que como una naturaleza» (22). Es más, «el proyecto humano [...] no se reduce a adquirir un lenguaje, sino a aprehender una cultura de la que el lenguaje forma parte, y no al revés» (25). Siguiendo este pensamiento, Díaz Viana nos

expone cómo, a través de nuestra capacidad humana de narrarnos —de ser *homo narrans*— podemos llegar a ser hombres completos; «ser *homínidos* es nuestra naturaleza y ser *humanos* una condición que se ha logrado con el tiempo» (27, énfasis en el original). Y va más allá, planteando algunas de las incómodas cuestiones de nuestro tiempo: desde la *humanización* de los animales a la *deshumanización* (tecnológica) de los hombres. Aquí, en este punto, es donde la narración marca la diferencia de lo humano: las historias que contamos, nuestra capacidad de pensarnos y de compartir miedos y anhelos a través de ellas, nos distingue a día de hoy de todos los animales y de todas las máquinas (33), y es bastante probable que esa diferencia no vaya a desaparecer en el futuro próximo.

Y ya puestos, debió de pensar el autor, si vamos a contarnos, vamos a explorar algunas de las retóricas del espacio y del tiempo en la construcción de nuestras propias identidades (41-50). De nuevo, aparecen temas incómodos, liminales, de una actualidad históricamente construida, una buena muestra de nuestros conflictos irresueltos: se habla de la utilización de la historia como argumento de reivindicación territorial, de los estereotipos sobre la «falta de identidad» castellana, de las utilidades políticas de la identidad y la otredad que, no por ser totalmente actuales, dejan de tener precedentes antiquísimos, incluso míticos, y se habla de las representaciones etnográficas que nos ofrecen los museos de este tipo, con el objetivo de crear referentes *únicos* en la representación del espacio, del tiempo y de la memoria. Pero las maneras de contarnos son muchas y, entre ellas, destaca el autor por su ubicuidad y potencia, el mito, la leyenda y el rumor (recuerde el lector las muy actuales *fake news*, que son tan antiguas como el hombre). Les dedica Díaz Viana una comedida explicación que, sin embargo, resulta tan didáctica como iluminadora, por las certezas que nos aporta y, más aún, por lo muy perturbador que resulta saber la antigüedad de lo que consideramos contemporáneo y la radical actualidad de lo que nos hacía humanos en el principio de los tiempos (88-110). Es la persistencia del lugar en el tiempo (su significación como tal), lo que nos conduce a la memoria y, por tanto, al eventual sentimiento identitario, y al fraude, eventual también, que este sentimiento produce cuando es examinado históricamente; la mencionada fractura de la ecuación lugar-memoria-tiempo.

Y continúa Díaz con las preguntas incómodas, gran parte de las cuáles ya aparecían en trabajos anteriores, aunque aquí se ordenen y conecten para intentar explicarnos nuestros propios miedos. Continúa también con las respuestas parciales (no hay respuestas finales) y los giros inesperados en los que nos sitúa la sobremodernidad: lo que tantas veces hemos estudiado como pasado sigue plenamente inserto en nuestro presente; lo que entendíamos como lejano, o rural, o antiguo, no solo sigue pasando a nuestro lado, ahora mismo, sino que ya pasa en cualquier lugar, a la vez; aquello que afectadamente reducíamos a la memoria de los más mayores —el folklore— tiene infinitos, aunque diferentes, desarrollos entre los adolescentes de cualquier parte del mundo, en cualquier cultura y tiempo (111-123); y el humor o el chiste no son objetos *menores* de investigación, sino constructos que nos revelan importantes matices contextuales y políticos de la actualidad, porque no hay creación de folklore, chistes incluidos, que siga siendo transmitida sin significar nada (Dundes 1987: vii; citado en 130).

Y tras estos prolegómenos, extensos pero necesarios, se zambulle Díaz en la poética popular del desasosiego, en el miedo y en el miedo al miedo, el miedo a lo que puede llegar a ocurrir y a cómo podemos reaccionar ante ello. Si las cuestiones planteadas hasta el momento podían resultar problemáticas, aunque pertinentes en todo caso, ahora el autor nos presenta el camino que nos lleva al horror, a lo aterrador, a lo potencialmente

posible aunque indeseable, y nos lo presenta a través de la transmisión oral actual. Lo antiguo y legendario sigue formando parte, también, de nuestros delirios más actuales; los miedos de hoy se actualizan y renuevan las más arcaicas y lejanas tradiciones del terror (157-167). Y es que las leyendas de hoy, los *miedos de hoy*, no dejan de ser, como anuncia el autor en el subtítulo del libro «pesadillas de la sobremodernidad», porque el tiempo está *descoyuntado*, porque no son más que representaciones de nuestra *desorientación* espacio-temporal (169).

Aquí, el análisis de las similitudes y diferencias entre las narraciones de ayer y de hoy nos lleva a dos conclusiones igualmente perturbadoras: por un lado sigue habiendo leyendas —que ahora son, *también*, urbanas— porque sigue habiendo una necesidad de articular nuestros miedos comunes en narraciones contemporáneas; es decir, en algunas cosas no hemos cambiado nada a lo largo de los últimos siglos. Y por otro lado, todo ha cambiado, porque se ha transformado la manera en que se concibe el espacio y el tiempo, de modo que «estaría ya irremisiblemente alterada esa capacidad de recordar otros tiempos desde un mismo espacio al que se pertenece» (174), es decir, «lo importante de la narración ya no está en esa ligazón fuerte de lugar-identidad-tiempo» (175). En este sentido, nos recuerda el autor, por su pertinencia en todo tiempo, a Sontag, una de las pensadoras que mejor captó, con inquietante perspicacia, el palpar renovador de las culturas urbanas y sus varias consecuencias ético-estéticas en la época posmoderna, post-tradicional o sobremoderna. Sus agudas observaciones sobre los cambios —y las permanencias— que el siglo XX nos presentaba —hasta la implosión post-democrática del cambio de siglo, al menos— tienen muchos paralelismos con el libro del que aquí se habla. Si en Sontag (1969) las observaciones eran minuciosas en lo local y aterradoramente certeras en lo global, en Díaz Viana la sorpresa viene de la cercanía con la que trata *nuestros* temas, aquellos que *nos* identifican, y la precisión de cirujano con la que los disecciona hasta hacerlos universales y eternos.

«El mundo dislocado», «las arduas narrativas de la desarticulación», «el paisaje en escombros de la sobremodernidad»... los sugerentes títulos utilizados por el autor en los siguientes apartados nos llevan por un tortuoso camino de desesperanza con final abierto. Todo nos conduce a una antropología como ciencia necesaria, como camino de explicación de los mitos del futuro (tiempos), del pasado (memorias) y del presente (lugares). Porque, como resalta Díaz Viana,

se trata, finalmente, de presentar alternativas a esa triple negación (de no-tiempo, de no-lugar, y de no-memoria), que la sobremodernidad nos plantea [...] y hemos denunciado ese vértigo que produce correr sin una dirección clara y mirando solo hacia adelante. (205)

En la necesidad de plantear alternativas es donde se hace pertinente la vuelta a una antropología que sea necesaria, relevante, una antropología «urgente», «de guardia», que nos ayude a transitar por el proceloso mundo de los cambios bruscos en los modos de vida, en los saberes relevantes o en las transformaciones globales, sin que el miedo nos paralice (211). Una antropología que, sin embargo, sea consciente de nuestras limitaciones como humanos, «porque progresar *no* es querer cambiarlo todo» (213, énfasis en el original).

Se cierra el volumen con otra perspicaz reflexión sobre lo que —creemos— nos hace humanos, y sobre cómo nuestras concepciones sobre ello han ido cambiando a lo largo de la historia. Todo cambia y todo permanece. Es, en definitiva, un cierre inquietantemente adecuado para un volumen fruto de una reflexión madura sobre nuestros

miedos, siempre renovados, y las variadas formas que utilizamos para contárnoslos, pero también sobre muchos de los temas que han preocupado al autor a lo largo de su dilatada y fructífera carrera y que tienen en común la transmisión oral y su capacidad articuladora en todo tiempo. Porque muchas de las leyendas son nuevas, pero los miedos que articulan y esconden son tan antiguos como el mundo.

#### BIBLIOGRAFÍA CITADA

- AUGE, Marc (1992): *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, París, Le Seuil. [Los 'no lugares', espacio del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad, trad. Margarita Mizraji, Barcelona: Editorial Gedisa, 1998]
- DUNDES, Alan (1987): *Cracking Jokes. Studies of Sick Humor Cycles and Stereotypes*, Berkeley, CA, Ten Speed Press.
- SONTAG, Susan (1969): *Styles of radical will*. New York. Farrar, Straus and Giroux. [Estilos radicales, trad. Eduardo Goligorsky, Barcelona: Muchnik Editores, 1985]

Susana Asensio Llamas  
(Consejo Superior de Investigaciones Científicas)



**José Luis Agúndez García, *Refranes con cuento*, vols. I y II, Sevilla, Fundación Machado-Editorial Almuzara, 2018-2019, 528 pp. + 519 pp.**

La publicación de los dos primeros gruesos volúmenes, de los cuatro que están previstos, de los *Refranes con cuento* de José Luis Agúndez García, es un acontecimiento que dejará honda huella en el panorama de los estudios relativos a la literatura oral y popular hispánica y de sus relaciones con la narrativa escrita en general, porque sus alcances van mucho más allá del amplio y fecundísimo campo, que es el que se anuncia en el título, que se extiende en particular entre los dominios del cuento tradicional y el refrán.

No es exageración: a esta obra monumental y a su autor les sobran las credenciales para que de su envergadura y de su labor puedan hacerse tales elogios. En él confluyen méritos que será difícil que, en el presente y más aún en el futuro, puedan adornar a ningún otro investigador de la narrativa oral y popular española. José Luis Agúndez García es, en primer lugar, uno de los últimos folcloristas a los que el tortuoso devenir social y cultural de España, una nación cada día más atrapada (como todas) en las redes y los usos uniformizadores de la globalización, ha permitido realizar unas labores de campo extensas y sistemáticas que han llegado a fructificar en títulos a los que debemos el reconocimiento de, entre otros muchos méritos, el haber salvado del olvido repertorios cualitativa y cuantitativamente muy importantes de literatura oral. Entre esas obras indispensables de Agúndez figuran en un puesto de relieve sus *Cuentos populares vallisoletanos (en la tradición oral y en la literatura)* (Valladolid: Castilla Ediciones, 1999) y los monumentales *Cuentos populares sevillanos (en la tradición oral y en la literatura)*, 2 vols. (Sevilla: Fundación Machado, 1999).

Pero, tanto o más que en esas obras de gran envergadura, el currículum del autor se ha desparramado por una prolija miriada de artículos más breves, pero fundamentales por la rareza y por el interés de los relatos orales que en ellos son recuperados (a partir de la tradición oral y de ignotas fuentes de archivo y biblioteca), y por la apabullante erudición de los comentarios y los intensos aparatos críticos con los que es capaz de envolverlos. A destacar, las larguísimas series de trabajos publicados durante años en la *Revista de Folklore*, bajo los epígrafes de *Cuentos populares andaluces* y de *Tradición oral y literatura*. Todos estos artículos hacen justicia a otra de las especialidades de Agúndez: la reivindicación y el estudio de los cuentos breves del siglo XIX reelaborados, a partir de fuentes orales, por autores que hoy sonarán a muy pocos, como Antonio de Trueba o Rafael Boira entre otros, pero que tuvieron cierta repercusión en su época y cumplieron un papel relevante en la transmisión de la cadena del cuento popular justo en la época en que empezaba a asomar en nuestro país, impulsada por la enorme y fugaz figura de Antonio Machado y Álvarez, Demófilo, una ciencia del folclore realizada con exigencias científicas.

No es posible reunir hoy, en estos días en que la savia de la tradición oral patrimonial se ha secado ya prácticamente en las venas de la memoria colectiva y en que un *folk* de masas y mercantilizado ha destronado casi del todo al folclore a la vieja usanza,

coleccionables equiparables a las que, en el corazón de Castilla o en el corazón de Andalucía, reunió Agúndez en los años finales del siglo XX: de ahí que no sea exagerado señalarlo como uno de los últimos grandes folcloristas de campo de nuestro país. Pero menos fácil aún es encontrar investigadores que, sobre el trabajo de campo personal, sean capaces como él lo es de estudiar los relatos con el saber, la agudeza, la intuición y el manejo de una bibliografía internacional y pluridisciplinar tan vasta como la que él se conoce al dedillo. Yo y muchos otros colegas debemos a José Luis Agúndez García informaciones siempre raras y agudas, que nos llegan solícitamente cada vez que, ante textos que nos ponen a prueba, apelamos a su ciencia enciclopédica y a su generosidad.

La combinación de los méritos de ser folclorista de campo y de ser filólogo de enorme saber ha de atribuirse, en buena medida, a que Agúndez fue discípulo aventajado (y más que aventajado: yo diría que fue el discípulo predilecto, porque de los labios del maestro lo escuché) de don José Fradejas Lebrero, quien fuera uno de los fundadores y de las primeras figuras de los estudios sobre el cuento tradicional en España. Don José, quien nunca sintió inclinación personal hacia la etnografía de campo, pero impulsó a muchísimos alumnos a dedicarse a ella, fue el director formal de la tesis doctoral de Agúndez, *La tradición oral en la zona de Marchena, Arahal y Paradas, Sevilla* (Madrid, UNED, 1996). Pero, más allá de eso, fue quien le infundió la curiosidad, el método, la perspectiva, los recursos, la erudición. Por eso es que el magisterio de don José sigue trasluciéndose, muy visiblemente, en estos *Refranes con cuento* cuyos dos primeros volúmenes salen ahora a la luz.

La obra se estructura como un diccionario o enciclopedia que va desgranando, por orden alfabético (de la A a la D en el primer volumen, de la E a la M en el segundo), paremias (refranes, proverbios, dichos...) a las que la tradición oral ha ligado, en algún momento entre la Edad Media y hoy mismo, a relatos tradicionales o populares. El elenco abruma, porque es de muchos cientos, de millares de entradas seguramente.

La ordenación alfabética por la que opta Agúndez, encabezada por el refrán y seguida por la narración que emana o se relaciona con él, tiene sus pros y sus contras. Entre los pros está el que se ajusta a un tipo de esquema que cuenta con precursores ilustres en el Siglo de Oro (la *Filosofía Vulgar* de Juan de Mal Lara, el *Libro de los Proverbios glosados* de Sebastián de Horozco, el *Vocabulario de Refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas, las *Sentencias filosóficas y verdades morales* de Luis Galindo) y que no ha dejado de ser reciclado también en tiempos más modernos. Por ejemplo, en los ya clásicos *Personajes, personas y personillas que corren por las tierras de ambas Castillas* (1921-1922) de Luis Montoto y Rautenstrauch o en la *Historia de mil y un Juanes (onomástica, literatura y folklore)* (2000). Hay noticias de que un próximo *Diccionario de personajes del teatro clásico español* impulsado por Julio Vélez Sainz, que tendrá algunos espacios de intersección con la obra de Agúndez que ahora nace, se ajustará también a la ordenación alfabética, aunque en ese caso será a partir de los nombres propios de los personajes, que irán asociados en no pocas ocasiones a refranes y a cuentos.

Por cierto, que otras referencias insoslayables, que atendieron a la relación no entre refrán y cuento, sino entre refrán y canción folclórica, son los ya clásicos estudios «Refranes cantados y cantares proverbializados» y «La compleja relación entre refranes y cantares antiguos», que Margit Frenk publicó en 1961 y 1997 respectivamente, y que fueron a dar en su magno tratado de *Poesía popular hispánica: 44 estudios*. México (México: Fondo de Cultura Económica, 2006) pp. 532-544 y 545-560.

El orden alfabético no deja de tener sus contras, porque es un método que no discrimina con respecto a la poética y a la ideología de los materiales literarios que debe organizar. Pero se justifica, esencialmente, por descarte de cualquier otra posibilidad. El hilván alfabético puede que sea el único que permita la integración y la localización prácticas de la gran variedad y heterogeneidad de las vetas y estratos literarios que han de encajar dentro de obras de este tipo. Téngase en cuenta que estos *Refranes con cuento* son un material de aluvión en que se dan cita lo que, concentrado en una frase hecha de circulación común, se contaba (en prosa, en verso, en el teatro) de un personaje (a veces con apodo consuetudinario) real o ficticio, de un acontecimiento que no se sabía si fue verdad o mentira, de una frase que, sin saberse muy bien por qué, tenía la fortuna de hacerse proverbial, de una fórmula o un estribillo pegadizos, de un blasón o un dictado tópico sobre una familia o un lugar... Aunque predominen los aires de comedia, no falta el sonsonete lírico ni las sombras de la tragedia. Los cuentos, los chistes, las leyendas, los casos, los recuerdos, los disparates, se mezclan sin ton ni son, de tal manera que intentar ordenar conforme a criterios de coherencia poética o ideológica es labor absolutamente imposible.

El estudio introductorio de Agúndez, en más de sesenta apretadas páginas, cuajadas de notas y de referencias, justifica todo esto y mucho más. Sus epígrafes se interesan por la «Amplitud del campo paremiológico», la «Dignificación del refrán», «El refrán de las letras», el «Mundo clásico», «Erasmus y su influjo», el «Refrán vernacular», el «Refrán-cuento: acción y desarrollo», los «Criterios de selección», «El cuento frente a otras formas narrativas» y «Los cuentos». Es, ya, uno de los títulos de referencia acerca de la historia y de las poéticas de la paremia y del cuento en nuestra lengua.

José Manuel Pedrosa  
(Universidad de Alcalá)





Edwin Seroussi, *Ruinas sonoras de la modernidad: la canción popular sefardí en la era post-tradicional*, traducción y edición de Susana Asensio Llamas, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2019, 160 pp.

Por razones que no es sencillo dilucidar, las *canciones* o *kantikas* (etiquetas simplificadoras que, aunque sea ese un detalle que a sus consumidores no les importa gran cosa, pueden englobar igual *canciones* legítimas que *romances* o *coplas* o *himnos*) de los judíos sefardíes del Mediterráneo oriental (mucho más que de los judíos sefardíes de la zona del Estrecho: tampoco se conocen muy bien las causas de ese favor y de ese desfavor) llevan mucho tiempo gozando, en España, en Israel, en Francia, en los Estados Unidos y, en definitiva, en el mundo global, del favor de un público casi masivo. Sus entusiastas suelen asumir, sin más, la identificación más o menos idealizada, incluso romántica, de tales *canciones* o *kantikas* con la memoria y con el *alma* o el *espíritu* de un pueblo que se las arregló para encontrar, entre exilios, amarguras y (algunos siguen diciendo) llaves de las añoradas casas de Toledo, momentos para cantar el amor, el desamor, el arrullo de los niños, los trabajos del día a día, la despedida de los muertos, las fiestas domésticas y comunitarias. Un público, en fin, en el que hay muchos sefardíes y en el que hay muchos que no lo son y que no tienen conocimiento de ningún otro aspecto de la cultura sefardí.

Es obvio, y más aún después de la lectura de este libro, que tras esa universal popularidad han estado moviéndose los hilos, en ocasiones concertados, de poderosos intereses identitarios, elevados a veces hasta a razón política, y de hábiles estrategias de mercadotecnia, a los que el autor asocia, en la p. 37, con unos cuantos nombres precursores:

Los editores y editoriales, que incluían empresas privadas como la de Alberto Hemsí —Édition de la Musique Orientale— en Alejandría (Egipto) u otras compañías más institucionales, tales como las influyentes publicaciones musicales posteriores a la guerra de la World Sephardic Federation (Federación Mundial Sefardí), apoyada con el dinero de las indemnizaciones, o las publicaciones de Isaac Levy en Jerusalén, favorecidas por el Gobierno de Israel a través de la intermediación del *lobby* sefardí.

El caso de las manipulaciones que se han hecho a costa de la *copla* (que no *canción* o *kantika*, aunque por tales las tenga el público menos conocedor) sefardí de *El nacimiento y la vocación de Abraham* es paradigmático de la decadencia progresiva («ruinización», llega a escribir Seroussi) que se ha ido cebando con este repertorio cultural. Ahorro los iluminadores párrafos preliminares acerca de sus primeros y rocambolescos migraciones y rexitos, y selecciono unos pocos de los hallazgos que, en la p. 115, nos comunica el autor:

En 1958, Léon Algazi reproduce nuestra canción en su influyente antología a partir de la partitura de Simoni. Esta reproducción *canonizó* la canción en esta versión, pero sin el

acompañamiento de piano. A partir de aquí la antología de Algazi se convierte en una fuente principal para el renacimiento moderno de esta canción ladina (y de muchas otras) como música popular dentro de la industria musical. Tan pronto como 1963, el jazzán Raphael Elnadav registra en Nueva York *Cuando el rey Nimrod*, en la versión publicada por Algazi. El cantante israelí Yehoram Gaon le sigue poco tiempo después, registrando en 1969 una versión comercial definitiva con arreglos orquestales, también basada en la versión de la antología de Algazi. A través de esta exitosa producción, la canción se convierte en un éxito internacional inmediato, imitado posteriormente en un sinnúmero de grabaciones comerciales realizadas y comercializadas dentro y fuera de Israel. La abrumadoramente rápida popularidad en todo el mundo de *El nacimiento y la vocación de Abraham* fue acompañada, más que en el caso de cualquier otra canción sefardí, por una súbita adquisición del aura de antigüedad ibérica. Como un ejemplo más de los incontables textos sobre nuestra canción elaborados por sus intérpretes comerciales, y disponibles en programas de concierto y cuadernillos de grabaciones, elegimos la siguiente cita, por ser representativa. Aparece en el CD *Romances Judéo-espagnoles: Sefaradic [sic] romances from Spain*, de la soprano Dominique Thibaudat y el Ensemble Lyrique Ibérique, uno más de la plétora de producciones comerciales registradas por conjuntos *ad hoc* en 1992, *annus mirabilis* para los intérpretes de música sefardí.

Del extravagante texto en francés del malhadado programa de mano salvaré solo una de sus frases más disparatadas, según está traducida en la p. 116 del libro de Seroussi: «el texto es contemporáneo de la escuela de Alfonso X el Sabio, alrededor de 1245-1280, en Toledo, su melodía está influenciada por el zejel a/a/a/b y la canción romanceada: *Cantigas de Nuestra Señora*)». Así, sin más.

Para compensar, añado unas palabras de una iluminadora nota a pie de página que figura en la p. 115, firmada por Seroussi: «la canción fue copiada de Algazi por Ch. Milner y P. Storm, *Sephardische liederen en balladen, Romanzas*, La Haya, Alberson, 1974, n.º 35, y de allí, por Manuel García Morante en sus *40 Canciones sefardíes: Voz y piano*, Barcelona, 1983, n.º 1, en una cadena caracterizada por el deterioro constante del texto...».

Mejor estas citas, aun a riesgo de que pequen de extensas, que cualquier disquisición mía acerca de los contenidos y los enfoques de este libro agudo, erudito, inconformista, iconoclasta incluso, que se sostiene sobre los pilares de un conocimiento inigualable del entramado cultural (y no solo del lírico-musical) sobre el que pone su lente; de una competencia teórica y metodológica que trasciende el reducto de lo etnomusicólogo y se maneja con facilidad pasmosa en los dominios de una historiografía, una antropología y una sociología que ha tenido que elaborar *ad hoc* para esta materia (porque no había ninguna bibliografía crítica y de conjunto anterior) el propio autor; y de una determinación insobornable de plantar cara a los tópicos, generalidades, deformaciones y mentiras que se han vertido sobre y que han afectado radicalmente a la producción, la transmisión y la recepción de la tradición (o de la seudo-tradición, casi siempre) lírico-musical sefardí. Se echa de ver, en fin, la larguísima maduración del volumen, pues la mayor parte de sus capítulos habrían sido publicados años ha (o décadas ha) por el autor, que ha dedicado su ya larga vida a desarrollarlos, actualizarlos, pulirlos y organizar un encaje compacto y armonioso dentro de este libro.

Seroussi desarrolla su programa en varias secciones muy meditadas y perfiladas: el «Prefacio» y los capítulos I («Definición de las ruinas sonoras de la modernidad»), II («Excavando las ruinas sonoras: las modernas canciones populares judeoespañolas en contexto»), así como el conclusivo VIII («Un jardín de ruinas sonoras y la condición post-tradicional») son los de máxima densidad teórica e ideológica: desentrañan el tortuoso

devenir histórico de la construcción del canon-*vulgata* del cancionero sefardí, que tuvo atisbos en el siglo XIX y se extendió como una mancha de aceite en el XX; subrayan sus grandes hitos (comunidades, cantores, migraciones, copias, compilaciones, refundiciones, partituras, discos, espectáculos, agentes, intermediarios, estrategias); y elaboran una interpretación muy aguda, apoyada sobre una serie de referencias interdisciplinarias que casi agotan el más escogido y actualizado elenco de críticos señeros de la etnomusicología, la etnología y los llamados *Folklore studies* de hoy. No pocos de los estudiosos y de los tratados a los que apela el autor son, creo, citados por primera vez en una obra académica en español.

Aunque opino que ha obrado con sensatez Edwin Seroussi al ceñirse mayormente al marco de los *Folklore studies*, que ya es lo suficientemente pertinente y profuso, creo que algunos conceptos que han cuajado de manera poderosa en el ámbito de la historiografía, como el de *la invención de la tradición* (que fue acuñado en *The Invention of Tradition*, eds. Hobsbawm y Ranger), y en el ámbito de la sociología, como el de la *patologización* de la búsqueda de lo *auténtico* (pues el público consumidor de canciones sefardíes cree emotivamente que lo que compra es el acceso a una cultura *auténtica*, ingenua y ancestral), hubiesen servido muy bien a los propósitos de este libro. Al respecto podría verse el muy reciente ensayo de Carnevali (2018), que remite, obviamente, al tratado seminal de Guy Debord, *La société du spectacle* (1967). Por supuesto que hubiera sido también muy pertinente la apelación al ensayo celeberrimo de Walter Benjamin, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (1936), que aunque no está citado en la bibliografía, parece estar bien asumido en la trama profunda del libro de Seroussi. O a las grandes teorías acerca del imaginario colectivo alimentado por la industria cultural que ha elaborado Edgar Morin (francés cuyos padres eran sefardíes de Salónica, por cierto). Eso por citar solo algunos clásicos. Hoy, los estudios sobre las culturas *fake* están conociendo una expansión incomparable.

Otro concepto que opino que podría ser relacionado ventajosamente con los procesos culturales que analiza el autor de este ensayo es el de la *museificación*. Las canciones sefardíes son, para muchos de sus consumidores, algo así como las piezas de un museo livianamente exótico y fantasmal, que permiten imaginar una relación amable con un *otro* (el sefardí) que ya es nostalgia, y refugiarnos en la ilusión de una comunidad cultural regida por la armonía del conocimiento y el respeto entre ellos y nosotros. Los aficionados al museo de la canción sefardí tienen la ventaja, sobre los aficionados a los museos de momias egipcias o de dinosaurios antediluvianos, de que los sefardíes nos pillan más cerca y cantan mejor. Bensa (2016: 131) ha escrito estas palabras certeras. Cámbiese la palabra «museo» por la perífrasis «espectáculo lírico-musical sefardí», y la palabra «salvaje» por la palabra «sefardí», y el efecto será significativo:

En el museo la identidad se adhiere al pasado. Nada bueno podría venir del presente ni del futuro, los cuales, lejos de los orígenes, solo pueden ofrecer una imagen degradada de la humanidad original. Según el adagio de los conservadores, «todo lo antiguo es mejor», de manera que nada que sea auténtico puede ser reciente. De este modo, la experiencia estética que propone el museo consiste en un encuentro regresivo con lo arcaico. La escena primitiva se desarrolla en esos desvanes del psiquismo que vendrían a ser los museos etnográficos, atestados de objetos abandonados por los salvajes, esos grandes niños de la humanidad.

El capítulo III («De España al Mediterráneo oriental, ida y vuelta») es un *estudio de caso* centrado en la canción que suele ser conocida por su íncipit «A la una nací yo» o

por su título convencional, *Las horas de la vida*. Sus genes proceden, por cierto, de la tradición oral española, en la que todavía hay quien la recuerda. Este capítulo es, posiblemente, el núcleo del libro, la sección más comprometida, la que con mayor despliegue de erudición y pericia desvela el enredo de las versiones y de las copias cada vez peor clonadas, la que acuña una metodología que servirá para los capítulos siguientes y la que llega a conclusiones más demoledoras: téngase en cuenta que su último epígrafe lleva el título, bien significativo, de «La ruinización de *A la una*». Los demás epígrafes del capítulo tienden a remarcar los hitos cronológicos y topográficos que han ido marcando el paso de las canciones sefardíes en su camino hacia el espectáculo global: «Las canciones tradicionales sefardíes y el concepto de nación», «Las canciones ladinas a finales del franquismo», «Una juglar sefardí en Nueva York en 1958», «El ruiseñor oriental: Haim Effendi», «Tema y variaciones: Ginebra 1920, París 1937, Sofía 1972», «Regreso al futuro: Brooklyn, Nueva York, ca. 1961», «1972: un estudioso sefardí en Jerusalén», «La era de la reproducción mecánica». Algunos de sus párrafos (este es de la p. 61) son realmente antológicos:

Entre los visitantes más misteriosos en la última década de las ruinas de *A la una yo nací* (la forma en la que es más comúnmente nombrada y presentada al público hoy *Las horas de la vida*), se pueden mencionar Bang Jun-Seok y Jo Yeong-Wook. Estos dos compositores de bandas sonoras surcoreanas incluyen una sombría versión instrumental de la canción, quizás inspirada por la fantasía instrumental hiperdramática de «*A la una*» de Jordi Savall, aparecida en su CD doble de 1999, *Diáspora Sefardí*, interpretada por Hesperión XXI, en la banda sonora de la película de Park Chan-Wook *Joint Security Area* (2000). Centrada en la investigación de un tiroteo letal dentro de la zona desmilitarizada que separa Corea del Norte y del Sur, esta película es considerada como una de las películas coreanas más importantes de la historia.

Los demás capítulos centrales del libro vuelven a configurarse como muy solventes y justificados *estudios de casos*: el IV analiza la canción seriada, que era cantada en las bodas, de *Las prendas de la novia*; el V examina *El hermano infame*, que procede de un tardío pliego de cordel que anduvo muy oralizado por España hasta bien entrado el siglo XX (todavía queda algún residuo en el XXI); el VI se centra en la copla de *El nacimiento y la vocación de Abraham*; y el VII en el *Bendigamos*, una oración para la mesa, de uso doméstico, que ha seguido un itinerario fascinante en el ambiente sefardí. Todos estos capítulos comparten erudición, agudeza, espíritu crítico y un alto estilo literario.

El libro lleva un prólogo agudo y profundo del antropólogo Luis Díaz Viana: «Canciones para el futuro incierto. Del derrumbe de un mundo a las comunidades imaginadas». Ha sido traducido, con solvencia y ductilidad estilística que van muchísimo más allá de lo que es habitual, por la etnomusicóloga Susana Asensio Llamas. Y está adornado de un mérito adicional: hace el número veinte de la benemérita colección *De acá y de allá. Fuentes etnográficas*, del CSIC, que no cesa en su empeño de seguir enriqueciendo, con títulos de valor impagable, la bibliografía antropológica e histórico-cultural de que disponemos en nuestra lengua.

## BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BENSA, Alban (2016): *El fin del exotismo: ensayos de antropología crítica*, trad. Daniel Rudy Hiller, Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán-Secretaría de Cultura.
- CARNEVALI, Barbara (2018) : «Nostalgie pour l'authentique: Guy Debord et l'approche *pathologique* du spectacle», *La forme spectacle*, eds. Emmanuel Pedler y Jacques Cheyronnaud, París: Éditions de l'EHESS, pp. 87-101.
- HOBBSAWM Eric y RANGER, Terence (eds.) (1983): *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press.

José Manuel Pedrosa  
(Universidad de Alcalá)





Adrián Farid Freja de la Hoz, *La literatura oral en Colombia. Romances, coplas y décimas en el Pacífico y el Caribe colombianos*, Colombia, Universidad Nacional de Colombia (*Biblioteca Abierta. Literatura*, 437), 2015; 186 pp.

«La literatura oral es un fenómeno marginado de la teoría, la historia y la crítica literarias en Colombia». Esta contundente afirmación de la cuarta de forros es el primer acercamiento que tiene el lector de *La literatura oral en Colombia* a su contenido. Cualquier investigador familiarizado con el estudio de la oralidad desde la perspectiva filológica y literaria podría constatar que esto no solo ocurre en Colombia sino, en general, y al menos, en todo el ámbito hispanohablante. Cuántos de estos trabajos comienzan no solo por la justificación de la urgencia y necesidad de atender esta manifestación literaria, sino incluso por el alegato a favor del empleo de la categoría de análisis «literatura oral». Esta es la perspectiva a partir de la cual se fundamenta el presente trabajo: la reivindicación del estudio de estas manifestaciones orales desde el campo de la crítica literaria. En la «Introducción», el autor habla de una injusticia, especialmente provocada porque la historia de la literatura y su concepción en general siempre ha estado mediada por la tradición letrada. Entonces, como no podía ser de otra forma, la poesía elaborada por campesinos, quedaba automáticamente fuera o se aludía a ella como «expresión folclórica», «canto folclórico», entre otras. El presente libro, así lo afirma el propio autor, es fruto de un proceso investigativo mayor a un lustro, en donde Freja de la Hoz se acerca a la literatura oral —especialmente de género lírico— a partir del trabajo etnográfico en dos importantes regiones de Colombia, el Pacífico y el Caribe. Es en esa oralidad donde el autor quiere leer el desarrollo de una identidad nacional colombiana en la medida en que sus ciudadanos pretendían codificar los elementos de identidad que los diferenciara del resto. Esta perspectiva lo acerca a los objetivos de los estudios decoloniales, pero, sobre todo, a la identificación de las estructuras propias de lo literario oral frente a lo literario escrito, así como a las razones por las cuales las manifestaciones orales han sido ignoradas por los estudios literarios en Colombia, gracias al ejercicio de una hegemonía cultural. De hecho, más adelante ejemplifica esta circunstancia en el tratamiento escritural que se le ha dado a las obras de Homero y Hesíodo, cuando algunos investigadores como Milman y Adam Parry o Albert Lord han demostrado que fueron escritas para ser cantadas. Tras esta primera hipótesis, el autor concluye que la literatura oral no ha conquistado su propia autonomía y, por lo tanto, se la ha estudiado más desde la antropología; es decir, de alguna forma se han evadido el análisis literario y el de los elementos más filológicos de la oralidad, como el ritmo y la melodía. Por tanto, el objetivo de Freja de la Hoz es «explicar el valor estético de estas formas de literatura oral».

A pesar de esta revelación de motivos, la «Introducción» no es ese capítulo que sostiene teóricamente los análisis que el lector encontrará, sino que Freja de la Hoz propone el capítulo «¿Qué es la literatura oral y cómo se concibe en la historia y las historias de la literatura?», en donde repasa el posicionamiento de todos los teóricos con respecto a las manifestaciones de lírica popular oral para delimitar así los conceptos y

establecer la perspectiva a partir de la cual él analizará algunos de sus géneros representativos. En este sentido, matiza las afirmaciones de Walter J. Ong en torno a la inexistencia del término «literatura oral», oponiendo el concepto bajtiniano de «lo verbal». El investigador colombiano explica que tratará el concepto de arte literario tanto en su dimensión escritural como en la oral, relevancia que comprendemos aún más cuando señala después a Bourdieu como uno de sus referentes teóricos. Freja de la Hoz refiere entonces las características de aquello que llama «literatura oral»: que el autor se disuelve en una serie de autores que intervienen la creación en el hecho de la transmisión; que está hecha para ser divulgada de forma oral; y que se produce una transformación, ya que lo oral está en constante movimiento. El autor elige el estudio diacrónico para la exposición de las diferentes formas que tanto algunos teóricos como algunas épocas en general han tenido de ver el fenómeno de lo oral en las distintas manifestaciones literarias. Tras este, guarda un apartado especial para la crítica latinoamericana, y sobre todo para la llevada a cabo tanto por Antonio Cornejo Polar, a partir de la multiplicidad de voces que conforman la literatura latinoamericana y que confluyen con esa otra literatura creada en alguna lengua de origen europeo, como por Walter Mignolo, quien sí opta por emplear el concepto de «discurso» y no el de «literatura» para evitar aquello de la «letra escrita» y abarcar lo oral. En ese viaje de lo general a lo particular, el autor se refiere a Colombia para destacar que la mayor parte de las historias de la literatura colombiana no incluyen referencia alguna a la literatura oral que se lleva a cabo en su territorio. Y este es un propósito más de la presente obra: rescatar las expresiones literarias orales —de carácter lírico, podríamos añadir— de los litorales Caribe y Pacífico colombianos, en concreto, y en este orden, el romance, la copla y la décima; para cada una de ellas dedicará un capítulo completo.

La estructura de análisis que propone el autor en torno a estas expresiones literarias orales es muy semejante. En primer lugar, analiza la historia de la expresión y su relación con la transmisión oral; en segundo lugar, las características de esta; en tercer lugar, elabora una relación de estudiosos de cada expresión, deteniéndose en aquellos que lo han hecho en torno a los recogidos en Colombia; en cuarto lugar, analiza someramente las variaciones y los rasgos de oralidad de algunas de las expresiones poéticas recogidas en el Pacífico y el Caribe colombianos. Por supuesto, también encontramos romances, coplas y décimas completas recogidas en libros, en otros estudios etnográficos o en los del propio investigador. Debemos decir que el último capítulo, el dedicado a la décima, «La décima: trasmutación cultural y musical. De la poesía «artificial» y culta a la poesía oral, tradicional y popular», en lo concerniente al Pacífico, es deudor de un trabajo anterior del autor, *La décima espinela en el Pacífico colombiano. Literatura oral y popular de Colombia* (Bogotá, Instituto Distrital de las Artes, 2010), investigación que recibió ese mismo año el Premio Nacional de Ensayo Ciudad de Bogotá, otorgado por la Gerencia de Literatura de la Fundación Gilberto Alzate.

Del análisis de cada una de estas expresiones literarias orales podemos destacar la forma en la que el autor pone de relevancia las particularidades que se han producido directamente en Colombia, a pesar de ser expresiones provenientes de España. Así, por ejemplo, en cuanto al romance, Freja de la Hoz afirma que se ha producido un proceso de homeostasis oral y se refiere a los estudios de Butler para hablar de un posible origen del romance en Colombia: los galerones de los llaneros de los Llanos orientales, cantos recitados aconsonantados, normalmente relaciones de hazañas, en donde se destaca el valor por encima incluso del amor. En algunos romances se muestra además el sincretismo cultural caracterizador de Colombia, ya que recogen la figura del *lumbalú*,

voz africana que se refiere a las prácticas mortuorias del pueblo afrodescendiente en cuanto a la separación de la sombra (el alma) y el cuerpo. Con la exposición en torno a las coplas, que fueron uno de los vehículos de ideas más empleados para la evangelización y la aculturación en América, Freja de la Hoz representa la forma en la que las comunidades autóctonas se apropiaron de la memoria cultural colectiva con el añadido de reservas orales del propio pueblo, pasando a tradicionalizarse en cada una de dichas comunidades. Curiosamente, la primera recopilación de coplas orales populares fue la recogida por el importante escritor colombiano Jorge Isaacs, autor de *María*. El investigador ejemplifica cómo estas coplas han pasado a formar parte de la tradición cultural de algunas regiones colombianas, en cuanto que son cantadas en fiestas y rituales de carácter civil y religioso; entre estos destaca especialmente en el Pacífico a los llamados «arrulllos» —los «angelitos», en México—, coplas que entonan ante la muerte de un recién nacido; también las «licencias», solicitudes divinas para que cuerpo y alma estén preparados para el entierro. Dentro de la copla también hay un espacio para la alusión de los prácticamente extinguidos «cantos de zafra» y «cantos de vaquería» empleados para el arreo del ganado en las sabanas de la región Caribe. En cuanto a la décima, estrofa popular que ha servido para la demostración del ingenio poético, destaca el reflejo cristalino de la forma en la que las comunidades manifestaban sus puntos de vista culturales. En este sentido, el autor del libro expone múltiples décimas que surgieron de una autoría determinada, pero que se tradicionalizaron y, por tanto, pasaron al imaginario popular de toda la comunidad, es decir, que ya son de propiedad colectiva. En cuanto a las peculiaridades que estamos comentando, Freja de la Hoz nos habla de las denominadas «décimas cimarronas» que aluden en realidad a la décima tumaqueña —por la región—, «la única en toda Latinoamérica que presenta una variación respecto a la estructura de Espinel». Los otros elementos que el investigador desarrolla en cuanto a la décima se refieren al análisis de la improvisación y de la piquería en el proceso formativo del poeta, a la relación de lo recitado y lo cantado según las regiones, y a la transmisión en cuanto a la composición de la estrofa.

Como podemos observar, Adrián Farid Freja de la Hoz nos muestra en su trabajo una lectura de la heterogeneidad de la cultura colombiana a partir de algunas manifestaciones de literatura oral de dos regiones en donde ha personalizado el trabajo de campo e investigación. Debemos confiar en la trayectoria del autor para que complete su análisis con el resto de regiones colombianas, lo cual constituiría un panorama esencial y de referencia para toda la República. Pero no cabe duda de que el presente libro es un manual cardinal y completo para el acercamiento a las formas en que se producen estas manifestaciones en Colombia, una propuesta no solo de carácter analítico sino también teórico y metodológico, por cuanto matiza la ortodoxia del análisis filológico hispánico para buscar la tradicionalidad en la multiplicidad de voces, lo cual permite un análisis más plural y cercano a la esencia cultural de Latinoamérica.

Conrado J. Arranz  
(Instituto Tecnológico Autónomo de México, ITAM)





Carme Oriol y Emili Samper (eds.), *Història de la literatura popular catalana*, Alicante / Palma/ Tarragona, Universitat Rovira i Virgili / Universitat d'Alacant / Universitat de les Illes Balears, 2017, 601 pp.

En el Romanticismo, con el surgimiento de la Renaixença, se desató un gran interés por la literatura oral en catalán, que ha seducido a muchos folcloristas, filólogos, escritores y antropólogos desde el siglo XIX hasta nuestros días, y que ha dado como fruto grandes obras y proyectos de documentación y estudio del folclore en las regiones catalana, valenciana y balear, así como en otros enclaves catalanoparlantes.

Afortunadamente, hoy más que nunca, se estudia con rigor la literatura tradicional catalana, una literatura que, tanto por su carácter popular como por la discriminación que sufrió esta lengua durante la dictadura franquista, fue denostada por intelectuales y políticos durante un largo periodo de tiempo. Un buen ejemplo de rigor metodológico lo encontramos en esta *Història de la literatura popular catalana*, un trabajo sin precedentes —nunca antes, en el ámbito lingüístico catalán, se había escrito un estudio tan amplio desde el punto de vista territorial y cronológico—, que documenta con especial lujo de detalles los estudios de literatura popular en catalán desde el siglo XIX hasta nuestros días.

No cabe duda de que este tipo de obras son muy necesarias también en el ámbito de la literatura oral hispánica. A este respecto ya se pronunciaba Pedro C. Cerrillo (2011: 9), donde apuntaba que las historias de la literatura, salvo honradas excepciones, prestaban poca atención a la literatura de tradición oral. Como respuesta a la escasez de obras que dibujaran un estado de la cuestión de los estudios de literatura oral en el territorio español y en la tradición sefardí, surgió el primer número extraordinario del *Boletín de Literatura Oral* (2017). En este número participó una importante nómina de especialistas, entre los que se encuentran las coautoras de este volumen, Carme Oriol —que trazó un estudio sobre los fondos documentales actuales sobre narrativa oral en Cataluña—, y Caterina Valriu —que realizó una aproximación histórica al folclore de las Islas Baleares—.

Esta *Història de la literatura popular catalana*, coordinada por los filólogos Carme Oriol y Emili Samper, también es una obra colectiva, que ha sido gestada por 16 investigadores pertenecientes a diferentes universidades, centros de investigación y centros de educación secundaria, como son Martine Berthelot, Joan Borja, August Bover, Jaume Guiscafrè, Hèctor Moret, Montserrat Palau, Isabel de la Parte, Artur Quintana, Josefina Roma, Mònica Sales, Josep Temporal, Caterina Valriu, Vicent Vidal y Laura Villalba, y los ya citados Oriol y Samper. La mayor parte de ellos han colaborado en proyectos como el *Repertori Bibliogràfic de la Literatura Popular Catalana*, cuyos resultados han sido recogidos en la base de datos *Bibliofolk* (Oriol, 2006-2015), que contiene las referencias bibliográficas de las obras sobre literatura oral y popular catalana escritas desde 1778 hasta 2015. En el marco de este proyecto también se publicó el catálogo colectivo *Repertori biobibliogràfic de la literatura popular catalana: el cicle romàntic* (2011), editado por Carme Oriol y Emili Samper. Asimismo, algunos de estos

investigadores han publicado estudios de alcance más reducido, como la «Introduction» al *Index of Catalan Folktales* (2008), escrita por Carme Oriol y Josep M. Pujol, que recoge las aportaciones de los principales folcloristas a la cuentística catalana. Por otra parte, Carme Oriol es la directora de la publicación *Estudis de Literatura Oral Popular*, una de las escasas revistas españolas consagradas a la materia, que nació en 2012 y que en la actualidad cuenta con 7 números.

Heredera del trabajo previo de sus autores, la obra aquí reseñada tiene como objetivo principal ofrecer un estado de la cuestión amplio y general de la literatura popular en el ámbito lingüístico y cultural catalán. Una de sus principales virtudes es su carácter multidisciplinar, ya que engloba géneros muy diversos —en ocasiones, un tanto alejados de la literatura pero estrechamente ligados con el folclore y la tradición, como los bailes y las fiestas—. Asimismo, muestra una gran nómina de obras, investigadores y folcloristas (algunos de ellos poco conocidos), que han hecho posible que los estudios de literatura popular catalana gocen de una salud envidiable.

El libro se estructura en siete capítulos, cada uno de los cuales se centra en el estudio de una zona catalanoparlante. De esta forma, los cuatro primeros capítulos están consagrados a las regiones y zonas que pertenecen al estado español: Cataluña, Islas Baleares, Valencia y el Carxe (Murcia) y la Franja de Aragón; mientras que los tres últimos están dedicados a Andorra, Cataluña del Norte —que comprende las comarcas francesas de Rosellón, Vallespir, Conflent, Cerdeña y Capcir—, y la ciudad de Alguer, en la isla de Cerdeña. Destaca en especial el capítulo dedicado a Cataluña, un profuso estudio de 200 páginas, en el que se repasan las contribuciones de grandes folcloristas del siglo XIX y XX, como Milá y Fontanals o Joan Amades; se relata la aproximación a la documentación y estudio de la literatura popular por parte de las mujeres durante el primer tercio del siglo XX; se describen los principales proyectos de la archivística folclórica desde finales del XIX y se da cuenta de la situación actual de los estudios sobre literatura oral, la mayoría de ellos financiados desde el ámbito institucional y universitario, y realizados por parte de antropólogos, musicólogos, filólogos y pedagogos.

De igual manera, destacan los extensos capítulos dedicados a las Islas Baleares y al País Valenciano y el Carxe. El resto de capítulos son más breves, aunque es un hecho totalmente justificable si se tiene en cuenta que la historia de la literatura oral en cada una de las zonas catalanoparlantes tiene su propia idiosincrasia. Como ejemplo podemos señalar el caso particular de Andorra, donde se llevaron a cabo trabajos muy dispersos hasta mediados del siglo XIX, cuando las instituciones locales se comenzaron a interesar por el rescate del folclore.

No obstante la distinta autoría y desigual extensión de los capítulos, el libro cuenta con un hilo conductor que le otorga cohesión estructural: en cada capítulo se hace referencia a las interrelaciones e influencias entre los estudios e investigaciones llevados a cabo en los distintos territorios catalanoparlantes.

En definitiva, esta *Història de la literatura popular catalana* ofrece al investigador una nutrida lista de referencias bibliográficas y le permite apreciar la evolución general de los estudios dedicados a la literatura oral desde mediados del siglo XIX hasta nuestros días. Este volumen se constituye, por tanto, como un estudio novedoso, que recuerda la labor de los grandes folcloristas e investigadores de la tradición oral en catalán, a la vez que reivindica la figura de aquellos que, sin haber obtenido tanto reconocimiento, contribuyeron con su trabajo a documentar y dignificar una literatura no siempre apreciada.

## BIBLIOGRAFÍA

- CERRILLO, Pedro C. (2010): «Memoria, oralidade e escritura. Sobre literatura oral e literatura escrita», *Boletín Galego de Literatura*, 44, pp. 7-29.  
URL: <<http://hdl.handle.net/10347/7558>>
- MAÑERO LOZANO, David y GONZÁLEZ RAMÍREZ, David (coords.) (2017): Los paisajes de la voz. Literatura oral e investigaciones de campo, *Boletín de Literatura Oral*, Número Extraordinario I, Jaén, Universidad de Jaén.  
DOI: <https://doi.org/10.17561/blo.vextra1>

Miriam Pimentel García  
(Universidad de Jaén)





Alberto Alonso Fernández, Mónica Alonso Morales, Antonio Cruz Casado y Luis Moreno Moreno,  
*Patrimonio oral de la provincia de Córdoba: Romancero, Cancionero y Narrativa. 1er tomo: Romancero tradicional*,  
Córdoba, Diputación de Córdoba, 2017, 574 pp.

Desde que Manuel Manrique de Lara realizara una de sus encuestas en Córdoba en el año 1916, se han ido sucediendo los recopilatorios y estudios de literatura oral en esta provincia, si bien es cierto que, hasta la fecha, la mayoría de ellos han tenido un alcance local o han sido escritos por autores ajenos a las esferas académicas. Esta problemática se extiende a todos los géneros de la tradición oral, incluyendo el romancero. Y es que, al contrario que otras provincias andaluzas, como Sevilla, Cádiz y Huelva, a las cuales se les consagró sendos tomos del *Romancero General de Andalucía*, el territorio cordobés no había sido aún objeto de un trabajo de campo riguroso que englobara todas las comarcas.

Los autores de este libro, conscientes de la sequía de estudios consagrados a literatura oral cordobesa, decidieron plasmar el fruto de más treinta años de recopilación e investigación en un proyecto soberbio: el *Patrimonio oral de la provincia de Córdoba: Romancero, Cancionero y Narrativa*. Se trata de una obra compuesta por cuatro tomos: el primero de ellos dedicado al romancero tradicional; el segundo, al romancero de ciego; el tercero, a la narrativa y el cuarto, a la canción popular. Ya han visto la luz los dos primeros volúmenes, que se publicaron en 2017, si bien los autores habían dado a conocer parte de este repertorio romancístico en obras previas, como el *Romancero cordobés de Tradición Oral* (2003), que contiene la transcripción literaria y musical de unas 150 versiones de 45 romances tradicionales documentadas en distintos municipios de la provincia; y la tesis doctoral de Luis Moreno Moreno, *Romancero de Córdoba: transcripción y estudio musical de los romances recogidos en la provincia de Córdoba* (2016), que reúne las transcripciones y los comentarios musicales de un gran número de versiones de romances tradicionales, vulgares y de ciego, recopiladas desde los años 70 en toda la provincia. Además, recientemente, Alberto Alonso Fernández, Mónica Alonso Morales y Luis Moreno Moreno han publicado una obra de carácter local: *Patrimonio oral de Almodóvar del Río: romances tradicionales y cuentos populares* (2019). Estas obras atestiguan el empeño de estos investigadores, pertenecientes a disciplinas tan dispares como la Musicología, la Filología o la Antropología, por rescatar y conservar un patrimonio que está en peligro de extinción. Fruto de esta colaboración nace este primer volumen de *Patrimonio oral de la provincia de Córdoba: Romancero, Cancionero y Narrativa*, dedicado al romancero tradicional; una obra general y multidisciplinar donde se transcriben y estudian con rigor un gran número de versiones romancísticas.

Este tomo rastrea la tradición oral viva en 75 localidades pertenecientes a todas las comarcas cordobesas. No obstante, los autores afirman que se trata de una obra abierta, ya que aún no están representados todos los municipios de la provincia. De esta manera, dejan la puerta abierta a posteriores ediciones y, tal y como se expresa en la página 41, plantean la posibilidad de que este volumen forme parte de un futuro —y quizá utópico— «panromancero andaluz». Para no entorpecer la consecución de este fin último, los

autores han optado por ordenar los romances de acuerdo a la clasificación temática que sigue la Fundación Machado en el *Romancero General de Andalucía*. Además los temas reciben el título recogido en el IGRH, cuya referencia se indica siempre antes de la transcripción.

En cuanto a la estructura, el volumen se abre con un estudio teórico que, tras ahondar en los conceptos de patrimonio inmaterial y de literatura oral, se detiene en el contexto y la evolución de la tradición oral cordobesa. A continuación, se ofrece una breve disertación sobre los orígenes y las formas de transmisión del romancero de tradición oral, así como un estado de la cuestión de los estudios y recopilatorios sobre el romancero en Córdoba. Continúa con un análisis de los temas romancísticos tradicionales y vulgares recopilados en la provincia, la descripción de los criterios de edición y un comentario sobre la estructura formal de las melodías. También se incluye un mapa de los municipios y comarcas cordobesas, y una tabla que agrupa los municipios en partidos judiciales.

Sin embargo, el capítulo más interesante de este recopilatorio es, sin duda, la «Antología de textos y melodías», donde además de la transcripción literaria y musical de cada una de las versiones, se incluyen breves comentarios filológicos y musicales de cada tema. En total contiene cerca de 400 versiones de 77 temas romancísticos, algunos tradicionales y muy conocidos, como *Conde Niño* (n.º 2), *Delgadina* (n.º 22), *Don Bueso* (n.º 32) o *Gerineldo* (n.º 3); aunque también encontramos versiones muy interesantes de temas vulgares, como *La bastarda y el segador* (n.º 10), *El quintado* (n.º 16), *Los primos romeros* (n.º 70) y *Los mozos de Monleón* (n.º 69). Asimismo, nos topamos con verdaderas rarezas, como la versión amplia y arcaizante de *Doncella guerrera* (n.º 11), tan difícil de encontrar en Andalucía, donde predomina la vulgata; el romance navideño *Divina panadera* (n.º 46), documentado solo en el sur, al igual que *La patrona y el militar* (n.º 57); o una versión de un tema poco frecuente en la tradición oral moderna y prácticamente indocumentado en Andalucía, como es *Soldados forzadores* (n.º 72). La obra se cierra con el índice general y los índices de temas romancísticos, códigos temáticos, contaminaciones, primeros versos, localidades, informantes y recopiladores.

Por otra parte, aunque este volumen no venga acompañado de los registros sonoros de las versiones transcritas, estos pueden escucharse en la plataforma digital *Corpus de Literatura Oral* —en el mismo libro se indica el enlace que conduce a dicha colección—.

Se trata, por tanto, de una obra rigurosa, exhaustiva y, sobre todo, necesaria; no en vano, es la primera que se encarga de mostrar una visión general del romancero oral en la provincia cordobesa. Y es que no debemos pasar por alto que entre sus páginas se recogen verdaderas joyas literarias que, en muchos casos, permanecían inéditas desde los años 70 y que difícilmente podríamos documentar hoy.

Miriam Pimentel García  
(Universidad de Jaén)



Alberto Alonso Fernández, Mónica Alonso Morales,  
Antonio Cruz Casado y Luis Moreno Moreno,  
*Patrimonio oral de la provincia de Córdoba:*  
*Romancero, Cancionero y Narrativa. II: El Romancero de ciego,*  
Córdoba, Diputación de Córdoba, 2017, 339 pp.

Tradicionalmente, los investigadores y recopiladores han prestado escasa atención al romancero de ciego en la tradición oral. No obstante, aunque insuficientes, existen algunas obras monográficas dedicadas al género, todas ellas de carácter local o provincial, como el magnífico *Romancero granadino de tradición oral. Segunda flor* (Escribano Pueo, Fuentes Vázquez y Romero López, 1995), o el CD *Las coplas del ciego* (Porro Fernández, 2003), que contiene 35 cortes extraídos de los fondos de la *Fundación Joaquín Díaz*, recogidos en las provincias de Valladolid y Palencia. Por otro lado, muchos de los romanceros actuales contienen un amplio apartado dedicado a este tipo de composiciones, tal es el caso de los recopilatorios publicados por Maximiano Trapero en Canarias, el volumen III del *Cancionero de Burgos* (Manzano Alonso, 2003) o la *Antología de romances orales recogidos en la provincia de Albacete* (Mendoza Díaz-Maroto, 1990).

En la provincia de Córdoba no contábamos hasta ahora más que con esfuerzos aislados de aficionados e investigadores que publicaban obras de alcance local, en algunos casos, algo asistemáticas aunque igualmente valiosas, como los volúmenes sexto y, sobre todo, séptimo, del *Cancionero popular de Priego* (Alcalá Ortiz, 2003; 2007). Otros recopilatorios publicados en la provincia, en este caso, totalmente rigurosos, son *El romancero de Fernán-Núñez* (Vázquez León, 1993), y *Música y tradición oral en Gaena y su entorno* (Trujillo Pacheco, 2017).

Sin embargo, la primera obra que estudió y recopiló el romancero de ciego en el conjunto de la provincia cordobesa fue la tesis del coautor de este volumen, el musicólogo Luis Moreno Moreno, titulada *Romancero de Córdoba: Transcripción y estudio musical de los romances recogidos en la provincia de Córdoba* (2016). En ella consagró un apartado específico a la transcripción musical y literaria de 85 temas de ciego, muchos de ellos inéditos hasta entonces. Prácticamente la totalidad de este repertorio aparece recogido en el volumen aquí reseñado, una obra que forma parte de un proyecto más amplio, el *Patrimonio oral de la provincia de Córdoba: Romancero, Cancionero y Narrativa*, que se compone de cuatro tomos, dedicados al romancero tradicional, romancero de ciego, narrativa y canción popular —hasta la fecha solo han visto la luz los dos primeros volúmenes consagrados al romancero—, y que surge como secuela de las investigaciones desarrolladas durante más de treinta años por Luis Moreno y los profesores y filólogos Antonio Cruz y Alberto Alonso. En esta obra cuentan además con la colaboración de la antropóloga Mónica Alonso Morales, lo que dota al volumen de cierto carácter interdisciplinar.

Desde luego, es incuestionable la originalidad de esta publicación, por otro lado indispensable, pues estudia un género escasamente documentado. Por ello, es encomiable el rigor con el que clasifican estas obras, siguiendo el criterio del *Manual de encuesta del Romancero de Andalucía* (2003) de Virtudes Atero, uno de los pocos manuales, si no el único, que presta atención a estas composiciones. Y es que, tal y como expresan los

autores en la página 31, sería necesario confeccionar un romancero de ciego panhispánico, que sistematice los títulos y las versiones más extendidas y, para ello, es necesario aunar criterios.

En cuanto a la estructura, el volumen se abre con un interesante estudio introductorio, en el que se ofrece una visión global del papel que ha desempeñado el romancero de ciego a lo largo de la historia, la influencia que ha ejercido en la literatura culta y la popularidad de la que ha gozado entre la gente de la provincia de Córdoba —en estas páginas se reproducen algunos testimonios orales sobre la propagación y la difusión de los romances de ciego en la primera mitad del siglo XX—. En esta introducción también se lleva a cabo un estudio general de la estructura, los recursos expresivos, la temática y la caracterización melódica del repertorio presente en esta obra.

El capítulo central está constituido por una antología de romances de ciego, compuesta de 184 versiones de 85 temas, algunos muy difundidos en la tradición hispánica, como *Enrique y Lola* (n.º 56), *La doncella muerta por su amante* (n.º 30) o *El confesor de su madre* (n.º 54), mientras que otros son excepcionales, como *Muerte de la novia recién casada* (n.º 17). Además de la transcripción literaria y musical de cada versión, se recogen los resúmenes de la mayoría de los temas y, a veces, se da noticia de otras versiones documentadas en otros recopilatorios. En contadas ocasiones se reproduce el texto extraído del pliego original. En el caso de los temas que narran crímenes reales ocurridos en la provincia de Córdoba, como *El crimen del barbero de la calle San Pablo* (n.º 48), *El crimen de una joven en Puente Genil* (n.º 28) o *El crimen en la aldea de Cuenca* (n.º 49), se incluye un apartado en el que se explica el caso real con total lujo de detalles. En lo que respecta a los registros sonoros de estas versiones, los autores remiten a la colección que han cedido a la plataforma electrónica *Corpus de Literatura Oral*, en la que pueden consultarse tanto los documentos sonoros como las transcripciones. La obra se cierra con el índice general y los índices de temas romancísticos, primeros versos y lugares e informantes.

En definitiva, este recopilatorio pone en valor un género denostado por los críticos durante mucho tiempo, pero que sus autores supieron apreciar desde sus primeras encuestas en los años 70, lo que nos permite contar con un material excepcional, que con dificultad podríamos recuperar a día de hoy. Pero quizás lo más llamativo es el mimo y rigor con el que han clasificado y transcrito las versiones, lo que, sin lugar a dudas, establece un modelo que puede ser adoptado en futuras publicaciones relacionadas con el romancero de ciego en la tradición oral.

#### REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCALÁ ORTIZ, Enrique (2003): *Cancionero popular de Priego. Poesía cordobesa de cante y baile*, VI, Priego de Córdoba, Ayuntamiento de Priego de Córdoba.
- ALCALÁ ORTIZ, Enrique (2006): *Cancionero popular de Priego. Poesía cordobesa de cante y baile*, VII, Priego de Córdoba, Ayuntamiento de Priego de Córdoba.
- ATERO BURGOS, Virtudes (2003): *Manual de encuesta del romancero de Andalucía. Catálogo-Índice*, Cádiz, Universidad de Cádiz.
- ESCRIBANO PUEO, María Luz, FUENTES VÁZQUEZ, Tadea y ROMERO LÓPEZ, Antonio (1995): *Romancero granadino de tradición oral. Segunda flor*, Granada, Universidad de Granada.
- MANZANO ALONSO, Miguel (2003): *Cancionero de Burgos, III: Cantos narrativos*, Burgos, Diputación Provincial de Burgos.

- MENDOZA DÍAZ-MAROTO, Francisco (1990): *Antología de romances orales recogidos en la provincia de Albacete*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses de la Excm. Diputación de Albacete / CSIC / Confederación Española de Centros de Estudios Locales.
- MORENO MORENO, Luis (2016): *Romancero de Córdoba: Transcripción y estudio musical de los romances recogidos en la provincia de Córdoba*, Tesis doctoral, Córdoba, Universidad de Córdoba.
- PORRO FERNÁNDEZ, Carlos (2003): *Las coplas del ciego*, Valladolid, Fundación Siglo / Junta de Castilla y León.
- TRUJILLO PACHECO, Víctor M. (2017): *Música y tradición oral en Gaena y su entorno*, Pamplona, Lamiñarra / Área de Cultura de Carcabuey / Ayuntamiento de Cabra.
- VÁZQUEZ LEÓN, Antonia (1993): *El romancero de Fernán-Núñez*, Córdoba, Servicio de publicaciones Universidad de Córdoba.

Miriam Pimentel García  
(Universidad de Jaén)



