

Boletín de Literatura Oral



5 (2015)

Todos
los derechos reservados.
Quedan rigurosamente prohibidas, sin
la autorización escrita de los titulares del *copyright*,
bajo las sanciones establecidas en las leyes, la reproducción de esta obra
por cualquier medio o procedimiento, comprendidos la
reprografía y el tratamiento informático, y la
distribución de ejemplares mediante
alquiler o préstamo
públicos.

© 2015 de la edición:
Cristina CASTILLO MARTÍNEZ
Boletín de Literatura Oral, vol. V
I.S.S.N.: 2173-0695

El *BOLETÍN DE LITERATURA ORAL* es una publicación anual dedicada a la Literatura Española de tradición oral. Su objetivo es, en primer lugar, difundir las grabaciones de romances, canciones, leyendas, cuentos y otras manifestaciones literarias de transmisión oral registradas en el archivo sonoro del *Corpus digital giennense de Literatura de transmisión oral* coordinado por David Mañero Lozano. Esta iniciativa, surgida a raíz de un proyecto de innovación docente llevado a cabo en la Universidad de Jaén, se propone aportar un conjunto de textos que nos permitan estudiar la pervivencia de la literatura de transmisión oral en la provincia de Jaén. Asimismo, el *BLO* está abierto a toda contribución científica relacionada con su ámbito de estudio, no necesariamente circunscrito a las composiciones recogidas en la provincia de Jaén, para lo que se ha formado un Consejo editor encargado de revisar las aportaciones recibidas y, en su caso, decidir su evaluación anónima por parte de dos revisores externos.

Los interesados en remitir sus propuestas de artículos u otro tipo de colaboraciones al *BLO* deben dirigirse a la siguiente dirección de correo electrónico:

redaccionblog@gmail.com

Todas las solicitudes han de indicar como tema del correo la especificación «artículo para revisión».

La correspondencia que no pueda realizarse por vía electrónica puede dirigirse a:

Cristina Castillo Martínez
Departamento de Filología Española
Facultad de Humanidades
Universidad de Jaén
Campus de las Lagunillas
23071-JAÉN. ESPAÑA

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

1. EXTENSIÓN. Las contribuciones, que deberán acompañarse de un resumen en español y en inglés, tendrán una extensión aproximada de 30 páginas (*ca.* 11.000 palabras) en el caso de los artículos; 15 páginas (*ca.* 7.000 palabras), las notas o documentos informativos; y 3 páginas (1300 palabras), las reseñas, que deberán tratar sobre publicaciones dedicadas a la literatura de tradición oral.

2. CITAS TEXTUALES Y EJEMPLOS. Las citas textuales irán entrecomilladas cuando tengan una extensión de cinco líneas o menos, o bien en párrafo sangrado cuando ocupen seis líneas en adelante o se trate de textos especiales, como los poéticos. A continuación de la cita textual se indicará entre paréntesis el apellido del autor, año de la 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 entrecomillado, 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: ...*ecdótica*», o ...*ecdótica*¹; pero no: ...*ecdótica*;²

4. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.

Las referencias bibliográficas se colocarán al final del trabajo, dispuestas alfabéticamente por el apellido del autor o editor (en el caso de las fuentes primarias) y de acuerdo con el siguiente orden: apellidos (VERSAL y VERSALITAS), nombre del autor o autores (redonda), año de publicación (entre paréntesis y con la distinción a, b, c...

cuando se fichan varias contribuciones de un mismo año), título del artículo (entre comillas) o del libro (en cursivas), título de la revista a la que pertenece el artículo (en cursivas), lugar de publicación y editorial (de los libros), número (de las revistas) y, finalmente, páginas. Ejemplo:

FRENK, Margit (1982): «*Lectores y oidores*. La difusión oral de la literatura en el Siglo de Oro», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, pp. 101-123.

DIRECTORA / EDITORA

Cristina Castillo Martínez (Universidad de Jaén)



SECRETARIOS DE REDACCIÓN

Juan García Única (Universidad de Almería)

Juan Luis Fuentes Nieto (Universidad de Jaén)



COMITÉ EDITORIAL

Rafael Beltrán (Universidad de Valencia)

Pedro M. Cátedra (Universidad de Salamanca)

José Checa Beltrán (CSIC, Madrid)

Jesús Antonio Cid (Universidad Complutense de Madrid)

Paloma Díaz-Mas (CSIC, Madrid)

Inés Fernández-Ordóñez (Universidad Autónoma de Madrid)

David Mañero Lozano (Universidad de Jaén)

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)



REVISORES EXTERNOS

Óscar Abenójar (Instituto Cervantes de Argel)

Tamar Alexander (Universidad Ben Gurión del Négev)

Belén Almeida Cabrejas (Universidad de Alcalá)

Francisco Bautista Pérez (Universidad de Salamanca)

Claudia Carranza Vera (El Colegio de San Luis, México)

Eva Belén Carro Carbajal (Universidad de Salamanca)

Santiago Cortés (Universidad Nacional Autónoma de México)

Jose Joaquim Dias Marques (Universidad del Algarve)

Jesús Duce García

Luis Díaz González-Viana (CSIC, Madrid)

José Luis Garrosa Gude (Universidad de Alcalá)

Marta Haro Cortés (Universidad de Valencia)

Abraham Madroñal (CSIC, Madrid)

Hilary Pomeroy (Universidad de Londres)

Marcial Rubio Árquez (Università «G. D'Annunzio» di Chieti-Pescara)

Flor Salazar (Universidad Complutense de Madrid)

María Sánchez Pérez (CSIC, Madrid)

Ana Valenciano (Universidad Complutense de Madrid)

Juan Miguel Valero Moreno (Universidad de Salamanca)

Índice

ARTÍCULOS.....	9
José Manuel PEDROSA	
La fiesta española de L'Hippodrome de París (18 de diciembre de 1879): toros, flamenco y pseudo-folclore español.....	9
Souad HADJ ALI MOUHOUB	
Literatura oral argelina: reflexión sobre un proceso de traducción.....	35
Francisco MOSCOSO GARCÍA	
Coplas de Chauen (norte de Marruecos). Temática y lenguaje formulaico.....	45
Ángel J. GONZALO TOBAJAS	
Mary SIDA y otras agresoras fatales en el folclore internáutico: enfermedad, miedo y mito.....	69
Grissel GÓMEZ ESTRADA	
Coplas de la tierra en la chilena. La lírica tradicional Mixteca.....	103
Carolina IBOR MONESMA	
«Que no quiere ser francesa»: estrofillas sobre la Guerra del Francés en los repertorios folklóricos de Aragón.....	117
CORPUS.....	141
Francisca CORDÓN CUESTA	
Cancionero de Arjona (2015).....	141
RESEÑAS.....	149
Margarita PAZ TORRES	
Julio Camarena Laucirica, <i>Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real</i> , vol. II, ed. de José Manuel Pedrosa, Mercedes Ramírez Soto y Félix Toledano Soto, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 2012, 375 pp.....	149
José Manuel PEDROSA	
Daniela Zizi y Miguel López Coira, <i>Poesía e improvisación. Modas y Sonettos de Bernardo Zizi a los emigrantes sardos (un estudio metodológico)</i> , Madrid, Ediciones Vitruvio, 2013, 234 pp.....	152

La fiesta española de L'Hippodrome de París (18 de diciembre de 1879): toros, flamenco y pseudo-folclore español¹

José Manuel PEDROSA
(Universidad de Alcalá)

ABSTRACT. On 18th December, 1879, a great charity event was held in Paris. Its aim was to raise funds for flood victims in the region of Murcia. That party brought together all the high society and the French bourgeoisie. Toreros, gypsies, Spanish dances went on stage. And they shaped a «folk» image of Spain that had great influence outside our borders.

KEYWORDS: festival, stereotype, folklore, folk, image of Spain.

RESUMEN. El 18 de diciembre de 1879 se celebró en París una gran fiesta benéfica. Su objetivo era recaudar fondos para los damnificados de las inundaciones que unos meses antes había sufrido la región de Murcia. Aquella fiesta reunió a toda la alta sociedad y a la burguesía francesa. Toreros, gitanos, bailes españoles subieron a escena. Y ejerció gran influencia en la configuración de los tópicos folclóricos acerca de España que triunfaron fuera de nuestras fronteras.

PALABRAS-CLAVE: fiesta, estereotipos, folklore, folk, imagen de España.

El 18 de diciembre de 1879, entre las 9 de la noche y las 5 de la madrugada aproximadamente, se celebró en L'Hippodrome de París (en la avenida Marceau, muy cerca del puente del Alma) una fiesta (presuntamente) benéfica, que convocó a lo mejor de la sociedad parisina y francesa del momento, fue considerada un hito social de enorme relevancia, y contribuyó a consolidar en Francia y en Europa una imagen de España – que era el lema que acabó dominando la fiesta, fagocitando al lema original: Murcia–apegada a muchos de los tópicos y clichés –toros, flamenco, gitanos, etc. – que se le han adherido, de manera por lo general desenfocada y abusiva, en los últimos siglos.

El objetivo declarado del evento no era, en realidad, el de exaltar la imagen de España, sino el de reunir fondos para los damnificados de la que fue conocida como «riada de santa Teresa», que se había abatido dos meses antes, en la noche del 14 al 15 de octubre de 1879 (festividad de santa Teresa de Jesús), sobre las tierras del sudeste peninsular. Lluvias torrenciales asolaron por aquellos días las provincias de Murcia, Almería y Alicante, y provocaron, entre muchas otras desgracias, un desbordamiento catastrófico del río Segura que causó daños pavorosos. Se calcula que en Murcia capital hubo unas setecientas sesenta víctimas mortales, en Orihuela unas trescientas, en Lorca más de una docena...

El desastre suscitó una gran ola de solidaridad en España, Europa y América (sobre todo en la América hispana), y durante por lo menos cinco años se realizaron campañas económicas y actos sociales (muchos de ellos impulsados por la prensa) para recoger fondos destinados (en teoría) a los sobrevivientes afectados. Ya que, dejando aparte a los muertos, muchos miles de personas se habían quedado sin hogar, sin cam-

¹ Agradezco su ayuda y orientación a José Javier Martínez Palacín y José Luis Garrosa.

pos que cultivar, sin medios de vida; o bien heridos, mutilados, enfermos. El 20 de octubre, el rey Alfonso XII –haciendo un alto en los preparativos de su boda con María Cristina de Habsburgo-Lorena, que se celebraría el 29 de noviembre– visitó las zonas afectadas. Según glosaría, de manera un tanto cáustica, Benito Pérez Galdós en *Cánovas* (1912):

Enorme angustia produjo a toda España la inundación de Murcia, en la noche del 14 al 15 de Octubre de 1879. Desde que reventó el pantano de Lorca en el siglo XVIII, no se había visto en aquella comarca catástrofe tan terrible. Innumerables familias perecieron arrastradas por las aguas. Fue una especie de parodia del Diluvio Universal, sin arca de Noé, pero con aluvión de suscripciones, rifas, espectáculos, y sinfín de arbitrios que se idearon en toda Europa y en América, para socorrer a los infelices huertanos supervivientes de aquel espantoso cataclismo. Aún duraban las tómbolas y las cuestaciones cuando la Razon de Estado, y su inseparable compañera la Iglesia, unieron con lazos indisolubles al Rey don Alfonso de Borbón y a la archiduquesa doña María Cristina de Habsburgo-Lorena².

Apenas hubo ciudad, o pueblo grande o mediano (e incluso pequeño) de España, ni gremio, compañía comercial, asociación o periódico, que no se lanzase a la carrera de la solidaridad con las víctimas de la tragedia. Pero eso no solo sucedió en España. El entusiasmo con que París, por ejemplo, se sumó a las campañas para recoger fondos que se decía que eran para los afectados fue paradigmático. Así, el 14 de diciembre vio la luz el único número (de 24 páginas) que salió de un periódico que recibió el nombre de *Paris-Murcie: Journal publié au profit des victimes des inondations d'Espagne*, en el que colaboró lo más granado de la profesión periodística francesa, bajo la batuta de Édouard Lebey. Sus páginas recogieron mensajes de, entre otros, Victor Hugo, Alexandre Dumas, Frédéric Mistral, Jacques Offenbach, Sarah Bernhard, Alphonse Daudet, Émile Zola, el papa León XIII o el rey Alfonso XII, y también de los reyes y reinas de Bélgica, Países Bajos y Portugal, y de políticos españoles como Martínez Campos, Cánovas del Castillo o Castelar. Aquel número de *Paris-Murcie* publicó, además, grabados de Doré, Madrazo, Fantin-Latour... La tirada, de 300.000 ejemplares, se distribuyó en toda Europa. (Hoy puede descargarse, al igual que otros documentos que nos irán saliendo al paso, de Internet).

El 18 de diciembre, cuatro días después de la publicación de *Paris-Murcie*, vio la luz en Murcia el único número que salió de su modesta réplica, la revista *Murcia-París*, en formato similar al francés, pero con solo ocho páginas, que contenían versos y prosas de autores murcianos y de toda España. Al cabo de pocos días vio la luz *El libro de la Caridad*, de ambiciones y proporciones mucho mayores, con versos y prosas de Emilia Pardo de Bazán, Pedro Antonio de Alarcón, Cánovas del Castillo, Echegaray, Núñez de Arce, Zorrilla, Blanca de los Ríos, Manuel del Palacio...

Aunque quienes con mayor diligencia literaria –periodistas y articulistas aparte– reaccionaron frente a la catástrofe parece que fueron los dramaturgos, porque el 24 de octubre de 1879 hubo ya una función extraordinaria, en el Teatro de la Bolsa de Madrid, de *La Inundación de Murcia*, escena dramática en un acto y en verso, de don Federico Romana. Y poco después, el 9 de noviembre, se estrenó en el Teatro del Odeón de Bar-

² Benito Pérez Galdós, *Cánovas*, en *Episodios Nacionales*, 5 vols. (Madrid: Aguilar, reed. 1988) V, pp. 541-634, p. 615.

celona un drama en tres actos, de Jaime Piquet y Piera, que llevaba el título de *La inundación y ruinas de Murcia*³.

Pero volvamos a París, y más en concreto a la fiesta que se celebró el 18 de diciembre de 1879 en L'Hippodrome, porque aquel fue, posiblemente, el acontecimiento sociocultural más significativo –desde los puntos de vista etnográfico y antropológico al menos– de todos los que suscitó la terrible catástrofe murciana. Posiblemente se trató también de un evento muy notable desde el punto de vista de la ética política, y de la ética a secas, aunque esa sea una dimensión que estará presente de manera solo tangencial en nuestro análisis: deberían ser los filósofos los que se ocupen de ella.

En cualquier caso, no puedo dejar de subrayar lo significativo que resulta que reyes, aristócratas y dirigentes políticos se peleasen por salir en aquel magno retrato exaltador, en teoría, del espíritu de la beneficencia y de la caridad universal; que el político (que se proclamaba izquierdista) Léon Gambetta, que sería muy pronto jefe de Gobierno, publicitase, con evidente oportunismo, que había pagado 5.000 francos por su palco; o que toda la fiesta (que hay razones para sospechar que fue, entre otras cosas, un negocio descomunal) fuese presentada como una máquina para obtener dinero fácil, rápido y supuestamente solidario, por más que sobre sus usos y destinos no hubiese gran control⁴. Cuando, en las páginas que siguen, leamos algunas de las crónicas que dieron cuenta del evento, será inevitable que nos vengan a la memoria los reportajes que seguimos leyendo hoy, o viendo cada día en la televisión, acerca de rutilantes fiestas, supuestamente benéficas, que convocan a reyes y nobles, estrellas de Hollywood, gurús de la moda, cantantes de pop o futbolistas famosos en exhibiciones más que dudosas de caridad muy mal entendida hacia los desfavorecidos.

Es preciso insistir en que el núcleo de este artículo va a ser la reproducción de cuatro de los extensos reportajes que (antes, durante y después del evento parisino) publicaron unos cuantos corresponsales y periódicos de Madrid. De modo que el lector va a disponer enseguida de una muestra consistente de la información precisa para hacerse su propia idea de lo que fue aquel acontecimiento.

Lo primero que llama la atención del sesgo que tomó aquel aparatoso acto social –al que concurrieron, según algunas estimaciones, más de 20.000 personas, que otras dejaron en unas 12.000–, fue su carácter eminentemente festivo, frívolo, mundano, más

³ Las inundaciones de Murcia suscitaron artículos, reportajes, homenajes, versos, prosas, memorias y evocaciones de todo tipo. Limitémonos aquí a citar unos cuantos títulos significativos: [sin autor] *La Riada de Santa Teresa. 15 octubre 1879. Historia y detalles de esta horrorosa catástrofe. Por Un hijo de Murcia. Dedicado a la prensa y al generoso pueblo de Madrid* (Murcia: Tipografía de El Álbum, 1879); José Martínez Tornel, *A la gloria de la noble nación española, que socorrió a la ciudad de Murcia en la desastrosa inundación del día 15 de octubre de 1879* (Murcia: Imp. De El Diario, 1879); *Libro de la caridad dedicado por los poetas al socorro de las víctimas de las inundaciones en las provincias de Levante* (Madrid: Imp. De Enrique Rubiños, [1879]); Federico Romana, *La Inundación de Murcia, escena dramática en un acto y en verso* (Madrid: Hijos de A. Gullón, 1879); Ildefonso Antonio Bermejo, *Historia de la Inundación de Levante en octubre de 1879* (Madrid: Librería de Miguel Guijarro, editor, 1881); [A. H. A.] Antonio Hernández Amores, *Inundaciones de la huerta de Murcia* (Murcia: Imprenta de El Diario, 1885); *Memoria de la inundación de Murcia, Alicante, y Almería, acaecida en los días 14 y 15 de octubre de 1879* (Madrid: Junta de Socorro de Madrid, 1892); Juan Torres Fontes y Antonio Pérez Gómez, «La riada de Santa Teresa del año 1879», *Murgetana XVIII* (1962) pp. 35-49; y Francisco Calvo García-Tornel, «La huerta de Murcia y las avenidas del Guadalentín», *Papeles del Departamento de Geografía* 1 (1968-1969) pp. 111-137.

⁴ Sobre las cuestiones éticas y las polémicas que suscitó esta fiesta, desde el momento en que se celebró (Mirbeau o Maupassant se mostraron críticos hacia ella, por ejemplo), véase Jean Moline, «La riada del Segura en 1879 y la fiesta París-Murcia o la desgracia de unos provoca la felicidad de otros», *Revista de Estudios Filológicos* 28 (2015)

<http://www.um.es/tonosdigital/znum28/secciones/relecturas-3--la_riada_del_segura.htm>

proclive a la alegre exhibición narcisista y al afán de ser parte de un espectáculo rutilante que al recogimiento que sería posiblemente más propio de un homenaje a los muertos y desamparados que había causado una catástrofe natural monstruosa. Alguna de las crónicas que enseguida reproduciremos identifican, de hecho, la fiesta con un «Carnaval» impregnado de mundanidad: «la fiesta será un verdadero Carnaval, pues las mujeres podrán asistir con medio antifaz; las mismas señoras patronas de la fiesta han dado la idea, porque desean que todas gocen de la mayor libertad». La presencia, muy destacada y encomiada por toda la prensa, de encantadoras y sonrientes señoras o señoritas, actrices o *vedettes* de todos los teatros de París, encargadas de agradar y de sacar su (supuestamente) solidario dinero a la concurrencia, muy en particular a la masculina, contribuyó a dar a la grandiosa fiesta un tono no ya de trivialidad, sino también de sensualidad, nada despreciable. Lo confirma otra de las crónicas, que daba detalles como el de aquella solidaria dama que «se acercaba desnuda de hombros y con brazos soberbios, ojos encendidos y sonrisa provocadora, espléndidos pechos casi al aire y chispeantes joyas, y alargaba una copa de Champagne» para sonsacar las ansiadas aportaciones benéficas. La concurrencia de la gran saga circense de los Franconi, de magos y prestidigitadores como el famoso «señor Hermann», o de humoristas como «Christian y Dupuis [que] repetirán [...] sus gracias ingeniosas» subrayaron, sin duda, el sabor terreno, cómico incluso, del evento.

Poco pudieron (y poco quisieron) hacer, para atenuar o contrarrestar aquellos brillos de mundanidad, las presencias del presidente de la República (Jules Grévy) y de las más altas autoridades del estado francés, o de la reina madre Isabel II de España y el que era oficialmente su esposo y padre supuesto de sus hijos, Francisco de Asís (cada uno por separado, claro), y de lo más selecto de la aristocracia y la alta burguesía de ambas naciones. Todos se plegaron al guion más vano y teatral que luctuoso del acontecimiento, y ocuparon el asiento que se les había reservado en la cúspide de aquella brillante pira de vanidades. El nivel intelectual del evento, ganó, eso sí, con la venta o subasta de originales autografiados de Victor Hugo o Alphonse Daudet, o de las «cincuenta pande-retas españolas pintadas por Bonnat, Bollon, Worms, [Raimundo de] Madrazo, Rico, Jacquet, Clairin, Popelin...», e incluso de algunas ediciones raras o costosas del *Quijote*. Al lado, algo de bisutería española:

7.000 cigarros, 450 cajillas de fósforos construidas en las Provincias Vascongadas, 4.000 fotografías de cuadros del Museo del Prado, 4.000 vistas de paisajes españoles, 200 abanicos, 200 frasquetos de anisado, 200 ejemplares de piezas de música española, 150 mantillas, 200 puñales de Toledo y 100 dagas damasquinadas, etc., etc. (artículo de *EL IMPARCIAL*, 19 DE DICIEMBRE DE 1879, reproducido más adelante).

La trivialidad alcanzó, también, a la abigarrada aleación de imágenes, músicas y símbolos que fueron movilizados durante la fiesta. Aunque no faltaron algunos decorados evocadoramente murcianos (con reproducciones a no muy gran escala del Hospicio de Santo Domingo, del puente sobre el río Segura y de algunas «construcciones de la huerta» con unas cuantas palmeras) dentro del apócrifo *atrezzo* de la fiesta, el elemento del decorado que lo dominó todo fue la más aparatosa réplica de la Giralda de Sevilla, con sus «30 campanas afinadas y concertadas». Ello difundió aromas más andaluces que murcianos, lo cual no pareció molestar demasiado a la mayor parte de la concurrencia francesa, muy proclive a identificar con lo tópicamente andaluz todo lo que se cantaba, bailaba o se movía más al sur de los Pirineos. Piénsese que el estreno, todavía caliente, de la *Carmen* (1875) de Bizet (adaptación de la novela de Merimée, de 1845), había fijado, en el imaginario de muchos franceses, una idea llena de gruesos tópicos en que

lo gitano, lo sevillano, lo andaluz y lo español no estaban lo suficientemente diferenciados.

Pero no fue aquella hiperbólica Giralda lo único que estuvo fuera de lugar en aquella fiesta que debía haber sido murciana, que derivó en popurrí decididamente extemporáneo de postizos decorados seudo-españoles y aparatosas modas europeas, y que se las arregló para conjuntar incluso a los difícilmente conciliables Wagner y Rossini, aunque aquel no fuese, posiblemente, el marco más apropiado para ello. Piénsese, por ejemplo, que un «cortejo de toreros con música española» desfiló justo antes de la «sinfonía de *Taanaihser*, de Wagner», que no se sabe muy bien qué pintaba allí. Aunque tampoco encajaban demasiado las trepidantes oberturas de *La muette de Portici* (de Auber) o de *Guillermo Tell* (de Rossini), tan de moda –eso sí– en los teatros parisinos. Ni «la música austríaca, que es la del segundo regimiento de artillería; la de los *Scotts fusiliers* de la Gran Bretaña, y los 25 arpistas de París, ejecutando la *Plegaria* y la *Tarantel*».

El colmo de lo ecléctico y de lo *kitsch* llegó, en cualquier caso, en la escena delirante de la *farandola* –que era, en origen, una animada danza campesina provenzal–, que «tanto gusta al público parisién, [y que] será monstruosa por lo fabuloso de sus elementos», ya que fue interpretada por el sinnúmero –posiblemente más de un millar– de músicos y danzantes presentes, con el concurso de «los guitarristas, los toreros, los gitanos, mezclándose en la confusión delirante»:

Lo indescriptible ha sido el efecto de la farándula. A una señal de Metra han comenzado todas las orquestas, las músicas militares, los pianos, las arpas, las guitarras a entonar esa música enloquecedora para los franceses, y a la vez han aparecido moviéndose, en bailarines, danzas, polos, soleás, malagueñas, paseos de toreros, cantos flamencos y coros, millares de artistas en los escenarios perfectamente situados para apreciar el conjunto (artículo de *LA IBERIA*, 20 DE DICIEMBRE DE 1879, reproducido más adelante).

¿Cómo encajarían los compases de la soleá y de la malagueña con el ritmo de aquella disparatada farandola? En el plano más visual, resulta difícil imaginar una experiencia más anacrónica y más extemporánea que ver, «dentro de una góndola del siglo XIII, hecha de *carey* y azogues, [a] la Judith, la ilustre actriz, [que] ha comenzado a decir la buena ventura» a los concurrentes.

Una reflexión aparte y meditada merece el encaje que las artes y los artistas populares españoles tuvieron dentro de la fiesta, porque ello puede darnos indicios muy significativos acerca de la significación que España, sus gentes, su cultura, su folclore, tenían para los franceses y europeos de aquel tiempo. Mientras que lo francés estuvo representado, en aquellos fastos, por los artistas y los repertorios de los teatros esencialmente urbanos y parisinos –que daban la medida simbólica de lo que entonces se identificaba con un París cosmopolita, capaz de asimilar y hacer suyos desde la avanzada música de Wagner hasta la danza folclórica provenzal–, la imagen que se ofreció de lo español fue sesgadamente periférica y provinciana, exaltadora de la diferencia exótica y de la rareza con toques de *racialidad* salvaje que encarnaban, para los foráneos, gitanos o toreros.

El París al que las exposiciones universales de 1855, 1867 y 1878 habían convertido en escaparate de los progresos tecnológicos del mundo estaba allí representado por el vitoreado «arquitecto Arveuf, autor de la traza y del prodigio» del espacio que acogió la fiesta; por el avanzado sistema de calefacción, por las «más de siete mil luces de gas y ciento de Pablókoff [que] alumbran los edificios que se encierran bajo este magnífico techo de hierro y cristal»; por la muy articulada red de ferrocarriles que acercaron a

franceses de todo el país al evento; o por la novedad del fonógrafo, que aunque patentado por el norteamericano Edison muy poco antes, en 1877, contaba con el precedente del fonógrafo registrado por el francés Scott de Martinville en 1857: «algunos de los lotes de la Tómbola se componen de documentos fonógrafos, o sea de planchas, en que están trazadas canciones de Judie, palabras de Sarah-Bernhardt, sentencias de Víctor Hugo, etc., y que el ganancioso podrá hacer repetir cuando quiera al fonógrafo».

España se vio representada, en cambio, por un pintoresco desfile que abrieron veinticinco guardias civiles y sendas bandas de artilleros e ingenieros, tras los cuales marcharon

los espadas Lagartijo, con traje marrón y plata; el Gordito, azul y oro; Gonzalo Mora, tabaco y oro, y Pastor, encarnado y oro. Siguen los alguaciles, picadores y cuatro cuadrillas de mulillas. La cuadrilla da una vuelta por la pista, atravesando al compás de la orquesta de bandurrias dirigida por Más que comienza el paso doble de Pepe-Hillo, apenas termina la *Marcha de las Antorchas*, la cuadrilla recorre la calle formada por las tiendas y estrados de las artistas de Mr. Franconi, Sahara Bernhardt, la Croizette y las discípulas del conservatorio. Lluve sobre los toreros gran copia de flores. Ellos saludan con las manos y quitándose las monteras. Al pasar por delante del palco regio, los diestros se detienen. Detrás de la cuadrilla y entre la orquesta de guitarras van los *cantaores*: cuatro mujeres y cuatro hombres. De estos citaré a Romero, y de aquellas a la María, bien conocidos de los aficionados al cante flamenco [...] La sección de cante flamenco se inaugura entre atronadores bravos cuando la María aparece delante de la fila de los toreros. Es un cuadro verdaderamente español que recuerda las escenas de la *Colomba* del popular Merimée el que ofrece aquella brillante reunión de trages bordados y rostros morenos, en medio de la cual suena la acompasada cadencia de las guitarras y bandurrias y la voz melodiosa de la *cantaora* sevillana.

Cada copla produce tempestades de aplausos, vivas a España, a Sevilla y a los toreros. Viene luego el paso español ejecutado por la célebre bailarina valenciana Rosita Mauri, cuya pandereta, en que Carolus Durand ha pintado una escena de toros, es rifada entre siete números, vendidos cada uno a 1.200 francos. [...] Nueva ovación para el arte español, que se aumenta cuando los gitanos bailan sobre un tabladorillo, en cuya tarima produce alborotador ruido el mover de los pies de las *bailadoras*. Monedas de oro y flores, caen entre aquellos pies (artículo de *EL IMPARCIAL*, 19 DE DICIEMBRE DE 1879, reproducido más adelante).

Sobran casi los comentarios: todo aquel deslumbrante y engañoso artefacto sirvió para hacer más honda y marcada la raya separadora entre el cosmopolitismo urbano y las innovaciones tecnológicas de París y de Francia por un lado, y la cultura hirsuta, periférica, apegada a la tradición, subdesarrollada de España. Pese a la borrachera de colores, músicas, lentejuelas, alcoholes, multitudes, alguno de los corresponsales españoles presentes en la fiesta tuvieron la perspicacia de advertirlo: «esta fiesta inaugura la nueva época del recreo de una sociedad [la francesa] que ha llegado a refinamientos de ingenio y de gusto inimaginables»; otro ironizaba, en cambio, a propósito de «la banda de guitarras y las cantoras que trasladaban enteramente la imaginación a cuanto de animado, bullicioso, alegre y placentero tiene esa España de la pandereta y la manolería con que aún sueñan todos los franceses». París aprovechaba la ocasión para publicitarse a sí misma, más que a Murcia o a España –excusas menores de la fiesta–, como lo que en aquel momento era: la capital social, cultural y tecnológica del mundo⁵.

⁵ Véase el tratado de Marc Fumaroli, *Paris-New York et retour: Voyage dans les arts et les images* (París: Fayard, 2009), que analiza el modo en que París dio la pauta, durante siglos, de artes, culturas,

Francia no estaba dispuesta a renunciar a la deliciosa sensación de sentir que a sus pies, en el profundo sur, bullía una tribu de salvajes encantadores, poseídos por unas artes extrañas y fascinadoras, a las que siempre le sería fácil asomarse viajando hacia abajo –como hicieron tantos artistas y curiosos galos– o convocar arriba –como hicieron los organizadores de la fiesta del Hippodrome–. Y España tampoco estaba dispuesta a renunciar a la cómoda rutina de dejarse identificar con una serie de tópicos seudofolclóricos que, aunque parciales y postizos, se vendían ellos solos, daban réditos excelentes y no causaban incomodidad a unas –incompetentes y perezosas– elites rectoras en cuyo programa no figuraba el hacer el menor esfuerzo por cambiar aquella situación. Después vendrían la copla española, la cultura pseudoandalucista diseñada por el franquismo, las dinastías inacabables de tonadilleras y toreros cuyos amores y desamores airea hasta hoy la prensa del corazón, y los muchos reflejos, grandes y pequeños, de aquel Hippodrome que, en España, en Francia y en el resto del mundo siguen siendo espacios consagrados a la identificación de lo español con todo eso.

El caso es que la fiesta del Hippodrome parisino el 18 de diciembre de 1879, que quiso ser de caritativo homenaje a Murcia y que se quedó en bisutería españolista lucida como adorno exótico por la pujante y oportunista sociedad francesa de la época de las grandes exposiciones internacionales, ha quedado como un hito muy señalado en el proceso de construcción de la imagen tópica que de España –pseudoandaluza, seudogitana, seudotorera– ha primado en Francia, en Europa y en el mundo en los últimos siglos.

La muestra breve (reproduzco cuatro) pero representativa de las muchas crónicas que publicó la prensa madrileña de aquellos días –se podrían rastrear muchas más en las hemerotecas españolas, francesas y europeas del momento– no son documentos legítimamente etnográficos, pero sí tienen el calor de lo próximo, la calidad de lo noticiero, y pueden constituir un base textual muy interesante para acercarse a aquel evento y para reflexionar acerca de uno de los modos –no el único, pero sí uno de los más significativos e influyentes– en que se ha ido haciendo nuestra identidad, y lo que fuera de nuestras fronteras ha sido tenido como nuestra identidad:

APÉNDICE

[*EL LIBERAL*, 10 DE DICIEMBRE DE 1879, PÁGINA 2].
FIESTA DE LA PRENSA EN PARÍS.

Los periódicos de esta ciudad publican extensos e interesantes pormenores de la gran fiesta del Hipódromo.

Ocho días antes entusiasman a la juventud con solo indicar ligeramente el sello de esplendor, de animación, de imponente grandeza al par que de loca alegría, que va a tener. La fiesta será un verdadero Carnaval, pues las mujeres podrán asistir con medio antifaz; las mismas señoras patronas de la fiesta han dado la idea, porque desean que todas gocen de la mayor libertad.

A ella van a acudir todas las clases, desde las más aristocráticas a las más llanas, porque la disposición del local y el orden en que todo se ha dispuesto, permitirán la mayor expansión a la vez que el respeto más riguroso.

La presencia del presidente de la República, de los de las Cámaras, del cuerpo diplomático y del gobierno; la de reina madre de España en su gran estrado especial,

modas y tecnologías, y de la competencia que, con el paso del tiempo, le haría la factoría de imágenes y de producciones audiovisuales que se desarrolló en Nueva York.

con músicas y elementos españoles; la asistencia de las damas que con doña Isabel patrocinan la fiesta, las cuales ocuparán todos los palcos de la inmensa línea que bordará el Hipódromo, vestidos de ricas colgaduras de terciopelo, y entre las que se contarán la condesa de París, la princesa de Hohenloe, la duquesa de Montmorency, la condesa de Aguado, la baronesa de Beyens, y la mariscal Canrobert, que formarán como un festón de diamantes en el inmenso circuito de la sala; todos estos elementos de seriedad y de grandeza aseguran el tono de distinción, de elegancia y de supremo gusto, tan difícil de sostener en una multitud de más de 12.000 personas que allí se reunirán.

En la sala no se bailará, sino que se celebrará el Concierto hasta media noche y se desarrollará y mantendrá la Verbena hasta el amanecer. Es una fiesta que los mismos parisienses confiesan no haberla concebido nunca igual. No es exclusivamente parisién, puesto que la da toda la prensa de la nación y los ferro-carriles dispensan la mitad del coste de los billetes de ida y vuelta a cuantos viajeros presenten una entrada para acudir a ella. Es además internacional por su carácter franco-español, por los elementos musicales austríacos o ingleses que en ella entran y por la presencia de algunos príncipes extranjeros que concurrirán.

Esta grandiosa solemnidad solo podía inspirarse en un sentimiento de tan gigantesca trascendencia como la caridad de un pueblo hacia otro pueblo distante y diferente; nunca se han visto agrupados elementos tan distintos como los que se van a congregarse en esa noche para latir a impulso de las mismas notas, reír con las mismas gracias, sentir con el común espectáculo de unos y de otros al alinearse, ordenarse e interesar cada cual todo su corazón y su pensamiento por el afán de hacer más maravilloso el conjunto.

¡Qué grandioso y supremo cuadro y qué de impresiones va a ofrecer de noche el Hipódromo! La arena ha desaparecido cubierta por un inmenso tablado de 4.000 metros que arranca de las cuatro columnas erguidas hasta el cielo de cristal donde se reflejan los rayos de la luz eléctrica: estas columnas se las convierte en gigantes palmeras, de las que penden, en vez de dátiles, racimos de globos de oro, o sean espléndidas luces envueltas en brillantes bolas de cristal.

La vastísima sala será interrumpida en la monotonía de su tendido o anfiteatro por cuatro grandiosos estrados o tribunas.

La principal será el estrado de Francia: graderías delanteras para ministros y diplomáticos, palco superior para la presidencia de la república; a la derecha, palco de la presidencia del Senado y el da la Cámara a la izquierda; un poco más bajos, a ambos lados, dos palcos, uno para la comisión de la prensa española enviada a París y periodistas españoles agregados, otro para el comité de la prensa francesa, director de la fiesta. Todo este estrado lo cubre amplio y majestuoso dosel sostenido por lijeros bastones dorados y alumbrado por doce grandes candelabros; el dosel es de terciopelo encarnado con franja, borlas y demás adornos de oro, facilitado por el guarda-mueble de la nación.

Frente a este se levanta otro estrado, en que se colocará la orquesta del concierto: dos palcos a ambos lados con gradería servirán para la prensa de París y la de provincias, y se hallarán asimismo lujosamente revestidos.

A uno de los cuatro lados, y cayendo a derecha del presidente de la república, estará el estrado español, análogo al francés, solo que aquel, adornado sobre los colores de Francia, y este sobre los colores y con las banderas españolas enviadas por el ayuntamiento de Madrid. En el centro de este estrado se colocará la música española, y a ambos lados se elevarán las dos elegantes tribunas o palcos de la reina Isabel y de la embañada española.

El cuarto estrado, que hará frente a este, al otro extremo del Hipódromo, servirá para la música de la guardia republicana; es una instalación especial, un recuerdo de

Murcia, una inspiración del Hospicio de esta ciudad, en un piso de triple abertura coronado de un piñón triangular.

Una joya de elegancia y ligereza que han descubierto los arquitectos de la fiesta en ese edificio de nuestro renacimiento español.

El centro del Hipódromo, inmenso tablado de 4.000 metros, estará ocupado por una agrupación de construcciones de estilo español, con detalles y adherentes fantásticos, pero de gran efecto: es decoración que hace soñar a los hijos de España: la Giralda, reducción Colas, en las proporciones que permitía el techo y condiciones del lugar; un puente reducido con un solo arco ojival, trasunto del de Murcia, cuyo puente descansa uno de sus lados en la Giralda. Cerca de este grupo un pabellón que representa el hospicio de Santo Domingo de la misma ciudad, sobre una escala mayor. Después otro grupo recordando las construcciones de la huerta y algunos otros caracteres de las españolas. Todo esto, es verdad, engarzado en la realidad y presente parisiense, por una balsa con su surtidor y una cascada iluminada para su transparencia; pero este mismo conjunto hace más fantástico el vagar de los recuerdos que su vista evoca.

En los demás espacios se alzan las tiendas que solo se ocuparán durante la Verberna y terminado el concierto.

Las condiciones de alumbrado, calefacción y vuelta a París han sido atendidas escrupulosamente, y todas las exigencias están resueltas: tres mil coches de la compañía esperarán, y con bonos que los concurrentes podrán tomar a la vez que los billetes, se asegurarán coches desde las doce de la noche hasta la madrugada, según los precios de los bonos, que no exceden de 6 francos para los que más esperen.

El público que entre con los billetes de butaca se instalará en las vastas graderías que resultarán vacantes entre los cuatro estrados: los muros y remates del Hipódromo, hasta encontrar el techo, estarán cubiertos con cuadros de tapices del Estado, que este presta, grupos de arbustos, escudos sobre banderas y otros adornos.

Todas las cercanías del Hipódromo estarán enarenadas, y las entradas y pasos interiores alfombradas. La circulación será libre por la sala y corredores durante el concierto.

Está asegurada una temperatura general de 20 grados. He aquí el orden de los recreos y festejos que se sucederán durante tan deleitosa noche. Se nos olvidaba decir que en la Giralda se ostentan enormes campanas, que con sus repiques señalarán el orden de la fiesta. Ellas anunciarán a las nueve en punto que comienza el concierto.

La fiesta (De nueve a doce de la noche)

1º. Sinfonía por la orquesta que dirigirá Olivier Metra.

2º. Pieza de conjunto por veinte pianos, por M. Kowalski.

3º. Fanfarria inglesa.

4º. La plegaria de *Moisés* (coros, orquesta y arpas).

5º. Gran fantasía, por la música de la guardia republicana.

6º. Cortejo de toreros con música española.

7º. Sinfonía de *Taanäihser*, de Wagner.

8º. Bailable, por el cuerpo de la Ópera, dirigido por la señorita Mauri, de la misma.

9º. Música austríaca.

10º. Coro de *Esther*, de Jules Cohen, por todas las orquestas.

11º. Bailable, de la Ópera, y *gran farandola*, acompañada por todos los coros y orquestas.

En este programa es notable y digno de señalarse, la parte que toma la música austríaca, que es la del segundo regimiento de artillería; la de los *Scotts fusiliers* de la Gran Bretaña, y los 25 arpistas de París, ejecutando la *Plegaria* y la *Tarantela*.

Lo más notable será la entrada, presentación y desfile de los toreros con ocho picadores, mulilleros, 16 banderilleros, alguaciles, orquesta de 23 guitarristas en traje andaluz, bailarinas y demás personal que se espera de Madrid. Sobre el efecto de este desfile a través de todo el Hipódromo y por los espacios libres del inmenso tablado fundan grandes y legítimas esperanzas los organizadores de la fiesta.

La *Farandola* que tanto gusta al público parisién, será monstruosa por lo fabuloso de sus elementos. Todos los teatros que disponen de cuerpo coreográfico lo envían, y así, estos *ballets*, el de la Ópera, los guitarristas, los toreros, los gitanos, mezclándose en la confusión delirante de una farandola, ofrecerá un aspecto tan mágico que enloquecerá a los espectadores.

Acompañarán esta danza loca todas las músicas a un tiempo. Será un momento de realización de los más exagerados ensueños del edén musulmán.

A media noche se inaugurará el baile en la sala que sirvió de picadero: en uno de sus fondos se ha levantado un teatro, sobre el cual se oirán las piezas y trozos más divertidos, teniendo además el jugador de manos, señor Hermann, un estrado especial en la misma sala. Flores y arbustos, tapices y bronce, adornarán esta sala, como la del Hipódromo, y el *buffet* se instalará en las caballerizas y será servido por las más bellas señoritas del comercio de París.

Las casillas de los caballos se convertirán en esos famosos *gabinetes* de follage en que ofrecen servicio a parte las fondas de París. En esta sala de baile se rifará la Tómbola á última hora.

En la sala del Hipódromo se comenzará a las doce y al toque de campanas la verbena, o sea la *kermesse* que se anuncia animadísima y enloquecedora por los delicados y originales detalles que la caracterizan.

Nuestro amabilísimo compatriota Madrazo ha ofrecido hacer los buñuelos, pero con excepción del humo y del olor desagradable, porque serán crespillos. Vibert hará los retratos de los que gusten pedírsele.

Christian y Dupuis repetirán hasta fatigar la risa, sus gracias ingeniosas. Celina Montaland venderá chucherías españolas y alhajas; Judie será sonámbula, asomada a lo alto de su cabaña-tienda, desde la cual dirá la buena ventura a cuantos estén dispuestos a pagarla. En fin, más de doscientas señoras, todas cuantas brillan en los teatros de París, rivalizarán en humor, en sonrisas, en gracias e ingenio por aumentar, a expensas de los bolsillos de los concurrentes, el peculio que ha de ir a enjugar lágrimas por las desgracias sufridas en España.

Los Franconi tienen su estrado a parte para sus juegos icarios, los Hércules del Norte y ejercicios de habilidad y fuerza.

El *Mundo Parisién* ha organizado un concierto burlesco por todos sus jóvenes redactores, y su tienda será regentada por la señorita Humberta.

La *Ilustración* pondrá un precioso kiosko, construida al efecto, en que la señorita Barttet, de la Comedia francesa, venderá dibujos originales de los más célebres autores.

El *Mundo Ilustrado* será representado en su mostrador especial por la célebre señorita Croizette.

La *Vida moderna* se hallará representada por las señoras Sarah Bernhardt y Barretta, ambas del Teatro Francés, y por la señorita Louise Abema, la reputada pintora. Venderán ricos tesoros de arte, y entre ellos, un ejemplar del *Ruy-Blas*, ofrecido por Víctor Hugo, en papel de Holanda y con autógrafo del autor; una plancha tirada tan sólo

a cien ejemplares numerados sobre papel China con versos inéditos y autógrafos de Víctor Hugo, Theophile Gautier, Theodore de Bauville, François Coppé, José María de Heredia, Armand Silvestre, etc., y cincuenta panderetas españolas pintadas por Bonnat, Bollon, Worms, Madrazo, Rico, Jacquet, Clairin, Popelin, etc., así como numerosos grabados en papel de China.

La tómbola se compondrá de 3 o 4.000 lotes, en su mayor parte de provecho y en gran número de valor considerable, como la magnífica jardinera de porcelana de Sèvres regalada por el ministro de Bellas Artes; un piano de Herz; *Los Evangelios*, traducidos por Bossuet, magnífico ejemplar de 1.000 francos que ha regalado la casa Hachette; un *panneau* o cuadro bordado (2.500 francos), regalo de los almacenes Petit Saint Thomas; dos alfombras de Oriente (2.000 francos) con más de 500 lotes dados por el Louvre; el reló de lapizlázuli del profesor Hermann; un escudo damasquinado, estilo español, pieza de gran mérito; un billete para circular gratis por una de las líneas de ferro-carriles de las cinco grandes compañías francesas; casi todos los autógrafos del *París-Murcia*; cuadros de Saintin, Landelle, etc.; dos ejemplares del *Quijote*, uno el de la Academia, ilustrado; otro el fototipográfico, de Fabra, que copia la edición primera de 1605; cuyos ejemplares, ricamente encuadernados, los ofrecen los periodistas españoles residentes en París; la *Historia de los Judíos*, por Amador de los Ríos, que ha ofrecido para el mismo objeto el editor español Sr. Dorregaray; en fin, multitud de objetos de que el comercio y la industria han hecho donativo generoso.

La prensa francesa es la que ha organizado y dirige la fiesta del Hipódromo, pero todos los periódicos se complacen en hacer pública su gratitud hacia las personas todas cuyo auxilio han solicitado. El gobierno, que ha abierto sin reservas su Guarda-mueble; la ciudad, que promete entregar al saqueo sus estufas; las compañías de coches, que han aceptado los contratos; la del gas y la del alumbrado eléctrico, que han concedido grandes rebajas; el comercio; todas las colectividades y agrupaciones a que se ha dirigido el comité corresponden con un afecto e interés que excede a toda ponderación.

Los teatros son los verdaderos asociados de la obra por el concurso de su valioso personal.

La Ópera lleva al Hipódromo a las Sras. Heilbronn, Franck Duvernoy, Rosina Bloch, Blum, Sangalli, Baugrand, Mauri, Fonta, Sanlaville, Montanbry, Righetti, Monchaniu Rounier y las hermanas Biot.

La Comedia Francesa a las señoras Favart, Croizette, Sarah Bernhardt, Reichemberg, Barretta, Broisat, Lloyd, Samary, Bartet, Dudley, Martin y Blanca.

La Ópera Cómica, las señoras Carvalho, Bilbault-Vauchelet, Engaly, Ducasse y Moisset.

El Odeon, las señoras Leblanc, Berge y Antoinene.

Varietades, las señoras Schneider, Silly, Lasaeng, Judie, Celine Chaumont y Beauraine.

Gymnasio, señoras Angelo, Jeune May, Alice Regnault, Henriot, Helene Monnier y Dinelli.

Palais-Royal, señoras María Magnier, C. Faibre, Lavigne, Granville, Marot, Berthon, Dezodez y Raymonde.

Bufos Parisienses, señoras Clary, Soalini, Albert Mary, Rivero, Jeanne Becker, Lhuter, las hermanas Lynnée, Gabrielle y Fany Robert.

Puerta Saint-Martin, señoras Thed, Vaughel, Rosa Blanca y Sergeut.

Folies Dramáticas, Sra. Girard.

Nuevo-Lírico, Sras. Peschad y Jost.

Ambigú, Sras. Munte, Gauthier, Luisa Magnier.

Renacimiento, Sras. Granier, Hading, Zulma Bouffar, Desclauzes, Gelaber, Neumann, Mily-Meyer, Piceolo y Panseron.

Fantasías Parisienses, Sras. Humberta y Rosa Mencyas.

Teatro de las Artes, Sras. Legault hermanas, Davray, Clery, Rejane, Alisa Lody, Massin y Kalb.

Novedades, Sras. Celina Montalaud, Donvé, Bodé y Lebon.

Ateneo Cómico, Sra. Bade.

El Dorado, señorita Bonnaira.

Podrían añadirse infinitos detalles para dar una idea del entusiasmo y animación que produce esta fiesta.

Gambetta ha pagado 5.000 fs. por su palco.

El *Fígaro* dice que se pondrán límites a las exigencias de las damas en la venta, y que la autoridad intervendrá cuando pidan más de veinte mil francos por un cigarro o por una flor.

Algunos de los lotes de la Tómbola se componen de documentos fonógrafos, o sea de planchas, en que están trazadas canciones de Judie, palabras de Sarah-Bernhardt, sentencias de Víctor Hugo, etc., y que el ganancioso podrá hacer repetir cuando quiera al fonógrafo.

El tiempo, por crudo que sea, no influirá para nada, pues se tomarán todas las medidas necesarias para vencer o evitar sus efectos.

[*EL IMPARCIAL*, 19 DE DICIEMBRE DE 1879, PÁGINA 2].

LA FIESTA DE PARÍS.

(Telegramas transmitidos por nuestro corresponsal especial).

(París 18, 9 de la noche).

Inmensa e indescriptible animación en el Hipódromo. Desde las últimas horas del día innumerable muchedumbre acudía a las cercanías del Hipódromo. Las puertas se han abierto hace pocos momentos y una oleada humana ha penetrado por ellas. La fiesta no comenzará hasta las diez y media. Gracias al sistema de calefacción empleado desde hace dos semanas, el Hipódromo se encuentra a una agradable temperatura, y más bien se creería uno en un país tropical que en un edificio levantado sobre terreno cubierto por medio metro de nieve.

El aspecto de la sala es verdaderamente sorprendente. Más de siete mil luces de gas y ciento de Pablokoff alumbran los edificios que se encierran bajo este magnífico techo de hierro y cristal. Las elegantes siluetas de la espadaña central y de los puestos y estradillos recórtanse con graciosa precisión en una ola de luz vivísima.

Al entrar, atrae en primer lugar la atención la torre que representa la Giralda y la casa de Murcia con sus palmeras enanas, sus plantíos de nopales y sus abanicos de pitas.

Acaba de llegar Sahara Bernhardt. Ostenta un tocado de violetas, y su esbelta figura se destaca al lado de Mr. Levey, que la conduce del brazo, acompañándola hasta la tienda donde ha de vender flores naturales características del jardín español, acuarelas, borrones y cartones de Carolus Durand, Raimundo Madrazo, Grevin, Dranner y otros, que a las cinco han depositado sus obras en la secretaría de la comisión del Hipódromo. La emoción de la noche se reserva hasta saber quién adquirirá una pequeña obra de estatuaria debida al inspirado cincel de la accionista y *étoile* del teatro francés.

Al salir del Hipódromo para poner este telegrama, hálleme con nuevas oleadas de gente y con innumerables carruajes que acuden a toda prisa. Es difícil abrirse paso, y la circulación de coches no es del todo ordenada, a pesar de que la inteligente dirección de los *sergents de ville* logra encauzar la línea de vehículos que desfila lentamente después de dejar a los invitados.

París 18 (11,35 noche).

A las diez comenzó la fiesta. La Orquesta de Olivier Metra ejecutó la obertura de la *Muette de Portici*; doscientos músicos obedecen la batuta del ilustre maestro.

El auditorio reconoce a la orquesta de los bailes de la Ópera. Únese a la armonía de la música el sonar de las campanas de la esbelta torre que simula la Giralda, cuyas vibraciones metálicas alegran todos los oídos.

¡Qué bello aspecto ofrece el cuadro!

A las diez y cuarto llegó S. M. la Reina doña Isabel, acompañada de la marquesa de Alta-Villa y otras damas de su servidumbre.

El Comité organizador y una brillante pléyade de hermosas damas, ilustraciones de las artes y las letras y representantes de la colonia española esperaban a la Reina. El Presidente de la república, Mr. Grevy, no ha asistido a la función para que la Reina pueda presidirla.

Pasa S. M. al palco del Presidente, y una vez en él, saluda con repetidas inclinaciones de cabeza al público, oyéndose en distintos lugares voces de ¡Viva España! ¡Viva Murcia! Al lado del palco de la Reina hállase el que ocupa Mr. Gambetta, y otros palcos inmediatos son ocupados por los ministros, la embajada española y el cuerpo diplomático extranjero.

No es posible pintar a vuela pluma la animación que resulta de combinarse los negros fraques de los caballeros con las claras *toilettes* de las damas. Al acabar la overtura de la *Muette de Portici*, suenan los primeros aplausos, que no han de cesar sino por breves intervalos durante toda la noche.

Después la *Marcha húngara* de Kowalski, y la *Mascarada de Artaud* suenan, ejecutadas en 15 pianos, produciendo una sonoridad maravillosa. Breve detención; llegan nuevos invitados en grandes grupos y se produce una ligera confusión en las puertas de entrada. ¡Los toreros! ¡Los toreros! Este grito, que se oye en todas partes, sale de las bocas de muchas lindas damas con diferentes acentos. La gran *Marcha de las Antorchas* (núm. 1), sirve para el paseo de los diestros. Primero van los espadas Lagartijo, con traje marrón y plata; el Gordito, azul y oro; Gonzalo Mora, tabaco y oro, y Pastor, encarnado y oro. Siguen los alguaciles, picadores y cuatro cuadrigas de mulillas. Su aparición es saludada por una estrepitosa salva de aplausos.

La cuadrilla da una vuelta por la pista, atravesando al compás de la orquesta de bandurrias dirigida por Más que comienza el paso doble de Pepe-Hillo, apenas termina la *Marcha de las Antorchas*, la cuadrilla recorre la calle formada por las tiendas y estrados de las artistas de Mr. Franconi, Sahara Bernhardt, la Croizette y las discípulas del conservatorio. Lluve sobre los toreros gran copia de flores. Ellos saludan con las manos y quitándose las monteras. Al pasar por delante del palco regio, los diestros se detienen. Detrás de la cuadrilla y entre la orquesta de guitarras van los *cantaores*: cuatro mujeres y cuatro hombres. De estos citaré a Romero, y de aquellas a la María, bien conocidos de los aficionados al cante flamenco.

En este momento llega el Rey Francisco de Asís y ocupa el tercer palco, al lado del de el Presidente, entre el de Mr. Gambetta y Mr. Waddington.

La overtura de *Oberon*, ejecutada por la música de la Guardia Republicana, y un wals, por la orquesta de Metra, sirve de prólogo a la sección de cante flamenco, que se

inaugura entre atronadores bravos cuando la María aparece delante de la fila de los toreros. Es un cuadro verdaderamente español que recuerda las escenas de la *Colomba* del popular Merimée el que ofrece aquella brillante reunión de trages bordados y rostros morenos, en medio de la cual suena la acompasada cadencia de las guitarras y bandurrias y la voz melodiosa de la *cantaora* sevillana.

Cada copla produce tempestades de aplausos, vivas a España, a Sevilla y a los toreros. Viene luego el paso español ejecutado por la célebre bailarina valenciana Rosita Mauri, cuya pandereta, en que Carolus Durand ha pintado una escena de toros, es rifada entre siete números, vendidos cada uno a 1.200 francos.

Nueva ovación para el arte español, que se aumenta cuando los gitanos bailan sobre un tabladillo, en cuya tarima produce alborotador ruido el mover de los pies de las *bailadoras*. Monedas de oro y flores, caen entre aquellos pies. Las monedas se depositan en la alcancía de los pobres, y las flores se venden en pública subasta. Los procedimientos lucrativos encuentran en todas partes eficaces admiradores.

Mientras todo esto sucede, en un lado y dentro de una góndola del siglo XIII, hecha de *carey* y azogues, la Judith, la ilustre actriz ha comenzado a decir la buena ventura. Aun cuando esta parte del programa no debía empezar sino después de terminada, la parte de canto y música, la Judith no ha podido menos que acceder a los ruegos de los dos diplomáticos, que ofrecieron pagar largamente el privilegio de alterar el orden preestablecido.

A la hora en que abandono el local falta la parte más interesante de la fiesta. A las doce, después de la farandola (baile provenzal), la marcha del *Tannahuser* por los coros de la Ópera y la salida de los toreros, empezará la rifa y venta de objetos, entre los que figuran 7.000 cigarros, 450 cajillas de fósforos construidas en las Provincias Vascongadas, 4.000 fotografías de cuadros del Museo del Prado, 4.000 vistas de paisajes españoles, 200 abanicos, 200 frasquetos de anisado, 200 ejemplares de piezas de música española, 150 mantillas, 200 puñales de Toledo y 100 dagas damasquinadas, etc., etc.

Ya describí días pasados las tiendas *del Monde Illustrée* y de la *Illustration*. La Giralda, siendo bellísima, luce poco por la altura del techo de cristal que por más que es alto no basta a la elevación de la aguja. No tengo tiempo de dar más detalles.

He visto entre otras muchas damas a la princesa Hohenlohe, condesa de París, duquesa de Montmorency, marquesas de Campo Sagrado, Peñaflor, Cartagena, duquesa de Fernandina y otras muchas. MONTES.

[EL LIBERAL, 23 DE DICIEMBRE DE 1879, P. 4]

LA FIESTA DE PARÍS-MURCIA

El local.

El acto solemne y conmovedor se ha celebrado en París la noche del 18 de diciembre de 1879 con el título que encabeza estas líneas; ha sido la explosión más grande e inolvidable, el triunfo más deslumbrador que el sentimiento de la caridad, los delirios de la fantasía o las ambiciones del más noble corazón podían apetecer.

Narrar lo que se ha visto es tan difícil como pintar el edén que recorre y disfruta la fantasía del musulmán.

El aspecto del Hipódromo a las diez de la noche en que la ex-reina Isabel se sentaba en el palco presidencial precedida del director de la fiesta y acompañada del embajador de España, excedía a la más rica ilusión que en la mente forman todos los cuentos de hadas y todos los poderes atribuidos a la magia.

La combinación de luces de gas, aquí en festones, allá en globos, o formando dibujos y grupos o consteladas en vaga confusión con las simpáticas y blancas luminarias eléctricas endulzadas por los blandos tonos del esmerilado cristal, o libres y corriendo como rayos de soles misteriosos a través de la atmósfera que trazan las más variadas trayectorias, con las modestas lamparillas de los vasos de colores, medio ocultos en los céspedes de los trozos de jardín que se ocultan y reaparecen en los arbustos y en las casas, y a ratos con las vivas y encendidas tintas de las luces de bengala, producía a los ojos esa fascinación que la naturaleza ofrece a veces con sus pintorescos contrastes de luz en las puestas del sol de contados o inolvidables días.

Las inmensas graderías cubiertas de damas con trages blancos y en su mayoría escotadas, cientos de ellas con mantillas blancas y flores, con radiantes rastras de diamantes cuyos destellos avergonzarían las fosforescencias de los mares tropicales, unas con las grandes peinetas de nuestras bisabuelas, otras con diademas y broches; los palcos aún más bordados y enriquecidos, y casi todos los hombres de frac, corbata y guante blanco, formando entredos en el pasillo de circulación *partout*, o prestando en cerradas líneas sobre el tablero central relieve a las construcciones y cabañas agrupadas en el centro, formaban un tapiz por el cual ya que era imposible cruzar en todos sentidos, como lo ansiaba el deseo, rodaban las miradas hartando los ojos de sublimes sensaciones.

Estas impresiones que algunos han podido sentir en locales reducidos, aquí se desplegaban en el espacio gigante donde se instalan 7.000 personas, riéndose, sintiéndose y como codeándose todas y ninguna víctima de la menor molestia.

Los conciertos.

Cuando la orquesta de Metra de 200 ejecutantes comenzó la introducción de la *Mutta*, el silencio y atención de todos dio a los acentos de la música tal valor y resonancia, que cada nota hablaba a los 7.000 corazones con la misma impresión. Los quince pianos que luego ejecutaron dos piezas, la *Marcha húngara* y una *Mascarada*, produjeron verdadero efecto. Pero cuando los coros de la Ópera, con el concurso de los discípulos del Conservatorio, las harpas y la orquesta entonaron la *Plegaria del Moisés*, la emoción fue indecible por el eco, la majestad, la armonía arrobadora de la composición unida a las sensaciones de los demás sentidos.

Los artistas españoles.

Bajo esta noble impresión un redoble de tambores anuncia algo deseado; pasa un momento de impaciencia y vense aparecer los elementos españoles. Los aplausos estallan al solo adivinarlos.

Abren la marcha los guardias civiles, sigue la música de artillería tocando, detrás van los músicos de ingenieros en correcta formación. Cada grupo distanciado, irreprochable, apareciendo y desapareciendo por entre las construcciones del centro, ya descritas otro día, y por enmedio de ese festón de fracs y corbatas blancas, de comisarios, agentes e intrusos, que ocupaban el inmenso tablado, de modo que a la aparición de cada uno, los aplausos y bravos estallaban, las palmadas se corrían siguiéndolos, el entusiasmo se encendía en el público como reguero de pólvora, y durante un momento, mientras duraron las dos vueltas que hicieron estos elementos, la segunda tocando la banda de ingenieros, la sala entera no era más que como el inmenso hurra de un ejército que se hubiera sostenido, cual tenaz bramido de viento y de las olas en el mar.

Francia se conmovía con el marcial y apuesto aire de los 25 guardias civiles, porque la nación ha pasado días terribles y angustiosos de intranquilidad, hasta llegar a la calma que hoy goza, y sabe cuánto valen los elementos de respeto, de vigilancia y de

seguridad que representan en la vida de los pueblos a la autoridad por ellos mismos levantada, y la que se rodea de tanto amor y devoción hoy, como antes se miraba con recelo y prevención creyéndola injusta.

El público del Hipódromo se electrizaba a los entusiastas y resueltos acentos de nuestras bandas militares en un desfile rápido y fiero, y con un compás marcado con estrépito formidable, porque la nación francesa cultivada y afiligranada por un espíritu de progreso delicadísimo en todo ha simplificado y pulido sus músicas militares, les ha dado acentos tiernos y dulces, y los viriles y ardientes de nuestro carácter les recordaba un pasado de glorias y de brillantes esplendores.

Cuando después comenzó el desfile de los elementos de recreo de nuestro desventurado pueblo, los alguaciles del ayuntamiento, con sus negros uniformes y cabalgaduras, los espadas con sus relucientes y afiligranados trages, su resuelto y airoso andar, y sus graciosos saludos a la presidencia; las cuadrillas, con el espléndido conjunto de sus atavíos, colores de capas y trages, y su animada actitud; los picadores con sus célebres sombreros, y los muleteros, con su singular oficio, entonces el público al contemplar estas evocaciones de la España en sus horas de gran deleite; al ver de remate la banda de guitarras y las cantoras, que trasladaba enteramente la imaginación a cuanto de animado, bullicioso, alegre y placentero, tiene esa España de la pandereta y la manolería con que aún sueñan todos los franceses, inflamó cual si hubiera sido verdadero apasionado de las corridas, o cual podía haberlo hecho un público de la más entusiasta de nuestras ciudades.

Las cuadrillas se colocaron desplegadas en largas filas ante los comisarios, centelleando las lentejuelas y bordados de sus trages a los rayos de la luz eléctrica, y las músicas pararon para dar ocasión a los guitarristas a que ejecutaran dos piezas al pie de la presidencia; una de ellas cantada y ambas recibidas con grandes y ruidosos aplausos.

Los bailables.

Después la música de la guardia republicana, que desde su tribuna, ejecutó admirablemente la sinfonía de *Guillermo Tell*. A seguida la orquesta entonó un precioso bailable sobre nuestros aires patrióticos, y el cuerpo coreográfico de la Ópera se adelantó entre murmullos de admiración y aprecio, vestidas todas las bailarinas españolas con sus graciosos abanicos y con las mantillinas indispensables, aiosas, sueltas y saltando y ejecutando nuestras danzas con una pasión y un entusiasmo verdaderamente españoles.

Las dirigía y acaudillaba nuestra compatriota Mauri entre delirantes aplausos, que estallaron más nutridos cuando uno de los espadas lanzó su capa para que pasara, y ella la pisó con exquisita coquetería. Este bailable fue aplaudidísimo, y el desfile por todo el tablado del cuerpo coreográfico se convirtió en una ovación.

La segunda pieza de los coros alternó con las de nuestras bandas, y luego siguieron otras de la orquesta hasta que aparecieron a lo lejos deslizándose como mariposas, las *Cazadoras de amor* del teatrillo del antiguo Skatin, asidas en grupos, patinando, aéreas con sus graciosas alas y sus amenazadores arcos, abriendo el desfile total de la farandola con que se dio fin a la primera parte de la fiesta. En este desfile tomaron parte además todos los comisarios de la fiesta que ostentaban, como distintivo, hermoso clavel reventón artificial con cintas, de nuestros colores españoles, y componían el cuerpo de ella bailarinas, cuadrillas y demás elementos.

La Verbena.

Las campanas de la diminuta Giralda redoblaron para abrir la Verbena, y las tandas de caballeros que asediaban las puertas invadieron el tablado al tiempo que las vendedoras, con sus graciosos trages; los servidores de las tiendas, con las provisiones para

surtirlas, y pronto los cientos de señoras que abandonaban tendidos, palcos y tribunas invadieron el tendido y corrieron a examinar de cerca la pequeña Murcia, sus tiendas y edificios, los trages, las gracias y donaires de las 300 hadas que se disponían a ejercer su sacerdocio de caridad, poniendo a prueba los corazones y los bolsillos de los concurrentes.

¡Qué pujas y competencias, qué esfuerzos y heroicidades de amor propio, de fiereza, de vanidad, de orgullo, de generosidad, de ingenio en los doscientos grupos, que eran como espesa red de aquella masa humana estrechándose y empujándose todos por ser primeros delante de cada hada y alrededor de cada tienda!

¡Y qué exhibir gracias, bellezas, encantos, riqueza, lujo, gusto, distinción una, seducción otra, tentaciones algunas, para ser las más rodeadas, las más atendidas, las más solicitadas, las preferidas del afán, del agasajo, de las aclamaciones y de la expansión de generosidad de los más ricos y dispuestos a distribuir el contenido de sus bolsas!

Las vendedoras.

La tienda majestuosa de la *Vie Moderne*, con todos los esplendores ya descritos otro día, levantaba a Sarah-Bernardht sobre su trono, pero no pudo quedar un momento en él, porque cien voces la solicitaban para que ella misma entregara lo que pedían, no obstante tener al lado tres bellísimas compañeras, y al pie, y sirviéndola, profusión de pintores afamados que voceaban y sacaban a subasta los objetos.

No paró en toda la noche de firmar retratos suyos la supuesta reina de Castilla, deslumbradora de riqueza y de elegancia; y las panderetas pintadas alcanzaban precios de 2.000 francos las de los más célebres autores, y de 500 las que menos, mientras todos los objetos eran disputados por cientos de manos, que parecían esos purgatorios que se nos enseñaba de niños en estampas iluminadas. 18.000 francos recogió esta preciosa tienda, de los cuales entregó 6.000 en la propia noche.

La *Ilustración*, dirigida por el mismo Luciano Marc, estaba encabezada por las Croizette, Reicheruberg, Broisar y Feernaux, y recogió 3.768 francos.

El *Mundo Parisièn*, con su concierto burlesco, acaudillado por Humberta, entregó 4.350.

La Théo, con sus llorones y muñecos, sus estampas y sus propios retratos, reunió 3.000 francos, pues vendía cada una de sus fotografías a 20 francos, firmada con lápiz a 100 y con tinta a 200 francos. Estaba encantadora con su precioso traje de paisana, y todas las manos se disputaban por encontrarse con las suyas.

La tienda de los *Franconi*, dirigida por un falso Loyal, hizo desternillar de risa y abrir no pocos bolsillos.

Las tiendas de lechería, las prenderías improvisadas a los pies de los figurados palacios, las tiendas de tabacos, de frutas, de abanicos y mantillas y encajes, todo era disputado, y las vendedoras asaltadas, empujadas, impulsadas, a que dieran preferencias.

La Judie era invisible al público, y había que entrar a verla en su carri-coche de sonámbula. Llevaba un traje de terciopelo oscuro, y su cabeza estaba envuelta por los atributos de un nigromántico, y ningún consultador salía descontento de sus vaticinios, pues recogió también 3.000 francos.

Fue la misma cantidad que reunieron también Legault y Bergé con solo un canastillo de flores y frutos, y otros dos grupos que vendían también flores, llegaron a la misma suma cada uno.

[Sigue un largo elenco de personas e ingresos, que omito].

El público.

El público estaba embebecido, porque no hacía más que codearse con aquellas diosas de todas las escenas, que cogían del brazo al joven como al viejo, que ponían una flor en el ojal del más serio, o colgaban un juguete de su cadena de reló como dije. Una se acercaba desnuda de hombros y con brazos soberbios, ojos encendidos y sonrisa provocadora, espléndidos pechos casi al aire y chispeantes joyas, y alargaba una copa de Champagne; otra, seria y majestuosa, envolvía con su aire la timidez del transeúnte para que sus manos se tendieran a recibir una estampa, un periódico, un silbato o cualquier otra fruslería. El público no miraba lo que le daban, sino las esplendideces de las que se acercaban.

El *buffet* no bastó a satisfacer apetitos; el baile quedó casi desierto. ¿Quién abandonaba aquella dulce y deleitosa confusión, aquel roce y contacto de genios, diosas, tipos acabados de todos los países, de todas las fantasías, álbum realizado de las infinitas creaciones de Grévin? ¿No es el sueño de tantas gentes hablar y tratar, ver de cerca esas reinas y esos genios de las tablas, esas mariposas de los bailes, esas heroínas de las comedias y operetas más en boga? Pues ese *foyer* de la danza tan apetecido en la Ópera, estaba allí entero y esparcido; secretos de esos bastidores de los teatros se desplegaban allí sin reserva. Todas las ilusiones y aspiraciones que los hombres sienten en las horas de recreo, las realizaba la sola estancia y el paseo sobre aquel tablado maravilloso.

Así los caballeros que llevaban a sus señoras del brazo hacían intimar a estas en todos los secretos de las horas pasadas por los hombres lejos del hogar, y era de ver el valor, el asombro, el estudio y observación de las miradas de estas damas fijando sus ojos en todos aquellos atractivos. Muchas de estas señoras habían acudido con careta; pero se despojaron en seguida de ella, al convencerse del respeto y dignidad con que, sin el más ligero incidente, se guardaron todas las consideraciones, y el tono distinguido que no cesó de reinar hasta en los detalles más insignificantes de la reunión.

A las seis terminó la fiesta, que desde las tres y media había perdido su confusión, pero no su animación o intimidad, que no cesó un instante y fue el principal encanto y mérito de la inolvidable noche.

El éxito brillantísimo, el resultado fructuoso, el recuerdo indeleble de las sublimes sensaciones experimentadas, dicen que esta fiesta inaugura la nueva época del recreo de una sociedad que ha llegado a refinamientos de ingenio y de gusto inimaginables. Que siempre se repitan con sentimientos y tendencias tan nobles como las que han inspirado esta, y el resto de la humanidad que no las disfrute, en vez de envidiarlas, no ansiará sino gozar de ellas o imitarlas por todos los ámbitos del mundo. Los ideales nobles y rectos se propagan rápidamente. S.

[*LA IBERIA*, 20 DE DICIEMBRE DE 1879, P. 2].

LA FIESTA DEL HIPÓDROMO EN PARÍS.

Las noticias recibidas en Madrid del gran acontecimiento verificado en la capital de la vecina república en la noche del 18 del actual para socorro de las desgracias ocasionadas en las inundaciones de las provincias de Levante de nuestra patria son las siguientes: Veinte mil personas rodean el Hipódromo a las 9 de la noche, y la muchedumbre crece por instantes. El local, calentado durante quince días consecutivos, goza de una temperatura mínima de 20°. Por medio de un complicado sistema de biombo y de construcciones tan originales como magníficas, están interceptadas absolutamente las corrientes de aire. Se han desobstruido y enarenado las avenidas que conducen al Hipódromo y establecido inmensos cobertores para los carruajes. Cinco vastísimos guarda-

ropas, dirigidos por los más hábiles y espertos empleados de los grandes teatros, se hallan prontos a funcionar de una manera tan rápida como sencilla.

La noche es hermosa y templada, relativamente hablando. El Hipódromo resplandece como un fantástico palacio de hadas. Siete mil luces de gas y ochenta focos de luz Jablochhoff lo iluminan *á giorno* produciendo efectos indescriptibles. No se puede a primera vista apreciar el maravilloso conjunto. El público deslumbrado saluda con vítores y hurras al arquitecto Arveuf, autor de la traza y del prodigio. Óyense en todas partes palabras españolas, y vense mantillas y trajes andaluces. Los concurrentes se creen y sienten trasportados a España.

La Giralda, que sostiene 30 campanas afinadas y concertadas, atrae desde luego la atención del entusiasmo público, que camina de sorpresa en sorpresa. Más allá se ve una casa de aldeano de Murcia, pintada por Cheret; después el retablo de Murcia, ejecutado por los Sres. Scoti, Vierge (Urrabieta) y varios dibujantes españoles, y construida a expensas del *Monde Illustré*; más allá la casa construida para *L'Illustration* por Poissou, con arreglo a un motivo del claustro de la catedral de Santiago; un taller de pintor ocupado por los señores Vibert y Madrazo, que expenden acuarelas, dibujos y bocetos.

Ha empezado la fiesta. La orquesta de 200 profesores, dirigida por Olivier Metra, ataca la sinfonía de *Mutta di Portici*. Unánimes aplausos. Suenan en los 15 pianos de la casa Herz, sobrino, la *Marcha húngara*, de Kowalski y la *Mascarada Artaud*, ejecutadas por reputadísimos maestros.

Gran marcha de las antorchas. Llegó su turno al desfile de las cuadrillas españolas, la parte de la fiesta esperada con mayor impaciencia por el público. Abrían el cortejo los guardias civiles españoles, cuya aparición fue saludada con un aplauso unánime y bravos entusiastas. Seguían las músicas de artillería e ingenieros españolas tocando unidas, a las cuales se les obligó a dar dos veces la vuelta alrededor del gran tablado central entre los vítores de la concurrencia. El entusiasmo subió de punto ante la aparición de las cuadrillas de toreros. Entran con incomparable gallardía los espadas Gonzalo Mora, el Gordito, Lagartijo y Ángel Pastor, seguidos de los alguaciles, picadores, banderilleros y mulillas, y escoltados por los guitarristas flamencos al son de alegres aires españoles. La cuadrilla da una vuelta por la pista, atravesando al compás de la orquesta de bandurrias, dirigida por Más, que comienza el paso doble de Pepe-Hillo apenas termina la *Marcha de las antorchas*. La cuadrilla recorre la calle formada por las tiendas y estrados de las artistas de Mr. Franconi, Sahara Bernhardt, la Croizette y las discípulas del Conservatorio. Lluve sobre los toreros gran número de flores. Ellos saludan con las manos y quitándose las monteras. Al pasar por delante del palco regio, los diestros se detienen.

Detrás de la cuadrilla y entre la orquesta de guitarras van los cantaores: cuatro mujeres y cuatro hombres. De estos citaré a Romero y de aquellas a la María, bien conocidos de los aficionados al cante flamenco. Inmensa sensación. La muchedumbre aplaude con frenesí o interrumpe por un instante el desfile del cortejo. Estallan vivas y aclamaciones a España.

Coro de *Esther*, de Jules Cohen, ejecutado por los coros de la Ópera, por los alumnos del Conservatorio y por las orquestas, y dirigido por Cohen en persona. *Pot pourri* por las guitarras y bandurrias. La excelente música de la Guardia republicana, dirigida por Sellenick, ejecuta la sinfonía de *Guillermo Tell*, y los coros de la orquesta y arpas la *Plegaria del Moisés*. Hay un momento de descanso.

Sinfonía de *Oberón* por la Guardia republicana. Tanda de walses de Metra. Canto y baile flamencos, repetidos a instancias del público, que parece enloquecido por el entusiasmo. Este aumenta, si hay aumento posible; después del paso español, bailado deliciosamente por la Srta. Rosita Mauri. Bailables por los cuerpos de la Ópera. Marcha de

Tanhauser por los coros y alumnos de la Escuela de Música, bajo la dirección de Cohen, y por los 200 profesores de la orquesta de Metra. Marcha española, por nuestras músicas de ingenieros y de artillería, dirigidas por los señores Pintado y Malmó. Grandes aplausos. Bailable por doscientas señoritas de la Ópera popular, teatro Porte Saint-Martin, Foliès Bergere y Skatin. Efecto sorprendente saludado por unánimes aplausos. Invitación al wals por la orquesta, con acompañamiento de las 30 campanas de la Giralda.

Lo indescriptible ha sido el efecto de la farándula. A una señal de Metra han comenzado todas las orquestas, las músicas militares, los pianos, las arpas, las guitarras a entonar esa música enloquecedora para los franceses, y a la vez han aparecido moviéndose, en bailables, danzas, polos, soleás, malagueñas, paseos de toreros, cantos flamencos y coros, millares de artistas en los escenarios perfectamente situados para apreciar el conjunto, formando todo ello una confusión de sonidos, actitudes, trajes y voces que han producido un momento de delirio en toda la concurrencia.

Las campanas de la Giralda han puesto término a ese momento de verdadera locura, anunciando la hora de las doce y el comienzo de la verbena. A la una de la madrugada del día 19 empieza la verbena. El público comienza a mirar los palcos y kioskos. Circulan en todas direcciones señoras enmascaradas, y se hacen admirar las damas más hermosas de París y de la colonia extranjera. Allí están doña Isabel de Borbón, la condesa de París, princesas Hohenlohe y Brancovano, duquesas de Montmorency, de Sexto y de Valencia; marquesas Guadalmedina, Campo-Sagrado y Peña-Fiel; condesas de Bañuelos, de Cartagena, de Fernandina, de Lavalette y de Uribarren; mariscala de Canrobert, baronesas de Weisweiler, de Boyerssy, de Decazes, señoras Waddington, Adam, Freycinet, Girardin, Heine, Lebey y otras de las más distinguidas, por la cuna, por el talento y por la belleza.

En los palcos oficiales hallábanse doña Isabel de Borbón, que preside la fiesta, Gambetta, Waddington, el cuerpo diplomático y los ministros. En el palco inmediato al de Gambetta, el comité de la prensa francesa; al lado del de Waddington, el comité del comercio. En los palcos españoles está D. Francisco de Asís y el comité de la prensa española. Hermann hace juegos de manos en su teatro, delante de las barracas del Comercio y de la Industria. En derredor del circo Franconi y del retablo de Murcia, agrúpase un público electrizado; María Bergé, vende cigarros; las hermanas Legault, cajetillas y petacas; Mauri, abanicos Fromentin, mantillas; Heilbron, música; Mercader, flores; Mary Albert, perfumería; Madrazo, dibujos; Vibert, fotografías; Sarah Bernhardt, autógrafos; Margarita, Champagne y licores; Rosa Blanca, libros y periódicos; María Leroux, música y fotografías; las hermanas Baret, panderetas y tambores; Judith, pastas y confites. La Judith dice desde su carricoche la buenaventura.

Todas estas señoras, que compiten en hermosura, se disputan a fuerza de gracia la demanda y recogen abundantísima colecta de monedas y galanterías. Abundan los trajes españoles y de fantasía. Los grupos han ido concentrándose delante del coche de Mme. Judit, de la instalación de *L'Iustration* y del estrado del *Monde Parisiën*, en donde se dan conferencias y conciertos burlescos. Igual favor obtienen los trabajos de los actores cómicos y de los saltimbanquis, que de todas veras lo merecen.

Invaden, a las tres de la mañana, el Hipódromo las elegantísimas señoras que habían presenciado la primera parte de la fiesta desde los palcos. Los caballeros, vestidos de rigurosa etiqueta o con pintorescos y brillantes uniformes, se confunden con ellas. Mézclanse la mantilla española y la capa y la mascarilla veneciana. La animación y la alegría llegan al colmo. Hay en aquel maravilloso conjunto, en aquel lujo inaudito de

riqueza y hermosura, en aquel centellear de los diamantes heridos por la luz, algo de un homérico baile de máscaras y de una feria de prodigios o imposibles.

A consecuencia del excesivo número de pedidos hechos a última hora, se ha suspendido la lotería, habiéndose vendido billetes por valor de 200.000 francos. Encantadoras mujeres continúan vendiendo ediciones y ediciones de *Paris-Murcia*. Está a punto de terminar, a las cinco de la mañana del 19, la función del Hipódromo, en medio del orden más completo. A la salida aguardan nubes de fiacres, multitud de coches particulares, ómnibus y 300 carruajes cerrados, pertenecientes a una compañía que ha logrado organizar perfectamente el servicio. Se calcula que son extraordinarios los productos alcanzados en esta fiesta, que no tiene precedentes en la historia de la caridad.



Lorenzo Suárez, *París-Murcia: Gran polka militar* (Barcelona: Andrés Vidal y Suárez, 1882)

LE MONDE ILLUSTRÉ

JOURNAL HEBDOMADAIRE

ABONNEMENTS POUR PARIS ET LES DÉPARTEMENTS
En un an, 24 fr.; — Six mois, 12 fr.; — Trois mois, 7 fr.; — Un numéro, 50 c.
La volume semestriel, 12 fr. broché. — 17 fr., relié et doré sur tranches.
LA COLLECTION DES 22 ANNÉES FORME 44 VOLUMES.

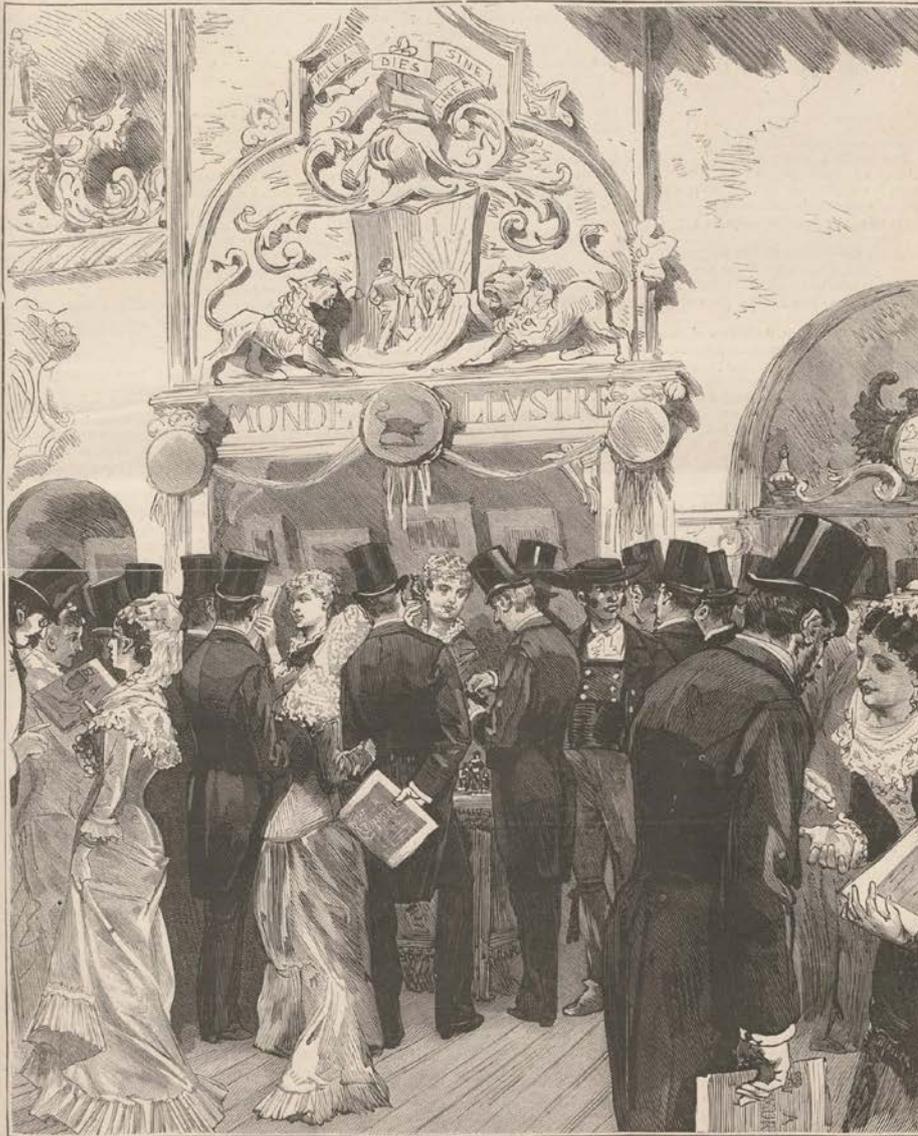
Directeur, M. PAUL DALLÉE.

BUREAUX
13, QUAI VOLTAIRE

23^e Année. N^o 1187 — 27 Déc. 1879

DIRECTION ET ADMINISTRATION, 13, QUAI VOLTAIRE
Toute demande d'abonnement doit être accompagnée d'un bon sur Paris ou sur le
poste, toute demande de numéro à laquelle on veut joindre le content et
autres-jour, seront considérées comme non venues. — On ne répond pas
des manuscrits envoyés.

Secrétaire, M. E. HURENT.



LA FÊTE DE LA PRESSE A L'HIPPODROME. — Les abords de la tienda du « Monde illustré » de minuit à deux heures du matin.
M^{lles} Croizotte et Reichenberg vendant les terres cuites de Murcia et notre album; A MURCIA. — (Dessin de M. Adrien Marie.)





Fecha de recepción: 5 de abril de 2015
Fecha de aceptación: 22 de mayo de 2015



Literatura oral argelina: reflexión sobre un proceso de traducción¹

Souad HADJ ALI MOUHOUB

ABSTRACT: El proceso de traducción al español de algunos poemas de una tradición oral femenina argelina conocida por el nombre de *boqala* implica una primera fase que consiste en su transcripción en árabe argelino, lengua no definitivamente regulada y bastante distinta del árabe clásico, y una segunda fase que es la traducción propiamente dicha con el debido respeto de la sonoridad, el ritmo y la rima de los versos con el fin de transmitir al lector oyente hispanohablante toda la carga simbólica y emocional que recibe un argelino-hablante cuando escucha esta poesía en su lengua original.

KEYWORDS: Boqala; poesía oral femenina argelina; tradición oral.

RESUMEN: The translation process into Spanish of a few poems from an Algerian feminine oral tradition known by the name *boqala*, implies a first phase consisting in the transcription of the poems in Algerian Arabic, a language that is not definitively regulated and that is quite different from classical Arabic, and a second phase, the translation per se, which needs to respect the tone, the rhythm and the rhymes of the verses so as to transmit to the Spanish reader/listener all the symbolic and emotional charge received by the Algerian native who listens to this poetry in his original language.

PALABRAS-CLAVE: Boqala; Algerian feminine oral tradition; oral tradition.

INTRODUCCIÓN

Las reflexiones que voy a exponer son el fruto de una experiencia de traducción al español de unos poemas de la tradición oral de mujeres argelinas. Partiendo de la traducción que hice hace unos años de una veintena de estos poemas, como mero ejercicio lúdico y lingüístico, se nos ocurrió, en el marco de la asociación cultural a la que pertenezco², la idea de ampliar este trabajo a más poemas para editar un libro bilingüe que sirviera para dar a conocer en España esta faceta de la cultura inmaterial argelina llamada «el boqala» y permitir al mismo tiempo que sus lectores descubran una variante de la lengua árabe que es el árabe argelino, ya que el género literario del que se trata está creado en este idioma.

LA TRADICIÓN DE LA BOQALA³

Antes de hablar de mi experiencia en materia de traducción, quiero explicar en qué consiste esta tradición oral que menciono y que finalmente ha dado lugar a la publi-

¹ Esta comunicación ha sido realizada en el Instituto Egipcio de Estudios Islámicos de Madrid, el 27 de octubre de 2014, en el marco del VII Simposio de Interculturalidad y Traducción (Sevilla-Madrid, 27-29 de octubre de 2014), organizado por la Universidad Pablo de Olavide de Sevilla.

² El proyecto fue amparado por la Asociación Presencia Argelina, creada en 2003, ya que respondía a uno de sus principales objetivos que consiste en el acercamiento de los pueblos, especialmente mediante la difusión de la cultura argelina en España.

³ Podría decir «el boqala» para respetar la pronunciación árabe «البقالة» que emplea el artículo definido independientemente del género del sustantivo, no obstante, si uso el artículo «la» es para atribuirle a la palabra *boqala* el género que le corresponde porque se trata de un sustantivo femenino.

cación del libro titulado: *El ritual de la boqala. Poesía oral femenina argelina*⁴. Me valdré para ello de la definición que aparece en la introducción del libro.

El ritual de la *boqala* pertenece a la tradición oral femenina argelina cuyos inicios se remontan a finales del siglo XVI, período en el que Argelia estaba en pleno apogeo político, cultural y económico y en el que la lengua árabe poseía toda su riqueza y viveza, como lo señala Kaddour M'Hamsadji⁵, uno de los mayores especialistas argelinos en la materia.

Se trata de unos poemas anónimos cortos dichos en árabe argelino que forman un extenso repertorio creado por mujeres. Estas suelen organizar sesiones de *boqala* para pasar el tiempo, entonces con el deseo de compartir sentimientos, establecen entre sí una especie de diálogo poético, una interacción que les permite comunicar sus alegrías, sus penas y angustias gracias al mensaje que conlleva el texto recitado de memoria o improvisado en el instante, inspirado por el contexto o por el estado de ánimo de su creadora.

La memorización de la *boqala* se debe al hecho de que son unos poemas cortos, generalmente de 4 o 6 versos. Su rítmica y armonía así como su métrica sencilla y libre no solo facilitan su aprendizaje sino que permiten que algunas asistentes improvisen nuevos poemas de idéntica construcción, haciendo que no se pueda evaluar con precisión cuántas *boqalat*⁶ existen en Argelia.

El nombre del ritual viene de la palabra argelina «boqala» que significa cuenco de barro, utensilio imprescindible para este juego. En efecto, dicho cuenco se llena de agua y en él las participantes colocan cada una un anillo o algún pequeño objeto que la identifique. Antes de que la recitadora empiece a declamar su poema, una persona de la asistencia coge al azar uno de los objetos que se encuentran en el cuenco de manera que su propietaria sea la destinataria del poema y se atribuya su significado.

En general los poemas transmiten buenos augurios (insinúan felicidad, amor, fertilidad, viaje...), aunque algunos transmiten malos presagios anunciando separación, desamor o engaño y traición. En realidad, la *boqala* es una expresión del pensamiento femenino y un testimonio sociológico y psicológico de un pueblo, y su composición verbal y formal pertenece a la literatura oral de Argelia.

Ejemplos de *boqalat* en árabe con su traducción al castellano:

جَايِرُ أَعْلَى بَابِ الدَّارِ إِفْصَلُ فَالْعَكْرِي
قُلْتُ يَا أَشْيَابُ فَصَلِّيْ أَعْلَى قَدِّي.
قَالَتِي يَا لَالَةَ حَتَّى أَجِي الْعَتْدِي،
أَنْفَصَلْكَ تَاجَ مَنْ الذَّهَبِ وَ أَنْزِيدْكَ مَا عِنْدِي

Pasaba por mi puerta cortando seda flamante.
Le dije: «Galán, haz a mi medida el corte».
Me dijo: «Así será, mas si vienes hacia mí
te daré un diadema de oro y todo lo mío para ti».

⁴ *El ritual de la boqala. Poesía oral femenina argelina*, Madrid, Cantarabia, 2011.

⁵ Autor del libro *Le jeu de la bouqâla*, Alger, Office des Publications Universitaires, 2002.

⁶ Mantengo la forma plural femenina del árabe, en vez de la forma española «boqalas».

لُوْكَانُ السَّعْدُ يَنْعَرِسُ بِالْعُودِ
نَعْرَسُ آمِيَاتُ أَنْعُودِ
فِي حَوْضٍ وَحْدِي
بِالصَّاحِ السَّعْدِ فِي يَدِكَ يَا مَعْبُودِ
يَا سَقَامُ السُّعُودِ سَقَمَلِي سَعْدِي
النَّاسُ أَكُلُ بَحْبَابِهَا وَأَنَا أَغْرِيْبُ وَحْدِي.

Si la felicidad cultivar pudiera,
Plantaría yo solo mil y una
Mas la felicidad en tu poder está
Dios de la Misericordia
Tú que repartes la suerte,
Dame la mía, te lo ruego,
Cada cual con su gente
Y yo solo voy sin nadie.

DE LA TRANSCRIPCIÓN Y LA TRADUCCIÓN DE LA *BOQALA* PROBLEMAS DE LA TRANSCRIPCIÓN

La *boqala* está creada y recitada en árabe argelino⁷, un idioma bastante distinto del clásico-oficial, tanto desde el punto de vista gramatical como de la pronunciación y cuya transcripción no está regulada. Mi transcripción de las ochenta *boqalat* que conforman el libro resultó una tarea muy compleja porque, al no tener un molde definido, tenía que recurrir a mi propia lógica para procurar reproducir lo más fielmente posible la pronunciación argelina de cada palabra. La transcripción que hizo Kaddour M'Hamsadji en su libro no me convenció del todo, porque, además de la ausencia casi total de voca-

⁷ Al árabe argelino yo lo designo como idioma o lengua, aunque todavía muchos lo consideran un dialecto que es una variación de la lengua principal que es, en el caso que nos ocupa, el árabe clásico o العربية الفصحى. El estudio del árabe argelino («dericha» o «dercha» الدارجة) es incipiente y todavía hay pocos lingüistas argelinos que se dedican a ello. Citaré especialmente a Khaoula Taleb Ibrahim, autora de *Les Algériens et leur(s) langue(s). Eléments pour une approche sociolinguistique de la société algérienne*, Dar El Hikma, 1995 (reed. en 1997), o a Abdelhamid Bourayou y Hamid Bouhbib que subrayan el papel de las literaturas populares en la preservación de la lengua argelina. Se refieren, en este sentido, a los géneros poéticos populares orales que son es-shaabi الشعبي, el hausi الحوزي, el melhun الملحون, el *boqala* البقالة y los proverbios que consideran como «un verdadero corpus conservatorio de los hablas argelinos». En mi opinión, y puesto que las hablas argelina, tunecina, marroquí o egipcia, consideradas como un sistema lingüístico oral, están teniendo una identidad gráfica, irán evolucionando como lenguas propias y se producirá forzosa y objetivamente, en el transcurso del tiempo, una ramificación de la lengua árabe clásica, tal y como ocurrió con el latín. En Argelia se han introducido tímidos métodos de enseñanza del argelino, especialmente con La Méthode Kamal, producida y utilizada por el Centro Diocesano Les Glycines de Argel desde hace 40 años, que un equipo de lingüistas de la Universidad Argel 2 y Rennes 2 está revisando y actualizando. En este mismo contexto, cabe señalar la existencia de algunos diccionarios como, por ejemplo, Dictionnaire français-arabe de la langue parlée en Algérie de Belkasssem Ben Sedira (reed. En Dar Khettab en 2015), Dictionnaire pratique arabe-français, de Marcellin Beaussier y Mohamed Ben Cheneb (Alger, OPU, 2015) o Dictionnaire algérien-français. Algérie de l'ouest de Jihane Madouni-La Peyre (París, L'Asiathèque, 2014). Por otra parte, hay que recordar que algunos escritores están optando por introducir el idioma de su país en sus obras escritas en árabe.

Por mi parte, considero que esta tendencia acabará «democratizando» el aprendizaje de la lengua y permitirá que aquellas franjas de las poblaciones que han sido consideradas «analfabetas» en árabe clásico, por fin podrán expresarse sin complejo alguno en su propio idioma sacando a la luz la sabiduría y la riqueza que encierra. La lingüista Attika-Yasmine Abbès-Kara va en este sentido y creo que no se equivoca cuando dice que «en el primer curso de primaria, el árabe [clásico] está enseñado como una lengua nueva y toda referencia a la lengua dialectal está prohibida so pretexto que es la lengua del ámbito oral y que perjudicaría el aprendizaje de la norma» («La variation dans le contexte algérien. Enjeux linguistique, socioculturel et didactique», *Cahiers de sociolinguistique* 2010, n° 15, pp.77-86).

lización⁸, la clave que facilita la lectura del árabe, este investigador, cuyo mérito no pongo en duda, mezcla a menudo el árabe argelino con el árabe clásico, lo que distorsiona en cierto modo el lenguaje oral. Sin embargo, con mi propósito de serle fiel a la lengua de las *boqalat*, además de mantener la vocalización, tuve que violar ciertas reglas gramaticales del árabe clásico: por ejemplo, tuve que juntar dos «sukun» en una misma palabra, uno sobre la letra «lam» y otro sobre la letra «qaf»: قَاتْلُ («qultlu»: le he dicho a él / le dije a él), mientras que en árabe clásico lo correcto es قَاتِلُهُ : «qultlahu» y el «sukun» se coloca sobre la primera letra «lam»); o usar dos «shedda» en una sola palabra cuando lo correcto en árabe clásico es utilizar nada más que una «shedda». Por ejemplo, en la palabra: فَصَّلِي (córtame [el vestido] / hazme un corte) en argelino, la «shedda» recae tanto en la letra «sad» como en la letra «lam» (fessal.li), mientras que en árabe clásico, la condensación recae en la letra «sad» y la letra «lam» debe repetirse (فَصَّلِي : fessalalí), etc.

Por otra parte, yo era consciente de que un lector español, conocedor del árabe clásico, encontraría dificultad en la lectura de los poemas debido a la transcripción del árabe argelino, idioma que desconoce, dificultad esta que complicaría la captación del sentido puesto que toda lengua local deforma morfológicamente las palabras e introduce términos propios cuyo significado no se entiende más que en el lugar donde se usan. Semejante dificultad se disipa con la traducción, cuyo proceso veremos más adelante.

LA COMPRESIÓN, UN PASO PREVIO A LA TRADUCCIÓN

La comprensión de un poema, si resulta compleja para un lector español, también puede serlo para los propios argelino-hablantes ya que, más allá de las metáforas, comparaciones y demás figuras literarias contenidas en la *boqala*, interviene la dificultad en la comprensión del significado de ciertos vocablos. En efecto, en un espacio geográfico determinado una misma palabra o expresión puede tener un sentido totalmente distinto del sentido que se le da en otro espacio geográfico. Ello se produce dentro de un mismo país y de sus numerosas regiones con sus dialectos⁹ propios, como es el caso de Argelia cuyo territorio es muy extenso; o en otros países de habla árabe, como ocurre entre el argelino y el tunecino, por ejemplo. En este caso, el traductor debe pasar por dos procesos, el primero intra-lingüístico para aclararse dentro de su propio idioma, y el segundo inter-lingüístico¹⁰, que consiste en reproducir el contenido en otro idioma. En lo que me concierne, en varias ocasiones tuve que pedir ayuda no solo en el ámbito léxico, sino también en el semántico debido a mi desconocimiento de unos términos o a la dificultad que suponía para mí entender unos giros cargados de simbología, imprescindibles para conservar la esencia del poema. Debo confesar, en este marco, que la traducción al francés¹¹ de algunas *boqalat* me fue de utilidad y me inspiró para resolver alguna que otra duda.

⁸ Las letras del alfabeto árabe son todas consonantes. Las vocales son los signos que se colocan encima o debajo de cada letra y que corresponden a /a/, /u/ e /i/. Las vocales pueden ser cortas o largas. A menudo no se vocaliza el texto y el contexto y la sintaxis son los que determinan la vocal por emplear ya que cada forma gramatical tiene su terminación.

⁹ En este caso admito la palabra dialecto, porque dentro del árabe argelino hay variantes según las distintas regiones del país.

¹⁰ Valentín García Yebra, *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor*, Madrid, Real Academia Española, 1985.

¹¹ Traducción al francés que recoge Kaddour M'Hamsadji en su libro ya citado, y la traducción no publicada de algunas *boqalat* realizada por una cuñada mía.

EL PROCESO DE LA TRADUCCIÓN

El esfuerzo casi inútil de la acción lectora puede provocar cierta desilusión en el lector que desconoce el árabe argelino. De allí la suma importancia de la transmisión en la traducción de la sonoridad del texto, su musicalidad, su ritmo y rima, para compensar dicha dificultad y provocar en el oyente español la misma sensación emotiva que la que siente el oyente argelino cuando escucha el poema en su propio idioma, permitiéndole así captar el espíritu del mismo con toda la simbología, el mensaje y los presagios que conlleva.

La siguiente *boqala* es corta y sencilla, pero contiene una alusión erótica con la mención de dos frutas: el melocotón y la granada **الْخُوخُ وَالرُّمَّانُ** («el juj war-ruman»). Ambas frutas tienen un contenido sensual, pero sirven también para la rima (**لَجْنَانُ / الرُّمَّانُ**: «er-ruman» / «Lachnan»: el melocotón / el jardín). ¿Cómo iba yo a nombrar ambas frutas en un verso que no tendría ni sentido ni rima: «Si es por sus melocotones y granadas»? Opté, pues, por el genérico «frutas» con la intención de transmitir las sensaciones visual, olfativa y gustativa así como la alusión a la saciedad amorosa y sexual.

يَا مُلَاتْ لَجْنَانُ
وَأَشْبِيكَ عُضْبَانَةَ
إِلَى بَيْتِكَ أَعْلَى الْخُوخِ وَالرُّمَّانِ
أَنَا شَبْعَانَةَ.

Dueña del jardín,
¿Por qué te enfadas?
Si es por sus frutas
Yo estoy saciada.

La transmisión del ritmo y la musicalidad de la *boqala* me resultó un juego delicioso al que me entregué con infinito placer, pero constituyó para mí una seria dificultad porque tenía que respetar una cadencia que me obligaba a jugar con los componentes de cada verso cuantas veces hiciese falta para obtener el resultado que más se asemeja al original. Un ejercicio sintáctico se imponía en varios poemas. El siguiente poema da una idea clara de ello:

أَنَا قَاعِدٌ فَالْرِيبَاضِ أَنْفَسَرَ فَالْقَوْجَةَ
هَبُوا الرِّيحَ قَالُوا الْغَائِبِ جَاءَ
السَّفِينَةَ أَلِي جَائِتِ بِأَشْ أَنْكَافِيهَا
بِالْمَاءِ أَمْءَ الْوَرْدِ أَنْرَشِ أَسْوَارِيهَا
بِاللُّوزِ وَالسُّكَّرِ نَطَعِمُ عَاشِيهَا
أَعْلَى أَبْشَرَةَ الْغَائِبِ أَلِي جَائِي فِيهَا
نَطْلُبُ رَبِّي لِلْحَجِّ يَدِيهَا

Sentado en el jardín, yo meditaba
Corría la brisa fresca al ausente anunciaba
Este navío que le trae, ¿con qué lo recibiré?
Con agua y flor de azahar, yo lo perfumaré,
Almendras y azúcar a su gente ofreceré
Dios clemente, te ruego, guíalo hacia Oriente.

Esta *boqala* anuncia la llegada por barco de la persona amada. La noticia provoca gran alegría en el protagonista que acoge muy agradecido al barco y a sus ocupantes. La traducción literal daría lo siguiente:

Estaba sentado en el jardín meditando / soplaron los vientos y dijeron que el ausente viene / el barco que lo trae con qué lo recompensaré / con agua y agua de flor lo rozaré / con almendras y azúcar alimentaré a su gente / por el anuncio del ausente que en él me viene / le pido a Dios que a la Meca lo lleve.

En el primer verso, tenía la posibilidad de mantener el gerundio «meditando», y para transmitir la idea del anuncio de una noticia, rimarlo con «anunciando» en el segundo verso (soplaron los vientos al ausente anunciando). Pero el gerundio rompía la soltura y la ligereza del aire y el mar. Tenía por ello que recurrir a un mecanismo que diera la sensación de apertura y libertad empleando una palabra que terminara con una vocal abierta. Opté por el imperfecto del indicativo que además transmite continuidad como es continuo el soplo del viento. Para mantener la idea de ligereza, suavidad y deslizamiento del barco en el agua, preferí la brisa al viento, combinándola con el imperfecto del verbo correr. De esta manera mantenía tanto la armonía que se desprende del acto de meditar dentro de un jardín que domina el mar, tal y como lo deja suponer el contexto, como la frescura que la brisa trae consigo: «Corría la brisa fresca al ausente anunciaba». Por otra parte, la palabra السَّفِينَة («es-safina») que podría ser un buque o un barco se transforma en navío, por su esbelta silueta y sus posibles velas que flotan por el efecto de la brisa. Los tres versos siguientes abren camino con el empleo del futuro, y su terminación en primera persona del singular rima con la palabra Oriente que viene a sustituir, a mi pesar, el destino de la Meca, lugar de peregrinación, en el último verso. Aunque con esta sustitución se pierde de cierto modo la idea de piedad musulmana, permanece, sin embargo, la ubicación geográfica de Oriente Medio y se mantiene el sentido de la plegaria: «Dios clemente, te ruego, guíalo hacia Oriente: نَطْلُبُ رَبِّي لِلْحَجِّ يَدِيهَا» («netlub rabbi lelhach yaddiha»). En cuanto a la repetición del penúltimo verso árabe que anuncia nuevamente la llegada del ausente, me pareció inútil y sobrante en la traducción.

Utilicé unos procedimientos bastante similares en muchas otras *boqalat* como en la siguiente en que invertí los versos para guardar la rima. En el texto original se mencionan en el tercer verso primero las puertas de oro, y en el cuarto, se habla de las paredes de canela: en mi traducción antepuse las paredes a las puertas. En cuanto a los dos últimos versos cuya traducción literal sería: «su pozo es miel / que bebo y no me sacio», yo preferí finalizar el poema con la miel del pozo, que además cumple la función de sujeto pospuesto al verbo saciar:

أَكْلَامِي أَعْلَى الدَّارِ
وَأَسْلَامِي أَعْلَى الغُرْفَةِ
أَلِي بِيَابِهَا أَذْهَبُ
وَأَحْيُوطِهَا قَرْفَةَ
أَبِيرِهَا أَعْسَلُ
نَشْرَبُ مَا نَكْفَى.

Aunque hable de la casa,
al cuarto va mi saludo,
sus paredes son de canela
y sus puertas son de oro,
pero nunca me saciará
la miel que sale del pozo.

Asimismo tuve que repasar un largo léxico para encontrar las palabras adecuadas que permitiesen recordar la rima del poema original manteniendo su sentido y esencia. Evidentemente, las palabras «mágicas» no eran siempre sinónimas de las palabras de la

versión argelina, pero lo que pretendía con ellas, además de conservar la rima, era que consiguiesen reunir gran parte de los condimentos de la *boqala*.

عَيْنِكَ زَرْقَةً
وَأَحْوَابِكَ زَادُولِي أَمْشَقَّةَ
أَخْدُودِكَ وَرِدَّةَ أَمْطَبَقَةَ
يَا زِينَةَ الْمَنْطِقَةَ
يَا رَيْقُ التَّفَاحِ
أَكْوَيْتِي أَبِجِيَّةَ
مَا بَنُو الْجِرَاحِ
قَلْبِي رَاهُ حَاصِرٍ عِنْدَكَ
مَا صَبْتَلُ مَفْتَاحِ.

Ay, de tu mirada azul
bajo el arco de tu ceja,
ay, de tu mejilla en flor,
oh, tú, la más hermosa.
¡Ay, sabor a manzana!
de tu fuego quemado estoy
mas suave la quemadura,
posees tú mi corazón
y no tengo escapatoria.

En esta preocupación se funda mi opción por alejarme al máximo de la literalidad ya que con semejante procedimiento no habría alcanzado el efecto atractivo que supone para el oyente español la recitación/lectura del poema en su versión española. De haber realizado una traducción literal, me habría dedicado a informarle de la existencia de una poesía oral femenina argelina, sin más, trasmitiendo el significado de las palabras pero no el sentido real del poema, y limitándome a transformar un texto original en un texto terminal sin la carga emotiva, poética, sensorial que el texto original emite. Esto mismo dice, entre otros estudiosos de la teoría de la traducción, Elena Serrano Bertos, refiriéndose a la oralidad y su traducción¹²: «Más que una traducción en toda regla que responda al esquema **texto original = texto terminal**, tendríamos que proponer la siguiente ecuación: **OT (oralidad trascrita) = TT (texto terminal)**». Y como bien lo señala Dorian Espezuía Salmón en su artículo sobre la traducción de la narrativa oral¹³, para alcanzar tal resultado, se precisa tanto del bilingüismo como de la biculturalidad del traductor.

DE LA *BOQALA* A LA COPLA

En el proceso de traducción, encontré cierto parecido entre la *boqala* y la copla española¹⁴, especialmente por el tamaño del poema, su temática y su ritmo y musicalidad que se deben a la rima que caracteriza este tipo de poesía. Debo reconocer que esta semejanza formal y conceptual me ayudó bastante en la traducción de varias *boqalat*, y

¹² «La oralidad maya, original de la traducción de Ximénez» de Elena Serrano Bertos, Grupo de Investigación HISTRAD, Doutoranda – Universidad de Alicante, 01/02/2014.

¹³ «Transducción de la narrativa oral Ashaninka», *Tradición oral, culturas peruanas*, ed. Gonzalo Espino Relucé, Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, 2003, pp. 201-214. En su artículo el autor se muestra muy pesimista ante la traducción de la narrativa oral y advierte sobre todas las dificultades que surgen en dicho proceso y que podrían distorsionar la narrativa original.

¹⁴ Cuando inicié mi trabajo de tesina sobre el romancero conquense, allá por el año 1981, las primeras personas a las que había acudido me recitaban coplas en vez de romances. Fue así como tuve mi primer contacto con las coplas.

hasta me pareció legítimo inspirarme de estos poemas populares españoles para acercar el lector español a la *boqala* argelina. Citaré a título ilustrativo una copla y una *boqala* con su traducción al castellano. En efecto, por su forma, su alusión floral, y la duda que plantea sobre si el amor es correspondido o no, la siguiente copla popular española que viene a continuación, para no citar más que esta, recuerda la *boqala* que le seguirá más adelante:

De tu bella pradera
solo una flor me agradó
una rosa caballera
que mi mano cortó
y solo saber quisiera
si es que me quieres o no.

طَبَعْتُ بَابَ الرِّيَاضِ
النَّسِيمِ الْقَائِي،
الْوَرْدُ لَبِيصَ حَلِيِّ الْبَابِ
أَلْوَرْدُ لَحْمَرُ عَنَقَتِي،
وَالْيَسْمِينُ ذَاكَ أَشْبَابِ
كَلَّمْتُ لَا أَبْغَى إِكْلَمَنِي.

(traducción):
Abrí la puerta del jardín
y me recibió la brisa,
me acogió la flor carmín,
me abrazó la rosa blanca,
hablé con el bello jazmín,
mas no quiso decir nada.

Mi lectura reciente del artículo de Manuel Garrido Palacios titulado «Tradición oral y literatura en un pueblo del Andévalo: Alosno» con el que contribuyó en el Simposio sobre literatura popular, en 2010¹⁵, y que ilustra con varias muestras de coplas y fandangos alosneros, viene a confirmar de nuevo mi afirmación:

He aquí dos ejemplos de coplas:

De tu ventana a la mía
me tiraste un limón,
el limón cayó en el suelo
el agror en mi corazón.
.....
Si supieras lo que lloro
cuando me dicen que tienes
tus amores puestos en otro
y conmigo te entretienes
los celos me vuelven loco.

Que tienen similitud en la cadencia y en la temática con las siguientes *boqalat* en su versión en español¹⁶:

¹⁵ Simposio sobre literatura popular, organizado por la Fundación Joaquín Díaz. Edición digital, diciembre de 2010 «¿Literatura oral? ¿Tradicional? ¿Popular? ¿Mitología popular?» .

¹⁶ La traducción de las *boqalat* del libro *El ritual de la boqala. Poesía oral femenina argelina*, es mía.

Ventana con ventana,
la mirada ansiosa,
los corazones nuestros
acabarán reunidos.

.....
Se rompió una copa de oro;
Se esparció toda en la mar.
Aquel galán que yo quiero,
Yo no me canso de mirar.

.....
Al salir de aquel lugar
Con la boquita tapada
Sabor a miel y azúcar,
Me mató con su palabra.
Mucho se merece ella
Una mantilla de seda.

.....
Soy la yegua de la suerte
con mis crines en la frente,
solo me desposa el valiente
o el hombre inocente.

CONCLUSIÓN

Ahora bien, con la pretensión de acercar esta tradición oral argelina al oyente/lector español, recurriendo a tanta compenetración de una faceta de una cultura con una faceta de la otra cultura (en este caso: *boqala/copla*) ¿no se corre el riesgo de «confundir» ambas tradiciones hasta el punto de diluirlas y que el texto final pase a formar parte más de la cultura receptora que de la original?

Aunque no es el caso de mi modesta aportación por ser tan poco difundida entre el público hispanohablante, cabe considerar, a la hora de publicar por escrito una tradición narrativa o poética oral, la importancia de recurrir a una edición bilingüe ya que con ella se conservaría la autenticidad y el origen de la tradición que se quiere transmitir, al tiempo que se ofrece al receptor la posibilidad de conocer mediante este procedimiento, al otro, al que se pretende acoger, dentro de su marco lingüístico y sociológico. Y para serle aún más fiel a dicha narrativa oral y acercarla más al lector, habría que pensar también en transcribirla fonéticamente y acompañar la publicación de una grabación en la lengua original, conservando así la esencia de la oralidad y otorgando al receptor el doble papel de lector/oyente, que es, en realidad, el que le corresponde

BIBLIOGRAFÍA

- ABBES-KARA, Attika-Yasmine (2010): «La variation dans le contexte algérien. Enjeux linguistique, socioculturel et didactique», *Cahiers de sociolinguistique*, Rennes, Presse Univ., nº15, pp. 77-86.
- ESPEZÚA SALMÓN, Dorian y Maggi ROMANI MIRANDA (2003): «Transducción de la narrativa oral Ashaninka», en *Tradición oral, culturas peruanas*, ed. Gonzalo Espino Relucé, Lima, Fondo Editorial de la UNMSM, pp. 201-214.
- GARCÍA YEBRA, Valentín (1985): *Traducción y enriquecimiento de la lengua del traductor*, Madrid, Real Academia Española.

- GARRIDO PALACIOS, Manuel (2010): «Tradición oral y literatura en un pueblo del An-dévalo: Alosno» en *I Simposio sobre literatura popular*, Fundación Joaquín Díaz, Edición digital.
- HADJ ALI MOUHOUB, Souad (2011): *El ritual de la boqala. Poesía oral femenina argelina*. Madrid, Cantarabia.
- M'HAMSADJI, Kaddour (2002): *Le jeu de la bouqâla*, Alger, Office des Publications Universitaires.
- SERRANO BERTOS, Elena (2014): «La oralidad maya, original de la traducción de Ximénez», en *Grupo de Investigación HISTRAD, Doutoranda*, Universidad de Alicante.
- TALEB IBRAHIMI, Khaoula (1997): *Les Algériens et leur(s) langue(s). Eléments pour une approche sociolinguistique de la société algérienne*, Alger, Editions El Hikma.

Fecha de recepción: 4 de marzo de 2015

Fecha de aceptación: 3 de mayo de 2015



Coplas de Chauen (norte de Marruecos). Temática y lenguaje formulaico

Francisco MOSCOSO GARCÍA
(Universidad Autónoma de Madrid)

ABSTRACT: We present in this article the theme and the formulaic language of the four-line stanzas collected in Chauen by the Spanish Governor Carlos Pereda Roig. These stanzas belong to the genre of the poetry and traditional songs from the Yebala region (northern Morocco). The language employed is the Moroccan Arabic. They are divided into the following sections: repeated stanzas, stanzas with variations, stanzas with different verses but a common metric structure and repeating verses.

RESUMEN: Recogemos en este artículo la temática y el lenguaje formulaico de las coplas de Chauen que recogió el interventor español Carlos Pereda Roig. Estas pertenecen al género de la poesía cantada tradicional de la región de Yebala (norte de Marruecos) y la lengua en la que se entonan es el árabe marroquí. Están divididas en los siguientes apartados: coplas idénticas, coplas con variantes, coplas con algún verso diferente y versos que se repiten.

KEYWORDS: four-line stanzas, Jebala, *ḥayṭa*, *ḥayyūf*, Morocco, Moroccan Arabic.

PALABRAS-CLAVE: coplas, Yebala, *ḥayṭa*, *ḥayyūf*, Marruecos, árabe marroquí.

INTRODUCCIÓN

Presentamos en este artículo la temática y el lenguaje formulaico de las coplas que Carlos Pereda Roig recogió en la ciudad de Chauen (Pereda, 2014). Pertenecen al género de la poesía tradicional cantada de la región de Yebala en el norte de Marruecos. Aunque, como veremos más adelante, la estructura de las coplas es la misma, se suelen distinguir dos subgéneros en función de la persona que las cante. Y así, aquellas que son entonadas por hombres, reciben el apelativo de *ḥayṭa* «grito, llamada, clamor, invocación» (DAF 9/312), y las que lo son por mujeres, el de *ḥayyūf* «canto satírico improvisado por las mujeres rurales» (DAF 9/313). Para este último, hay un verbo, *ḥayyaf* cuyo sentido es el de «cantar endechas balanceándose». En nuestros días, estas últimas han sido integradas en la puesta en escena de la *ḥayṭa*, a la que suele denominarse *ḥayṭa ḥablāyya* o *ḥayṭa ḥablāyya*, y también en otro subgénero, *ḥayyūf*, en el que hay una orquesta e incluso bailes.

Pereda fue nombrado Jefe de la Oficina de Propiedades de la Territorial en Chauen el año 1946. Además, ejerció en esta ciudad como profesor de Árabe, Francés y Sociología Marroquí para españoles en el Centro de Enseñanza Media de Chauen desde el 1 de enero 1949 hasta el 30 de septiembre de 1951 (Pereda, 2014: 38). Es muy probable que fuera en este período cuando recogió el grueso de las coplas que él identifica como procedentes de allí. Del total de 651 coplas que fue recogiendo desde 1925 en la región de Yebala, las pertenecientes a Chauen son 120 (Pereda, 2014: 50-51). En la edición de estas coplas que hicimos recientemente, no abordamos el estudio formulaico ni tampoco la estructura y temática. En un estudio reciente, hemos abordado el estudio del lenguaje formulaico de las 651 coplas en su conjunto, deteniéndonos en los cuatro tipos que hemos encontrado en las 150 fórmulas que hemos extraído: coplas idénticas. coplas

con variantes. repetición de algún verso o parte de él manteniendo la estructura rítmica íntegra o en parte en toda la copla. y repetición de uno o varios versos (Moscoso, 2015). Y también la estructura, las figuras literarias y la temática de las 651 coplas (Moscoso, 2016). En esta ocasión, nos detendremos particularmente en las fórmulas que aparecen en las coplas de Chauen y presentaremos al mismo tiempo su temática y las imágenes más llamativas.

CHAUN Y EL ÁRABE HABLADO EN LA REGIÓN DE YEBALA

Durante el Protectorado español, Chauen perteneció a la región administrativa de Gomara y dentro de esta, a la tribu de El Ajmás. La ciudad se encuentra a unos 600 metros sobre el nivel del mar y destaca por sus construcciones pintadas con cal y añil y las tejas, que recuerdan a algunos pueblos de las serranías andaluzas actuales. Esta misma impresión es la que tuvo Harris, el famoso corresponsal del periódico inglés *Times*, cuando llega a la ciudad en 1887, al afirmar que el pueblo tenía más apariencia española que «mora» (Harris, 2011: 310). Cuatro años antes, Charles de Foucauld llegaba a Chauen haciéndose pasar por judío. Sobre esta ciudad, decía que se encontraba en la tribu de El Ajmás, una zona no sometida directamente al Gobierno Central (*blād əl-məxzan*), sino considerada *blād əs-sība*, territorio integrado dentro de Marruecos a través de una serie de acuerdos. El paso por esta zona se hacía con ayuda de un guía (*zəttāt*) (Foucauld, 1998: 7). Esta situación se mantuvo así hasta la llegada del Protectorado. En sus montañas abunda el agua y en la misma ciudad hay un nacimiento. Parece ser que el fundador de la ciudad fue el santo patrón de la misma, Sidi Alí Ben Rachid en el siglo XV, quien había venido de Granada. Es probable también que existiera un núcleo primitivo, Garusin, que se encuentra en una zona más baja del actual emplazamiento. La construcción de su alcazaba sirvió para hacer frente a las incursiones portuguesas que se produjeron durante este siglo. Es importante destacar que la nueva fundación fue posible, entre otros factores, gracias a los contingentes de moriscos que llegaron expulsados de al-Ándalus y que se asentaron en un barrio de la ciudad que se conoce como Rif al-Ándalus. La ocupación española en el siglo XX tiene lugar en 1920, aunque es abandonada en 1924 por orden de Primo de Rivera y es tomada nuevamente en 1926 (*Geografía*, 1936: 175-179). Sobre la toma de Chauen en 1920 por parte del general Berenguer (García Figueras, 1939: 174), hay una copla que Pereda recoge en la tribu de El Ajmás, a la que pertenece esta ciudad, y que recuerda este evento:

555. Ajmás
*a nwīwər a ībāwūn*¹,
a nwīwər a ībāwūn.
ma hārr ya xūti,
ga əd-dəxla n əš-Šāwən.

Florecillas del haba,
 florecillas del haba.
 ¡qué amarga fue, hermanos,
 la invasión de Chauen!

Cuando Walter Harris se dirige en 1887 hacia Chauen, dice que es «una ciudad bereber fanática situada en las montañas del norte de Marruecos» (Harris, 2011: 299). Este viajero confunde entonces el origen bereber, o amazige, de la zona con su nueva identidad, ya que sus gentes hablan el árabe marroquí en su variante de la región de Yebala. Se trata de un dialecto de origen sedentario, clasificado sincrónicamente como rural, en el que encontramos sustratos amaziges propios del rifeño. Es interesante también destacar el léxico romance con origen peninsular que ha llegado, principalmente,

¹ Forma plural, «habas». Se trata de un préstamo del rifeño: *bau*, pl. *ibawen* (Sarrionandia e Ibáñez, 2007: 238).

en varias épocas: andalusí, morisca y Protectorado. En Marruecos existen tres grandes zonas dialectales. La primera de ellas es la que engloba la región de Yebala. La segunda de ellas se corresponde con las grandes ciudades marroquíes de la zona centro. Y la tercera comprende aquel territorio, que se extiende desde el valle del Draa hacia el Sur, en el que se habla la variante lingüística conocida como *ḥasāniyya* (Heath, 2002: 2-10). No nos detendremos en la presentación de los rasgos del árabe marroquí de la región de Yebala y los propios a las coplas, ya que esta cuestión ha sido tratada detenidamente en Pereda (2014: 55-72). Tampoco lo haremos particularmente en relación al dialecto de Chauen, sobre el que puede consultarse nuestra obra (Moscoso, 2003). Las lenguas oficiales del país vecino (artículo 5 de la Constitución) son el árabe –se entiende el literal o clásico, que no es lengua materna o nativa de ningún árabe– y el amazige o bereber. El árabe marroquí, lengua materna o nativa del 60% de la población marroquí, no tiene ningún estatus, ni siquiera es reconocido como lengua nacional. Solo se apunta en su Constitución a la conservación de los dialectos y de las identidades culturales.

TEMÁTICA Y LENGUAJE FORMULAICO

Dividiremos esta sección en los distintos tipos de lenguaje formulaico y trataremos la temática más recurrente que aparece en cada uno de ellos. Parry propone la siguiente definición en relación al lenguaje formulaico o a la fórmula:

The formula in the Homeric poems may be defined as «a group of words which is regularly employed under the same metrical conditions to express a given essential idea» [...] «the formulas in any poetry are due, so far as their ideas go, to the theme, their rhythm is fixed by the verse-form, but their art is that of the poets who made them and of the poets who kept them» (Parry, 1930: 272).

En el trabajo citado en la Introducción (Moscoso, 2016) decíamos que «en esta definición se pone de manifiesto el papel que la fórmula desempeña en la métrica, como estructura portadora de una idea esencial que se repite, el tema y el carácter creativo del poeta». En cuanto al tema, Lord (1960: 42) lo define así: «the groups of ideas regularly used in telling a tale in the formulaic style of traditional song». Y además, Parry (1930: 275) sigue diciendo que hay dos tipos de fórmulas, aquellas que expresan lo mismo con las mismas palabras y las que lo hacen con casi las mismas palabras. En nuestra presentación, hemos creído conveniente dividir las fórmulas de las coplas de Chauen en cuatro tipos: coplas idénticas, coplas con variantes, coplas con algún verso diferente y versos que se repiten.

Es interesante destacar en un primer momento la proliferación del lenguaje formulaico o fórmulas entre las coplas de Chauen, que como dijimos son 120 de las 651 recogidas por Carlos Pereda Roig. En el mapa que incluimos abajo, hemos señalado el número de fórmulas en cada tribu. Para Chauen son un total de 86 fórmulas. De estas, hay 12 documentadas en la tribu de Ajmás, a la que pertenece la ciudad. Y 20 fórmulas en Beni Issef, 16 en Ahl Serif, 11 en Beni Hasan, 9 en Beni Arós y 9 en Beni Ahmed. El resto es de un número menor a 7 en un total de 17 tribus. El total de fórmulas de Chauen que podemos encontrar localizadas en la zona es de 128. A estas habría que sumar las que no tienen identificación territorial, un total de 44. Seguimos en este trabajo la numeración propuesta en la edición de las coplas y el nombre de las tribus cuando Pereda las señaló en sus fichas (Pereda, 2014).



1. COPLAS IDÉNTICAS²

Este tipo es el que menos prolifera, tan solo tenemos estas tres estrofas. Las dos primeras son de temática religiosa, una dirigida al profeta del islam y otra a uno de los santos de la región de Yebala, Sidi Husayn³. Y la tercera es un juramento de fidelidad amorosa. En nuestros días, sobre todo es el subgénero *ḥayṭa* el que se oye más. Su puesta en escena no se limita simplemente al canto de las coplas por separado, sino que incluye varias estrofas de cuatro versos y coros seguidos o intercalados con estrofas (Gintsburg, 2014: 47-55). En este sentido, hemos considerado estas estrofas como fórmulas, ya que forman parte también de un repertorio de puesta en escena más amplio. La autora antes mencionada también incluye las coplas idénticas, y las siguientes con variantes, como fórmulas.

<p><i>ṣallīw 'la Mōḥammād, ṣallīw 'la Mūḥi d-dīn. sīdna Mōḥammed, yašfā' f al-mūḥibbīn⁴,</i></p>	<p>34. Chauen y 434. Beni Arós</p>	<p>Rogad por Mohammed, pedid la bendición al Vivificador de la religión. nuestro señor Mahoma, que otorga su derecho a los amantes.</p>
<p><i>mən ūra əḡ-ḡbəl žəblāyn, mən ūra əḡ-ḡbəl žəblāyn. əlḷāḥ yqəwwi ḥərmək, ya sbə' Sīdi Hūsāyn.</i></p>	<p>37. Chauen y 645. Beni Jaled</p>	<p>Tras el monte dos montes, tras el monte dos montes. Dios aumente tu veneración, oh, león Sidi Husayn.</p>
<p><i>yāllāḥ nə'ṭīk əl-'əhd, fi l-kāma r-rūmāyya.</i></p>	<p>565. El Fahs de Chauen y 584. Beni</p>	<p>Ven que te dé mi promesa, en un exótico tálamo.</p>

² Las coplas van acompañadas en la columna central del número y lugar tal como Pereda lo anotó en sus fichas. En algunos casos, no anota el lugar (Pereda, 2014).

³ Este santo está enterrado en El Fahs. Sobre él, puede consultarse lo dicho en Westermarck, 1926: 616, vol. II. Es apodado «el león», animal que representa, también la serpiente, a algunos santos del Magreb, expresando así «una comunión mística con la naturaleza» (Dermenghem, 1954: 97-99).

⁴ Recogida también en Gintsburg, 2014: 220.

<i>sīdi l-ḥammār sīdi, ya l-ləwwli f əl-gəfla. tʿāšərna šəyn⁷ ktāb⁸, mni kānət əl-gəfla.</i>	93. Beni Scar	Mi señor arriero, señor mío, el primero entre los peregrinos. intimamos cuanto pudimos, aprovechando el descuido.
<i>sīdi l-ḥammār sīdi, ʕāyna mdīna trūḥ? a qra s-slām l ḥbībi, w qūl əlḷāh ysāməḥ.</i>	235.	Señor mío, arriero, señor mío, ¿a qué ciudad vas? lee la paz a mi amado, y di que Dios perdona.
<i>əl-ḥammār, ya l-ḥammār, ya l-ləwwəl fi l-qāfla. gəwwəznə ši əyyām, ḥīn kānət əl-gəfla.</i>	269. Ahl Serif	Arriero, arriero, el primero entre los peregrinos. hemos pasado unos días, cuando hubo ausencia.

C

Como hemos puesto de manifiesto en la sección anterior, la figura del arriero es también la del amante que busca la hermosura. La amada le previene que si accede a sus deseos, no regresará a su país:

<i>sīdi l-ḥammār sīdi, āndəḥ w āmši fhālək. īda tətəḥʿ əz-zəyn, ma trūḥ ši n blādək.</i>	96. Yebel Habib y Chauen	Mi señor arriero, señor mío, arrea y márchate. (pues) si buscas la hermosura, no regresarás a tu país.
<i>sīdi l-ḥammār sīdi, āndəḥ w sīr fhālek. w ūla a təsʿəf əl-ḡrād, ma trūḥ ši n blādək.</i>	381. Beni Ahmed y Chauen	Mi señor arriero, señor mío, arrea y márchate. pues si accedes a los deseos, no regresarás a tu país.

Estas dos coplas que siguen ponen en guardia contra quien envidia a los amantes:

<i>nəʿnāʿ, nəʿnāʿ, məḡrūsa b əl-ūlāʿa. xəlli l-ḥbīb n ḥbību, la tkūn ši təmmāʿa.</i>	7. Chauen	Hierbabuena, hierbabuena, plantada con afición. deja el amante a su amor, y no seas ambiciosa.
<i>ən-nəʿnāʿa nəʿnāʿa, a mərəḍət b ūlāʿa. xəlli əl-ḥbīb l ḥbībtu, ma dkūn ši təmmāʿa.</i>	614. Chauen	La hierbabuena, hierbabuena, enfermó de pasión. deja el amado a su amante, y no tengas ambición.

El amado –el enamorado de la hermosura– se convierte en posesión de la amada representado por el cofre y la llave que lo cierra y de ellos solo Dios podrá liberarlo:

<i>ārāw li šəndūqi, ārāw li məftāḥu. əlli mərbūt f əz-zəyn, əlḷāh yətləq a srāhu</i>	3. Chauen	Traedme mi cofre, y traedme su llave. y al enamorado de la hermosura Dios le libre su descanso.
--	-----------	--

⁷ *šəyn* (valor concesivo o eventual) «todo lo que, lo que sea que, cualquier cosa que» (DAF 7/247).

⁸ «Estar predestinado», «estar escrito en el Libro del Destino» (DAF 10/520). Lit.: «intimamos cuanto estaba escrito».

<i>dīk aš-šandūq ar-rūmi, āra li maftāhu. alli mərbūt f əz-zəyn, aḷlāh yaṭlaq a srāhu.</i>	146. Beni Selmán	De aquel cofre extranjero, tráeme a mí su llave. y el que de lo bello esté enamorado, Dios le facilite su cura.
--	------------------	--

Las mozas se disputan a un mozo que debe de ser atractivo para ellas y que se pasea de un lado a otro moviéndose la chilaba al andar:

<i>mūl eḡ-ḡlīlba l-kəhla, bəyn əd-drūb yšāli⁹. xərzu bnāt əl-ḥəwma, kūllha¹⁰ tqūl dyāli.</i>	56. Chauen y Beni Issef	El de la chilabita negra, entre las callejuelas pasea. salieron las mozas del barrio, y todas dijeron ¡es mío!
--	----------------------------	---

<i>mūl əḡ-ḡallāba l-kəhla, bəyn əd-drūb lā-yšāli. xərzu lu ‘āylāt, kūllha a tqūl a dyāli.</i>	215.	El de la chilabita negra, entre las callejuelas pasea. han salido ante él las chicas, todas dicen que es suyo.
---	------	---

<i>mūl əḡ-ḡlīlba š-šəhba, b wād rəbbi lā-yšāli. xərzu a bnāt əl-ḥəwma, kūll a dqūl a dyāli¹¹.</i>	294.	El dueño de la chilabita gris claro, en el río de mi Señor se contonea. salid, chicas del barrio, a todas les gustas (y dicen) es mío.
--	------	---

El canto sirve, tanto al hombre como a la mujer, para reconocer la voz de la amada o el amado:

<i>‘əyyu ya lə-bnāt, bāš nəsməḥ lḡākūm. dāk er-rzāl mən mūrāya, ma nšīb nəlqākūm.</i>	30. Beni Issef y Chauen	Cantad, mozas, para que escuche vuestra voz. aquellos hombres tras de mí, impídenme el encontraros.
---	----------------------------	--

<i>‘əyyaṭ a Mōḥəmməd, bāš nəsməḥ a lḡākūm. ḥkəm¹² ər-rzāl ‘lāyya, ma a nšīb ma nəlqākūm.</i>	272. Beni Issef	Canta, ¡oh!, Mohammed, para que escuche tu voz. estoy sentenciado por los hombres, y no hallo cómo encontrarte.
---	-----------------	--

La choza sobre el monte es todo un símbolo del deseo –erótico y anímico– que siente el amado que espera ser correspondido por la amada y estar a solas con ella. Los verbos «pasar la noche» y «pasar el día», ponen de manifiesto este sentimiento. Llama la atención el término *zəllāla* «seductora», calificativo que hemos encontrado en todas las coplas en ocho ocasiones, frente a una sola vez su forma masculina, *zəllāl*.

<i>dāk əd-dhər əl-šāli, u frāsu ən-nwāla. fīha nbāt u nqəyyəl, ḥəttā dži əz-zəllāla.</i>	29. Chauen, Beni Seyyel y Ajmás	Aquella colina alta, en la que hay una choza. en ella pasaré la noche y el día, hasta que llegue mi seductora.
--	------------------------------------	---

⁹ *šāla* - *yšāli* «andar balanceándose (mujer)», «ir y venir esperando a alguien» (DAF 7/175).

¹⁰ Hubiéramos esperado *kūllhūm*, ya que la concordancia con *‘āylāt* se hace en plural. Es muy probable que el cambio responda a la necesidad de mantener el ritmo y la rima.

¹¹ Véase una variante de estas coplas en Gintsburg (2014: 222).

¹² Aquí se hubiera esperado *ḥəkmū*, concordando en plural con el sujeto en plural. La concordancia se hace aquí con el sujeto en masculino singular, como en árabe clásico. Es probable que en este caso sea el ritmo el que marque la forma.

<i>dāk aḥ-ḥar ʔl-ʔali, f rāsu nwāla. tamma a nbāt w nqəyyəḥ, həttā šī zəllāla.</i>	252.	Aquella colina elevada, sobre ella hay una choza. allí paso la noche y el día, también una seductora.
<i>a ya Žbəl Būhlāl, ma fi rāsu nūwwāla. tamma nbāt wa nqəyyəḥ, ḡa ṭla dži¹³ z-zəllāla.</i>	539. Guesaua	¡Oh!, monte de Buhlal, en cuya cúspide no hay choza. allí pasaré la noche y el día, hasta que llegue mi amada.
<i>ya Būhlāl, Būhlāl, ma f rāsu nūwwāla. tamma a nbāt wa nqəyyəḥ, həttā dži z-zəllāla.</i>	617. Guesaua	¡Oh!, Buhlal, Buhlal, con su cumbre deshabitada. allí pernoctaré y pasaré el día, hasta que llegue la amada.

En las alturas del monte Sidi el Habib¹⁴, situado en el territorio de los Beni Gorfet, al sur de Tánger y al este de Asila, tienen «dos palomas» –imagen de los amados– su «mansión», un lugar ameno que los amantes nunca podrán olvidar y nadie podrá conocer sino Dios:

<i>Sīdi l-Ḥbīb ʔl-ʔali, zūž ʔl-ḥmām sūkkānu. ma yəʔləm ma f qəlb, ḡəyr rəbbi, sūbhānu.</i>	51. Chauen	Sidi El Ḥabib, el elevado, de dos palomas mansión. nadie sabe los secretos del corazón, excepto nuestro Señor, el loado.
<i>Sīdi l-Ḥbīb ʔl-ʔali, zūž ʔl-ḥmām sūkkānu. ma yəʔləm ma fi l-qəlb, ḡīr rəbbi, sūbhānu.</i>	582. Beni Arós	Sidi El Habib, el elevado, dos palomas lo habitan. nadie sabe lo que el corazón guarda, más que Dios, ¡exaltado sea!
<i>Sīdi l-Ḥbīb ʔl-ʔali, ʔali w fīh nzāha. dīk ʔl-əyyām ya ḥbīb, ʔəmmri ma nənsāha.</i>	271. Beni Gorfet	Sidi El Habib, el eminente, elevado y con su fiesta. aquellos días, mi amado, jamás podré olvidarlos.
<i>Sīdi l-Ḥbīb ʔl-ʔali, ʔali w fīh a nzāha. ʔl-ḡūlsa mʔa l-ḥbīb, ʔəmmri ma nənsāha.</i>	354. El Haus	Sidi El Habib, el eminente, elevado y en un lugar ameno. la estancia con el amado, nunca la olvidaré.
<i>Sīdi ʔl-Ḥbīb ʔl-ʔali, ʔali w fīh ʔn-nzāha. ʔḡ-ḡālsa mʔa ḥbīb, ʔəmmri ma nənsāha.</i>	595. El Fahs	Sidi El Habib, el elevado, alto y en un lugar ameno. la reunión con mi amado, nunca la habré olvidado.

La altura de este monte también sirve al amado o la amada para otear el camino y esperar, entre lágrimas, a su amante:

<i>Sīdi ʔl-Ḥbīb ʔl-ʔali, b ʔl-bəḷž w ʔr-rəyyāha. ʔəyni ʔla kūll ṭrīq, wa dmūʔi sūyyāh.</i>	36. Chauen y Ajmās	Sidi El Habib, elevado, con su puerta y su ventana. mis ojos otean todo camino, y mis lágrimas errando van.
--	--------------------	--

¹³ < tži.

¹⁴ El nombre de este monte significa «mi señor el amado».

<i>Sīdi l-Ḥbīb əl-ʿāli, b əl-bəlz w ər-rəyyāḥa. ʿəyni ʿla küll a trīq, wa dmūʿi səyyāḥa</i> ¹⁵ .	355. Beni Issef	Sidi el Habib, el elevado, con su cerradura y su ventana. mis ojos todos los caminos otean, y mis lágrimas se derraman.
---	-----------------	--

Los ojos negros, comparados con el fruto del olivo y el acebuche, dirigen su mirada amorosa hacia el amado:

<i>əz-zəytūn bərqūqi, əl-məḥni l mʿāzu. dāk əl-ʿyūn əl-kūḥāl, ʿla mən yənhāzu</i> ¹⁶ ?	147.	Olivo «ciruelón», para sus cabras tendido. y esos ojos negros, ¿hacia quién se inclinaron?
<i>əz-zəytūn w əl-bərri, əl-məḥni li mʿāzu. dāk əl-ʿyūn əl-kūḥāl, ʿla mən yənhāzu.</i>	394. Chauen y Beni Issef	¡Olivos y acebuches, a las cabras inclinados! esos ojos negros, ¿hacia quién van reclinados?

La hierbabuena aparece como imagen de la pasión y en estas coplas se pone en guardia a la ambiciosa, quien desea a un amado que ya tiene su amante:

<i>nəʿnāʿ, nəʿnāʿ, məğrūsa b əl-ūlāʿa. xəlli l-ḥbīb n ḥbību, la tkūn ši təmmāʿa.</i>	7. Chauen	Hierbabuena, hierbabuena, plantada con afición. deja el amante a su amor, y no seas ambiciosa
<i>ən-nəʿnāʿa nəʿnāʿa, a mərḍət b ūlāʿa. xəlli əl-ḥbīb l ḥbībtu, ma dkūn ši təmmāʿa.</i>	614. Chauen	La hierbabuena, hierbabuena, enfermó de pasión. deja el amado a su amante, y no tengas ambición.

La rosa representa a la amada, por la que el amante tiene un sentimiento contradictorio que le hace sufrir. El «no poder» está provocado, probablemente, por la presión social:

<i>ya l-wərda ya l-wərda, ya l-wərda er-rəḥrāḥa</i> ¹⁷ . <i>nəmši mʿāk ma qəddīt, nəgləs, ma āna fi rāḥa.</i>	16. Chauen	¡Oh, rosa, oh, rosa!, ¡oh, fragante rosa! irme contigo, no podría, y no sosiego, si me quedo.
<i>əl-wərda ya l-wərda, əl-wərda ər-rəḥrāḥa. nəmši mʿāk ma qəddīt, nəbqa ma āna f rāḥa.</i>	142.	¡Rosa, oh, rosa!, ¡fragante rosa!, irme contigo, no podría, y no sosiego, si me quedo
<i>əl-wərda ya l-wərda,</i>	278.	¡Oh, rosa, oh, rosa!,

¹⁵ < səyyāḥīn. El cambio del morfema de plural -īn por -a, femenino singular, se debe a la necesidad de mantener el ritmo y la rima.

¹⁶ *tḥāz ʿla* «refugiarse en (alguien), confiarse a los cuidados de (alguien), ser recogido por (alguien)» (DAF 3/268).

¹⁷ *rəḥrōḥa* «llama de gran altura», «pasión ardiente por (alguien)» (DAF 5/72).

*əl wərda d a r-rəhrāha.
nəmši m'āk ma qdārt ši,
nəgləs, ma āna f rāha.*

¡oh, fragante rosa!,
irme contigo, no podría,
si me siento no estaré tranquilo.

La rosa también abre estas coplas que recuerdan que es mejor permanecer soltero si se desea disfrutar de la belleza y la gracia:

*əl-wərda ya yamma,
hābīa mən əl-ma təzri.
di yħəbb əd-drāfa w əz-zəyn,
yəbqa dīma 'əzri.*

389. Beni Issef y
Chauen

La rosa, madre mía,
desciende por la corriente arrastrada,
el que desee gracia y belleza,
permanezca siempre soltero.

*əl-wərda ya l-wərda,
hābīa fī l-ma lā-dəzri.
mən ħəbb a d-drāfa,
yəbqa dīma 'əzri.*

281.

¡Rosa, oh, rosa,
que la corriente del agua te lleva!
y aquel que simpatía quiera,
que se quede siempre soltero.

La paloma que abre sus alas es la imagen de la belleza de la mujer. En la primera variante, el amado vuela también a su encuentro y en la segunda, la paloma emprende el vuelo para buscar al amado que se ha ido:

*əl-ħmāma 'əllāt a žnāhu,
w āna qəlbi gār.
əl-ħmāma 'əllāt a žnāhu,
w āna rūhi țār.*

636. Chauen

La paloma sus alas elevó,
y mi corazón se encoló.
la paloma sus alas elevó,
y mi espíritu voló.

*əl-ħmāma 'əllāt a žnāhu,
w āna qəlbi gār.
ħbībi qālu li mša,
w āna qəlbi m'āh țār.*

646. Beni Lait

La paloma sus alas elevó,
y mi corazón se encoló.
me dijeron que mi amado se fue,
y con él mi corazón voló.

El baile forma parte de la tradición de la región de Yebala. Estas estrofas que siguen son prueba de ello y ponen el acento sobre esta costumbre. La tercera estrofa incluye una variante, quizás mordaz, en la que se hace alusión a «la costumbre de pedir»:

*qūm dəštəh ya l-'āyla,
w əl-mqəmma 'əllīha.
əl-qā'da d blādək,
ma tšīb ši txəllīha.*

19. Chauen

Levántate moza a bailar,
y eleva el cinturón.
la costumbre de tu país,
no la podrás dejar.

*qūm dəštəh ya l-'āyla,
w əl-mqəmma 'əllīha.
əl-qā'da d əl-ğūlsa,
ma dšīb ši dxəllīha.*

69. Beni Scar

Levántate moza a bailar,
y eleva el cinturón.
la costumbre de la tertulia,
no la podrás dejar.

*qūm dəštəh ya l-'āyla,
b əl-mqəmma 'əllīha.
əl-qā'da d blādək,
ma dšīb ši dxəllīha.*

190.

Levántate moza a bailar,
y eleva el cinturón.
la costumbre de tu país,
no la podrás dejar.

*qūm də-a-štəh ya l-'āyla,
w əl-mqəmma 'əllīha,
əl-qā'da d ət-țəlba,*

276.

Levántate moza a bailar,
y eleva el cinturón,
la costumbre de pedir,

ma tšīb ši txallīha.

no la podrás dejar.

La tierra y la pasión son dos temas que van unidos. El poeta en este caso se queja de la falta de pasión fuera de su tierra, que queda reflejada en la falta de trigo o en naranjos sin flores de azahar:

*dāk əl-ʕqība l-ħəmra,
w əz-zrəʕ ma fīha ši.
blādkum ʕəzbətni,
w əl-hwa ma fīha ši.*

25. Beni Hasan

¡Aquel repechito rojo,
y desprovisto de trigo!
vuestra tierra me ha gustado,
pero pasión *na* de *na*.

*a l-ləččīna a l-ləččīna,
wa zhār¹⁸ ma fīha ši.
wa blādkum ʕəzbətni,
wa l-hwa ma fīha ši.*

410. Chauen

¡Naranja, naranja!,
sin flores de azahar.
vuestra tierra me ha gustado,
pero pasión *na* de *na*.

El anillo simboliza la unión entre los amados. La amada le pide unirse a ella al mencionarlo y canta la inseguridad del amado, pidiéndole que se decida sobre la unión:

*ya l-xwītma d ən-nōqra,
fəʕ-ʕbəyyəʕ əl-yəmni.
qūl li əyyāh āw lāwāh,
ma kāyn ʕlāš tʕəddəbni.*

31. Chauen, Beni
Issef y Beni Scar

¡Oh, sortijita de plata!,
en el meñique derecho.
dime que sí o que no,
y no me des tormento.

*ya xwītma d ən-nōqra,
fī a ʕbəʕ əl-yəmni.
ʕla əyyəh āw lāwa¹⁹,
ʕlāš kā-dʕəddəbni?*

173.

¡Anillito de plata!,
en el dedo derecho.
¿o es sí o no?,
¿por qué me castigas?

El pelo largo y trenzado de la amada es imagen de belleza y resulta erótico. La amada advierte en estas coplas al amado que tenga cuidado con otras mujeres con las que quiera intimar:

*ya d-dəfra ʕla s-sāləf²⁰,
ya d-dəfra ʕla s-sāləf.
əllāh la yətrəbbəh,
mən yʕāšər u ywāləf.*

60. Chauen,
Anyera y Beni
Hasan

La trenza en la melena,
la trenza en la melena.
Dios no dé provechos,
al que intima y se encariña

*ya l-wūfra²¹ ʕla s-sāləf,
ya l-wūfra ʕla s-sāləf.
əllāh la yətrəbbəh,
mən yʕāšər u ywāləf*

377.

Melena abundante,
melena abundante.
Dios no dé provechos,
al que intima y se encariña

La melena, untada con colonia, es también un símbolo erótico. Estas dos coplas acaban con unas palabras a la amada para que solo tenga ojos para el amado y con una declaración del único amor del amado:

¹⁸ <zhār. El alargamiento se debe a la necesidad de mantener el ritmo y la rima.

¹⁹ <lāwāh «no» (negación rotunda) (DAF 11/5).

²⁰ «Gran melena de mujer que deja crecer libremente» (DAF 6/102).

²¹ «Cabello abundante» (DAF 12/236).

<i>sərrəm dāk əs-sāləf, w āḍəhnu²² b əl-kūlūnya. āqqi šōḡlək w āna, ma bāqi a rbāh fi d-dūnya.</i>	460. Chauen	Despéinate la melena, y úntala con colonia. dedícate a tu trabajo nada más, pues ya no queda en el mundo provecho.
<i>āmšəḷ dāk əs-sāləf, w āḍəhnu b əl-kūlūnya. əl-ḥbība əš-šdīqa, wəḥda ʿəndi fi d-dūnya.</i>	643. Chauen	Péinate esa melena, y mójala con colonia. amada con sinceridad, una tengo en el mundo.

La región de El Haus es presentada como un lugar bucólico que invita a los amantes a estar:

<i>yāllāh mʿāya, yāllāh, yāllāh mʿāya n əl-Ḥəwz, əd-ḍəll w əl-ma l-bārəd, a n-nəzha təḥt əl-gəwz.</i>	87. Beni Ahmed	Vente conmigo, vente, vente conmigo al Haus. la sombra y el agua fresca, y bajo el nogal la amenidad.
<i>yāllāh mʿāya yāllāh, yāllāh mʿāya l əl-Ḥəwz. əd-ḍəll w əl-ma yəzri, w əl-frāza²³ təḥt əl-gəwz.</i>	367. Tetuán y Beni Ahmed	Vente conmigo, vente, vente conmigo al Haus. la sombra y el agua que corre, y el deleite bajo el nogal.
<i>āllāh mʿāya, yāllāh, yāllāh mʿāya n əl-Ḥəwz. jma a ḥlāha ya syādi! əl-fūrāza²⁴ təḥt əl-gəwz.</i>	5. Chauen	Vente conmigo, vente, vente conmigo al Haus. ¡qué dulce es, oh, señores!, la juerga bajo el nogal.

La amada pide la mano del amado para poder estar con él. El río y sus dos orillas son la imagen de la separación que se quiere romper cruzando al otro lado y uniéndose al amado:

<i>ya qāṭəʿ əl-wād, sīdi ara yəddək. ʿīṭək ʿəhd əllāh, la a ḥəbbīt la²⁵ kān bəʿdək.</i>	61. Chauen y Beni Scar	¡Eh!, el que vadea el río, mi señor, dame tu mano. te he prometido en Dios, a nadie amaré más que a ti.
<i>ya qāṭəʿ əl-wād, sīdi ara yəddək. a ʿīṭək ʿəhd əllāh, la ḥəbbīt əlli kān bəʿdək.</i>	376. Guesaua	¡Eh!, el que vadea el río, señor mío, dame tu mano. te he dado la promesa de Dios, y no quiero a otro que a ti.

Los buenos modales de la chica son cantados y puestos de manifiesto a través de sus buenas relaciones:

²² *dhən* «untar un cuerpo graso o un líquido adherente como la manteca, el aceite, la pomada, la cera, etc.». Es evidente que la colonia no es uno de estos productos. Es probable que se emplee este verbo, ya que tradicionalmente se ponía benjuí, que es un bálsamo resinoso. Véase la estrofa 469.

²³ Se refiere a un tipo de baile al son de la música. Véase Michaux-Bellaire, 1911: 144.

²⁴ < *frāza* (DAF 10/47) o *fərza*, *fūrza* (DAF 10/46). La aparición de -ā- se debe a la necesidad de mantener el ritmo y la rima.

²⁵ < *īla*.

<p><i>w əllāh ma nqūl əl-ʿəyb, wa la nqūlu fīkūm. mən di kūnt ʿāyla šgīra, w āna mwālfā ʿlīkūm.</i></p>	<p>42. Chauen y Beni Arós</p>	<p>Por Dios que ofensas no haré, ni de vosotros las diré. pues desde mi tierna juventud, con vosotros me aquerencí.</p>
<p><i>w əllāh ma nqūl əl-ʿəyb, wa la a nqūlu fīkūm, mād²⁶ kūnt ʿāyla a šgīra, w āna a mwālfā ʿlīkūm.</i></p>	<p>276.</p>	<p>Por Dios que ofensas no haré, ni de vosotros las diré. pues desde que era una niña pequeña, a vosotros estoy acostumbrada.</p>

Los seres queridos permanecen después de haber hecho frente a la subsistencia, pero también a los placeres de la juventud, ambos reflejados en la imagen de las mieses espigadas y la cosecha recogida:

<p><i>əš-šəyf šəyyəfnāha²⁷, w əl-ʿəyš ma dmanāha. w əl-šūlsa mʿa lə-ħbāb, w əllāh ma šbəʿnāha.</i></p>	<p>39. Chauen</p>	<p>Las mieses hemos espigado, y la vida hemos asegurado. pero del convivir con los seres queridos, ¡por Dios que no nos hemos hartado!</p>
<p><i>əš-šəyf, šəyyəfnāha, w əl-ʿəyš, dmanāha²⁸. wa l-šūlsa mʿa l-āħbāb, w əllāh ma šbəʿnāha.</i></p>	<p>622. Beni Hasan</p>	<p>La cosecha, la cosechamos, y el sustento lo afianzamos. pero el estar con los seres amados, ¡por Dios! que de ello no hartamos.</p>

3. COPLAS CON ALGÚN VERSO DIFERENTE

Incluimos también aquí aquellas coplas que se repiten con las que el poeta recrea otra cambiando algún verso, pero manteniendo la estructura métrica.

La muerte es un tema que aparece en bastantes coplas y que está relacionado con el amor. La amada pide que, al morir, la noticia corra por el mundo para que su amado se entere y vuelva para que pueda estar presente en su entierro. Hay imágenes como la del arriero, que viaja por diferentes lugares y que puede llevar la noticia allí donde va. Él puede informar al amado de que ha muerto. Otra imagen es la del camino sobre el que –o junto al que– la amada desea ser enterrada. Por él se ha ido el amado y por él suele pasar el arriero, portador de noticias.

<p><i>a yamma w ʿila nmūt, xəllīwni səbʿ əyyām. yəmši əl-xbər f əl-būldān, wa yži a ħbībi fəyn ma kān.</i></p>	<p>390. Chauen y Guesaua</p>	<p>¡Madre mía!, si me muero, en siete días no enterradme. la noticia los países recorrerá, y mi amado volverá de donde esté.</p>
<p><i>ʿila māt a yamma, xəllīni səbʿ əyyām. yəmši əl-xbər fi l-būldān, wa yži a ħbībi fəyn ma kān.</i></p>	<p>425</p>	<p>Si muero, madre mía, déjame siete días. que corra la noticia por los países, y venga mi amado de donde esté.</p>

²⁶ < mən di. Véase melli (< mən əlli, DAF 1/76). También puede tratarse del árcl. mūd «desde, después que, desde que».

²⁷ El pronombre -ha, que se refiere a šəyf, responde a la rima. La concordancia sería con -h (forma masculina). Lit.: «la siega hemos hecho».

²⁸ Tanto šəyf como ʿlīš son de género masculino. El que concierten en f. sing., -ha, se debe a la necesidad de mantener el ritmo y la rima.

<i>īla mætt a yamma, təht ət-trīq ādfenni. əl-əwwəl fi l-ħammāra, a ʿla əllāh yərħəmni.</i>	426.	Si muero, madre mía, entiérrame bajo el camino. el primero entre los arrieros, que pida a Dios que tenga misericordia de mí.
<i>a yamma w īda nmūt, təht ət-trīq ādfenni. mnāyn ygūz əl-ħammār, la būdda ma yərħəmni.</i>	534. Beni Issef	Si me muero, madre mía, junto al camino entiérrame. que cuando pase el arriero, sin duda se apiadará de mí.
<i>a yamma w īda nmūt, təht ət-trīq ādfenni. mnāyn ygūz əl-ħammār, lā būdda ma yərħəmni.</i>	610. Guesaua	Si me muero, madre mía, junto al camino entiérrame. que cuando el arriero pase, seguro se apiadará de mí.

La muerte también es tratada desde un punto de vista religioso. El creyente reconoce su muerte y se pone en manos de Dios, a quien pide que le premie en la otra vida:

<i>rāni f qəbri məmdūd, tāh et-trāb ʿlāyya. rəfdət rāsi lī-llāh, w ər-rōh ma hūwwa fāyya.</i>	49. Guesaua y Chauen	Heme en mi tumba tendido, tierra sobre mí cayó. Elevé mi vista a Dios, y vida en mí (ya) no había.
<i>rāni fi qəbri məmdūd, tāh ər-rədma a ʿlāyya. ħəllīt ʿayni fi əllāh, əllāh ytūb a ʿlāyya.</i>	350. Chauen	Heme en mi tumba tendido, los escombros cayeron sobre mí. abrí los ojos en Dios, Dios me premie en la otra vida.

Las noticias del amado ausente llegan por carta:

<i>əl-brīwa d əl-ġāyāb, sīdi l-fqīh yəqrāha. dənhu qəlbū a ħzīn, yəbki qbəl ma yrāha.</i>	111. Ajmās	La cartita del ausente, el señor alfaquí la leerá. quien tenga su corazón triste, antes de verla llorará.
<i>wāħd əl-bra zāt mən Fās, z wāš mən əl-fqīh yəqrāha? dənhu šāfi w ħnīn, yəbki bla ma yrāha.</i>	415. Chauen	Una carta vino de Fez, ¿qué alfaquí la leerá? el sensible de corazón. sin verla llorará.

El erotismo no solo queda reflejado en la choza o la morada que está sobre la montaña, sino también en la bandeja sobre la que está la tetera, a la que quizás se aluda por su forma fálica, y los vasos, en los que se vierte el té.

<i>qīmu li əs-sīnāyya, w əl-bərrād d əl-məʿdən. əl-māħībbā b əl-xāṭər, ma həyya ši b əl-məxzən.</i>	62. Chauen y Guesaua	Preparadme la bandeja, y la tetera niquelada. el cariño es a voluntad, no por la autoridad.
<i>qīmu li s-sīnāyya, w əl-bərrād d əl-məʿdən. w əl-mħəbbā b əl-xāṭər, ma həyya ši b əl-məxzən.</i>	70. Yebel Habib	Preparadme la bandeja, y la tetera de metal. el amor es por voluntad, no por imposición.

<p><i>qīmu li əs-sīnəyya, b əl-kīsān d a l-məʿdān. əl-mḥəkma²⁹ d rəbbi, ma həyya ši d a l-məxzən.</i></p>	189. Beni Ahmed	Preparadme la bandeja, con sus vasos de plata. la justicia es de Dios, no del <i>Majzen</i> .
<p><i>əl-kīsān fī s-sīnəyya, wa l-bərrād d a əl-məʿdān. ʔš xərrəžni mən blādi, ga əd-dəʿwa d a l-məxzən?</i></p>	631. Beni Hasan	Los vasos en la bandeja, y la tetera niquelada. ¿qué me echó de mi morada, sino del gobierno la queja?

El camino es símbolo de la distancia que separa a los amados, y las holladuras de las bestias el cansancio de la marcha y la espera de un amado que no quiere corresponder:

<p><i>dāk əl-mḥəğğ³⁰ d əs-sūltān, ya l-mədqūq b əl-hāfər³¹. w āna mʿāk b ən-nəyya, w nta qəlbək kāfər.</i></p>	38. Chauen y Beni Ahmed	Ese camino real, pulverizado por holladuras. y yo contigo de buena fe, y tú con tu corazón ingrato
<p><i>dāk əl-mḥəğğ əd-dāyr, ya l-mədhūq b əl-hāfər. u ʿfītək ʿəhd əllāh, ya l-ʿdu, ya l-kāfər.</i></p>	491. Ahl Serif	Aquel camino tortuoso, por pisaduras hollado. ¡y te di mi promesa ante Dios, oh, perverso, oh, infiel!
<p><i>dāk əf-trīq əl-bəyda, məf-rūq b əl-hāfər³². əl-būrəh kūnt məsləm, w əl-yūma wəllīt kāfər.</i></p>	609. Beni Gorfet	Aquel caminito blanco, por herraduras hollado. ayer eras creyente, y hoy volviste renegado.

La distancia representa la coerción social y la envidia sobre los amantes. Los ojos son la imagen de la expresión del amor:

<p><i>əl-būʿd bəyni w bəynək, w āna a fnāni zəynək. īda qwāw l-xəllāta, səlləm ʿləyya b ʿəynək.</i></p>	126. Ajmās	La distancia nos separa, y a mí tu hermosura me consumió. y si los enredadores aumentan, salúdame con tus ojos.
<p><i>əl-būʿd bəyni w bəynək, əl-būʿd bəyni w bəynək. īda a lqāna l-həssād, səlləm ʿləyya b ʿəynīk.</i></p>	322. Chauen	Entre tú y yo la lejanía, entre tú y yo la lejanía. si nos encontrase el envidioso, salúdame con tus ojos.

El despecho o el sentimiento de rechazado de la mujer amada hace decir al amado palabras de desprecio que quedan reflejadas en voces como «bledo», planta considerada de poco valor, o en los últimos versos de las tres últimas coplas en los que acusa a la mujer de mantener relaciones con otros hombres:

²⁹ «Tribunal» (DAF 3/185). Se trata de una sinécdoque.

³⁰ «Camino grande por el que van las bestias o caravanas y convoyes de todo tipo» (DAF 3/25).

³¹ «Pezuña», «bestias» (DAF 3/156). Lit.: «pisoteado por las bestias».

³² «Pezuña», «bestias» (DAF 3/156). Lit.: «expuesta a las bestias».

<p><i>ya nwīwār blātu</i>³³, <i>ya nwīwār blātu.</i> <i>ši zəyn ma tamma ši,</i> <i>w ən-nəfxa qətlātu.</i></p>	<p>14. Chauen 538. Beni Issef</p>	<p>¡Me importa un bledo!, ¡me importa un bledo! allí belleza no hay, el soplo la ha matado.</p>
<p><i>ya nwīwār blātu</i>³⁴, <i>ya nwīwār blātu.</i> <i>a qrānkum a lə-bnāt,</i> <i>təht eġ-ġdād lā-ybātu.</i></p>	<p>15. Chauen</p>	<p>¡Me importa un bledo!, ¡me importa un bledo! las chicas de vuestra calaña, bajo los ancestros pasan la noche.</p>
<p><i>a ʿwəyyəd, a ʿwəyyəd,</i> <i>a ʿwəyyəd a blātu</i>³⁵. <i>əl-ʿzāra d a l-yūma,</i> <i>təht əġ-ġdād a ybātu.</i></p>	<p>581. Beni Selmán</p>	<p>Ramita, ramita, ramita de bledo. los solteros de hoy, bajo las gallinas pernoctan.</p>
<p><i>ya rbīʿ a blātu</i>³⁶, <i>ya rbīʿ a blātu.</i> <i>a qrānək a l-ʿāyla,</i> <i>təht ər-rʿzāl lā-ybātu.</i></p>	<p>380. Chauen y Beni Issef</p>	<p>¡Me importa un bledo!, ¡me importa un bledo! las chicas de tu calaña, bajo los hombres la noche pasan.</p>

4. VERSOS QUE SE REPITEN

Por último, destacamos aquí una serie de versos iniciales que se repiten en muchas coplas. Nos sería imposible reproducir –debido a la limitación de la longitud de este artículo– las estrofas completas para comprobar si la estructura métrica y silábica se mantiene. A modo de ejemplo, presentamos estos tres grupos de estrofas. En todos ellos se mantiene la rima gracias a la estructura silábica y la prolongación de la vocal. La imagen del anzuelo representa la búsqueda del amor y el arriero vuelve a aparecer para llevar a la amada con sus padres a quienes añora. Las tembladeras o tremedales son signo de buena cosecha, quizás por el encuentro con el amado. La belleza de la amada es apreciada por el amado a la salida del baño. Y la cima del monte de Chauen es la imagen de un lugar alejado de las miradas de la gente; en ella hay una choza en la que estar con la amada.

³³ Lit.: «¡florecita de bledo!». La aparición de *-u* se debe a la necesidad de mantener el ritmo y la rima de la estrofa.

³⁴ Lit.: «¡florecita de bledo!». La aparición de *-u* se debe a la necesidad de mantener el ritmo y la rima de la estrofa.

³⁵ Lit.: «ramita de bledo». La aparición de *-u* se debe a la necesidad de mantener el ritmo y la rima de la estrofa.

³⁶ Lit.: «¡hierba de bledo!». La aparición de *-u* se debe a la necesidad de mantener el ritmo y la rima. Sobre esta voz, véase lo dicho en el glosario.

- a)
- | | | |
|---|----------------------------|--|
| <i>dāk lā-ġdīr³⁷ əz-zərqa,
ma tləḥqa ši ʃənnāra.
əl-wəḥš yəmma w bāba,
nəmši m^ʿa əl-ḥəmmāra³⁸.</i> | 24. Chauen y
Beni Ahmed | Aquella laguna azul,
que el anzuelo no llega.
la añoranza de mis padres,
con el arriero me lleva. |
| <i>dīk əl-ġdīra³⁹ z-zərqa,
w fi qā^ʿha l-bəllā^ʿa⁴⁰.
ḥād əl-^ʿām d əṣ-ṣāba,
fərḥu ya l-fəllāḥa.</i> | 151. | Aquella lagunita azul,
con fondo de tembladeras.
este año de buena cosecha,
alegraos, labradores. |
- b)
- | | | |
|---|------------|--|
| <i>əl-xārza mn əl-ḥəmmām,
ġəṭṭi sīgānək⁴¹.
u thəlla f əz-zəllāl,
qbəl ma tfūt əyyāmək.</i> | 78. Chauen | ¡Tú la que del baño sales!,
cubre tus piernas.
y cuida del galante,
antes de que pasen tus días. |
| <i>əl-xārza mn əl-ḥəmmām,
^ʿərri ^ʿla a snānək.
wa nəthəlla fi z-zəllāla,
qbəl tfūt⁴² a əyyāmək.</i> | 303. | La que sale del baño,
deja ver tus dientes.
cuidaré de la seductora,
antes de que pasen tus días. |
- c)
- | | | |
|--|---------------------------|---|
| <i>əġ-ġbəl d a š-Šāwən,
f rāsu n-nwāla.
ṭla nətzəwwək a Rəḥma,
ā^ʿməl əs-səyyāla.</i> | 432. | El monte de Chauen,
en su cumbre una choza.
si me casara contigo, <i>Rəḥma</i> ,
ponte un tatuaje. |
| <i>əġ-ġbəyyəl d a š-Šāwən,
əl-ḥmām fih a ybātu.
əlli ma ^ʿāšər əz-zəyn,
yət^ʿəzza fi a ḥyātu.</i> | 559. | ¡Oh!, montecito de Chauen,
en el que las palomas dormitan.
el que de la belleza no gozó,
a sí mismo en vida el pésame se da. |
| <i>ya ġ-ġbəyyəl d əš-Šāwən,
wa f rāsu n-nwāla.
əġ-ġbəyyəl d a š-Šāwən,
w əl-^ʿūnšər fi lsāsu.</i> | 91. 641.
258. Chauen | ¡Oh, montecito de Chauen!,
y en su cima una choza.
montecito de Chauen,
y el manantial a sus pies. |
| <i>əġ-ġbəyyəl d a š-Šāwən,
w əl-^ʿnīšər fi lsāsu.
əġ-ġbəyyəl d a š-Šāwən,
w əl-^ʿnīšār⁴³ fi sāsū.</i> | 398. Chauen
531. Ajmás | El montecito de Chauen,
y el manantialito en su asiento.
Montecito de Chauen,
y el manantialito a sus pies. |

³⁷ «Agua que queda estancada en algunas zonas del río después de que este se haya secado» (DAF 9/341).

³⁸ < ḥəmmār. Aquí ḥəmmāra tiene una forma plural (sing. ḥəmmār). La vocal «a» aparece para rimar con las terminaciones de los versos. ġdīr es de género masculino y rima en femenino. En este caso, también la presencia de «a» se debe a la necesidad de rimar.

³⁹ ḡ^w dīra «lago, charca grande» y ġdīr «agua que queda estancada en algunas zonas del río después de que este se haya secado» (DAF 9/341).

⁴⁰ Se refiere a los tremedales, terrenos pantanosos cubiertos de césped. Aunque bəllāsa significa «remolino de agua, desaguadero, torbellino» (DAF 1/300). Se hace referencia a las charchas o lagunas que en años de lluvia se llenan y que tienen un rebosadero en algún lugar cubierto de tremedal fangoso y herbáceo y por ello los agricultores se alegran, ya que es indicio de que habrá bastante agua y que no será un año de sequía.

⁴¹ sāg, pl. sīgān. Se refiere a la parte de las piernas que va desde las rodillas al tobillo (DAF 6/6).

⁴² La concordancia del verbo con el sujeto se hace en femenino singular.

⁴³ < ḥnīšər. El alargamiento de la vocal se debe a la necesidad de mantener el ritmo y la rima.

Entre estos versos iniciales, destacan el pañuelo y el jaique de la mujer, la chilaba del hombre, los ojos que lloran, los ojos puestos en el camino, el canto de las mujeres, la invitación del amado a partir juntos, el río crecido, el arrullo de la tórtola o la paloma, el tercer anillo (un amado) que, aunque valioso (de plata), ya no está, el agua, el peral, la rosa y la madre, el arriero, la promesa, la ciudad de Tánger o la mujer que sale del baño público:

<i>a s-səbnəyya dyāli,</i>	637. Chauen, 13. Chauen y Ajmas, 510. Beni Arós, 305., 413. Chauen,	¡Pañuelo mío!
<i>as-səbnəyya rūməyya,</i>	222.	El pañuelo es europeo,
<i>ya l-hāyək əl-lūhi, ma zəynu f əl-həbta. əl-hāyək əl-lūhi, ma zəynu fi l-həbta. əl-hāyək əl-lūhi, ma zəynu təlhīfa.</i>	64. Chauen 385. Chauen 229.	¡Oh, jaique tensado!, cuán bella es su caída. ¡Oh, jaique tensado!, cuán bella su caída. El jaique tensado, cuán bella es su caída.
<i>mūl eġ-ġlīlba l-kəhla⁴⁴</i>	56. Chauen y Beni Issef, 57. Chauen y Beni Hasan	El de la chilabita negra
<i>ʕəyni lā-dəbki⁴⁵</i>	4. Chauen, 422. Ahl Serif	Mis ojos lloran
<i>ʕəyyəʕ, ʕəyyəʕ, w āna nrədd ʕlīk. ʕəyyəʕ w a nrədd ʕlīk, ʕəyyəʕ w a nrədd ʕlīk. ġənni w nrədd ʕlīk,</i>	33. Chauen y Beni Busera 104. Sumata, 607. Chauen	¡Canta, canta!, y yo te responderé. Canta y te contestaré, canta y te contestaré. Canta y te responderé,
<i>yāllāh mʕāya yāllāh, yāllāh mʕāya l əd-dār. yāllāh mʕāya yāllāh, yāllāh mʕāya l əl-Həwz. yāllāh mʕāya yāllāh, yāllāh mʕāya l əl-qəhwa. yāllā mʕāya yāllāh, yāllāh mʕāya nīšu. yāllāh mʕāya yāllāh⁴⁶</i>	343. Beni Hasan 367. Tetuán y Beni Ahmed 374. Ahl Serif 375. Ahl Serif 43. Chauen y Ahl Serif	Vente conmigo, vente, vente conmigo a la casa. Vente conmigo, vente, vente conmigo al Haus. Vente conmigo, vente, vente conmigo al café. Vente conmigo, vente, vente conmigo, fuguémonos. Vente conmigo, vente,
<i>əl-wād hāməl hāməl⁴⁷</i>	175. Ahl Serif, 397. Beni Scar y Chauen, 506.	El río con crecida, crecida,

⁴⁴ Véase este primer verso en Gintsburg (2014: 222).

⁴⁵ Compárese este primer verso con el de Gintsburg 2014: 224, *ya lālla ʕəyni tebki* «señora, mis ojos lloran».

⁴⁶ Véase este primer verso en Gintsburg (2014: 222).

⁴⁷ Véase este primer verso en Gintsburg (2014: 222).

	Beni Hasan	
<i>ğərrəd ya l-īmāma,</i>	84. Ahl Serif, 265.	Arrulla, ¡oh!, tórtola,
<i>kərkər⁴⁸ ya l-īmāma,</i> <i>ğərrəd ya l-ħmāma,</i>	119. Ahl Serif 41. Chauen y Ahl Serif	Arrulla, ¡oh!, tórtola, Arrulla, ¡oh!, paloma,
<i>zūž xwītmāt fyəddi,</i> <i>w ət-tālta ǧ ən-nōqra.</i> <i>əl-xwītmā d a n-nōqra,</i> <i>fī a š-šbəyyə⁴⁹ a s-sītu.</i> <i>zūž d əl-xwātəm fyəddi,</i> <i>w ət-tālta dənsāni.</i> <i>zūž xwātəm fyəddi,</i> <i>w ət-tālta ma rmāt ši.</i> <i>zūž d a l-xwātəm fī yəddi,</i> <i>w ət-tlāta bəhhāza.</i> <i>zūž d a l-xwātəm fī yəddi,</i>	90. Beni Issef 292. Beni Gor- fet 98. Sumata 245. Beni Arós 386. Chauen y Beni Issef 383. Chauen y Beni Issef	Dos sortijitas tengo en mi mano, y la tercera de plata. Sortija de plata, lucida en el meñique. En mi mano dos sortijas, y la tercera que me olvide. Dos sortijas en mi mano, y la tercera no encajó. Dos sortijas tengo en mi mano, y la tercera esplendorosa. Dos sortijitas en mi mano,
<i>əl-ma fī z-zəllāfa,</i> <i>əl-ma fī z-zəllāfa.</i> <i>əl-ma fī l-bīr,</i> <i>əl-ma fī l-bīr.</i> <i>ya l-ma fī t-tbəyyəl,</i> <i>ya l-ma fī t-tbəyyəl.</i>	467. Chauen 261. 357.	El agua en el tazón, el agua en el tazón. El agua en el pozo, el agua en el pozo. El agua en el tamborcillo, el agua en el tamborcillo.
<i>əl-līngāša, a l-līngāša,</i> <i>ṭāh əz-zhār⁴⁹ mən rāsa.</i> <i>əl-līngāša əl-līngāša,</i> <i>w āna fī rāsa a nxərrəf.</i>	251. Chauen y 388. Chauen y Beni Issef	¡El peral, oh, el peral! de su copa cayó la flor. ¡Oh!, peral, ¡oh!, peral, en cuya copa cosecho sus frutos.
<i>əl-wərda ya yamma</i>	393. Chauen y Yebel Habib, 420. Ahl Serif y Chauen, 636. Chauen y 646. Beni Lait	¡La rosa, madre mía!,
<i>əl-wərda ya l-wərda</i>	279. Beni Issef, 281., 299. Beni Issef, 588. Beni Hasan	¡Oh, rosa, oh, rosa!,
<i>əl-wərda, ya l-wərda,</i> <i>əl-wərda l-məqfūla.</i> <i>əl-wərda, ya l-wərda,</i> <i>əl-wərda b əš-šūka.</i> <i>əl-wərda ya l-wərda,</i> <i>əl-wərda ǧ əl-wərđi⁵⁰.</i> <i>əl-wərda ya l-wərda,</i> <i>əl-wərda l-məgrūsa.</i>	17. Chauen y Beni Arós 18. Chauen 68. Anyera 280.	«¡Oh, rosa, oh, rosa!, ¡oh, rosa en capullo! ¡Oh, rosa, oh, rosa!, ¡oh, rosa con espina!». ¡La rosa, la rosa!, ¡la rosa del rosal! ¡Rosa, oh, rosa!, ¡oh, rosa plantada!

⁴⁸ «Arrastrar, dar tumbos, tambalearse haciendo un ruido desagradable» (DAF 10/563).

⁴⁹ <zhār. La aparición de -ā- se debe a la necesidad de mantener el ritmo y la rima.

⁵⁰ Sinécdoque: «rosa del color rosa».

<i>ya ḥammār as-sardīn</i>	50. Chauen y Beni Ahmed	¡Oh, arriero de sardinas!
<i>al-ḥammār al-ḥammār</i>	234.	Arriero, arriero,
<i>a ḥnīni l-ḥammār</i>	254.	¡Mi tierno arriero!
<i>sīdi al-ḥammār sīdi</i>	648. Ajmās	Señor arriero, señor mío.
<i>yāllāh nāṣṭik al-ṣahd</i>	331. Beni Guerir y 396. Chauen y Beni Said	Vamos, te daré la promesa,
<i>ya Ṭanṣa, ya l-ṣālya</i>	180. Beni Hasan, 249. Tetuán y 395. Chauen y Beni Hasan.	¡Oh, Tánger, oh, la sublime!
<i>al-xārṣa mān al-ḥammām</i>	78. Chauen, 416. Chauen 229. y 303.	La que sale del baño,

En otras coplas, el verso que se repite aparece en otra posición. Es el caso de los ojos que otean el camino o que dan fe de la realidad, los beneficios que produce a los amantes estar juntos, recomendaciones de los amantes, el corazón herido, los ojos negros causantes de dolor, la búsqueda del amado, el amor que consume al enamorado o la promesa dada:

<i>ʿayni ʿla kūll ṭriq,</i> (3º verso)	36. Chauen y Ajmās, 65. Ahl Serif, 191. Beni Issef, 353. Beni Arós,	mis ojos otean todo camino,
<i>w al-yūm šūft f ʿaynāyya</i> (4º verso)	95. Beni Scar	y hoy lo vi con mis ojos!
<i>w al-yūm šaft b ʿayni.</i> (4º verso)	420. Chauen y Ahl Serif	pero hoy con mis ojos lo vi.
<i>al-ḡūlsa mʿa l-ḥbīb,</i> <i>ʿōmmri ma nānsāha.</i> (3º y 4º versos)	354. El Haus	la estancia con los amados, disipa las tristezas.
<i>al-ḡālsa mʿa l-ḡzāla,</i> <i>ʿōmmri ma nānsāha.</i> (3º y 4º versos)	202bis. Beni Gorfet	sentarse con la mujer hermosa, nunca lo he olvidado.
<i>al-ḡūlsa mʿa a ḡzāli,</i> <i>a ʿzīza wa ḍrīfa.</i> (3º y 4º versos)	473. Beni Arós	y la estancia con mi amado, es preciosa y hermosa.
<i>al-ḡūlsa mʿa l-ḥbāb,</i> <i>a ḥalwa wa ḍrīfa.</i> (3º y 4º versos)	596. Beni Issef	la estancia entre los amados, es dulce y hermosa.
<i>al-ḡūlsa mʿak ya ḥbībi,</i> <i>al-ḡūlsa mʿak a frīda.</i> (1º y 2º versos)	599. Yebel Habib	La estancia contigo, ¡oh!, amado mío, la estancia contigo a solas.
<i>wa nwāṣṣik ya ḥbībi</i> (3º verso)	40. Chauen, 586. Ajmās	te aconsejo (pues) amado mío.

<i>nwəṣṣīk ya Rḥīmu,</i> (3º verso)	254., 486. Beni Mansor	te recomiendo, <i>Rḥīmu</i> .
<i>nwəṣṣīk a l-ʿāyla,</i> <i>la tʿīb šī l-ġəyṭa.</i> (1º y 2º versos)	372.	Te aconsejo, muchacha, que no estropees la gaita.
<i>nwəṣṣīk a l-ʿāyla,</i> <i>la tʿīb šī t-ṭbəl.</i> (1º y 2º versos)	373.	Te aconsejo, muchacha, que no estropees el tambor.
<i>u nwəṣṣīk a l-ʿāyla,</i> (3º verso)	352.	te aconsejo, muchacha,
<i>u nwəṣṣīk a l-ʿāyla,</i> <i>fəl-ʿəyb la tqəlləq.</i> (3º y 4º versos)	99. Sumata	y te recomiendo, muchacha, que al buscar defectos tengas ligerezas.
<i>nwəṣṣīk ya l-ʿāyla,</i> <i>fəl-ʿəyb la dqəlləq.</i> (3º y 4º versos)	641.	te aconsejo, moza, que en la perversidad no te excedas.
<i>əlli yaṣḥəb, yaṣḥəb əġ-ġār</i> <i>w əl-ġəyr küllu ġəddār.</i> (3º y 4º versos)	1. Chauen	el que amigue, amiste el vecino, y lo demás todo desleal.
<i>dī yaṣḥəb, yaṣḥəb əġ-ġār,</i> <i>w əl-bʿīd küllu ġəddār.</i> (3º y 4º versos)	63. Beni Selmán	el que amigue, al vecino amigue, pues lo lejano todo es traidor.
<i>əl-bārəḥ künt məsləm,</i> <i>w əl-yūma wəllīt kāfər.</i> (3º y 4º versos)	609. Beni Gorfet	ayer eras creyente, y hoy volviste renegado.
<i>əl-bārəḥ kümma a ḥbāb,</i> <i>w əl-yūm fərrīna.</i> (3º y 4º versos)	639. Ajmás	ayer éramos amantes, y hoy rompimos.
<i>qəłbi mrīd u məžrūh,</i> <i>lī-llāh la tzīdu šī.</i> (3º y 4º versos)	83. Beni Ah-med	mi corazón herido y enfermo está, y, ¡por Dios!, su pena no aumentéis.
<i>qəłbi mrīd wa məžrūh,</i> <i>lī-llāh ma tzīdūni š.</i> (3º y 4º versos)	41. Chauen y Ahl Serif	mi corazón está enfermo y herido, ¡por Dios!, no lo mortifiques más.
<i>dāk əl-ʿyūn əl-kūḥāl⁵¹,</i> <i>ʿlīhūm tāḥət lə-rwāḥ⁵².</i> (3º y 4º versos)	54. Chauen y Beni Seyyel	esos ojos negros, de muertas fueron culpables.
<i>dāk əl-ʿyūn əl-kūḥāl,</i> <i>ʿlīhūm tāḥu r-rwāḥ.</i> (3º y 4º versos)	110.	esos ojos negros, por ellos han caído muchos.
<i>dīk əl-ʿyūn əl-kūḥāl,</i> <i>ʿlīhūm tāḥu ər-rwāḥ.</i> (3º y 4º versos)	424.	aquellos ojos negros, sobre ellos han caído las almas.
<i>dīk əl-ʿyūn w əl-kūḥāl,</i> (3º verso)	384. Chauen y Ajmás	aquellos ojos negros,

⁵¹ < *kūḥəl*, pl. de *kəḥəl* (f. sing. *kəḥla*). (DAF 10/532). El cambio en las vocales responde a la necesidad de mantener el ritmo y la rima.

⁵² Pl. de *rōh* (f.) «alma, espíritu, ser humano» (DAF 5/233-234). La concordancia se debió de haber hecho en plural. Pensamos que *tāḥət* mantiene esta forma, a pesar de que su sujeto esté en plural, por la necesidad de la rima (*tqərqəb, kūḥəl*), y también porque *rwāḥ* mantiene la rima del final de los versos anteriores.

<i>dāk al-ʿyūn w al-kūḥāl,</i> (3º verso)	394. Chauen y Beni Issef, 540. y 147.	aquellos ojos negros,
<i>dāk al-ʿyūn al-kūḥāl.</i>	335.	aquellos ojos negros,
<i>mən šāb li ya ḥbībi,</i> <i>nəmši l ḥžūru</i> ⁵³ <i>w nmūt.</i> (3º y 4º versos)	174. Chauen	al que encontrase a mi amado, a su regazo iría y moriría.
<i>mən šāb li ḥbībi,</i> <i>nəmši w nži mʿāh a ʿzīza.</i> (3º y 4º versos)	176. Beni Hasan	quien a mi amado hallase, con él cariñosa me iría y vendría
<i>mən šāb li ḥbībi,</i> <i>nəmši ḥžər nərtāḥ.</i> (3º y 4º versos)	188.	si alguien me encuentra a mi amado, iré a donde emigró y descansaré.
<i>al-ḥūbb yəfni mūlāh</i> (3º verso)	385. Chauen, 229. y 417. Ahl Serif	el amor consume al enamorado,
<i>al-ʿəšq yəfni mūlāh</i> (3º verso)	73. Chauen	la pasión consume al amante,
<i>u ʿītək ʿəhd əlḷāh,</i> (3º verso)	61. Chauen y Beni Scar, 376. Guesaua y 491. Ahl Serif	te he dado la promesa de Dios,

CONCLUSIÓN

La presentación de las fórmulas de las coplas de Chauen demuestra que este tipo de lenguaje tiene una frecuencia elevada en la tradición de la poesía cantada de la región de Yebala. Sería interesante seguir buscando entre otros tipos de coplas, y estrofas en general, estas fórmulas. Por ejemplo entre los cantos en lengua amazige de la región limítrofe, el Rif, o en otros géneros marroquíes como el *məlḥūn* o la poesía sefardí marroquí, e incluso entre composiciones tradicionales de nuestro país. Y en cuanto a la temática, los aspectos tratados son los típicos de cualquier tradición popular que podemos encontrar en cualquier parte del mundo, sobresaliendo el tema amoroso en cualquiera de sus diferentes manifestaciones. Esperamos que este trabajo sirva al estudioso español, en particular, para establecer vínculos entre dos orillas que comparten más de lo que las separan.

BIBLIOGRAFÍA

DAF = Prémare.

DERMENGHEM, Émile (1954): *Le culte des saints dans l'islam maghrébin*, France, Gallimard.

FOUCAULD, Charles de (1998, 1887¹): *Reconnaissance au Maroc (1883-1884). Illustrations et carte-dépliant «itinéraires» de l'auteur*, Paris, L'Harmattan.

GARCÍA FIGUERAS, Tomás (1939): *Marruecos*, Barcelona, Ediciones Fe.

⁵³ < ḥəžru (ḥžūr). El alargamiento de -ū- se debe a la necesidad de mantener el ritmo y la rima.

- Geografía de Marruecos. Protectorados y posesiones de España en África*, Madrid, Imprenta y talleres del Ministerio de la Guerra, 1936, tomo II.
- GINTSBURG, Sarali (2014): *Formulaicity in Jbala Poetry*, Tilburg, Tilburg University, <https://pure.uvt.nl/portal/files/2031534/Gintsburg_formulaicity_11_02_2014.pdf>.
- HARRIS, Walter (2011, 1889¹): *The Land of an African Sultan*, London, TPP.
- HEATH, Jeffrey (2002): *Jewish and Muslim Dialects of Moroccan Arabic*, London - New York, Routledge Curzon.
- LORD, Albert Bates (2000, 1960¹): *The Singer of Tales*, Stepehn Mitchell & Gregory Nagy (eds.), en *Harvard Studies in Comparative Literature* 24, Cambridge-Massachusetts-London, Harvard University Press.
- MICHAUX-BELLAIRE, Eugène (1911): «Quelques tribus de montagne de la region du Habt», *Archives Marocaines* XVII.
- MOSCOSO GARCÍA, Franciso (2003): *El dialecto árabe de Chauen (norte de Marruecos). Estudio lingüístico y textos*, Cádiz, Universidad de Cádiz, Área de Estudios Árabes e Islámicos.
- MOSCOSO GARCÍA, Franciso (2015): «El lenguaje formulaico en las coplas de la región de Yebala (Marruecos)», *Revista de Literaturas Populares* XV, 1 [en prensa].
- MOSCOSO GARCÍA, Franciso (2016): «Structure, figures littéraires et thématique de l'ḥayyūf et l'ḥayṭa dans la région de Jebala», en *Hommage à la professeur Leila Messaoudi*. En : *Série Monographique en Sciences Humaines* [Université Laurentienne, Canada, aceptado].
- PARRY, Milman (1930): «Studies in the Epic Technique of Oral Verse-Making. I. Homer and Homeric Style», en *Harvard Studies in Classical Philology* 41, pp. 73-147, en *The Making of Homeric Verse. The collected papers of Milman Parry*, Adam Perry (ed.), Oxford, Clarendon Press, 1971, pp. 266-324.
- PEREDA ROIG, Carlos (2014): *Coplas de la región de Yebala (norte de Marruecos)*, presentación, estudio, notas, glosario y bibliografía de Francisco Moscoso García, Barcelona, Alborán Bellaterra.
- PREMARE, Alfreed Louis de (1993-1999): *Dictionnaire arabe-français. (Établi sur la base de fichiers, ouvrages, enquêtes, manuscrits, études et documents divers par A. L. de Prémare et collaborateurs)*, Paris, L'Harmattan, vols. I-XII.
- SARRIONANDIA, Pedro y Esteban IBÁÑEZ ROBLEDO (2007): *Diccionario español-rifeño y rifeño-español*, edición facsímil al cuidado de José Megías Aznar y Vicente Moga Romero, estudios preliminares de Ramón Lourido Díaz, Vicente Moga Romero y Mohand Tilmatine, Melilla-Barcelona, UNED-Bellaterra.
- WESTERMARCK, Edvard (1926): *Ritual and Belief in Morocco*, London, Macmillan and Co., 2 vols.

Fecha de recepción: 11 de marzo de 2015

Fecha de aceptación: 17 de mayo de 2015



Mary SIDA y otras agresoras fatales en el folclore internáutico: enfermedad, miedo y mito

Ángel J. GONZALO TOBAJAS

ABSTRACT: Although the urban legend's versions of «Mary AIDS» and its sequels are mainly transmitted through the new molds for the digital era (blogs, social networks, applications cross-platform messaging as WhatsApp and websites like YouTube), if it deepens in the territories of the oral and written literature, myth, History and the press notes that its content is much more traditional than we might imagine. Between parallels mentioned here, among others, an episode of the *Gesta Romanorum*, a Breton ballad of the Middle Ages, a popular tale of the Ozarks and a tale by Guy de Maupassant. Furthermore, it's linked here the protagonists of these stories with characters like the serranas of Spanish popular ballads and creatures as lamias, nymphs and succubi of different traditions, cultures and periods of time.

KEYWORDS: urban legends, internet, AIDS's folklore, succubi.

RESUMEN: Aunque las versiones de las leyendas urbanas de «Mary SIDA» y sus secuelas se transmitan fundamentalmente a través de los nuevos moldes de la era digital (blogs, redes sociales, aplicaciones de mensajería multiplataforma como WhatsApp y sitios web como YouTube), si se profundiza en los territorios de la literatura oral y escrita, el mito, el cuento, la historia y la prensa se observa que su contenido es mucho más tradicional de lo que *a priori* se podría imaginar. Entre los paralelos mencionados en este artículo destaca, por ejemplo, un episodio de la *Gesta Romanorum*, una balada bretona de la Edad Media, un cuento popular de los Ozark y un conocido relato de Guy de Maupassant; asimismo, se vincula aquí a las protagonistas de estas leyendas con personajes como las serranas del Romancero popular y criaturas como las lamias, ninfas y súcubos de distintas tradiciones, culturas y épocas.

PALABRAS-CLAVE: leyendas urbanas, internet, folklore del SIDA, súcubos.

1. INTRODUCCIÓN

El SIDA ha generado, casi desde los primeros tiempos en que se declaró, un folclore muy amplio e inquietante. Ya en el año 1993, cuando casi acababa de estrenarse en los registros de la medicina clínica y de los miedos colectivos, Mark E. Workman publicó, en el *Journal of American Folklore*, un artículo que se titulaba «Tropes, Hopes, and Dope», que analizaba los rumores y leyendas urbanas que empezaban a circular al respecto (Workman, 1993: 171-183). Desde entonces, ha llegado a desarrollarse y a acuñarse lo que se ha llamado un «folclore del SIDA» muy desarrollado. Baste señalar al respecto que uno de los libros fundamentales que han visto la luz sobre las leyendas urbanas en España, concretamente en Cataluña, lleva el título de *Benvingut/da al club de la SIDA, i altres rumors d'actualitat* (Grup de Recerca Folklòrica d'Osona, 2002).

Las leyendas urbanas sobre la transmisión del VIH se pueden agrupar esencialmente en tres grandes bloques: las que atribuyen el contagio a pinchazos con jeringas o agujas infectadas, las que señalan como causa la ingestión de alimentos contaminados y las que avisan de los peligros que conlleva mantener relaciones sexuales con personas

desconocidas. En otro artículo titulado «Del mito de la *silla peligrosa* a la leyenda urbana de la aguja escondida y el contagio del SIDA» (Gonzalo, 2014: 30-50) analizo las primeras, las que mencionan agujas y asientos peligrosos; en esta ocasión me centraré en aquellos relatos que hablan de personas portadoras del virus y que tienen relaciones sexuales para contagiar la enfermedad. Dejaremos para otra ocasión el inquietante mundo de las leyendas que hablan de alimentos contaminados.

Las versiones de las leyendas de «Mary y Harry SIDA», según fueron bautizadas, son, sin duda alguna, las más difundidas entre los internautas y, tal vez por ello, las más analizadas por los investigadores. Y quién mejor que Brunvand, quien está considerado como el máximo experto mundial en el género de las leyendas urbanas, para empezar a hablar de una de las narraciones más extendidas y estudiadas sobre el «folclore del SIDA»:

La leyenda de «Mary SIDA», como la bautizó un periodista de Chicago, empezó a extenderse por el país, y al final por todo el mundo. [...] La leyenda se puede rastrear en historias muy anteriores sobre la transmisión deliberada de enfermedades venéreas, combinadas con la historia reciente y el folclore que rodea el origen de la epidemia de sida. Tal vez cierta base para entender la leyenda se encuentre en el capítulo 5, «Los peligros de la promiscuidad», del libro de Michael Fumento *The Myth of Heterosexual AIDS [El mito del sida heterosexual]*, (1990). Solo ocasionalmente era un hombre el que infectaba a mujeres, pero en la primavera de 1990 la nueva variante «Harry SIDA» era la predominante (Brunvand, 2002: I, 180).

En España, las versiones que se han difundido y se difunden todavía entre adolescentes y jóvenes son muy numerosas. De hecho, en los institutos de Enseñanza Secundaria es relativamente fácil registrar versiones como la de mi alumno de 4º de ESO del curso 2013-2014 Alejandro M. P.:

La leyenda urbana que conozco, que he visto en Internet, no recuerdo en qué sitio, trata de una tía buena que iba a las discotecas y cada noche se llevaba a uno a la cama. Por la mañana, los chicos se levantan y allí ya no hay nadie, solo un mensaje en el espejo del baño que dice: «Bienvenido al club del SIDA».

A las versiones protagonizadas por mujeres portadoras del virus del SIDA (Mary SIDA) que, tras cada relación sexual, dejan ese fatídico mensaje escrito en el espejo del cuarto de baño, se les unieron poco después¹, las de hombres (Harry SIDA) que consiguen enamorar y contagiar el virus a chicas durante unas vacaciones; tras regresar, ella recibe una nota en la que se le informa de que ha sido infectada, junto con algún regalo siniestro dentro de la caja que le entregó su avieso amante antes de separarse de ella. Tampoco resulta demasiado complicado encontrar ejemplos de estas, como prueba el relato que me contó, en agosto de 2014, Alejandro P. C., arriacense de veinte años de edad:

Una chica de quince años se va de crucero y allí se enamora de un italiano bastante *más* mayor que ella que la trata genial y *la* regala muchas cosas. Cuando se despiden, *la* entrega una cajita, pero *la* dice que no la abra hasta llegar a casa. Cuando la abre, con su familia, se encuentra una rosa negra y una nota que dice: «Bienvenida al club del SIDA».

¹ Entre 1986 y 1987 se difundieron las primeras versiones de Mary SIDA, y ya en 1990 predominaban las de Harry SIDA. Así lo indican las palabras ya citadas de Brunvand y así lo confirma Gillian Bennett (2005: 107-109).

Estas dos versiones representan bastante bien las dos ramas o variantes más frecuentes. Por una parte, las que tienen una protagonista / antagonista femenina (Mary SIDA) y, por otra, las que tienen al hombre (Harry SIDA) como villano. Investigadoras como Diane Goldstein o Gillian Bennett prefieren clasificarlas según ciertos detalles que suelen aparecer en las narraciones de ambas ramas; así a las de Mary SIDA Goldstein las denomina versiones del «pintalabios en el espejo» y Bennett prefiere «versiones del espejo»; y a las de Harry SIDA, ambas las denominan «versiones del ataúd», ya que en algunos casos, aunque en las versiones españolas no sea tan común, el interior de la caja contiene un pequeño y simbólico ataúd (Goldstein, 2000: 102-103; Bennett, 2005: 109).

Observemos a continuación otros cinco relatos orales que confirman la idea de que en nuestro país calaron y se difundieron con vivacidad las leyendas urbanas basadas en relaciones sexuales con personas infectadas que obraban de mala fe:

Me contaron que una chica se va de vacaciones a Italia y allí conoce a un chico muy guapo, y pasan juntos todo el tiempo que duran las vacaciones. Él la trata muy bien, es muy simpático y la llena de regalos. La acompaña al aeropuerto para despedirla, y allí le entrega un último regalo, en una caja muy bonita, pero le dice que no abra la caja hasta que el avión no llegue a Madrid.

Cuando la chica abre la caja, se encuentra que dentro hay unos ratones muertos y un escrito que dice: «Bienvenida al club del SIDA».

No hace muchos años oí, creo que en la radio, una historia muy macabra de una chica que había cortado con su novio, que vivía en Ibiza. Cuando cortaron, ella se vino a la Península, y un día él le envió un paquete con un ratón muerto y una nota que decía algo así como: «Bienvenida al club de los enfermos de SIDA».

Un hombre conoce a una mujer y, tras una noche fantástica de sexo, se encuentra escrito en el espejo con la barra de labios: «Bienvenido al club del SIDA», ya que ella se dedica a contagiar a la gente como la contagiaron a ella.

También hay la variante de que es una mujer, y es el hombre el que le coge su propio lápiz de labios para dejarle el mensaje en el espejo.

Se suele contar de una mujer espectacular a la que, en una noche, alguien –hombre o mujer– consigue llevar a la cama. A la mañana siguiente, ya no está. Cuando llegas al baño, encuentras escrito con lápiz de labios rojo: «Bienvenido al club del SIDA».

Cuando era niño, me dijeron en el pueblo donde vivía, Villalbilla, que había un pueblo en Guadalajara que tenía un índice muy alto de afectados por SIDA. Y digo afectados porque todos eran hombres. En el pueblo y en los pueblos de los alrededores, todos los afectados dicen que han sido contagiados por la misma mujer. La cuestión es que aparecieron más de sesenta casos en menos de un año, por lo que la mujer se divierte mucho, y para ellos demasiado.

Otros dicen que lo hacía a propósito para vengarse de los hombres por culpa de otro que la contagió (Pedrosa, 2004: 273-274).

Otros monográficos sobre leyendas urbanas en España también les dedican algún apartado a estos relatos que narran contagios producidos por haber mantenido relaciones sexuales con personas portadoras del virus y que terminan con la famosa nota de «Bienvenidos al mundo del SIDA».

Es significativo que el ya mencionado libro *Benvingut/da al club de la SIDA* recoja solo versiones de las leyendas de Harry y Mary SIDA, y no mencione ningún caso de contagio por alimentos u objetos (agujas) infectados. Concretamente, comienzan con un artículo publicado en *Avui* por Monserrat Roig, el 7 de octubre de 1990, que cuenta como cierta la historia de una joven norteamericana que va de vacaciones a Hawái, allí se enamora de un hombre diez años mayor que ella y empiezan una relación idílica hasta que ella tiene que regresar; el hombre le entrega una caja que pide sea abierta solo cuando esté en su hogar. Al abrirla, se encuentra con un ataúd que contiene una rosa marchita con una nota que dice: «Bienvenida al mundo de los muertos vivientes, has sido contagiada con el SIDA». La segunda versión que recogen fue publicada en *La Vanguardia* el 14 de septiembre de 1995, en ella un corresponsal de Londres informa de que las autoridades sanitarias irlandesas demandaron a un sacerdote por no revelar el nombre de la joven de veinticinco años que, según las palabras que él mismo dirigió a sus feligreses desde el púlpito, le había confesado haber contagiado deliberadamente el virus del SIDA a ochenta hombres de Dungarvan (condado de Waterford) con los que había mantenido relaciones sexuales sin protección. Al día siguiente, el mismo diario en su sección de Sociedad puso en tela de juicio que dicha noticia fuese cierta.

También Tomás Hijo en *El libro Negro de las leyendas urbanas, los bulos y los rumores maliciosos* escribe unas líneas sobre el tema y resume las dos variantes más habituales de la leyenda:

Hay varias versiones circulando sobre el tema. Una mujer insinuante, un tipo con ganas de juerga y un encuentro apasionado y anónimo. Como sucede en las películas, cuando él despierta, ella ya no está. Igual que en las películas –y que en la historia de los riñones (se refiere a las leyendas urbanas sobre ladrones de órganos)– ella deja una nota o un mensaje con carmín en el espejo. El mensaje explica que la mujer es portadora de SIDA y se lo ha contagiado al tipo voluntariamente.

Desde luego, hay una versión que invierte el reparto de papeles por sexos. Una de las más crueles cuenta como una chica de dieciocho años tiene un romance veraniego con un hombre ideal. Cuando acaban las vacaciones, el despedirse en el aeropuerto, él le entrega una cajita de las que suelen contener anillos. Al llegar a casa, la muchacha reúne a su familia para enseñarles su regalo –ella imagina que es su alianza de compromiso– y cuando abre la cajita, encuentra este siniestro mensaje: «Bienvenida al mundo del SIDA» (Hijo, 2009: 190-191)

Tal vez sean Ortí y Sampere, dos especialistas precursores en el estudio de las leyendas urbanas, los que ofrecen un análisis más académico de estas leyendas sobre el contagio del SIDA. En su libro, además de incluir y analizar relatos en los que el contagio se produce mediante alimentos contaminados y agujas escondidas en cines y playas, dedican ocho páginas repletas de información (260-267) al tópico del contagio de la enfermedad causado por haber mantenido relaciones sexuales sin protección con portadores del virus. También añaden versiones de periódicos internacionales, relatos orales y paralelos literarios, y analizan los símbolos que aparecen en ellas (el color rojo de la barra de labios y de la sangre, por una parte, y las ratas, ratones o aves muertas, rosas negras y pequeños ataúdes, por otra). No obstante, la relevancia de este capítulo titulado también «Bienvenidos al mundo del sida» no me permitirá abandonarlo completamente; volveré a referirme a este monográfico más adelante, cuando hable de paralelos y antecedentes y traiga a colación a brujas chuponas (vampíricas) y súcubos del siglo XXI.

Antes de profundizar en los orígenes y paralelos de las leyendas urbanas, echemos un vistazo a los moldes en los que suelen encontrarse en la actualidad.

2. LOS MOLDES DE LA ERA DIGITAL Y LA DIFUSIÓN DE LAS LEYENDAS URBANAS SOBRE PORTADORES DEL VIRUS DEL SIDA QUE TIENEN RELACIONES SEXUALES PARA CONTAGIAR LA ENFERMEDAD

Tal y como comento en otro artículo sobre el folclore del SIDA, «en la actualidad, ya hemos elegido los nuevos moldes que ofrece la era digital (redes sociales, blogs, WhatsApp, etc.) como soportes cada vez más generales de expresión» (Gonzalo, 2014: 30). Es por ello que leyendas urbanas como las que aquí nos ocupan se han visto favorecidas y propiciadas por la facilidad e inmediatez que se asocia a la difusión de la cultura a través de la red de redes.

En concreto, la proyección de estas leyendas urbanas alcanza, sorprendentemente, además de blogs, redes sociales y presentaciones editadas y publicadas por adolescentes en YouTube, a series de televisión como la mexicana *Rosa de Guadalupe*, a largometrajes como el del director alemán Jochen Hick, *Via Appia*, a cortometrajes de jóvenes aficionados que publican sus vídeos en YouTube y a las canciones que difunden algunos de los grupos musicales predilectos de los adolescentes.

Sin duda, son los blogs, las redes sociales e Internet en general los que, con mayor ahínco, se hacen eco de estas y otras muchas leyendas urbanas. A las versiones que ya hemos comentado, cualquier persona que escrutase en Internet podría añadir muchísimas más. Sirvan de ejemplo las que añado en el primer bloque de un último apartado en el que incluyo todas las imágenes ilustrativas de lo comentado en este artículo y sus respectivos enlaces para verlas con más detalles en Internet.

Otro de los moldes que se ha nutrido y se nutre de relatos como los que aquí recogemos es el vídeo en sus diferentes modalidades. Cine, series de televisión y cortometrajes *amateur* publicados en YouTube dan debida cuenta del impacto audiovisual de estas leyendas urbanas. En el apartado dedicado a las imágenes, también incluyo un pantallazo revelador y un enlace que permitirá ver en YouTube el capítulo de la serie de la televisión mexicana *Rosa de Guadalupe* (creada por Carlos Mercado Orduña para El canal de las Estrellas), en el que se desgrana una historia que comienza como la leyenda urbana de Mary SIDA, aunque al final, por intercesión de la Virgen de Guadalupe, el protagonista (Efrén) no resulta contagiado. Asimismo, añado una imagen de la película *Via Appia* (1990) del director alemán Jochen Hick, en las que aparece la escena del conocido mensaje, «Welcome to the AIDS-World», escrito en el espejo del cuarto de baño. El largometraje es protagonizado por un ex azafato de vuelo que busca en Río de Janeiro a Mario, un joven con el que tuvo una aventura de una noche, tras la que desaparece dejándole el infausto mensaje. Bennett, en su libro *Bodies: sex, violence, disease, and death in contemporary legend* menciona otra serie británica, *The Bill* (*Policía de barrio* en España) que también se hizo eco del tópico. Se trata de una serie policiaca que en España no tuvo apenas seguidores; Bennett se limita a indicar que fue el capítulo estrenado el 12 de agosto de 1999; en él un hombre escribe «Únete al Club» en la espalda de las prostitutas y, después de utilizar sus servicios, les dice: «tengo el SIDA y ahora tú también» (Bennett, 2005: 113-114).

El éxito de los vídeos «subidos» y compartidos en YouTube nos permite encontrar ejemplos como el cortometraje *amateur* titulado *La historia de Camila*, publicado en este sitio web por Stalin Cabrera, un joven ecuatoriano que se inspira en una de las variantes de la leyenda urbana para crear un vídeo de algo más de trece minutos en el que una adolescente antes de cumplir los quince años se enamora de Kevin, un chico mayor que ella. La noche antes de su cumpleaños ella pierde la virginidad con él y a la mañana siguiente, le llevan a casa una carta de Kevin que termina con el conocido mensaje de «Bienvenida al mundo del SIDA».

Como ya he señalado, la proyección del tópico también se aprecia en las canciones que difunden algunos de los grupos musicales predilectos de los adolescentes. Fueron mis propios alumnos del IES Brianda de Mendoza (curso 2012-2013) quienes me descubrieron tres de las cuatro canciones que engastan en sus letras rumores como los que estamos analizando. En concreto, tres piezas de música rap: *Como Rosa* del dominicano Ariel Kelly; *Ultima llamada*, del mexicano Santa RM; *15 años perdidos*, de los también dominicanos Click y Dyssmery y las versiones joropo y pop, respectivamente, de la canción *Camila*, o *La historia de Camila*, de los venezolanos Omar Díaz y Leander Rojas.

Añado un par de enlaces de cada una de las canciones para quien desee escucharlas en YouTube, y, a continuación, las letras de todas ellas:

1. *Como Rosa* de Ariel Kelly:

(Letra copiada de la web: <http://www.musica.com/letras.asp?letra=2013799>; enlaces de YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=k1pDR9wzm8Y> o <https://www.youtube.com/watch?v=N5F2tcAM-5k>)

Yo manejaba despacio con Flow y calma
 No me dio tiempo la luz verde de la entrada de la palma
 no le pare, me pare, salude a la me
 Vi una jovencita bonita pasando y la llame
 le pregunte: ¿Como te llamas?
 Me dijo: Yo no me llamo
 OK adonde vas ¿te llevo?
 y me dijo: ¡Vamos!
 Se monto y le pregunte: ¿Cual es tu ruta?
 Y al verla de frente yo mismo en mi mente me dije me gusta...
 Me dijo: Dobla aquí, voy a casa de una amiguita
 ¡Wow! tenía tanta labia y era tan bonita
 Le pregunte: ¿Tú tienes novio? ¿Cual es su nombre?
 Ella me dijo: el lastimo mi vida, no quiero saber de hombres...
 Fue en ese momento cuando tome su mano
 Vi un corazón lastimado que necesitaba ser sano
 Le dije: toma mi numero y llama para lo que necesites
 Y si te hace falta un cine yo en mi tienes quien te invite...

(Kledis)
 Es que soy como rosa
 Tan hermosa pero con espinas
 Me encuentras
 En cada lugar o en cada esquina
 Y recuerda
 Todo lo que brilla no es oro
 No voy a decir que no si tu me quieres

Es que soy como rosa
 tan hermosa pero con espinas
 Me encuentras
 En cada lugar o en cada esquina
 Y recuerda
 Todo lo que brilla no es oro
 No voy a decir que no si tu me quieres...

Cuando la deje en mi mente solamente pensaba en ella
 Era tan bella que hasta de belinda parecía mella
 ¿Hello?

Hola, ¿como estas? me gusto tu compañía
 Cuenta con mi amistad
 ¡Hey! tu también con la mía
 Me gustaría saber más de ti, Ma que seas mi amiguita
 ¿Que vas a hacer esta noche?
 Ir al cine si me invitas...
 Así fue la recogí donde la vi
 Lleve dos botellas de nubo, con ella me las bebí
 Nos miramos con ganas de comernos
 La noche estaba pa' eso
 Así que le robe un beso
 Me dijo que no sea rápido
 Que no me precipitara
 Yo la seguía besando mientras acariciaba su cara
 Al corresponderme, lo hacia de una forma tremenda
 Bajamos pal malecón, soltamos el cine en panda
 Tenia el Sai de mujer que a mi me gustaba
 Y unas ganas de hacer el amor, que no se aguantaba

Es que soy como rosa
 Tan hermosa pero con espinas
 Me encuentras
 En cada lugar o en cada esquina
 Y recuerda
 Todo lo que brilla no es oro
 No voy a decir que no si tu me quieres

Es que soy como rosa
 Tan hermosa pero con espinas
 Me encuentras
 En cada lugar o en cada esquina
 Y recuerda
 Todo lo que brilla no es oro
 No voy a decir que no si tu me quieres...

Yo la abrazaba sin cesar, me encantaba su besar
 Esta oportunidad no la podía dejar pasar
 Nos abrazamos como después del 31 o en navidad
 Decidimos ir a un lugar de más privacidad
 Así lo hicimos, nos dirigimos a un motel
 Ella jugaba conmigo como si fuera de mattel
 Hicimos el amor toda la noche, era riquísimo
 Se convirtió una fiera en la cama, era lo máximo
 Al amanecer me sentí como si fuese un ido
 Y fueron tantas veces que hasta me quede dormido
 Voltee y note, que la cama estaba vacía
 La ducha estaba abierta, me imagine lo que hacia
 Tampoco estaba y en el espejo con pintalabios rojo decía:
 «Bienvenido mi querido amigo, al mundo del SIDA...»

(¡¡¡NOOOOOOOO!!!... ¿Porque?.... Nooooo...)

Quizás este tema te suene fuerte,
 pero mas fuerte es saber que halla fuera hay jóvenes que se pierden por falta de al-
 guien que les de un mensaje advirtiéndoles,
 de la trampa que Satanás prepara para ellos,
 este no es mi caso, pero es un caso que ha llevado a mucha gente al fracaso
 Y el próximo puedes ser tu, el o ella,

RECUERDA QUE TODO LO QUE BRILLA NO ES ORO...
Y que cara vemos pero corazones no conocemos...

2. Santa RM, *Última llamada*:

letra copiada de la web <<http://www.musica.com/letras.asp?letra=1400961>>;
enlaces de YouTube: <<http://www.youtube.com/watch?v=Ua6ZmuWqxs>> o
<<https://www.youtube.com/watch?v=jk8h-irEaIM>>

Oye perdon por salir tan repentino
perdon por alejarme sin haberme despedido
perdon ayer por quitarte tu virginidad
fue un momento de amor creo que me deje llevar.

(ah no te preocupes lo hice porque quise la verdad te amo
y me alegra que tu hayas sido el primero)

No amor espera, te tengo que explicar
es algo muy dificil que a la vez me hace llorar
hice algo malo, nunca debi conocerte
hice algo malo, no dejo de torturarme.

Esque no puedo arruine nuestro futuro
yo no queria te lo juro
esque ay alguien mas en mi
no te preocupes no es otra mujer
yo siempre te fui fiel a ti, es algo peor arruine tu vida
perdona por favor, perdoname querida.

Un dia nos conocimos y en verdad no me importaba
cada dia mas te amaba y esto mas me preocupaba
Algun dia lo sabrias y de mi te alejarias
y es por eso que decirte a ti, YO NO PODIA!

Nose porque lo hice tenia que abstenerme
Nose porque lo hice, no queria lastimarte
Es mi ultima llamada ya no volveras a verme
tengo un arma en mi cajon y voy a suicidarme!

Cuidate y espero que algun dia me perdones
cuidate mi amor espero que no te enamores
gracias te doy mi amor por este año
te ame cada segundo nose porque te hice daño.

Yo me voy pero tu te quedaras
pero con lo que hice ayer jamas me olvidarás

Perdoname, perdoname amor mio,
perdoname, perdoname amor mio,
perdoname, perdoname querida.
perdon, bienvenida al mundo del Sida.

3. Click ft Dyssmery, *15 años perdidos*:

(letra copiada de la web <<http://www.musica.com/letras.asp?letra=1803864>>; enlaces de YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=r24SOt4RAGI>>, <<http://www.youtube.com/watch?v=ia-qyfu87cs>>)

Uuuuuuuuuuum....

Mi vida esta comenzando... y

Voy experimentando que mi mente va cambiando...

Mi cuerpo se siente extraño...

Pero corazón alegre pues ya tengo 15 años...

Mi vida esta comenzando (oooooooo...)

Y voy experimentando que mi mente va cambiando (va cambiandoooo...)

Mi cuerpo se siente extraño...Pero el corazón alegre pues ya tengo 15 años...

Camila es una niña de familia adinerada...(aja)Ya va a cumplir 15

Y se siente emocionada...En cumpleaños anteriores

nunca había pedido nada...(nunca había pedido nadaa..)Por que en realidad no era del tipo interesada...

Pero los padres querían premiar su princesa (princesaa...)

Así que prepararon para ella una sorpresa...

Tenían mucho dinero y la enviaron a un crucero(a un crucero...)

Una semana todo pago por el caribe entero...

Era su primer día estando en aquel lugar

Y se sentía muy feliz pues le gustaba mucho el mar (el mar...)

Volviéndose a su cuarto sin querer se tropezó..

Alguien la ayudo a pararse y hay fue que lo conoció

El tiene 17 y se llama Raúl...Es alto de ojos verdes es un príncipe azul

En realidad era buen moso un joven muy valioso...

De buena familia un muchacho respetuoso (respetuoso...)

Mi vida esta comenzando (oooooooo...)

Y voy experimentando que mi mente va cambiando (va cambiandoooo...)

Mi cuerpo se siente extraño...Pero el corazón alegre pues ya tengo 15 años...

(BIS)

Al otro día al levantarse se sintió de lo mejor

Pues debajo de su puerta había una nota y una flor...

Era de Raúl (era de Raúl) hablándole de amor..

Ella sintió mucha emoción y alegría en su interior

En los siguientes días se enamoro de el y por eso decidió

Hacerlo el dueño de su piel (de mi piel...) Ella sentía que lo amaba

Y que lo amaba de verdad...Y le dio su corazón junto a su virginidad

Después al levantarse vio un pequeño baúl (baúl...)

Con una nota al lado de su príncipe azul

Dacia te amo princesa firma Raú (Raúl)...Hasta que no llegues a casa

Por favor abre el baúl...

Luego al llegar a casa saludo toda su gente

Pero recuerda que tiene algo pendiente...

Va sube al cuarto va rápidamente va abre el baúl para calmar su mente...
 Mi vida esta comenzando (oooooooo...)
 Y voy experimentando que mi mente va cambiando (va cambiandoooo...)
 Mi cuerpo se siente extraño...Pero el corazón alegre pues ya tengo 15 años...
 (BIS)
 Una gran sorpresa para la jovencita pues dentro del baúl había una flor marchita
 Y una nota suicida que le cambio la vida pues decía
 Bienvenida al mundo del SIDA
 Uuuuu....
 Un destino un amor , un solo momento es lo que se necesita para perder 15 años...
 CLICK-DESMEN
 CALLO EN EL VIP

Mi vida esta comenzando (oooooooo...)
 Y voy experimentando que mi mente va cambiando (va cambiandoooo...)
 Mi cuerpo se siente extraño...Pero el corazón alegre pues ya tengo 15 años...
 (BIS)

4. Omar Díaz, *Camila* / Leander Rojas, *Historia de Camila*:

(letra transcrita del vídeo que publica en YouTube Carlos Eduardo García Ojeda
 <<https://www.youtube.com/watch?v=EHHyGQqXBNY>>;
 enlaces de YouTube: versión joropo de Omar Díaz:
 <<https://www.youtube.com/watch?v=VBZJElazgfk>>; versión pop del venezolano Leander Rojas: <<https://www.youtube.com/watch?v=NkFaMEPA584>>:

Que linda niña
 juguetona como el viento
 ojos claros pelo negro
 de belleza sin igual
 la consentida
 la que todo se le daba
 Camila ella se llamaba
 el amor de su papa
 tenia catorce
 cuando le dijo a su padre
 al cumplir mis
 quince años quiero
 un regalo especial
 hay un crucero
 solo para quinceañeras
 no sabes cuanto
 quisiera navegar
 en alta mar
 El la complació
 quien lo iba a creer
 que al Abordar
 en aquel barco era real
 Asi su sueño
 Se empezaba a realizar
 Emocionada
 Recorriendo aquel lugar
 Quedo impactada
 Cuando miro

aquel chico
tan lindo y febril
Sintio el latir
fuerte de su
corazón
Como te llamas
el joven le
pregunto
Y entre cortada
Se oyó la voz
cuando Camila
respondió
Yo soy Raúl
con elegancia
le expreso
Cual caballero
con respeto
la trato
y se despidió
Al otro día
estando en su habitación
Camila se despertó
y algo hermoso sucedió
Bajo la puerta
se fijo y algo ahí estaba
Una rosa azul
y al lado
Algo escrito
en un papel
Allí decía
para la niña mas bella
Radiante como una
estrella
Que robo mi
corazón
Y fue Raúl
que le dejo aquel
presente
así lo hizo varias
veces
Y hasta que un mal
día lleo
Y ella se entrego
en cuerpo y amor
Y al otro día
al buscarlo no lo encontró
Solo una nota
y al lado estaba otra flor
Tambien un cofre y en la
nota le escribió
Si en verdad
me amas
Abre ese cofre
cuando llegues a tu hogar

Ella lo hizo
sin saber que era fatal
El contenido era una flor
negra y mortal
Y al lado estaba
Aquella nota
que rompio
su corazón
Por su mejilla
una lagrima rodó
Solo creerlo
cuando en el papel leyó...

CAMILA

Bienvenida Al

Mundo Del

SIDA

Que historia triste

la que le paso a Camila

Dicen que como ella

hay niñas que sueñan

con el amor

Existe uno

que yo quiero presentarte

Que es inmensamente

Grande

Es el amor de mi

DIOS

Amor sincero

Amor puro y verdadero

Sin mentiras sin enredos

Sin malicias sin rencor

El se atrevió

a morir por tus pecados

Sobre una cruz fue

colgado

Para darnos redención

Eso si es amor

Un Inmenso

AMOR

Y en cada noche

te aguarda en su

habitación

El que te dice ven

buscame aquí estoy yo

Yo soy el mismo

de ayer de mañana y hoy

Cuenta conmigo

Si alguna vez

han roto tu corazón

Si te saturas

de tanto llanto y dolor

Y si un día sientes

que ya todo termino

Ven que te espero

Son las palabras
 que siempre dice el señor
 A todo aquel
 que busca una solución
 Recuerda siempre
 que existe ese
 gran amor
 El Amor
 EL AMOR
 DE DIOS

3. ORÍGENES Y PARALELOS DE LAS LEYENDAS DE MARY Y HARRY SIDA

Aunque se trate de relatos que hoy son intensamente transmitidos a través de redes sociales, blogs o aplicaciones de mensajería multiplataforma como WhatsApp, no podemos olvidar que su contenido es mucho más tradicional de lo que *a priori* podríamos imaginar. Y pese a que se pueda pensar que los rumores vinculados a miedos como el de contraer el VIH desaparecerán cuando ya esa enfermedad esté eficazmente neutralizada, las narraciones paralelas (reales y ficticias) con las que los podemos comparar, si escrutamos en los territorios del mito, la leyenda, el cuento, la literatura escrita, la prensa, la historia, nos demostrarán que las condiciones histórico-sociales, los miedos y los relatos que suscitan son capaces de mutar de forma que parece prácticamente sincronizada.

Como he subrayado ya, Brunvand, al hilo de la leyenda de Mary SIDA, advertía que su raíz «se puede rastrear en historias muy anteriores sobre la transmisión deliberada de enfermedades venéreas, combinadas con la historia reciente y el folklore que rodea el origen de la epidemia de sida» (Brunvand, 2002, I, 180). Asimismo, la norteamericana Susan Sontag comentaba en *La enfermedad y sus metáforas* que:

Las enfermedades infecciosas con tacha sexual siempre inspiran miedo al contagio fácil y provocan curiosas fantasías de transmisión por vías no venéreas en lugares públicos. En las primeras décadas del siglo XX, una de las primeras consecuencias del «descubrimiento» del «contagio inocente» de la sífilis fue que, en los barcos de la marina norteamericana, se quitaran los picaportes de todas las puertas y se instalaran puertas de vaivén, y también que en todos los Estados Unidos se eliminaran los vasos de metal encadenados a los surtidores públicos. Otro vestigio de los cuentos «de horror» sobre la sífilis, cuyos gérmenes, según se creía firmemente entonces y se cree aún, pueden pasar de los sucios a los inocentes, es la recomendación hecha a generaciones de niños de clase media de que interpongan una hoja de papel entre su trasero desnudo y el asiento de los inodoros públicos. Toda enfermedad epidémica temida, pero especialmente las que se asocian con la licencia sexual, genera una distinción preocupante entre los portadores putativos de la enfermedad (que por lo general significa sencillamente los pobres y, en estas latitudes, personas de piel oscura) y los que se definen como «la población general», según pautas dadas por los profesionales de la salud y demás burócratas. Las mismas fobias y miedos de contagio ha resucitado el sida entre quienes, con respecto a esta enfermedad, caen bajo la definición de «la población general»: heterosexuales blancos que no se inyectan drogas ni tienen relaciones sexuales con quienes sí lo hacen. Como con la sífilis, enfermedad de, o contagiada por, un peligroso «otro», se piensa en el sida como una enfermedad que afecta, en muchísima mayor proporción que la sífilis, a los ya estigmatizados (Sontag, 1996: 55).

Enfermos, homosexuales, negros, gitanos, judíos... Las diferentes otredades, desde que el mundo es mundo, han servido de chivos expiatorios y han pagado el pato de

todos los males, reales o imaginarios, para los que «la población general» no encontraba explicación. La propia expresión «pagar el pato» (originariamente «pacto», el «pacto con Dios» del pueblo judío) nos remite a la inquina que la sociedad española anterior al siglo XVIII tenía a los judíos. Para no alejarme del asunto que nos ocupa, me limitaré a extraer dos fragmentos en los que Feijoo y Pardo Bazán dejan constancia de esa aversión antisemita que en la Edad Media llevó a los europeos a considerarlos culpables y criminalizarlos diciendo que contagiaban enfermedades como la peste:

El año de 1348, dice Wagenselio, hubo una terrible pestilencia en Alemania y algunas vecindades suyas, de modo que algunas tierras se despoblaron enteramente. Vino a uno u otro de el vulgo el pensamiento de que la mortandad era causada de la infección de el agua de fuentes y pozos, y de aquí se pasó a discurrir, que los judíos la habían inficionado con la mezcla de materias venenosas para excidio de la christiandad. El odio, generalmente concebido contra esta gente, con facilidad hace creer de ella qualquiera maldad, aun en circunstancias en que falte toda verisimilitud. Assí esta creencia se propagó por Alemania, y de ella resultó una furiosísima persecución contra todos los judíos. Quantos pudieron ser aprehendidos, fueron sin distinción de edad o sexo entregados al lazo, al cuchillo y al fuego. (Feijoo, 1736, VII, III).

Corrompidas las costumbres en toda Europa, reina la superstición, hallan ciega credulidad la magia y hechicería, el veneno, plaga del Renacimiento, comienza a infundir terror, y a cada nueva epidemia se figura el pueblo que judíos y leprosos emponzoñaron manantiales y fuentes (Pardo Bazán, 1903: 113).

Volviendo a los orígenes de nuestras leyendas urbanas, también Ortí y Sampere desvelaban la relación de aquellas que hablan del contagio del SIDA con relatos que venían de vetas tradicionales anteriores y afirman que «a la circulación de estos rumores contribuían gustosos los periódicos sensacionalistas y con ello, en palabras de Paul Smith, *sembraban la semilla para nuevos relatos y creencias*» (Ortí y Sampere, 2000: 260).

Gillian Bennett, Diane Goldstein, Ortí y Sampere o el Grup de Recerca Folklòrica d'Osona, entre otros, se han encargado de recopilar algunas de esas noticias y artículos que aparecieron en los medios de comunicación. Sirvan de ejemplo las que señala Bennett como adalides de la leyenda de Mary SIDA publicados en los diarios estadounidenses *USA Today* (octubre de 1986) y *San Francisco Examiner* (enero de 1987), y en las revistas *The Face* (abril de 1987) y *Playboy* (julio de 1987) (Bennett, 2005: 107-109); o una de las primeras versiones que se publicaron de la historia de Harry SIDA, publicada en abril de 1991 en el diario canadiense *The Evening Telegram* (el actual *The Telegram*) y de la que se hace eco Goldstein (Goldstein, 2004: 100). Ortí y Sampere aportan también dos historias publicadas en febrero y marzo de 1987 en el *New York Times*; la primera contaba la noticia de la detención de un sargento norteamericano bisexual detenido en Alemania por ser sospechoso de haber contagiado deliberadamente a sus parejas, y la segunda informaba de la detención de otro hombre que asesinó a su amante tras revelar-le este que padecía el SIDA (Ortí y Sampere, 2000: 260-261); entre los ejemplos de la prensa española podemos destacar los publicados en *Avui* (octubre de 1990) y *La Vanguardia* (septiembre de 1995), recopilados por el Grup de Recerca Folklòrica d'Osona y ya comentados en el primer apartado de este artículo.

En la actualidad ya no sorprende encontrar publicadas en prensa noticias similares, tal vez estas últimas influidas por el conocimiento de rumores y leyendas urbanas anteriores. Sirva de ejemplo la que aparecía publicada el 18 de noviembre de 2013 en *Periodista Digital* bajo el siguiente titular: «Una prostituta con SIDA amenaza con con-

tagiar a todo bicho viviente desde su Facebook» (véanse pantallazos y un enlace en el apartado de imágenes):

«Les voy a cagar la vida a muchos», publicó en su muro de Facebook una mujer oriunda de la ciudad santafesina de Firmat, en Argentina, que decidió hacer pública su condición de portadora de HIV mediante la red social:

«Ya logré infectar muchos pero me falta mientras siga respirando y me quede cuerpo».

La joven publica en su perfil el análisis de rigor, en el cual se puede leer su nombre completo y al pie, el resultado: positivo. Los estudios fueron publicados el día 31 de octubre, sin embargo, días previos a la publicación, la joven socializó mensajes amenazantes dirigidos a supuestas parejas sexuales que dice haber tenido a lo largo de su vida.

Además, la mujer de apellido Domínguez aseguró ejercer la prostitución en la ciudad de Rosario, por lo que también envía periódicamente mensajes amenazantes y hasta burlescos a quienes habría prestado sus servicios.

Las publicaciones se dieron a conocer masivamente el martes y dan vueltas por todas las redes sociales e inquieta no solo a los habitantes de Firmat y Rosario, sino a todos aquellos que, a partir de las publicaciones de esta joven, reales o no, reflexionaron acerca de la importancia del uso de preservativo, de la práctica del sexo seguro y de realizarse el test del HIV con periodicidad.

Vecinos de Firmat, aseguraron mediante redes sociales que, lamentablemente, no se trataría de una broma de mal gusto y dan fe de que la joven desde su perfil de Facebook ya había dado que hablar al publicar imágenes en las cuales se la podía ver manteniendo relaciones sexuales con su pareja.

Ajenas a las intenciones de la prensa sensacionalista, estas narraciones son avatares de viejísimos mitos-leyendas-cuentos que hablan de agresoras fatales que utilizan sus encantos para vengarse de los hombres y del tabú de mirar dentro de una caja cerrada, y que se remontan a épocas muy antiguas y a culturas variadísimas que detallaremos más adelante. Ello nos permitirá corroborar la percepción de que estos repertorios narrativos no dejan de ser encrucijadas de discursos plurales y de alcances mucho mayores que los que se puede suponer cuando se hace una primera y somera aproximación.

3.1. MARY SIDA Y OTRAS «SEDUCTORAS» FATALES DE LA TRADICIÓN FOLCLÓRICA

Entre los paralelos y antecedentes de las versiones de la leyenda de «Mary SIDA» la primera e inevitable referencia es a la que, precisamente, homenajea el nombre de «AIDS Mary»; pues se debe a «Typhoid Mary», la cocinera norteamericana de origen irlandés Mary Mallon, quien supuestamente contagió adrede el tifus a más de cincuenta neoyorquinos a principios de 1900.

Pero la literatura europea ya había engendrado mucho antes otras «Marys» transmisoras de enfermedades como la peste, la sífilis o la gonorrea. Gillian Bennett menciona un episodio de la *Gesta Romanorum* que narra el caso de un hombre que permite que su vecino tenga relaciones sexuales con su mujer a cambio de unas tierras; este le contagia la lepra y se la devuelve. Para curarse, aconsejan a la mujer que la transmita de la misma forma que la adquirió y, con esa finalidad, sale a la calle. Al parecer contagia también al príncipe, pero este termina curándose (Bennett, 2005: 117).

Ortí y Sampere nos ofrecen el argumento de una interesante balada anterior al siglo XV, incluida en el *Barzaz Breiz* bretón, que habla de otra «Mary», una joven que se enamora de un apuesto campesino, pero que el padre del chico rechaza por ser leprosa. En venganza, ella contagia a catorce miembros de esa familia, su propio enamorado entre ellos (Ortí y Sampere, 2000: 263).

Ya en el siglo XIX, Guy de Maupassant escribe un relato titulado *La cama 29*, narración que la mayoría de los estudiosos coinciden en mencionar como un claro precedente de nuestra leyenda urbana. En él, Irma, una joven francesa enferma de sífilis, se venga de los enemigos prusianos acostándose con ellos para contagiarles la enfermedad (Ortí y Sampere, 2000: 264; Grup de Recerca Folklòrica D'Osona, 2002: 71-73; Bennett, 2005: 118).

Tampoco quiero obviar, aunque alteren el tono trágico al que nos habíamos atenido hasta ahora, tres cuentos erótico-humorísticos tradicionales, que nos presentan el motivo del contagio en cadena de enfermedades venéreas en clave cómica. En primer lugar, Ortí y Sampere advierten de la relación que tiene nuestra leyenda con un relato que fue publicado en la antología *Anécdota Americana* (1927) de J. Mortimer Hall, en el que un «hombre infectado por una prostituta se venga contagiando [la gonorrea] a otra» (Ortí y Sampere, 2000: 264). Asimismo, el Grup de Recerca Folklòrica D'Osona incluye un relato de cariz similar, en el que se cuenta la enrevesada historia de un individuo que busca contagiarse intencionadamente de alguna enfermedad venérea. Para ello entra en una casa de lenocinio y pide acostarse con una prostituta infectada para vengarse del último eslabón de una cadena humana: tras contagiarse él, se acostará con la criada, con la que también yace su propio padre; este contagiará a la madre y esta, a su vez, a su amante, el rector del centro donde estudia el protagonista del relato. Una tercera historia, que recuerda mucho a la anterior, es la que Vance Randolph recoge en su *Pissing in the Snow (Orinando en la nieve y otros cuentos populares Ozark)*, que protagoniza un joven que también visita un prostíbulo con la intención de contraer la gonorrea e infectar a una serie de personas en cadena, para vengarse, en última instancia, del predicador que lo expulsó de la escuela dominical (Bennett, 2005: 119).

La leyenda de Mary SIDA y sus paralelos, aunque estos tres últimos relatos se alejen del tono trágico y, en parte, del motivo de la mujer vengadora que contagia una enfermedad, nos ofrecen una constante del relato en la que «se perciben reminiscencias de un tema clásico de la literatura tradicional, registrado con la referencia T332 en el Índice de Stith Thompson: *Un hombre es tentado por un demonio en forma de mujer*» (Ortí y Sampere, 2000: 264). Más que esclarecedoras son las palabras que Ortí y Sampere dedican al motivo T332, a partir de ellas desarrollaré la última parte de este artículo:

En la Edad Media, a estos seres diabólicos con apariencia de hermosas jóvenes se les denominaba «súcubos». Su misión consistía en tener relaciones sexuales con los hombres mientras dormían. Subrayamos estas dos palabras porque nos parece muy significativo que la víctima masculina siempre descubra el mensaje «al despertar». Ello parece sugerir que, hasta aquel preciso instante, el hombre vivía en un sueño tejido arteramente por su seductora, durante el cual «ignoraba» la verdadera personalidad de ésta. Si el súcubo encubría su monstruosidad bajo una belleza ilusoria, la enferma de la leyenda disimula su «corrupción interior» tras una capa de engañosa lozanía. (Ortí y Sampere, 2000: 264).

A tenor de esto, traeremos a colación la jornada décima de un clásico de la literatura fantástica, el *Manuscrito encontrado en Zaragoza* de Jan Potocki. En la que el joven Thibaud pasa la noche en una cabaña «lujosamente amueblada» y en el lecho descubre que la joven era en realidad Belcebú, quien le clava sus garras en la espalda y, por las heridas provocadas, acaba muriendo (Ortí y Sampere, 2000: 265).

Estos pioneros del estudio de las leyendas urbanas en nuestro país no profundizan más en el tema. No obstante, su aportación nos permite tirar de un hilo muy largo que

nos recuerda a muchas otras agresoras fatales y seres demoniacos «en forma de mujer» que pueblan la fantasía popular y que recorrerían prácticamente todo el planeta saltando de cultura en cultura y de época en época, desde los más recónditos lugares a los más cercanos, y de las leyendas y mitos más antiguos a las películas, dibujos animados, series de televisión o videojuegos más actuales.

Lilith de la tradición judía, Rusalka de la eslava, la Sayona venezolana, la Fiura chilena, la Ciguapa dominicana, la Sucia en Honduras, Siguanaba en Salvador o Guatemala, Cegua en Costa Rica y Nicaragua, y las distintas lamias, ninfas y sirenas, son algunas de las formas o nombres que las distintas tradiciones y culturas han dado a estas criaturas que «tienen comercio carnal con un varón, bajo la apariencia de mujer» (*DRAE*, súcubo). También, como señala Gutiérrez Carbajo,

El tema de la mujer que se complace en dar muerte a los hombres después de atraerlos amorosamente ofrece analogías con el de Circe, anterior al de la reina Laba (historia del príncipe Beder de *Las mil y una noches* y libros de caballerías como el *Palmerín de Oliva* o la gigante Andandona del *Amadís*) (Gutiérrez Carbajo, 1996: 774).

De las diferentes «agresoras fatales» que la tradición española nos ofrece, inevitablemente se viene a la mente el ejemplo de las serranas del Romancero (la de la Vera, la Gallarda o la Chancalaera de las Hurdes, principalmente), acosadoras, seductoras y asesinas de hombres; personajes mitológicos que protagonizaron romances populares y, aunque con distinto enfoque, obras de teatro de autores de la talla de Lope de Vega y Luis Vélez de Guevara.

Una de las más célebres es la Serrana de la Vera, de la que el romancero popular nos ofrece diferentes versiones. Los folcloristas de los siglos XIX, XX y XXI han registrado centenares de versiones de este romance. A ellas sumo yo ahora lo que mis tíos abuelos Celia y Eulogio recuerdan de ella:

Eulogio: Se conoce que tuvo con algún hombre alguna cosa mal, la pobre que era una moza, y la gente lo que conoce es que se fue al monte, se echó al monte, y luego dicen que a los hombres se los comía, a los que la iban a ver ahí se lo comía, se los comía y los metía en la cueva. Cuando llegó la policía del Señor, estaba todo lleno de calaveras, les daba de comer y todo y luego los mataba.

Celia: Habitaba una serrana
alta, rubia y sandunguera
[...] Y luego iba a los hombres y los llevaba a casa ella y les decía:
Bebe, bebe, serranito,
un vino con la calavera
que puede ser que algún día
de la tuya alguno beba.
[...] porque al que le daba ella el vino de [la calavera de] otro que había matado, pues luego lo mataba².

Presento aquí una versión más extensa, registrada en el pueblo cacereño de Garganta la Olla en 1975:

En la sierra de Tormantos, siete leguas de Plasencia,
habitaba una serrana, alta, rubia y sandunguera;

² Grabado a Eulogio Díaz Granado (natural de Portaje, Cáceres, 83 años) y a Celia Tobajas Hernández (nacida en Huélagá, Cáceres, 82 años) en Huélagá, agosto de 2014.

con vara y media de pecho, cuarta y media de muñeca.
 con una trenza de pelo que hasta las zancas le llega,
 El día que va de caza la cintura lleva llena
 de perdices y conejos, de tórtolas y arigüeñas
 Cuando tiene ganas de agua se baja pa` la ribera;
 si tiene ganas de hombre se sube a las altas peñas.
 vio venir a un serranillo con una carga de leña;
 le ha agarrado de la mano, para la cueva le lleva.
 No le lleva por caminos ni tampoco por veredas;
 le lleva por altos montes por donde nadie le vea.
 Ya llegaron a la cueva y le habló de esta manera:
 —Bebe, bebe, serranillo, bebe de esta calavera:
 que puede ser que algún día de la tuya otro beba—.
 Ya trataron de hacer lumbre de huesos y calaveras,
 de los hombres que había matado aquella terrible fiera.
 Ya trataron de hacer cena, hicieron una rica cena,
 de perdices y conejos, de tórtolas y arigüeñas.
 Ya trataron de acostarse, le mandó cerrar la puerta;
 el serrano, como estuto, la ha quedado medio abierta.
 Cuando la cogió dormida se marchó para su tierra.
 Legua y media lleva andada sin volver la cabeza;
 a las tres ya la volvió, como si no la volviera.
 La vio venir a la serrana, bramando como una fiera,
 con una china en la mano que pesaba arroba y media.
 Con el aire de la china le ha tirado la montera.
 —Vuelve, serranillo, vuelve vuelve por la tu montera.
 que es de paño rico y fino, no es de razón que se pierda.
 —Si es de paño rico y fino también las hay en mi tierra,
 mi padre me compra otra y si no me estoy sin ella.
 —Por Dios te pido, serrano, que no descubras mi cueva;
 y si acaso la descubres te cortaré la cabeza.
 —No la descubriré, no, mientras no llegue a mi tierra.
 —Tu padre será el caballo, tu madre será la yegua,
 y tú serás el potrillo que relinche por la sierra—.
 Pasándose los tres días la serrana ya dio cuenta.
 Salieron en busca de ella y la vieron en las altas peñas;
 la dieron un tiro en el pecho y al suelo ha caído muerta. (Cardoso da Costa, 2000:
 núm. 14)

El romance de *La Gallarda*, o de *La Gallarda matadora*, es más raro en el repertorio folclórico hispánico que el de *La serrana de la Vera*, aunque de él han sido registradas también varias docenas de versiones. Una es esta, registrada en Sisterna (Asturias) en 1991:

Estándose la Gallarda en su ventana florida,
 vio venir un caballero por aquel camino arriba:
 —Suba, suba, caballero, a tomar una ...
 —¡Yo subir, ay sí, señora, subiré por vida mía!—.
 Yendo a la escalera arriba una mala seña vía,
 Bien viera siete cabezas colgadas en una viga.
 —¿De quién son tantas cabezas colgadas en una viga?
 —Son cabezas de lichones que ha cazado mi mantía.
 —Ay, mientes, mientes, Gallarda, y mientes Gallarda mía!,

una era de mi padre,	por la barba conocía,
y otra era de mi hermano,	un hermano qui `o tenía—.
Le pusieron de comer,	caballero no comía,
le pusieron de beber,	caballero no bebía.
Se puso a hace la cama,	caballero bien la vía:
entre sábana y colchón	un puñal de oro escondía.
—Acuéstese, caballero,	acuéstese en cama mía.
—Yo acostarme sí, señora	qui esi ánimo traía—.
Eso de la medianoche	Gallarda se revolvía.
—¿Qué buscas ahí, Gallarda,	qué buscas, Gallarda mía?
—Busco mi rosario de oro	que yo rezarlo quería.
—El tu rosario, Gallarda,	de algo te serviría—.
Lo metió por un costado,	por el otro le salía,
—¡Abre la puerta, portero,	que quiere venir el día!
—Yo la puerta no la abro,	Gallarda me mataría.
—¡No temas a la Gallarda	ni a toda su gallardía,
no temas a la Gallarda	que está en la sala tendida!
—¡Bendito el caballero	y el Dios que lo traía,
cuántos galanes hermosos	entraban y no salían!—.

(Suárez López, 1997: 284-285)

3.2. SÚCUBOS DEL SIGLO XXI

En la actualidad, la figura de este espíritu demoniaco que extrae su poder del placer de los hombres ha inspirado novelas en las que el personaje llega a reinventarse y se convierte en «bueno». El ejemplo más claro lo encarna Georgina Kincaid, la protagonista de una saga escrita por la estadounidense Richelle Mead. La doble vida de Kincaid (por una parte es un poderoso ser inmortal y, por otra, una librera de sentimiento virtuoso que tiene que reprimir sus instintos para no acabar con la vida del escritor del que está enamorada) es el hilo argumental que conecta las novelas que componen esta saga de «fantasía urbana»: *Cantos de súcubo*, *Noches de súcubo*, *Sueños de súcubo*, *Pasión de súcubo*, *Sombras de súcubo* y *Súcubo revelado* (2007-2011)³. Jill Myles es la autora de otra saga similar, *Diario de una súcubo*, que protagoniza Jackie Brighton. La saga comienza con *Gentlemen prefer succubi* (*Los caballeros las prefieren súcubo*) en la que se cuenta la noche en que la protagonista se convierte en súcubo tras mantener relaciones sexuales con un ángel caído (Noé) y ser mordida por un vampiro (Zane), dos personajes masculinos fundamentales en la trama del resto de novelas de una serie que cuenta con otros títulos «refritos» como *Slave to her desires* (*Esclavo de sus deseos*), *Succubus, interrupted* (*Súcubos, interrumpidos*) o *My Fair Succubi*.

Una obra española que, como las anteriores, también se puede clasificar como «novela de fantasía urbana» y que también tiene como protagonista a una súcubo virtuosa es *El pozo de todas las almas* de la oscense Amaya Felices; en este caso la protagonista, Violeta, mitad demonio y mitad humana, es una cazarrecompensas que busca venganza por un hecho ocurrido en el pasado.

Más propios de la maldad implícita en seres demoniacos como los que estamos analizando son, por ejemplo, el personaje de la Gitana de la novela *Súcubo* del argentino Nicolás Correa, la primera novela de la trilogía *La trinidad de la antigua serpiente*; o la súcubo que se apodera del cuerpo y del alma del joven fraile que protagoniza el brasileño *O Cântico do súcubo* de Georgette Silen. Buen ejemplo de otro subgénero, el de la

³ En español solo se ha publicado la primera novela: *Cantos de súcubo* (2009).

novela erótica, que también se ha surtido de estas seductoras fatales es la recentísima *El embrujo de Lilit* del pucelano Juan Martín Salamanca.

Sirva para concluir con los relatos de súcubos, un ejemplo que nos brinda la literatura «en línea» de autores noveles. En Wattpad⁴ se puede leer *El juego del súcubo*, relato de quince páginas escrito por Matías ISC.

Más allá de la literatura, el súcubo se ha convertido en personaje de gran atractivo para las productoras de cine y televisión; y eso manifiestan series como la canadiense *Lost Girl*, protagonizada por Bo (Anna Seda), una súcubo «buena» que ejerce como detective en el mundo de las hadas; o películas como *Jennifer's Body* (2009) en la que la sensual actriz Megan Fox, Jennifer en la ficción, es poseída por un espíritu demoníaco que le incita a seducir, matar y alimentarse de hombres, hasta que su amiga Needy (Amanda Seyfried) le clava un puñal en el corazón.

Otro buen ejemplo nos lo brinda «Noche Amateur», uno de los seis cortometrajes que componen la película estadounidense titulada *VHS, crónicas del miedo* (2012). En «Noche Amateur» tres jóvenes se llevan a una habitación de motel a Lily (Hannah Fierman) sin saber que esa chica misteriosa, a la que pretenden grabar manteniendo relaciones sexuales con ellos, es un súcubo y que, como tal, acabará matándolos⁵.

Aunque no sean protagonistas, podemos encontrar otros súcubos de cine y televisión en capítulos concretos de series como *Embrujadas*, *Quiero ser humano* y *South Park*, y en escenas de películas como *Beowulf*.

Como señalaba en el párrafo anterior, uno de los episodios de la popular serie estadounidense de televisión *Embrujadas (Charmed)* también cuenta con una de estas criaturas. Concretamente en el capítulo quinto de la segunda temporada, en el que una atractiva rubia que dirige una agencia especializada en buscar parejas es, en este caso, la agresora fatal. Phoebe (Alyssa Milano), una de las tres hermanas brujas que protagonizan la serie, tiene sueños y visiones que la conectan con el súcubo y que le permiten saber qué hombre será su próxima víctima; y así se anticipan y acaban con esta rubia de lengua afilada⁶.

Otras apariciones ocasionales en la pequeña pantalla son las del quinto capítulo de la cuarta temporada de la británica *Quiero ser humano (Being Human)* donde aparece una mujer súcubo, Yvonne, que hechiza a los hombres y se les aparece en sueños. Asimismo, en el tercer capítulo de la tercera temporada de la serie de dibujos animados *South Park* el Chef está a punto de casarse con un súcubo, pero los protagonistas consiguen salvarlo y deshacer el encantamiento de la criatura cantando al revés la canción *The Morning after* (también conocida como la canción de la película *La aventura del Poseidón*). Y de la gran pantalla, otro célebre súcubo es el que interpreta Angelina Jolie: una mujer serpiente que hechiza y maldice al vikingo de la película *Beowulf*.

A las muestras de cine y televisión se pueden sumar vídeos musicales como el de la canción *First of the year* de Skrillex, un productor estadounidense de música electró-

⁴ Comunidad en línea que permite publicar a sus usuarios relatos, poemas y artículos (en línea o a través de la aplicación Wattpad) que, a su vez, pueden ser votados y comentados por otros usuarios. Véase este relato en <<http://www.wattpad.com/story/9851096-el-juego-del-s%C3%BAcubo>>.

⁵ Película estadounidense presentada como antología de cortometrajes de terror en el Festival de Cine de Sundance (2012). Cada parte o cortometraje pertenece a un director distinto; «Noche amateur» fue dirigida por David Bruckner.

⁶ En YouTube se puede ver el capítulo dividido en cinco partes: la primera se puede ver en este enlace: <<http://www.youtube.com/watch?v=k5iS98XZJv4>>. Tras el visionado de esta primera parte, acceder al resto es muy sencillo.

nica; su videoclip lo protagoniza una niña-súcubo que se venga de pederastas atrayéndoles hasta una nave en la que es ella misma la que los tortura⁷.

Pero tal vez sea en los videojuegos, series de anime, manga y cómics para adultos donde más súcubos del siglo XXI podremos encontrar. En Wikipedia⁸ se mencionan los siguientes:

De las series de dibujos japonesas, en *Digimon* hay un personaje, Lilithmon, claramente inspirado en un súcubo; en *Astarotte no Omocha* la protagonista es una pequeña princesa súcubo; en *Fairy Tail* el mago Vidaldus Taka convierte a mujeres en sus súcubos para que ataquen a sus oponentes; en *Kyonyuu Fantasy* la protagonista es también una súcubo; en *Yu-Gi-Oh!* existen dos cartas llamadas «Succubus Caballero» y «Succubus Fantastruco»; y en *Rosario + vampire* la súcubo Kurumu Kurono tiene el poder de esclavizar a los hombres mediante el amor con un solo beso.

Entre los videojuegos donde aparecen súcubos se señalan los siguientes: el popular *World of Warcraft*, en el que los jugadores que eligen la clase «brujo» pueden llevar un demonio acompañante, entre ellos un súcubo; también en *Elsword*, otro videojuego de rol de «multijugadores», aparece un súcubo: Karis; en *Diablo* son demonios que tratan de impedir a los «nefales» que se restaure la paz en la tierra y en el cielo; en *Darkstalkers* los personajes Morrigan y Lilith también son súcubos; en *Luna Max*, en el mapa de Puerto Mont Blanc, se representan como chicas sensuales, de cabello rubio, vestido y botas violetas y alas de murciélago; además, en la Torre Mágica 1-50 el jefe final es una súcubo gigante; en *Catherine* un súcubo seduce al protagonista y consigue que sea infiel a su pareja; en *Resident Evil 6*, en la campaña de León y Helena, la hermana menor de Helena, Debora, se convierte en una B.O.W.⁹ con características de súcubo; en *Otome Ijwaru My Master* la protagonista, Kurumi, se vuelve súcubo en la ruta de Ryuka; en *Warcraft 3* hay una unidad demoniaca llamada «Succubus» que tiene como habilidad drenar la vida de otra unidad y añadirla a la suya; además, en el mapa de este videojuego Dota, la súcubo, es una heroína del bando Scourge; en *Castlevania Symphony Of The Night* aparece un jefe llamado Succubus; y en *Heroes Of Newerth (HoN)* también hay un héroe llamado «Succubus».

Para terminar, Wikipedia incluye una referencia al mundo de los web-cómic *Eerie Cuties*, en el que una de las protagonistas, Zoey Love, es un súcubo.

Pero no todos los súcubos del siglo XXI habitan en las pantallas y receptáculos que nos ofrece la era digital; para algunos pueblos y culturas las agresoras fatales viven entre nosotros en el mundo real. Sirva como culmen de este artículo el sorprendente caso que me contó mi alumno Germán Francisco J.P. (dominicano de 18 años que terminó de estudiar la ESO en el IES de Molina de Aragón el pasado curso 2013-2014). Reproduzco parte de la conversación mantenida el 9 de agosto de 2014, a través del chat de Facebook, sobre una bruja chupona que acosó a su hermano:

ÁGT: ¿Qué tal, Germán??

Recuerdas que me contaste una historia real que le pasó a tu hermano en tu tierra... La que hablaba de una bruja a la que le gustaba tu hermano y se aparecía por las noches como un espíritu???

Argenis: Según esta señora le tocaba y le decía guapo y esas cosas Pero el no le Asia ningún caso

⁷ Véase en YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=2cXDgFwE13g>>.

⁸ Véase «súcubo»: <<http://es.wikipedia.org/wiki/S%C3%BAcubo>>.

⁹ Siglas de «Biological Organic Weapon». Se refiere a cualquier criatura que haya sido deliberadamente infectada por un agente *mutagénico* con el propósito de convertirse en un arma biológica, en la serie *Resident Evil* se emplea el término: *arma bioorgánica*.

Y una noche en casa de mi abuela el sintió k lo estaban chupando
 Y empezó a gritar
Argenis: El gritaba pero nadie escuchaba
 Al día siguiente
 Se lo dijo a mi abuela
 Y ella le puso un crucifijo
 Y le dijo k comprase unos pantaloncillo negros y k se lo pusiera alrreves
 El así lo iso
 Y unas noches después
 Volvió
 Entonces ella decidió poner sal
 Y otras cosas
 Y no volvió más
ÁGT: pero él la sintió... Cómo? Estaba encima de él y sabía que era ella?
 o era solo como un espíritu??
Argenis: Según el era algo así como un espíritu
 Pero no dejaba k nadie lo escuchase y el no podía moverse
ÁGT: y a esa mujer la conocen en el pueblo por ser bruja o algo así??
 De qué pueblo es? o ciudad?
Argenis: Se dice en el barrio k ella es bruja
ÁGT: sigue viviendo allí? y no les da miedo?
 es muy mayor? o joven?
Argenis: Puerto plata
 Tiene como 50
ÁGT: y tiene mote o la llaman de alguna forma especial??
Argenis: Pero casi nadie deja k ella les toque sus niños
 Sii
 Le dicen nana
ÁGT: Y hace brujería buena?? Quita mal de ojo o algo así? o solo mala?
Argenis: Se dice k solo magia negra
 Y k tiene un libro sobre eso
ÁGT: y cuando tu hermano se cruza con ella?? Ha vuelto a pasar algo?
Argenis: El dice k se le pone la piel de gallina
ÁGT: Tu hermano, cuántos años tiene ahora?
Argenis: 25 años
 [...]
ÁGT: Muchísimas gracias, Germán!!!
Argenis: Pero esto paso de verdad
 Y mi hermano estaba acojonado

4. CONCLUSIONES

En la actualidad, extraña cada vez menos constatar que los nuevos soportes audiovisuales e informáticos del discurso amplían cada vez más su capacidad y su versatilidad a la hora de acoger los mismos relatos que antes se transmitían por vías más convencionales, orales o escritas. La irrupción en nuestra cotidianeidad de los blogs, de las redes sociales, de los sitios web como YouTube, y de las aplicaciones de mensajería multiplataforma como WhatsApp están haciendo aún más rápidos, dúctiles y sorprendentes estas metamorfosis, que están afectando a la transmisión de la cultura y de la literatura de modo mucho más intenso y profundo que nunca antes.

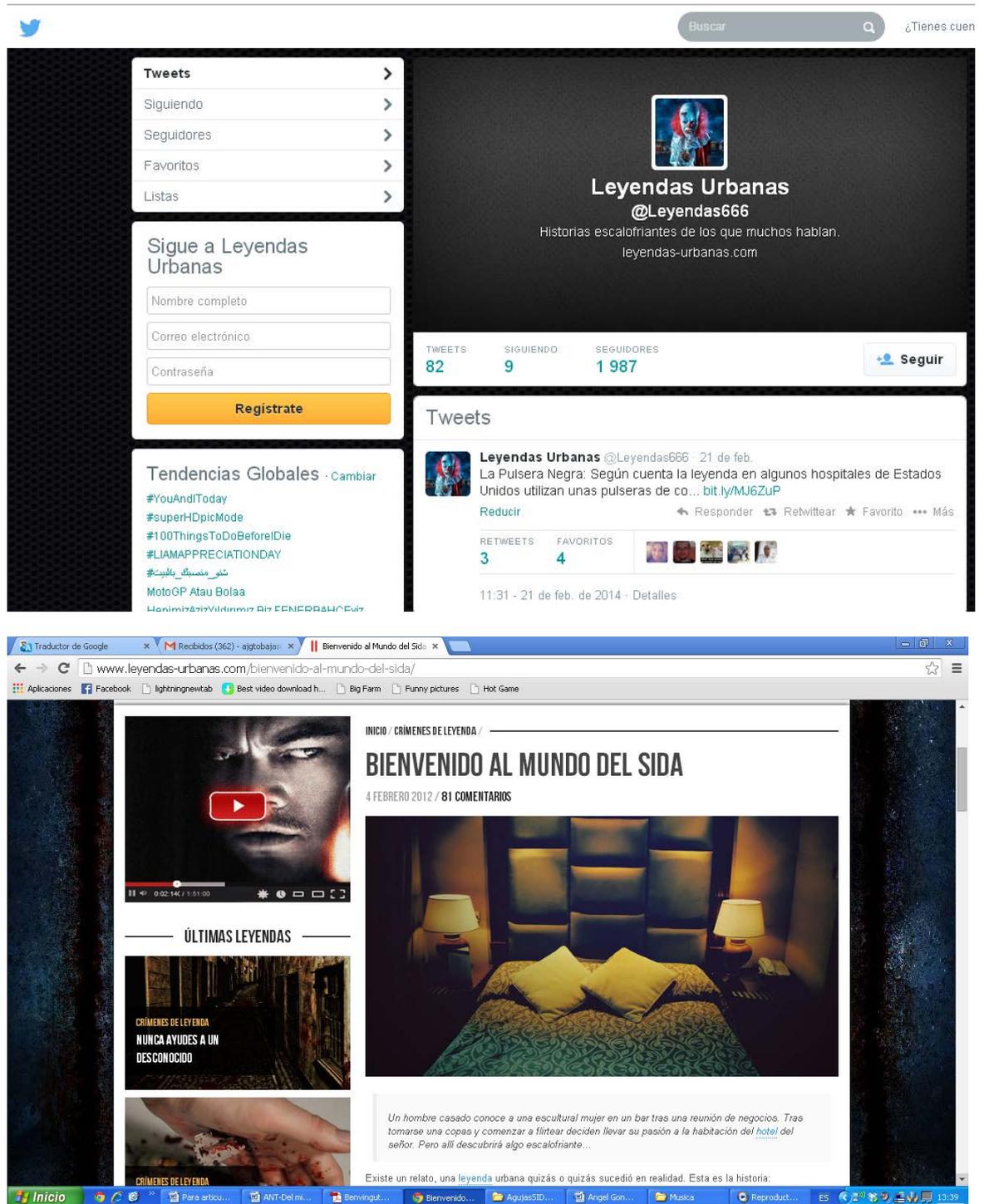
Como advertía en un monográfico sobre las dedicatorias escolares, habitualmente «se analiza todo desde la distancia y se canoniza lo viejo y prestigioso, en tanto que lo que tenemos justo delante de nuestros ojos no lo apreciamos ni valoramos hasta que no pasa el tiempo o nos alejamos de ello o vemos que lo valoran los demás» (Gonzalo,

2013: 8). No obstante, y esa es la idea que pretendo transmitir aquí, en cuanto aguzamos un poco nuestros sentidos y observamos las nuevas formas o formatos discursivos, expresivos y artísticos que nos ofrece el mundo del siglo XXI, apreciaremos de qué manera lo que parece ser «nuevo» suele cobijar temas, motivos y tópicos pretéritos.

Espero que este artículo, en el que se relaciona y vincula a Mary SIDA con, por ejemplo, las serranas del Romancero popular, aporte un granito de arena más a los estudios que se vienen realizando sobre estos nuevos soportes y formatos y que mueva a la curiosidad, amplíe el punto de vista o, simplemente, guíe a otros investigadores que quieran acercarse a estos odres del siglo XXI, pues no me cabe duda de que en ellos nunca faltarán «bebidas añejas».

5. IMÁGENES

A. MARY Y HARRY SIDA EN INTERNET



1: Imágenes de Twitter y blog (vinculados) especializados en leyendas urbanas:
 <<https://twitter.com/Leyendas666>> y
 <<http://www.leyendas-urbanas.com/bienvenido-al-mundo-del-sida>>

Existe un relato, una [leyenda](#) urbana quizás o quizás sucedió en realidad. Esta es la historia:

Juan era un hombre casado, con dos hijos, el típico padre de familia. Un día tuvo que desplazarse a una convención de trabajo, lejos de su ciudad. En algunas ocasiones tenía que hacer acto de presencia en congresos y exposiciones para conseguir nuevos clientes. En esta ocasión viajó junto a otros compañeros a una ciudad que desconocemos.

Como sucede en estas convenciones, Juan acudió a la salida del congreso a una cena con los compañeros y con algunos conocidos clientes. Después de la cena acudió a una [sala](#) de fiestas a tomar la última copa. Estando en la barra vio aparecer una chica guapísima, de las chicas que no suelen verse muy a menudo. Todo el mundo quedó maravillado por su belleza, pues no solo tenía un rostro precioso, [sino](#) que su cuerpo era perfecto. Al parecer la chica venía sola y parecía algo triste. Ella se acercó a la barra donde estaba Juan y pidió una copa.

Sus [miradas](#) se cruzaron y una leve sonrisa dio pie a cuatro palabras de cortesía. Juan no era de los típicos hombres que intentan seducir a las mujeres de forma descarada. Él simplemente quería conversar con esa preciosa mujer. Empezaron a hablar, a reír, se contaron sus vidas y los vasos vacíos iban acomodándose en la mesa.

Juan, seducido por tan [maravillosa](#) chica le ofreció tomar una última copa en el bar del hotel donde estaba hospedado. Ella aceptó con una [mirada](#) de complicidad. Como era de esperar Juan y la chica misteriosa pasaron la noche juntos.

Cuenta el relato que se dejaron llevar por los instintos más carnales, sin pensar, sin tomar [precauciones](#), puro instinto sexual.

Al día siguiente Juan abrió los ojos y vio que la chica no se encontraba a su lado. Se levantó con los ojos entre abiertos y un leve [dolor de cabeza](#) por los efectos del alcohol. Juan fue al baño para ver si la preciosa chica estaba en él.

Fue entonces cuando Juan vio que en el espejo del baño había un texto escrito con tinta labios.

Juan cayó al suelo, pálido, con cara de terror, un grito [de miedo](#) surgió de todo su ser. Pero ¿Qué texto había escrito en el espejo del baño?

El texto ponía: ¡Bienvenido al club del SIDA!



catalina
on jul 25, 2013
at 0:09

yo habia escuchado una parecida de una niña q cuando cumple 15 años sus papas le regalan un viajen en un crusero de lujo con mucho esfuerzo cuando llega conoce a un chico maravilloso q la seduce hasta tener relaciones intimas y la convence de hacerlo ssi proteccion y al dia siguiente este le deja una caja con una rosa marchita a la niña le extraña eso y ve una nota q dice vienvenida al mundo del sida



Danny
on feb 19, 2014
at 22:03

Si es una historia contanda n un video



MATIAS
on sep 14, 2013
at 4:39

ahi una historia casi igual pero con una chica de quince años pero en una cancion escuchenla es se llama (15 años perdidos) de click y si no la encuentra por click busquenla por el porta

2: Relato y comentarios de otros usuarios que aportan nuevas versiones en la misma web:
<<http://www.leyendas-urbanas.com/bienvenido-al-mundo-del-sida>>

punofabraham.blogspot.com.es/2012/05/bienvenido-al-mundo-del-sida.html

Facebook lightningnewtab Best video download h... Big Farm Funny pictures Hot Game

Compartir Más ▶ Siguiente blog»

stories of horror of abraham

martes, 1 de mayo de 2012

bienvenido al mundo del S.I.D.A

Bienvenidos a mi post: **La Historia mas Espantosa Jamas Contada y Sus Variantes**. Ya muchos habran escuchado esta historia, pero no esta de mas escucharla, por que aparte de dar cierto temor y escolofio, tiene su moraleja y si en verdad aprecian esto, compartiselos a sus amigos, seria lo mejor que pueden hacer, ya con esto iniciamos el post.



El mundo/club del SIDA: Posiblemente la "Version Original"

Un hombre se va de [viaje](#) a Rio de Janeiro con intenciones de dar rienda suelta a sus instintos: caipirinha, mujeres... Se instala en un hotel, y va a bailar "Help" la discoteca mas [famosa](#) de Copacabana, de la que se dice que cuando a las chicas se les pregunta el nombre responden "100 reales". Finalmente esta persona acuerda el precio con una mulata espectacular, y vá con ella hasta el hotel, en donde se entrega a una noche de desenfreno. En la maratón amorosa, olvida -conciente o inconcientemente- de utilizar preservativos. Cuando despierta a la mañana siguiente, la mulata ya no se encontraba en la [habitación](#). Se levanta asustado, temiendo haber sido victima de un robo, y revisa sus pertenencias. Todo está en su lugar: pasaporte, cheques de viajero, dólares, tarjetas de crédito...

Más relajado entra al baño a lavarse la cara, y en el espejo encuentra escrito con rouge: "Bienvenido al club del SIDA"

Pues como ven, esta es segun dicen varias personas y webs, es la version original de esta historia, pero no hay quienes se hayan aprovechado de esto y lo modifican detalles, sacando nuevas versiones de la misma, aqui les dejo sus diferentes variantes.

3: Blog que recopila bastantes versiones de estas leyendas urbanas:
 <<http://punofabraham.blogspot.com.es/2012/05/bienvenido-al-mundo-del-sida.html>>

https://www.facebook.com/notes/amo-feisbuk-xd-/camila/188616391187218

Facebook

Busca personas, lugares y cosas

Ángel Inicio 20+

Camila

7 de junio de 2011 a la(s) 3:19

Había una vez una niña llamada ¡Camila! Ella tenía 14 años, esperaba con ansias sus 15 años el cual sus padres la enviarían a un crucero de quinceañeras... Llegó el día del crucero, y ella muy emocionada se despidió de sus padres y entro al crucero.

Ya instalada fue a dar un paseo por el crucero, cuando se encontró al chico mas lindo que sus ojos habían visto... El le pregunto: ¿como te llamas? Ella respondió: Camila, el le dijo: Mucho gusto Camila, yo me llamo Raúl.

Al final del día Camila fue a su habitación para descansar para el otro día, cuando despertó y se levanto vio que debajo de su puerta había una Rosa Azul y una nota que decía: 'Para la niña mas linda que mis ojos han visto' de Raúl.

Ella muy extrañada pero emocionada empezó a saltar de alegría en su habitación.

Cuando Camila bajó al gran salón, allí estaba Raúl, pasaron todo el día juntos hasta la noche que Raúl acompañó a Camila a su habitación, se despidieron con un beso.

Así pasaron 6 días, cada vez que Camila despertaba encontraba una 'Rosa Azul'. Hasta que lleo el último día del crucero, Camila estaba muy emocionada porque iba a bailar el vals con Raúl el cual nunca más lo iba a volver a ver... cuando todo terminó Raúl y Camila subieron a habitación y Camila segura de su amor por Raúl se entregó a el, en cuerpo y alma...

Yo amo feisbuk XD

Notas de "Amo feisbuk... XD"

Todas las notas

Recibir notas por RSS
Insertar publicación
Reportar

SOLICITUDES DE AMISTAD Ver todas

Belén Casanova
9 amigos en común
Confirmar la solicitud de a...

Loli Fernadesz
1 amigo en común
Confirmar la solicitud de a...

Carolina Martín Prieto
8 amigos en común
Confirmar la solicitud de a...

Alicia Tello
Confirmar la solicitud de a...

subieron a habitación y Camila segura de su amor por Raúl se entregó a el, en cuerpo y alma...

Le regaló lo más importante en su vida: 'SU VIRGINIDAD'

Al otro día Camila despertó y no encontró a Raúl, pero había un cofre de plata con unas Rosas Azules talladas y una nota que decía: 'La pasé muy bien anoche, por favor abre este cofre cuando estés en tu casa' Raúl.

Cuando Camila llegó a su casa, abrazó a sus padres y de inmediato fué a su habitación recordando el cofre de Raúl. Cuando abrió el cofre una lágrima rodó sobre su mejilla... En el cofre había una 'Rosa Azul toda marchita; al lado de la flor había una nota que decía: 'Bienvenida al mundo del SIDA'.

Alicia Tello
Confirmar la solicitud de a...

CF Salesianos Guadalajara
10 amigos en común
Confirmar la solicitud de a...

ANUNCIOS Crea un anuncio

Ferial Plaza - Centro...
Las fotos más divertidas del verano de Ferial Plaza - Centro Comercial Enríanos la foto má...

A Cristina Corral González
le gusta la foto de Dani Martínez

Se etiquetó a Ana Ibón Atarés Sánchez en la foto de María Sescún Atarés

Paula Moreno de la Cruz

Rocio Pascual

Ana Fernández

Busca personas, lugares y cosas

Ángel Inicio 20+

Bienvenida al mundo del SIDA



Me gusta · Comentar · Compartir

A 11 personas les gusta esto.

Carolina Vidal Aiiii que mamoom Raúl sí la uviera querido tanto le uviera dicho lo que tenía y tal vez Camila lo entendería assshhhh que tupido no pensaron
7 de junio de 2011 a la(s) 3:41 · Me gusta 1

Yo amo feisbuk XD si, pero muchas personas son así Carolina, por eso hay que reflexionar, y pensar las cosas antes de hacerlas.
7 de junio de 2011 a la(s) 3:43 · Me gusta 1

Carolina Vidal Sí d echooo pobre chica
7 de junio de 2011 a la(s) 3:45 · Me gusta 1

Carolina Vidal Por cierto sta linda la reflexión ^^
7 de junio de 2011 a la(s) 3:47 · Me gusta 1

Yo amo feisbuk XD sii a mi tambien me encanta. gracias ^^
7 de junio de 2011 a la(s) 3:48 · Me gusta 1

CF Salesianos Guadalajara
10 amigos en común
Confirmar la solicitud de a...

ANUNCIOS Crea un anuncio

Ferial Plaza - Centro...
Las fotos más divertidas del verano de Ferial Plaza - Centro Comercial Enríanos la foto má...

Me gusta

Vacaciones de Aventura
turiaventura.es

Una Semana de Aventura por 169€ (Rafting, Barranco Acuatico, Atrévete Yal 640 011 096

A Cristina Corral González
le gusta la foto de Dani Martínez

Se etiquetó a Ana Ibón Atarés Sánchez en la foto de María Sescún Atarés

Paula Moreno de la Cruz

Rocio Pascual

Ana Fernández

Ana Ibón Atarés Sánchez

Mariah Dag

Irene Santiago Rando

Mari Carmen Herranz Abad

Laura Umuita

Sara Sanchez Cordoba

Activar el chat para ver quien está disponible.

4. Versión de la leyenda de Harry SIDA en Facebook:

<https://www.facebook.com/notes/amo-feisbuk-xd-/camila/188616391187218>

The screenshot shows a web browser window with the URL billcainonline.com/?p=3412. The page features a header with the 'Bill Cain ONLINE' logo and navigation links for HOME, ABOUT, BOOKS, and CONTACT. The main content area is titled 'Scariest Urban Legends Countdown: #8 - AIDS Mary!' and includes a date badge for 'OCT 17'. The article text begins with 'Welcome to my countdown of the 10-scariest Urban Legends of all time...' and ends with '#8: AIDS Mary!'. A sidebar on the right contains a search bar and a 'Related Articles From This Category' section with links to 'Closing the Portal to ... the VOID!', 'Honoring #41 At Long Last!', 'The Last Ride of the Tin Soldier: Farewell, BILLY JACK!', and 'Learning Compassion from the'.

The graphic consists of two parts. The top part is a decorative sign with a teal border and a white center, set against a teal patterned background. The sign reads "WELCOME TO THE WONDERFUL WORLD OF AIDS" in red, hand-painted letters. The bottom part is a comic strip panel. It shows a man's face in profile, looking shocked. A speech bubble above him says "GOOD LORD!". A sign in the background reads "WELCOME TO THE AIDS CLUB". A caption above the panel reads: "BUT THE POOR STIFF DIDN'T SEE, AT LEAST NOT UNTIL THE NEXT MORNING AFTER MARY HAD GONE..."

5. Ejemplo anglosajón en la página web de Bill Cain: <<http://billcainonline.com/?p=3412>>



MediocreComic

Comics



Well, it's as true as everything else they believe.

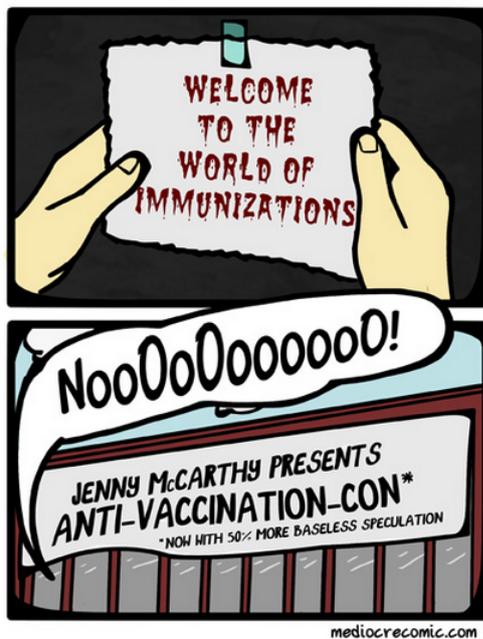
Date: September 12, 2013

Author: admin

Category: Comics

Tags: anti-vaxxer idiots, fwd:fwd:fwd:re:fwd: WATCH OUT, jenny mccarthy, myth, urban legend, vaccinations, welcome to the world of AIDS

← Shhhh
Breaking Bad, Time Travel, and Hitler →



← Shhhh
Breaking Bad, Time Travel, and Hitler →

Share this:



6. Versión gráfica contrahecha:

<<http://mediocrecomic.com/2013/09/12/well-its-as-true-as-everything-else-they-believe/>>

B. MARY Y HARRY SIDA EN EL CINE, LA TELEVISIÓN Y YOUTUBE:

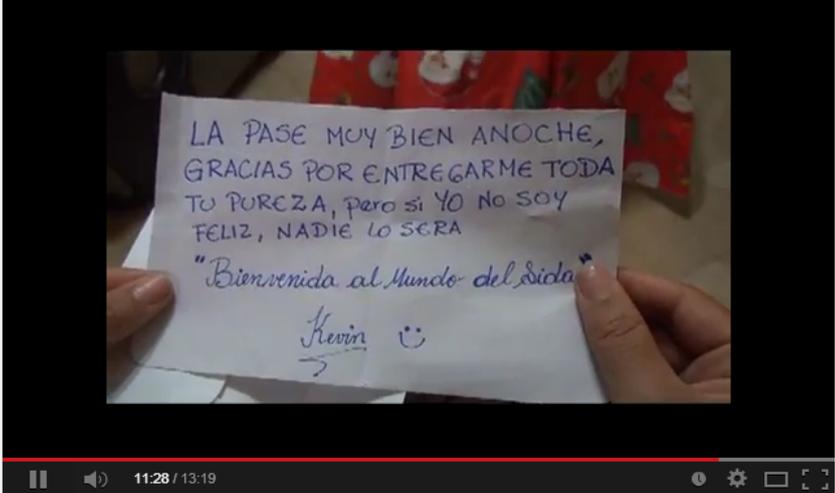


7. Imágenes de dos escenas significativas. Una del largometraje *Via Appia* <<http://kinomusorka.ru/en/new-film-via-appia.html>> y otra de la serie *La Rosa de Guadalupe* <https://www.youtube.com/watch?v=WUVfzK_BaAQ>

← → ↻ <https://www.youtube.com/watch?v=Tu6uTsIKI0w>

Aplicaciones Facebook lightningnewtab Best video download h... Big Farm Funny pictures Hot Game

YouTube ES



11:28 / 13:19

La historia de Camila

Stalyn Cabrera

 Suscribirse 8

14.424
 12 13

Me gusta Información Compartir Añadir a

 **Evelin Paez** hace 2 meses
 Buen mensaje pero esta muy sobre actuado
 Responder · 2

 **Anabella Gonzales Oficial** hace 3 meses
 no pues que tan buena actris camila le damos un oscar bravo, bravo
 Responder · 2

 **Paula andrea Marquez camacho** hace 3 meses
 Jajajajaja retiro lo dicho se sobreactuan todos... excepto la amiga.. !! Que disaster XD ..
 jajajajajaja
 Responder · 1

 **Matias Chauque** hace 3 meses
 Que feos todos
 Responder · 3

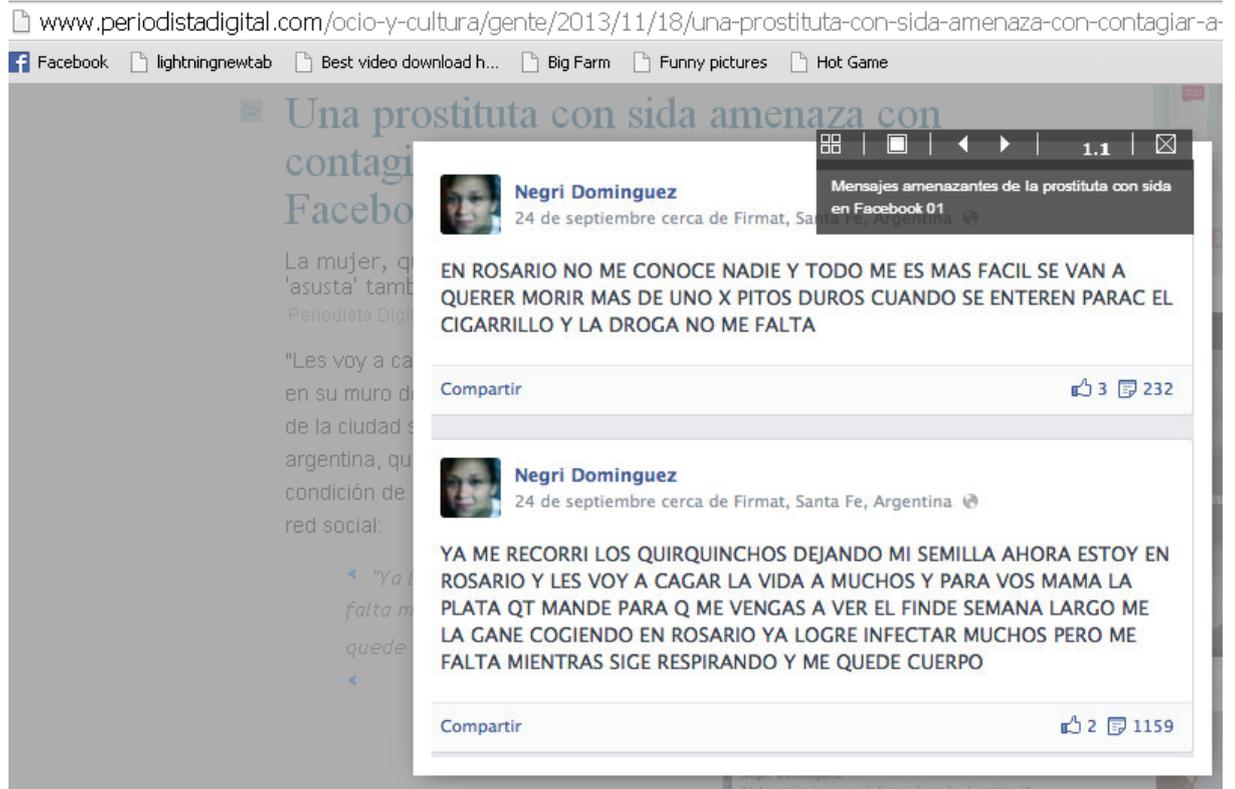
 **Paula andrea Marquez camacho** hace 3 meses
 Jajajajajajaajaja me da risa como actua Camila demasiado sobreactuado, además recita ...
 igual que la mamá!! Pero loque importa es el mensaje de la peli!! Solo son criticas
 constructivas! XD
 Responder · 1

 **EULISE GALLARDO** hace 4 meses
 UNA MARDITA ESTUPIDES Q HACEN ESAS JODIAS
 Responder · 1

 **Yander Rivero** hace 4 meses
 LO IMPORTANTE ES EL MENSAJE NO LAS CRITICAS

8. *La historia de Camila*. Imagen y comentarios del cortometraje *amateur* publicado en YouTube en 2012: <<https://www.youtube.com/watch?v=Tu6uTsIKI0w>>

C. NOTICIA DE 2013 RELACIONADA CON LA LEYENDA URBANA DE MARY SIDA:



Periodista Digital › Ocio y cultura › Gente

Sé el primero en comentar



La prostituta que amenaza con contagiar a todos de sida

Captura

"Ya logré infectar muchos, pero me falta mientras siga respirando y me quede cuerpo"

Una prostituta con sida amenaza con

9. Noticia publicada en *Periodista Digital* el 18 de noviembre de 2013:

<<http://www.periodistadigital.com/ocio-y-cultura/gente/2013/11/18/una-prostituta-con-sida-amenaza-con-contagiar-a-todo-bicho-viviente-desde-su-facebook.shtml>>

BIBLIOGRAFÍA

- BENNETT, Gillian (2005): *Bodies: sex, violence, disease, and death in contemporary legend*, Mississippi, University Press.
- BRUNVAND, Jan Harold (2002): *El fabuloso libro de las leyendas urbanas. Demasiado bueno para ser cierto*, trad. M. Berastegui, Barcelona, Alba.
- CARDOSO DA COSTA, María do Carmo (2000): *O mito e a cultura popular em La Serra-na de la Vera* (tesis doctoral), Rio de Janeiro, Universidade Federal.
- CORREA, Nicolás (2013): *Súcubo*, Buenos Aires, Wu Wei.
- Diccionario de la Lengua Española* (2001): ed. 22^a, Madrid, RAE.
- FELIJO, Benito Jerónimo (1736): «Color etiópico», *Theatro crítico universal*, tomo VII, discurso III; <<http://filosofia.org/bjf/bjft703.htm>>.
- FELICES, Amaya (2011): *El pozo de todas las almas*, Málaga, Mundos Épicas.
- GOLDSTEIN, Diane (2004): *Once upon a virus: AIDS legends and vernacular risk perception*, Logan (Utah), University Press.
- GONZALO TOBAJAS, ÁNGEL J. (2013): *Las escrituras populares escolares: estudio y antología*. Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá-UNAM-Centro de Estudios Cervantinos. Disponible en <<http://dspace.uah.es/dspace/handle/10017/19846>>.
- GONZALO TOBAJAS, Ángel J. (2014): «Del mito de la *silla peligrosa* a la leyenda urbana de la aguja escondida y el contagio del SIDA», en *Caracteres*, vol.3, núm. 2, noviembre, pp. 30-50. Disponible en <<http://revistacaracteres.net/revista/vol3n2noviembre2014/leyenda-urbana-sida>>
- GRUP DE RECERCA FOLKLÒRICA D'OSONA (2002): *Benvingut/da al club de la SIDA, i altres rumors d'actualitat*, coord. Joseph Maria Pujol, Barcelona, Generalitat.
- GUTIÉRREZ CARBAJO, Francisco (1998): «La pervivencia del mito de la Serrana de la Vera», en *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO)*, eds. María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, Alcalá de Henares, Servicio de Publicaciones de la Universidad, tomo I, pp. 771-786.
- HIJO, Tomás (2009): *El libro Negro de las leyendas urbanas, los bulos y los rumores maliciosos*, Barcelona, Styria.
- MARTÍN SALAMANCA, Juan (2014): *El embrujo de Lilit*, Madrid, Éride.
- MEAD, Richelle (2009): *Cantos de súcubo*, Barcelona, Nabla.
- ORTÍ, Antonio, y Josep SAMPERE (2000): *Leyendas urbanas*, Barcelona, Martínez Roca.
- PARDO BAZÁN, Emilia (1903): *San Francisco de Asís, siglo XIII*, Madrid, Imp. de Alrededor del mundo.
- PEDROSA, José M. (2004): *La autoestopista fantasma y otras leyendas urbanas españolas*, Madrid, Páginas de Espuma.
- SILEN, Georgette (2013): *O Cântico do súcubo*, Brasilia, Buriti.
- SONTAG, Susan (1996): *La enfermedad y sus metáforas y El Sida y sus metáforas*, trad. Mario Muchnik, Madrid, Taurus.
- SUÁREZ LÓPEZ, Jesús (1997): *Silva Asturiana VI. Nueva colección de romances (1987-1994)*, Oviedo-Madrid, Fundación RMP, Real Instituto de Estudios Asturianos, Fundación Municipal del Ayuntamiento de Gijón y Archivo de Música de Asturias.
- WORKMAN, Mark E. (1993): «Tropes, Hopes, and Dope», en *Journal of American Folklore* 106: 420, pp. 171-183.

Fecha de recepción: 10 de enero de 2015
Fecha de aceptación: 15 de marzo de 2015



Coplas de la tierra en la chilena, lírica tradicional de la Mixteca

Grissel Gómez Estrada

(Universidad Autónoma de la Ciudad de México)

ABSTRACT: This paper seeks to highlight the traditional lyrical genre known as Chilean, who will sing and dance mostly in the Mexican's Mixteca region. I will focus on the analysis of the 'verses of the Earth', as he calls them Margit Frenk, as I feel that these characterize the genre, based on a corpus of more than a hundred chilean. In addition, these verses will give an account of the culture of the inhabitants of the region.

KEYWORDS: traditional, chilean, traditional lyrical, popular songs of the earth.

RESUMEN: El presente trabajo pretende dar a conocer el género lírico tradicional conocido como chilena, que se canta y baila sobre todo en la región mexicana de la Mixteca. Me centraré en el análisis de las 'coplas de la tierra', como las llama Margit Frenk, pues considero que éstas caracterizan al género, a partir de un corpus de más de cien chilenas. Asimismo, dichas coplas van a dar cuenta de la cultura de los habitantes de la región.

PALABRAS-CLAVE: lírica tradicional, chilena, coplas de la tierra .

1. Mi intención en este texto es ofrecer un panorama general de la chilena en México como género de la lírica tradicional de la Mixteca, y destacar el tema que, quizá, la caracteriza: la tierra natal. Este interés radica también en el hecho de que, pese a la popularidad de muchas de sus canciones en gran parte del país –y a diferencia de otras manifestaciones tradicionales como el huapango o el son jarocho–, poco se sabe del género (incluso se desconoce su apelativo, *chilena*).

Aunque la chilena se ha convertido en el género característico del estado de Oaxaca, ha sido poco estudiada. De los trabajos realizados sobre ella la mayoría se abocan a la música. Un ejemplo son las investigaciones de los etnomusicólogos Patricia López y Carlos Ruiz. La primera intenta analizar la relación entre las partes musical y literaria de algunas chilenas de la Costa Chica (López, 2007: 301-308), mientras que el segundo tiene un importante estudio sobre el son de artesanía, manifestación del baile de la chilena en la Costa Chica, titulado *Versos, música y baile de artesanía de la Costa Chica* (Ruiz, 2004), que incluye un disco compacto. Por otro lado, se le han dedicado a la chilena capítulos aislados en libros sobre música mexicana, como *La música de México* de Julio Estrada (1984), *Bailes del folklore mexicano* de Martín Núñez (1996) y *El son mexicano*, de Thomas Stanford (1984: 38-43).

En cuanto a estudios más extensos, destaca el texto *La chilena* (Fernández, 1988), que da una primera visión acerca de su origen y *performance* en San Pedro Amusgos, Oaxaca; también recoge testimonios y chilenas representativas de ese lugar. Otro libro dedicado al tema es *La chilena. Estudio geomusical* (Guerrero, s/f), que proporciona antecedentes, clasificación y canciones de la chilena del estado de Guerrero. Sin embargo, estos estudios que se concentran sobre todo en la cuestión geográfico-social son más bien locales y cuentan con poco rigor metodológico. También se encuentran las tesis *La chilena mixteca transnacional* (Revilla, 2000) y *La chilena de la Costa Chica como*

representación simbólica de procesos sociales (Muratalla, 2004), pero el análisis en ellas se lleva a cabo desde los puntos de vista de la antropología y de las ciencias de la comunicación, respectivamente. Por último, existe el libro *La chilena guerrerense*, de Moisés Ochoa, que no pude conseguir, pero que versa sobre el origen de la chilena en México.

En mi tesis de doctorado, *Estructura y recursos poéticos de la chilena: lírica tradicional de la Mixteca* (Gómez, 2012), único estudio literario que hasta ahora se ha realizado sobre este género, efectué una descripción general de la chilena, dada la escasez de textos especializados, mediante el análisis de un corpus de cerca de cien canciones reunidas a los largo de mi estancia de cinco años en Huajuapán de León, Oaxaca.

El nombre ‘chilena’ proviene de la cueca chilena, otro género tradicional que marineros de ese país introdujeron en México en su paso por las costas de Guerrero y Oaxaca, cuando se dirigían a las minas de California durante la llamada «fiebre del oro» en 1948, periodo que se caracteriza por una migración masiva, tanto de estadounidenses como de latinoamericanos, a los alrededores de San Francisco. Como se puede ver, la chilena es un tipo de canción joven, igual que la cueca: «El nacimiento de la cueca se cifra hacia 1824, en Perú, según las investigaciones de Carlos Vega a la fecha de su partida. Fue bautizada con el nombre de zambaclueca, zambacueca, zamacueca y, hoy día, cueca. También la oí nombrar como zamba culeca en el norte de Perú» (Loyola, 2010: 23). El género se extendió rápidamente en Sudamérica e incluso llegó a California.

De este modo, el baile de la cueca comenzó a tocarse en las costas del Pacífico mexicano, lugar de paso para los marineros donde se encuentran establecidos grupos afroestizos, cuyos ritmos –específicamente el son– se mezclaron con el nuevo género hasta dar origen a la chilena. Ésta también se transmitió y se extendió con velocidad de la región conocida como Costa Chica –o Mixteca de la Costa, que comprende el territorio que va de Acapulco a Huatulco– hasta casi toda la región, y parte de la Mixteca de Puebla. También se toca en algunas comunidades de mixtecos emigrantes en Estados Unidos, en específico, en los estados de Arizona y California.



La chilena, como variante del son, contiene tres elementos: el musical, el coreográfico y el literario. Respecto al coreográfico-musical, el baile representa el cortejo del gallo a la gallina, y se baila zapateando y agitando un pañuelo. Musicalmente hablando,

«La chilena es [...] un son zapateado, en tres tiempos, valseado, cadencioso» (Fernández, 1988: 86). Su estructura general

es una introducción musical instrumental a la que le sigue la copla y luego el estribillo, si es que lo hubiera, y después un interludio musical al que le sigue nuevamente la copla y así sucesivamente. Al final, puede terminar ya sea con una parte instrumental o con el último verso de la copla o del estribillo. [...] Aunque hay excepciones, podemos decir que, por lo general, la estructura musical de las coplas de las chilenas [...] está conformada por un período de 16 compases, compuesto por dos frases de ocho compases cada una, las cuales a su vez, cuentan con dos semifrases de cuatro compases cada una (López, 2007: 302).

Dada su interpretación en un territorio vasto, donde conviven distintos grupos étnicos, la chilena suele clasificarse en afromestiza, mestiza e indígena¹; cada una de estas subdivisiones representa grandes diferencias en su interpretación y en su contexto social. «Estos grupos tienen algunas variantes en la ejecución de la chilena, que se manifiestan en distintos niveles, como en la dotación instrumental, en la estructura rítmica y armónica, en la lengua en que son cantadas y en las temáticas de sus coplas, por mencionar algunos» (López, 2007: 301).

En la chilena afromestiza, también conocida como chilena de artesa, tenemos el origen de la chilena, en la Costa Chica. Se caracteriza por ser festiva, humorística, y por utilizar dobles sentidos, alusiones sexuales, etcétera. Aún se lleva a cabo, aunque en pocos pueblos, una especie de *topadas* donde una mujer y un hombre, en medio de las canciones, detienen la música para enfrentarse por medio de versos pícaros, y tratan de demostrar su supremacía. Su ritmo es rápido, y el zapateado, potente, dado que la tarima sobre la cual se baila ejerce como instrumento musical. A continuación muestro un enfrentamiento entre dos pobladores de la Mixteca de la Costa, recogido por Carlos Ruiz. Dice un cantante:

Caminando por la sierra
me encontré esta guacamaya,
y me dijo la cabrona:
«No te pases de la raya,
anda, mámale a tu mama,
déjame a mí la guayaba:
aunque tenga el pico pando
comiendo no se me traba».

A lo que contestó una señora:

Corté la flor de la escoba,
pensando que era la ruda;
a ti te tienen por guapo,
pero yo te cargo en duda:
contigo barro la calle
y también tiro basura (Ruiz, 2004)².

¹ No está claro quién propuso inicialmente esta división –justo como ocurre con los autores de las chilenas, el nombre se desdibuja–, pero es mencionada por Guerrero (s/f).

² Disco I, canción 4.

La chilena mestiza se parece mucho a la anterior, sólo varía en el tempo y el ritmo. Aunque sus coplas no son tan atrevidas, suelen recitarse algunas pícaras o sentenciosas. Como muestra, tenemos *El indio suriano*:

Voy a empezar a cantar,
luego les diré quién soy,
yo soy el indio suriano
que para servir estoy.

[Estribillo]
Ay, ay, ay, ay, ay,
ay, ay, ay, ay, ay,
*ya sabes que soy el indio
que te alegra el corazón.*

Soy como la huichicata
del arroyo de tu amor,
hoy te cantaré, mulata,
versos de mi inspiración.

[Estribillo]
Ay, ay, ay, ay, ay,
ay, ay, ay, ay, ay,
*porque de todos los indios
yo soy el mero cantor.*

[...] tiene su historia
que cuenta el amanecer
y en Acatempan, La Noria,
del barrio de san José.

*Ay, ay, ay, ay, ay,
ay, ay, ay, ay, ay,
bellos paisajes de gloria,
rincones de Ometepepec.*

Ometepepec es muy bonito
porque resalta el amor;
quisiera ser chupamirto
para andar de flor en flor.

[Estribillo]
Ay, ay, ay, ay, ay,
ay, ay, ay, ay, ay,
*cuando alguna se marchita
ya están otras en botón.*

De los barrios de esta tierra
me gusta donde vives tú,
tienes flores y palmeras,
barrio de la Santa Cruz.

[Estribillo]

Ay, ay, ay, ay, ay,
ay, ay, ay, ay, ay,
y cantar las primaveras
bajo de tu cielo azul.

Ya me voy a despedir,
cantando se los diré:
ya se va el indio suriano
cantándole a Ometepepec.

[Estribillo]

Ay, ay, ay, ay, ay,
ay, ay, ay, ay, ay,
y si por acá no vuelvo
de Iqualapa escribiré.

La chilena indígena es instrumental, salvo pocas excepciones donde se traducen letras en español al mixteco o al amusgo. Se toca con la banda y su zapateado es tan débil que casi no se escucha. Esta clasificación funciona en general, pero es indispensable tener en cuenta las características de la *performance*.

La letra de las canciones, aunque también hay muchas chilenas instrumentales, se organiza en coplas, según la tradición hispanoamericana, mismas que, por su naturaleza, son viajeras; es decir, pueden aparecer en varias canciones diferentes. Las coplas de la chilena son cuartetos octosílabos, generalmente con rima asonante y, en algunos casos, conservan la estructura de la seguidilla. El tono de la chilena, que varía según la región, es sobre todo festivo y humorístico. Entre sus temas destacan la fiesta, el amor y la tierra natal, que se presentan casi siempre unidos. Aunque este tema, tal como lo registra Carlos Magis, es propio de las coplas tradicionales en muchos países de habla hispana, es lógico que en esta zona de México, que genera un alto índice de migrantes, la chilena sea tan recurrida. En ella vamos a encontrar, en concreto, muchas alabanzas y descripciones de varias comunidades, y despedidas y comparaciones entre la mujer amada y los pueblos, casi todas en el contexto de la migración.

Como dije al inicio, me interesa destacar este tema porque en las comunidades la chilena se define en ese sentido: una canción regional que habla sobre el terruño amado. Otros investigadores también han aceptado este hecho, como Muratalla, para quien destacan tres temas «por su recurrencia en el corpus de chilenas obtenido [...]: la descripción del hombre de la región, el elogio al terruño y la relación hombre-mujer» (Muratalla, 2004: 135).

En general, hablando de la música tradicional y dada la cantidad de veces que aparece en los repertorios de las comunidades, la tierra natal es más que un tema: ya es un tópico que se define como «“configuración estable”, formada por motivos» (Beristáin, 1992: 353). Para Kayser, «Los tópicos son “clichés fijos o esquemas del pensamiento y de la expresión” procedentes de la literatura antigua» (Kayser, 1985: 91), como imágenes establecidas, motivos o pensamientos estereotipados. De esta forma, un tópico es una especie de motivo recurrente, de idea fija en la mentalidad colectiva que se refleja en sus manifestaciones culturales.

Según Carlos Magis, el tópico de la tierra natal es

cualquier tipo de documentación sobre geografía folklórica, como denominación particular de aquellas coplas que nos hablan del contorno (circunstancias naturales, paisaje, fenómenos naturales), que citan nombres de pueblos y regiones, o se refieren a esos lu-

gares para calificarlos, para dar apodos colectivos de sus habitantes, o para registrar las relaciones que mantienen entre sí los pueblos vecinos y sus moradores (Magis, 1969: 245).

En el *Cancionero folklórico de México* (Frenk, 1980) se registran, sólo en el estado de Oaxaca, 1.343 coplas ‘de la tierra’ –como las llama la autora– que se dividen en de «alabanza», de «nostalgia» y de «crítica», según la intención. Teresa Miaja hace otra subdivisión y las clasifica en coplas «por orgullo lugareño», «por dolor» y de «orgullo de sus valores locales» (Miaja, 2007: 59-71).

En mi corpus, hay cuarenta chilenas que mencionan al terruño amado por lo menos en dos coplas; de estas canciones incluí cinco que no son tradicionales, sino de autores populares vivos, quienes sostienen que este tema caracteriza a la chilena. Pueden agruparse en:

1) Canciones que llevan el nombre de un pueblo real o región, o tratan de esto en casi todas sus coplas. Son las más numerosas; por ejemplo: *Cacahuatpec*, *Jamiltepec*, *Pinotepa*, *Ometepec*, *Puerto Escondido* y *Guerrero lindo*. De hecho, la chilena más representativa del género en la actualidad es *Pinotepa* (aunque también compite con *Por los caminos del sur*):

Bonito Pinotepa
yo soy coplero y te estoy cantando
porque nació en tu suelo
la morenita que estoy amando.

[Estribillo]
*Me gustan tus mujeres
por eso aunque no sepa,
yo seguiré cantando
viva la costa con Pinotepa.*

Con tu alma provinciana
eres sultana de Costa Chica;
con tus verdes palmeras
eres playera y eres bonita.

[Estribillo]

Pasando Tlacamama
una paloma dijo a mi oído:
«Si vas a Pinotepa
verás que flechas tiró Cupido».

[Estribillo]

Bonito Pinotepa,
yo soy coplero y me voy cantando,
ahí dejo a mi chilena
pa’ la morena que estoy amando.

[Estribillo]³

³ Todos los ejemplos utilizados se pueden consultar en línea en: Gómez Estrada, 2012: 168-325. Disponible en línea: <<http://132.248.9.195/ptd2013/Presenciales/0702297/Index.html>>.

2) Canciones que llevan el nombre de un gentilicio en femenino, como *La amusgueña*, *Acapulqueña linda*, *La pluteca* y *La sanmarqueña*; en general, estas canciones son de amor, aunque en *Acapulqueña linda* hay también un homenaje a las playas de Acapulco:

Yo que he nacido en esta costa bella
conociendo su noble corazón
dedico este homenaje a las costeñas
que han sabido inspirarme esta canción.

Acapulqueña linda,
linda acapulqueña.

3) Canciones en las cuales se lleva a cabo una especie de recorrido por varios pueblos de la Mixteca; por ejemplo, *Las amarillas*, *Chilena mixteca*, *Alingo*, *lingo* y *El sombrero*. Veamos el caso de *Las amarillas*:

Ayutla, Soyu y Copala,
San Marcos tiene su historia;
San Luis, Acatlán, Marquelia,
Pinotepa son la gloria.

Qué lindas son las morenas
de Cuixtla y demás poblados,
Juchitán y Huehuetán,
San Nicolás Maldonado.

Y en la *Chilena mixteca*:

Voy pasando por Huajuapán,
la región de la Mixteca,
voy camino a Juxtlahuaca,
llevo el alma muy contenta.

Me voy acercando a Putla:
se me enchina el corazón,
cómo olvidar a Conchita
y su aguardiente de sabor.

4) Canciones donde se alaba a un pueblo en pocas coplas, como *Llorar*, *llorar* y la tradicional *El indio suriano*, de la cual reproduzco algunas coplas:

[Estríbillo]

Ay, ay, ay, ay, ay,
ay, ay, ay, ay, ay,
bellos paisajes de gloria,
rincones de Ometepec.

Ometepec es muy bonito
porque resalta el amor;
quisiera ser chupamirto

para andar de flor en flor.

[Estríbillo]

Ay, ay, ay, ay, ay,
ay, ay, ay, ay, ay,
cuando alguna se marchita
ya están otras en botón.

De los barrios de esta tierra
me gusta donde vives tú,
tienes flores y palmeras,
barrio de la Santa Cruz.

Ahora bien, dentro de estas canciones se encuentran descripciones de hombres y mujeres del lugar, aunque también pueden ser identificadas como alabanzas; descripciones y alabanzas de los pueblos; y coplas de añoranza y despedida. Obviamente, estos elementos se encuentran entrelazados. Tal tipo de discursos han pasado a chilenas de reciente composición.

A continuación daré ejemplos de las mencionadas descripciones. Comienzo por la de los hombres y mujeres de la región, con una copla de la *Chilena de Jamiltepec II*:

Tus hombres, sin excepción,
son amigos y cabales
como todos los costeños:
valientes y hombres formales.

No necesariamente esta descripción es real: en ella se reflejan más bien valores ideales. En cambio, otras se acercan al hombre de la costa real, por ejemplo, la siguiente, de la canción *Sureña*, muestra la problemática que se vive en la costa, dadas las tensas relaciones entre indígenas, mestizos y afro-mestizos⁴:

Cierto que echo mis habladas
pero Sóstenes me llamo,
a mí nadie me hace nada,
como quiera, yo las gano,
y no hay ley más respetada
que el machete entre mis manos.

En cuanto a descripciones sobre mujeres hay muchos ejemplos, como la siguiente estrofa, tomada de *Cacahuatpec I*, en la cual se alaba a la zona en general –es decir, a la Costa Chica– puesto que se mencionan dos pueblos:

Pinotepa me gustó,
son sensuales sus inditas;
Tacubaya me encantó
por sus lindas morenitas.

En *Canto a la Costa Chica* tenemos una copla que habla del carácter de las mujeres:

⁴ Sobre este tema se puede consultar Veronique Flanet (1977).

Yo canto a la Costa Chica,
hermosa y bella región,
donde hay mujeres bonitas
que alegran el corazón.

Doy un ejemplo más, una estrofa de *Ometepec, bello nido*:

Ometepec, bello nido
de infinitas ilusiones,
vengo a ti, vergel florido,
a cantarte mis canciones.
Son tus hermosas mujeres
de un encanto sin igual,
un reflejo de lo que eres,
bella tierra tropical.

Como se puede observar, en este caso hay una clara identificación entre la tierra y la mujer, pues comparten las mismas características. Si el lugar es bello, las mujeres también. En este sentido, la alabanza hacia la mujer es más bien una alabanza a la tierra. Tales descripciones son del tipo más común en las coplas de la tierra. Casi todas confirman la belleza de las mujeres, aunque, además, hay algunas pocas que hablan de su constancia amorosa, como ocurre en *Chiquitita, te vas criando*. En esta canción, además, hay una especie de descripción cultural, pues se habla de la *performance* de la chilena:

Tierra linda, tierra hermosa,
tierra de mi ensoñación,
donde se baila y se canta
la chilena con el son,
donde sus lindas mujeres
aman con gran devoción,
y que nunca se arrepienten
cuando dan el corazón.

Otro ejemplo de la constancia amorosa de las mujeres, en *Ometepec II*:

Perla de la Costa Chica,
quiero ser tu trovador,
para cantarle a tus hembras,
que son fieles al amor.

Me parece muy obvia la identificación entre la tierra natal y la mujer amada en muchas de estas coplas a la tierra, donde la voz lírica es masculina. Tanto es así que a veces no se distingue si el «tú» al que se dirige dicha voz refiere a la mujer o a la tierra: ambos elementos terminan siendo casi lo mismo, no hay fronteras claras para diferenciar a una de otra, ni el amor de la voz lírica hacia una u otra. Por ejemplo, en *Caleta*:

Caleta de mi Acapulco,
siempre vestida de azul y verde,
pensando, pensando en ella
deja Caleta que te recuerde.

El recuerdo es parte fundamental en esta copla, por lo que puede definirse como de «nostalgia». Pero no se puede pensar en «ella» sin pensar en Caleta, y este efecto se logra gracias a la acción del gerundio, forma verbal que marca la simultaneidad de acciones; en este caso, pensar implica recordar. Caleta está «vestida» con colores del mar, es decir, al lugar se le otorgan cualidades humanas como si fuera una mujer, a través de la prosopopeya. ¿O es la mujer la que está vestida de azul y verde, o sea, de mar? En realidad, la redacción de la copla permite que la frase sea ambigua y que no haya distinción entre la playa y la amada.

Además, la playa es coqueta y risueña como una muchacha. Y a la manera de los amantes que dibujan un corazón en la arena con el nombre del ser amado, la voz lírica escribe el nombre de Caleta (Gómez Estrada, 2010: 114-115).

Caleta, playa coqueta,
playa risueña de manso oleaje,
en las arenitas tuyas
pongo tu nombre
todas las tardes.

No menos importante son las descripciones de la tierra o pueblo natal, ya sea por medio de lenguaje figurado o del literal, como lo muestra *Atoyac*:

Al pie de una azul montaña
que se eleva majestuosa,
está Atoyac, tierra hermosa,
de nuestra costa suriana.

Entre playas y barrancos,
cual plateada serpentina,
un río de agua cristalina
va acariciando sus flancos.

Tenemos una localización muy clara: al pie de una montaña azul, entre playas y barrancos, en la costa del sur de México, se encuentra Atoyac, y en la segunda estrofa, la descripción del río. Todas las coplas que forman esta canción describen un aspecto físico del lugar, en ocasiones a través de metáforas, como ya observamos.

Otro caso interesante lo constituye *Guerrero es una cajita*, en donde las descripciones sólo ocurren por medio de metáforas, como en la estrofa a continuación:

Guerrero es una cajita,
pintada en Olinalá.
¡Abre pronto la cajita,
ábrela pronto, abrelá!

La cajita de Olinalá es un producto artesanal guerrerense, hecho con una madera que sólo se consigue en el pueblo homónimo, pintado a mano, con trazos delicados y colores brillantes:



Los siguientes versos, tomados de la *Chilena de Pinotepa de don Luis*, muestran incluso una descripción del pueblo, de sus calles, y mencionan a una familia. Esto es importante porque en las comunidades pequeñas, en ocasiones, en lugar de preguntar por el nombre de una calle, se pregunta de plano por la familia. En este caso, el dato es presentado como referencia para explicar la ubicación:

Mi pueblito es un hermoso
capullito de alhelí,
y es un nidito precioso
Pinotepa de don Luis.

Y una callecita tiene
al terminar una ceiba;
se dan cuenta los que vienen,
por donde viven los Leyva.

Otro caso, que refleja una tarde dominical de cualquier pueblo de México, aparece en *Pinotepa viejo*:

El zócalo de mi pueblo
tiene un sabor provincial,
ya que la gente al pasear
lo hacía con mucho esmero,
viendo el quiosco colonial
de mi Pinotepa viejo.

En *Guerrero lindo* aparecen varias descripciones, entre ellas esta que también habla de las calles e incorpora un elemento histórico: la Colonia.

Vas como joya escondida,
pintoresca y colonial,
luz de mi tierra querida
de belleza nacional.

Una alabanza clara, sin descripción, la tenemos también en la canción anterior:

Arriba la Costa Grande,
tierra de héroes, rica región,
arriba Guerrero lindo
que eres orgullo de mi nación.

Hay otras coplas donde se describen elementos culturales como la comida; es el caso de *Pinotepa viejo*:

Tuvo su antiguo mercado
donde la gente compraba
su rico vaso de atole,
los tamales y enchiladas,
rico pan y bocadillos,
totopos y sal quemada.

Tu gente por la mañana
comía tortillas de maíz nuevo,
chimole de chicatana,
un rico mole de iguana
o un buen caldo de cangrejo.

Para finalizar, veremos ejemplos de coplas de la tierra donde hay una despedida o un tono de nostalgia. La despedida es un cliché que se utiliza de continuo en la lírica de tradición oral. Fórmulas como «ya con esta me despido», «ahí les dejo mi canción» o este cantar ya se acabó» son algunas de las formas utilizadas para terminar la *performance*. Vemos un caso similar en la chilena más popular actualmente, *Pinotepa*:

Bonito Pinotepa,
yo soy coplero y me voy cantando,
ahí dejo a mi chilena
pa' la morena que estoy amando.

Otra vez la presencia de la mujer. Encuentro otro ejemplo en *Nuoco*:

Ya me voy, ya me despido,
pueblo que me diste luz;
te dejo mi corazón
en el llano de la Cruz.

Como se puede observar, coincide el término de la canción con que la voz lírica parte del terruño. Situación parecida se encuentra en *Puerto Escondido*, aunque aquí la copla final de despedida también es el estribillo:

Me despido de tus playas
y de tus alrededores,
adiós costañas queridas,
adiós a los pescadores.

[Estribillo]

Puerto Escondido,
qué lejos te vas quedando;
sólo que la mar se seque
no me he de seguir bañando.

La copla siguiente combina explícitamente ambos elementos: la despedida y la nostalgia, en la ya mencionada *Guerrero es una cajita*.

Adiós San Marcos y Arcelia,
adiós a Yutla y San Luis;
al recordar a Guerrero
me he sentido muy feliz.

El siguiente ejemplo de coplas de nostalgia, obtenido de la chilena *Pinotepa viejo*, se encuentra en una copla de «saludo», es decir, que inicia la canción, y lo hace con una fórmula muy recurrida: «voy a cantar»:

Voy a cantar mi chilena
que le dedico a mi pueblo
pues soy de sangre costeña
y me llegan los recuerdos,
no olvidando las costumbres
de mi Pinotepa viejo.

Finalmente, quiero mostrar la siguiente copla, encontrada en la chilena *Huazolo-titlán*, la cual –creo– muestra con mayor claridad la simbiosis pueblo natal- mujer-nostalgia, al identificar a la amada con el *lugar*, con el sitio donde se puede estar seguro, y que siempre va a llamar al ausente:

Dicen que las palomas,
negra bonita, vuelven al nido
por lejos que me vaya,
yo como quiera vuelvo contigo.

En este imaginario popular se muestra una voz lírica generalmente ausente. Lejos del pueblo, de la casa y de la amada, parece que esa voz –identificada con los hombres– no tuviera un lugar preciso. En cambio, la amada idealizada e inamovible –morena, bonita y fiel– siempre espera. La clara identificación pueblo-mujer nos hace pensar en que más bien se está hablando de una unidad, de un complemento, de suerte que las características que posee la tierra, por ende, las debe poseer la mujer. Del mismo modo, mencionar explícitamente los lugares, algunas costumbres y describirlos ayudan a la memoria, al recuerdo de aquel que está ausente.

No puedo dejar de relacionar también la idea de la tierra como madre, como símbolo de seguridad y protección a la que siempre se ha de volver, y que vive latente, como símbolo, en los mexicanos: la madre Tonatzin, diosa de la tierra, a las entrañas de la cual todos hemos de volver algún día.

BIBLIOGRAFÍA

- BERISTÁIN, Helena (1992): *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa.
ESTRADA, Julio (1984): *La música de México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2 vols.
FERNÁNDEZ GATICA, Andrés (1988): *La chilena*, México, Instituto de Investigaciones Históricas, Sociológicas y Literarias de San Pedro Amuzgos, Oaxaca.
FLANET, Veronique (1977): *Viviré, si Dios quiere. Un estudio de la violencia en la Mixteca de la Costa*, Instituto Nacional Indigenista, México.

- FRENK, Margit (1998): *Cancionero folklórico de México*, México, El Colegio de México, t. 1.
- GÓMEZ ESTRADA, Grissel (2010): «La tierra natal y la amada en la chilena», en Donají Cuéllar (ed.), *Literatura de tradición oral en México. Géneros representativos*, México, Universidad Veracruzana.
- GÓMEZ ESTRADA, Grissel (2012): *Estructura y recursos poéticos de la chilena: lírica tradicional de la Mixteca*, Tesis de Doctorado, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- GUERRERO, José (s/f): *La chilena. Estudio geomusical*, México, Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana-Secretaría de Educación Pública.
- KAYSER, Wolfgang (1985): *Interpretación y análisis de la obra literaria*, Madrid, Gredos (Biblioteca Románica Hispánica, 3).
- LÓPEZ, Patricia (2007): «La estructura musical en coplas de la Mixteca de la Costa», en Aurelio González (ed.), *La copla en México*, México, El Colegio de México, pp. 301-308.
- LOYOLA, Margot y Osvaldo Cádiz (2010): *La Cueca: Danza de la vida y de la muerte*, Chile, Ediciones Universitarias de Valparaíso-Pontificia Universidad Católica de Valparaíso.
- MAGIS, Carlos (1969): *La lírica popular contemporánea*, México, El Colegio de México.
- MIAJA, Teresa (2007): «México en las coplas», en Aurelio González, *La copla en México*, México, El Colegio de México.
- MURATALLA, Benjamín (2004): *La chilena de la Costa Chica como representación simbólica de procesos sociales*, Tesis de Maestría, México, Universidad Nacional Autónoma de México.
- NÚÑEZ, Martín (1996): *Bailes del folklore mexicano*, México, Trillas.
- REVILLA, Ulises (2000): *La chilena mixteca transnacional*, Tesis de licenciatura, México, Universidad Autónoma Metropolitana.
- RUIZ, Carlos (2004): *Versos, música y baile de artesanía de la Costa Chica*, México, Fondo Nacional para la Cultura y las Artes-El Colegio de México.
- STANFORD, Thomas (1984): *El son mexicano*, México, Fondo de Cultura Económica.

Fecha de recepción: 12 de mayo de 2015

Fecha de aceptación: 2 de junio de 2015



«Que no quiere ser francesa»: estrofillas sobre la Guerra del Francés en los repertorios folklóricos de Aragón

Carolina Ibor Monesma
(Universidad de Zaragoza)

ABSTRACT: The so-called «War of Independence» has left a mark in form of folk song lyrics that have come to us through oral tradition or preserved in Aragonese «popular» songbooks. This paper brings together examples from both sources and attempts to interpret them in light of those tragic events and the mythic tale drawn from them.

KEYWORDS: Popular music, Spanish War of Independence, oral tradition, drinking songs, popular dance, aragonese jota.

RESUMEN: La llamada «Guerra de la Independencia» ha dejado una huella en forma de coplas y cancioncillas en los repertorios folklóricos que han llegado hasta nuestros días a través de la tradición oral o que se conservan en cancioneros «populares» aragoneses. Este artículo reúne ejemplos procedentes de ambas fuentes e intenta interpretarlos a la luz de aquellos dramáticos acontecimientos y del relato mítico elaborado a partir de ellos..

PALABRAS-CLAVE: Música popular, Guerra de la Independencia, tradición oral, canciones de bodega, dance, danza, jota aragonesa.

Muy Noble, Muy Leal, Muy Heroica e Inmortal son los títulos con los que ha sido distinguida la ciudad de Zaragoza como reconocimiento a la resistencia y valor de sus habitantes durante los dos Sitios (1808, 1809) a que fue sometida durante la llamada «Guerra de la Independencia». De entre los conflictos bélicos habidos en territorio hispano, es bien sabida la huella que estos hechos han dejado en el imaginario popular. Sublimados a la categoría de gesta heroica, la corriente principal de la historiografía, el discurso político, el arte y la literatura, a lo largo del s. XIX y buena parte del XX, contribuyeron a la construcción y pervivencia del mito¹.

La ciudad de Zaragoza sufrió gravísimas pérdidas humanas y materiales, pero no fueron pocas las penalidades en buena parte del territorio aragonés, especialmente en las plazas ubicadas en las principales vías de comunicación con otras grandes poblaciones españolas. En los municipios de un amplio cinturón que rodea la ciudad de Zaragoza todavía encontramos algunos topónimos que aluden a los enfrentamientos con el francés, historias de hallazgos de esqueletos y restos de armamentos al roturar una finca, o al realizar obras de reforma en algunos edificios; o todavía puede comprobarse cómo algunas construcciones muestran en sus muros el impacto de los proyectiles o las perforaciones practicadas para abrir aspilleras. En Alpartir, por ejemplo, cuentan que el «Barrio Quemado» recibe ese nombre porque lo hicieron arder los franceses. En Alagón aparecieron restos de la batalla al acondicionar el entorno de la antigua ermita de San Lázaro; lo propio sucedió en Almonacid en el paraje que llaman «Campo de los France-

¹ Sobre la elaboración mitológica de los sucesos de 1808 a 1814, en el proceso de construcción del nacionalismo español, y sobre la denominación «Guerra de la Independencia», que no aparece hasta la década de los veinte del s. XIX y no se consolida hasta mediados de siglo, vid. Álvarez Junco (1994).

ses», donde se hallaron restos humanos y efectos militares al rotarlo hace unos cien años para plantar viña². El edificio del antiguo convento franciscano de La Almunia de Doña Godina todavía conserva el nombre de «El Fuerte» en que lo convirtieron las tropas de Napoleón. Son estos territorios del Aragón central donde se libraron desde batallas decisivas hasta pequeñas y constantes escaramuzas entre columnas francesas y partidas guerrilleras que operaban en la zona; pueblos que padecieron saqueos, matanzas, represión, violencia de todo tipo y continuas exigencias de contribuciones por parte de las tropas de uno y otro bando. En las últimas décadas se han publicado numerosas historias locales que ofrecen detalles de estos traumáticos acontecimientos.

Las narraciones orales sobre la Guerra del Francés se han ido diluyendo en la memoria colectiva y hoy en día resulta muy difícil encontrar testimonios en la tradición oral. Sin embargo, podemos rastrear vestigios de tales hechos, o más bien del relato mítico elaborado a partir de ellos, en un buen número de coplas y cancioncillas que han ido pasando de boca en boca durante uno o dos siglos, como una entidad compacta que se transmite en su condensada integridad. Algunas de estas letrillas siguen vivas en nuestros días, otras las conocemos a través de diversas colecciones transcritas en cancioneros «populares».

En las páginas que siguen daremos cuenta de distintas piezas de ese repertorio folklórico a partir de dos fuentes: el contenido de varios cancioneros y monografías publicados en los siglos XX y XXI y mi propia experiencia de campo³. No insistiré en temas que supongo son de sobra conocidos por los lectores de esta revista⁴, como la famosa canción infantil «Pase misí, pase misá», o las alusiones generales al «francés» que encontramos en «La pedigüeña», en «Las señas del esposo»...; temas que, por supuesto, también se hallan –o hallaban hasta hace pocas décadas– muy difundidos por todo Aragón. Mi intención es ofrecer algunas informaciones y materiales creo que menos conocidos por tener un carácter quizá más local.

Se trata de materiales que se hallan desperdigados por varios campos de uso del repertorio folklórico y que he agrupado en tres secciones. Así, podemos encontrar referencias a la Guerra del Francés en las letrillas de las danzas o en un buen número de coplas para el canto de la jota. Y en este ámbito, el de la jota, resulta ineludible ocuparse del trascendental papel que supuso la «Guerra de la Independencia» en la construcción de la jota como género escénico y como elemento simbólico. Asimismo, he traído hasta estas líneas unas canciones «de bodega» cuyos textos creo que cobran sentido en relación con algunos sucesos ocurridos durante esta guerra. Podemos comprobar cómo, en cada uno de estos ámbitos, los hechos relacionados con la Guerra del Francés, adquieren diferente significado, uso y función. Finalizaré dando cuenta de otros materiales cuyos textos aluden al vecino del Norte, no necesariamente relativos a ese conflicto bélico.

Como es natural, la relación entre Aragón, especialmente la zona pirenaica, con el mediodía francés ha sido estrecha. A lo largo de los siglos ha sido constante el flujo de

² Informaciones que debo a Alberto Barrios, de Alpartir; José Ignacio Iguarbe, de Alagón; José Luis López, de Almonacid. Del hallazgo de Almonacid da cuenta Mn. Félix Lasheras (1966: 229).

³ Las pesquisas de campo que he realizado últimamente sobre este tema han sido posibles gracias a la colaboración de las personas que se mencionan a lo largo de estas páginas y de otras que mencionaré aquí: Luis Ángel López, Luis Sorando, Laura Torres, Miguel Ángel Calatayud, Ana Cristina Monteagudo, Sandra Almarcegui, Benito Báguena, Ángel Tomás, Joaquín París, Jesús Lapuente, Salvador Gracia, Vicente Sanz, Alberto Ferreruela, Rosario Seral, Javier Lacasta. Con respecto a los textos procedentes de cancioneros, he respetado en mi transcripción la estructura, grafía y puntuación de las estrofas que allí figura.

⁴ Pedrosa (2009a, 2009b) y Ruiz (2012, 2014) ofrecen una amplia colección de materiales de todo el territorio español.

personas y de mercancías en un sentido y en otro⁵; lógicamente, esto tiene su reflejo en los repertorios folklóricos⁶. La presencia en ellos de letras faltonas contra los franceses en muchos casos es resultado de la tradicional aversión que en todas partes se siente hacia los pueblos vecinos.

Para borracho un francés,
para ladrón un ventero,
para mandón y dar palos
un cabo de escuadra nuevo.
(Jiménez de Aragón, 1925: 311)

Puede resultar conveniente comenzar con alguna precisión terminológica.

SOBRE EL TÉRMINO «GABACHO»

Ya sea por esa natural animadversión o ya sea, más probablemente, porque en el imaginario popular caló bien hondo la idea del heroico pueblo que derrota al francés invasor en la «Guerra de la Independencia», el caso es que, por estos pagos, el término «gabacho» se utiliza no tanto como despectivo de ‘francés’, sino como sinónimo de cobarde. Cobarde no sólo en un sentido estricto, en relación con el enfrentamiento bélico o físico, sino, de forma general, referido a la persona pusilánime, de carácter débil y escasos arrestos a la hora de remangarse, asumir retos y capitanear empresas⁷.

Creo que se utiliza más como provocación, como imperativo, que como insulto («no seas gabacho» o gabacha, nos diría nuestra madre). En algunos lugares también se usa como sinónimo de vago; Andolz lo define como «Flojo, de poco vigor y poco valor» (Andolz, 1984: 148). Quizá a la imagen del gabacho cobarde alude la siguiente copla (de estructura similar a la anterior):

Para cantar, los navarros;
Para llorar, los franceses;
Para pegar cuatro palos,
Los mozos aragoneses.
(Doporto, 2002 [1900]: 104)

Es más, Miguel Ángel Calatayud, de Paniza (nacido en 1958), me contó que en su pueblo no sólo se utiliza el término «gabacho» con el sentido descrito de ‘cobarde’, sino que se usa, directamente, el de «francés». Supongo que las gentes de Paniza, en pleno Campo de Cariñena, tienen muy presente en su comunidad las luchas contra las tropas napoleónicas. Allí nació el guerrillero Ramón Gayán, que junto con sus hombres hostigaba incansablemente al ejército francés en el entorno de Calatayud y Cariñena, sirviéndole de refugio el espeso bosque que rodea el santuario de la Virgen del Águila, desde donde se divisa a la perfección una amplísima redolada. Los franceses intentaron aniquilarlos asaltando Paniza, pero, según cuentan, Gayán consiguió huir a través de un

⁵ Del constante flujo de personas, en particular de las inmigraciones, da cuenta la abundancia de apellidos de origen francés en tierras aragonesas. Ya se produjo una notable población de francos en los amplios territorios conquistados en el s. XII por Alfonso I, quien contó con el apoyo de los nobles del otro lado de los Pirineos.

⁶ A menudo compartidos, como sucede con diversas piezas musicales del norte aragonés. En todo caso, en estas páginas no nos ocuparemos de melodías, sino de textos.

⁷ De hecho, en el entorno familiar y rural donde yo crecí, «gabacho» se usa *solamente* con el significado de ‘cobarde’ y no con el de francés, y así lo aprendí yo en mi primera infancia; fue años después, en otros entornos, cuando pude saber que *también* quiere decir ‘francés’.

pasadizo que se abría en su bodega y que conducía a las afueras del pueblo; los franceses al no poder encontrarle, no sólo hicieron arder la casa, sino que, pensando que había escapado hacia la Virgen del Águila, arrasaron también el santuario.

Volviendo al término «gabacho», tanto el DRAE como Corominas (1974) indican que procede del occitano *gavach*. Con connotaciones peyorativas, como la de «montañés grosero», originalmente aludía al habitante del sur de Francia «que habla mal el lenguaje del país» y también al bocio, enfermedad frecuente en la zona; asimismo señala Corominas su empleo por parte de Rabelais con el sentido secundario de ‘cobarde’ (Corominas, 1974: 603).

El *Diccionario de Autoridades* (1734) ofrece en la voz «gabacho» la siguiente información⁸: «Soez, asqueroso, sucio, puerco y ruin. Es voz de desprecio con que se moteja à los naturales de los pueblos que están à las faldas de los Pyreneos entre el rio llamado Gaba, porque en ciertos tiempos del año vienen al Reino de Aragón, y otras partes, donde se ocupan y exercitan en los ministerios mas baxos y humildes [...]»⁹.

Señalaba asimismo Covarrubias (1611) en la voz «gabachos» o «gavachos» y en referencia a esos habitantes pirenaicos: «[...] Esta tierra debe ser mísera, porque muchos destos gabachos se vienen a España y se ocupan en servicios bajos y viles y se afrentan cuando los llaman gabachos. Con todo eso vuelven a su tierra con muchos dineros, y para ellos son buenas Indias los reinos de España» (Covarrubias, 1995: 568).

En efecto, durante la Edad Moderna se produjeron importantes flujos de inmigración francesa en España, en particular en Aragón, atraída por la pujanza económica española en los tiempos de la colonización de las Américas, u obligada por otras circunstancias, como las persecuciones religiosas al otro lado de los Pirineos. Ocupándose de oficios humildes –«servicios bajos y viles»–, a menudo ambulantes, aparecen representados los gabachos en la literatura del Siglo de Oro. Imagino que de tales oficios derivó esa consideración de «soez, asqueroso, sucio...» de la que creo que el término, aunque mantiene el carácter despectivo, carece hoy en día –al menos por estos pagos– y que ya ni siquiera aparece en los diccionarios del s. XIX. A algunos de esos oficios bajos hace referencia la irónica copla que recoge en su colección Jiménez de Aragón:

De la Francia chapucera
vienen los oficios nobles;
unos a amolar tijeras¹⁰,
otros a capar lechones.
(Jiménez de Aragón, 1925: 294)

EN LAS COPLAS DE JOTA Y EN LA JOTA ESCÉNICA

Juan José Jiménez de Aragón era el seudónimo de Dámaso Sangorrín, canónigo-deán de la catedral de Jaca (Galán Bergua, 1966: 253). En su colección de «más de 3.400» «canciones de jota, antiguas y populares en Aragón», «todas populares, todas se han cantado en Aragón, aunque no todas hayan nacido en esta tierra, ni todas sean de

⁸ Que le parece inaceptable a Corominas tanto en significado como en etimología (Corominas, 1974: 603). Una etimología, basada en el nombre de los arroyos o *gaves*, que sí proponen otras fuentes (Andolz, 1988: 16)

⁹ Diccionarios posteriores de la R.A.E, hasta el s. XIX, mantienen la primera parte de la entrada, sin ofrecer tanto detalle. Consulta realizada en línea a través del *Nuevo Tesoro Lexicográfico* <<http://ntlle.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtlle>>.

¹⁰ Quizá tenga que ver con lo que señala Pedrosa (2009: 100, nota) citando a J.M. Castro Calvo (1961, *La corruptora y la buena maestra*, en *Obras*, Atlas, Madrid, t. 4, pp. 425-426): «El pueblo estuvo siempre en la creencia de que Napoleón había sido amolador».

autores antiguos»¹¹ (Jiménez de Aragón, 1925: XI, XII) figuran algunas que indudablemente aluden a los acontecimientos que aquí nos ocupan. Estas dos primeras son muy conocidas y aparecen en diversas colecciones:

Desde el monte de Torrero
tiran bombas y granadas
y la Virgen del Pilar [1]
con su manto las apara¹².

Desde la sierra Alcubierre
se sienten los cañonazos.
¡Virgen del Pilar hermosa, [2]
ya te habrán hecho pedazos!
(Jiménez de Aragón 1925: 342)

Precisamente por haber estado tan difundidas cuentan con diversas versiones: «desde el alto de Torrero», «al otro lado del Ebro»... «con su mano las apaga», «con su manto las apaga», «con su manto nos ampara»... En la segunda, «Zaragoza de mi vida/ ya te habrán hecho pedazos» o basta con cambiar la Sierra de Alcubierre por algún otro lugar, como «del Campo de Cariñena» o bien:

¡Virgen del Pilar hermosa,
ya te habrán hecho pedazos!
Desde la cuesta La Muela [3]
se sienten los cañonazos.

Según el gran estudioso aragonés de la jota, Demetrio Galán Bergua, esta copla y la [1] («Desde lo alto de Torrero...»), solía cantarlas Vicente Viruete, el «tío Chindribú», nacido en Épila en 1825 (Galán Bergua, 1966: 728).

Volvamos con otras cuatro anotadas por Jiménez de Aragón. La primera resulta extraña si se refiere a la batalla de Tudela (23 de noviembre de 1808), dado que fue el bando francés el vencedor. Pero leemos en Azcona¹³ que puede estar relacionada con el ataque guerrillero a un destacamento francés que conducía hacia Aragón «un rico convoy y una cuerda de prisioneros españoles» en noviembre de 1809 (Azcona, 1942: 169-170). En cambio, Vergara señala que alude a los franceses que marchaban hacia Zaragoza para tomar la ciudad (Vergara, 1915: 102).

Adiós puente de Tudela,
por debajo pasa el Ebro,
por encima los franceses, [4]
que van al degolladero.

Napoleón subió al Cielo
a pedirle a Dios la España
y le respondió Santiago: [5]
- ¿Quieres que te rompa el alma?

¹¹ Jiménez indica el nombre del literato autor de la canta, cuando lo conoce.

¹² Vocablo muy usado tradicionalmente en Aragón. La definición de «aparar» que ofrece el D.R.A.E: «Acudir con las manos, con la capa, con la falda, etc., a tomar o coger algo». El monte de Torrero está ubicado al sur de la ciudad de Zaragoza; allí se apostaron baterías francesas durante Los Sitios.

¹³ Citando a Rodríguez Solís en *Los guerrilleros de 1808*.

Cuando Zaragoza estaba
sitiada por los franceses,
la Virgen del Pilar era
amparo de aragoneses. [6]

Si te preguntan «¡quién vive!»,
responde con arrogancia:
- Cazadores de Barbastro,
que vamos por rey a Francia. [7]
(Jiménez de Aragón, 1925: 221, 310, 342, 313)

Recoge Jiménez de Aragón otras cuartetas en las que no resulta tan clara la relación con el conflicto que nos ocupa. En la siguiente, él mismo señala que tanto podría referirse a soldados napoleónicos como a miñones:

Arriba, caballo moro,
sácame de este arenal
que me vienen persiguiendo [8]
los del Aguila [sic] Imperial.
(Jiménez, 1925: 305, 319)

La colección que Severiano Doporto –quien se esfuerza asimismo en que sus piezas sean «populares» (Doporto, 2002: IV)– publicó en 1900, también contribuye con su granito de arena. Allá van dos coplas, la segunda muy difundida en otras recopilaciones y en la tradición oral.

Aquel que quiera saber
lo que Zaragoza vale,
que se lo pregunte á Francia, [9]
que los franceses lo saben.

Virgen del Pilar hermosa,
qué has hecho que te has dormido.
Que han entrado los franceses [10]
por la puerta del Portillo.
(Doporto, 2002: 62)

En la ciudad de Zaragoza, el Portillo es uno de los lugares por donde intentaron entrar los franceses, desde donde disparó «Agustina de Aragón» el famoso cañón durante el primer sitio. Por otra parte, según la tradición, durante la «Reconquista», en el s. XII, la intervención en ese lugar de la Virgen había impedido la toma de la ciudad por los musulmanes, milagro que dio origen al templo allí ubicado y dedicado a Ntra. Sra. del Portillo¹⁴. Siete siglos después, en este nuevo intento de invasión, parece que la Virgen se descuidó...

Vergara (1915) anota asimismo versiones de algunas de las anteriores junto con otras adicionales, de las que transcribo tres ejemplos; la tercera es muy conocida con diversas variaciones:

¹⁴ Dicho sea de paso, el templo alberga el «Mausoleo de las Heroínas» (sepulcro de las heroínas de la Guerra de la Independencia) y en la plaza delantera se alza un monumento a Agustina, ambos inaugurados en 1908.

A Zaragoza la noble
cuando la capitularon,
todas las zaragozanas [11]
a Dios la estaban llorando [sic].

Virgen del Pilar hermosa
no temas a los tiranos,
mientras haya en Zaragoza [12]
valientes zaragozanos¹⁵.

Por el Ebro abajo va
una lancha cañonera
y la Virgen del Pilar [13]
es la mejor artillera.
(Vergara, 1915: 102, 99, 100)

Sancho Izquierdo (1911) no menciona las fuentes de su colección, pero en otro lugar aclara que son cantares «populares, auténticos, recogidos todos de labios de gente de mi tierra» (Sancho Izquierdo, 1945: 7). Anota versiones de [2], [10] y [13] y las siguientes:

Zaragoza la bombean
la bombean los franceses,
la Virgen del Pilar dice [14]
- «No temáis, aragoneses»

No paseará en carroza
el emperador francés,
mientras haya en Zaragoza [15]
con sangre un aragonés.

Franceses y afrancesados
para mí, igualicos son,
porque todos ellos buscan [16]
la esclavitud de Aragón.

Aunque vengan más franceses
que arenas tiene la mar,
no moverán de su sitio [17]
a la Virgen del Pilar.
(Sancho Izquierdo, 1911: 67, 69)

Y asimismo anotan, tanto Sancho Izquierdo como Vergara, la archiconocida copla que, sorprendentemente, está ausente en las colecciones de Doporto y Jiménez¹⁶:

La Virgen del Pilar dice
que no quiere ser francesa,
que quiere ser capitana [18]

¹⁵ O bien «labradores y artesanos».

¹⁶ Quizá no la recogen por ser «sobradamente conocida», algo de lo que a veces pecamos los «recolectores».

de la tropa aragonesa.
(Sancho Izquierdo, 1911: 67; Vergara, 1915: 99)

Resulta sorprendente esa ausencia porque yo diría que todos los zaragozanos –y muchos no zaragozanos–, o al menos los que peinan canas, conocen como poco los dos primeros versos. Desde luego fue copla muy popular y socorrida en el s. XIX, pues proliferó en numerosos documentos escritos, ya sean colecciones de cantos, partituras para piano, obras teatrales, alguna zarzuela, crónicas diversas... La menciona Galdós (1874) en sus *Episodios Nacionales*, por supuesto en *Zaragoza*, como algo sobradamente conocido (Pérez Galdós, 2008: 213, 245). A lo largo del s. XIX y hasta nuestros días se han compuesto versiones paródicas, de protesta social y múltiples variantes de los más diversos tintes políticos (Faci, 2011: 13-58; Ramón, 2014: 11-13). Gella Iturriaga (1966) incluye esta famosísima cuarteta entre varias que considera contemporáneas de Los Sitios y repite la legendaria historia según la cual «Durante los Sitios de Zaragoza vibraron desafiantes con majestuosa arrogancia y brío los sonos firmes de la jota, como excepcional canto de guerra digno de sus heroicos defensores» (Gella, 1966: 395)¹⁷.

Varios autores, como Faci (2011:13), o Salas (2011: 14, 39, 115) en su inventario de documentos, reiteran la conocida historia de la supuesta composición de la canta, durante Los Sitios, por un barbero del barrio de San Pablo llamado Juan Francisco Pica-bea, pero el caso es que, hasta la fecha, no se disponen de pruebas de tal autoría. Ramón Solans comenta, en efecto: «no hemos podido encontrar ninguna fuente de la época de la Guerra de la Independencia que hable de esta copla o de su utilización» y señala que se hace famosa en las décadas posteriores, en las que se dio el «proceso de “inven-ción”¹⁸ de la Guerra de la Independencia» (Ramón, 2014: 11).

De hecho, deben de ser resultado de ese proceso posterior casi todas las coplas sobre la Guerra y Los Sitios que hoy conocemos a través de la tradición oral y escrita¹⁹, y en particular lo son las que integran el repertorio de la «jota escénica». Con la expresión «jota escénica» me refiero a la derivación estilizada y virtuosista surgida a partir de esa forma musical, instrumental, de baile y canto que es la jota, orientada a la exhibición sobre el escenario; surgió en el ámbito urbano y su aprendizaje se ajusta a un modelo académico, con escuelas, profesores y alumnos²⁰. Con esa denominación intento diferenciar este género escénico de la tradición «no escénica» de canto, acompañamiento instrumental y baile que se transmitía en el entorno de las reuniones familiares y vecinales, ajeno a las academias²¹.

¹⁷ A continuación ofrece nueve coplas, casi todas variantes de algunas que he transcrito más arriba. Puede consultarse el artículo de Gella en: <<http://gie1808a1814.tripod.com/poesia/cancion.htm>>. Según declara Gella, las piezas de su cancionero proceden de «la tradición oral, de obras de la amplia bibliografía relativa a la guerra, de referencias de escritores» (Gella, 1966: 401).

¹⁸ Toma el término de Álvarez Junco (1994).

¹⁹ Vergara, en su pequeña colección, reconoce: «No todas las canciones que hemos recogido se compusieron en el espacio de tiempo transcurrido entre los dos sitios de Zaragoza, aunque se refieran la mayoría a aquel periodo de titánica lucha contra las huestes napoleónicas» (Vergara, 1915: 98).

²⁰ En el s. XIX encontramos la jota en los teatros, sobre todo en forma de baile, como intermedio o final de comedias (Barreiro 2013: 31-70, ofrece una erudita panorámica). Las academias y los «grupos de jota» (grupos folklóricos) van apareciendo en la ciudad de Zaragoza a finales de siglo. Desde este epicentro, a lo largo del s. XX y en lo que llevamos del XXI se ha ido extendiendo hasta el último rincón de Aragón, zonas limítrofes y, sobre todo a través de las «casas de Aragón» (originalmente asociaciones de aragoneses en la diáspora), hasta otros lugares de España y el extranjero.

²¹ No obstante, como suele suceder en las ciencias sociales, las categorías no son estancas y, del mismo modo que la «jota escénica» está basada y se alimentó de la tradición «no escénica», ésta bebe de la primera. Lo más permeable son los repertorios. Un buen ejemplo es la jota cantada «de estilo», que pensamos tuvo su origen en las rondas, se consolidó como género escénico autónomo y hoy sigue bien

Bien, pues precisamente esa época de «invención de la Guerra de la Independencia» que sirve de base al emergente nacionalismo español (Álvarez Junco, 1994) coincide con la de construcción y consolidación de la jota como género escénico.

Los literatos locales y no locales, especialmente desde finales del s. XIX y no digamos en la conmemoración del centenario de Los Sitios, se aplicaron a la composición de cuartetas, bien para disfrute de sus lectores, bien para ser entonadas por los cantadores en el escenario. Los textos de este copioso caudal abundan en el mito de la gesta heroica. No cansaré al lector con transcripciones masivas, entre otras razones porque muchas de estas coplas de literato conocido –como sucede con las de autor anónimo– han caído en el olvido: sólo las conocemos a través de sus publicaciones escritas. Otras, en cambio, se han «tradicionalizado» integrándose en el repertorio convencional y diluyéndose el recuerdo del nombre de su compositor.

Entonces, ¿en qué medida está vivo en el canto de la jota el repertorio que alude a la Guerra del Francés? Cabe distinguir entre la jota escénica y la tradición no escénica. Con respecto a la segunda, en mi trabajo de campo en los ámbitos más alejados de la influencia «escénica» he podido comprobar que se conoce en todas partes e incluso se sigue cantando la famosa [18] y alguna versión de la [13]. Supongo que a principios del s. XX estaban muy presentes las que anotan Jiménez de Aragón (1925), Doperto (2002) y Sancho Izquierdo (1911)²²; en un cancionero de Teruel muy posterior todavía se registran, en efecto, algunas versiones de [10], [13] y [18], junto con otras coplas creo que algo más modernas, muy del estilo del repertorio de la jota escénica (Palomar, Chinarro y Escuder, 1985: 156-166). Un ejemplo:

Zaragoza es fortaleza:
el Ebro son sus murallas,
El Pilar es el cañón
que defiende las Españas.
(Palomar, Chinarro y Escuder, 1985: 155)

En la tradición de la jota escénica se cantan hoy en día, sobre todo como «jota de estilo», diversas coplas sobre el tema que nos ocupa; además han quedado registradas en grabaciones discográficas, de modo que los cantadores en cualquier momento las recuperan y reincorporan a su repertorio. El nombre del autor, famoso o no, por lo general ha quedado en el olvido, supongo que entre otras razones porque la enseñanza académica de la «jota de estilo» es principalmente oral.

No forman parte del repertorio escénico clásico y habitual ninguna de las que he transcrito hasta ahora excepto una ligera variante de la [13]. Curiosamente, en el ámbito escénico no se suele cantar la [18]. Transcribiré unas cuantas de las más célebres, algunas de las cuales sabemos que se cantaban ya en el s. XIX. Suelen aplicarse en unos casos a la jota de estilo y en otros (pocos) a la jota de baile o de ronda. Como ya habrán ido comprobando los lectores aficionados al flamenco, algunas de las letras clásicas se comparten con esa versión gaditana de la jota aragonesa que son las alegrías.

viva, no solo sobre el escenario, sino también, de vuelta a la calle, alimentada por el fenómeno escénico, en las voces autodidactas de cualesquiera rondas, sobremesas y demás reuniones familiares o de amigos (Ibor, 2012a: 148). En cambio, la tradición «no escénica» del baile ha desaparecido casi por completo en Aragón (más temprana y rápidamente que en otros lugares), si exceptuamos algunos veteranos todavía «en activo» al sudeste de Teruel (Ibor, 2012a).

²² Con respecto al último, el hecho de que en su colección figuren muy tempranamente coplas de alguna zarzuela, me hace sospechar que alguno de sus informantes procedía del ámbito «escénico».

Aunque pongan en el puente
cañones de artillería
tengo de pasar a verte [19]
rabalera de mi vida²³.

Las bombicas y metralla
que tiraban del canal²⁴
fueguicos artificiales [20]
paicían desde el Rabal.

Calle de la Independencia²⁵,
ya puedes estar ufana,
tienes regado tu suelo [21]
con sangre zaragozana.

A Zaragoza le sobra
valor para defenderse,
que son murallas de piedra [22]
los pechos aragoneses.

Ahora bien, la mayor parte de las coplas del repertorio escénico habla del amor y el desamor, una minoría se dedican al tema de la Guerra de la Independencia²⁶ –y no es nada habitual cantar coplas sobre cualquier otra guerra–. Esa «minoría» creo que íntegramente está referida a los hechos sucedidos en Zaragoza y destaca la presencia recurrente de la Virgen del Pilar –por otra parte, figura muy frecuente en las coplas de jota en general–, pues fue trascendental el papel que jugó la devoción a la Virgen durante Los Sitios: a su protección se encomendaron tanto la población civil zaragozana como los propios soldados; a su intercesión atribuyeron las victorias sobre los franceses y su retirada tras el primer Sitio... De hecho, la Guerra de la Independencia fue concebida como una guerra de religión (Álvarez Junco, 1994: 88, Ramón, 2015: 79 y ss, 209), una «segunda cruzada», esta vez contra los impíos gabachos²⁷. Todavía el imaginario popular, cuando evoca enfrentamientos bélicos del pasado remoto y nebuloso contra una supuesta fuerza «invasora», normalmente los reduce a dos: uno frente a los «moros» y otro frente a los franceses –que incluso se confunden entre sí en uno solo–.

²³ Versión similar en Sancho Izquierdo (1911: 72). Galán Bergua (1966: 730) transcribe como segundo verso «un cañón de artillería» y señala que solía cantarla el célebre Pedro Nadal, apodado «El Royo del Rabal» (n. 1845 - †1905). La incluyo porque se sobreentiende que alude al Puente de Piedra de Zaragoza, que comunica la margen derecha del Ebro con el Rabal, el barrio antiguo de la orilla izquierda, al norte de la ciudad. El aspecto de esta copla es popular y, de hecho, en los cancioneros encontramos ejemplos con la misma estructura.

²⁴ El Canal Imperial de Aragón, al sur de la ciudad.

²⁵ Discurre por lo que fue la antesala de la ciudad entrando por Santa Engracia, escenario de tremendos enfrentamientos durante Los Sitios. Tras el destrozo de los edificios que allí se ubicaban, comenzó a urbanizarse durante la ocupación francesa. El nombre de «Paseo de la Independencia» le fue asignado en 1863. En Zaragoza, los hechos y los héroes de Los Sitios tienen dedicados calles, plazas, un parque...

²⁶ Y de las más de tres mil, en principio «no escénicas», del cancionero de Jiménez de Aragón (1925) y las mil de Sánchez Izquierdo (1911) prácticamente sólo aluden de forma inequívoca a la Guerra del Francés las que he transcrito más arriba.

²⁷ Una interpretación como «guerra de religión», cultivada por la historiografía convencional y a la que, en el imaginario popular, contribuyó el concepto que se tenía de los franceses como ateos perseguidores de la religión, heredado de la Revolución, y los constantes saqueos y destrucciones de iglesias y santuarios perpetrados las tropas napoleónicas (Gómez de Valenzuela, 2003:42).

Ramón Solans (2015) ilustra con la archiconocida canta [18] («La Virgen del Pilar dice...») la versatilidad de la devoción pilarista en la legitimación de los diferentes discursos políticos; un proceso que viene a comenzar en la época que nos ocupa, cuando esta advocación se erige como icono devocional e identitario de Zaragoza y, por extensión, de Aragón y de España. Al mismo tiempo que, como señala Álvarez Junco (1994), la «invención de la Guerra de la Independencia» se constituye en la base del emergente nacionalismo español. El mismo fundamento –la gesta de Los Sitios– y un proceso de extensión identitaria parejo al descrito por Ramón experimentó a lo largo del s. XIX la jota «aragonesa» (Álvarez Junco, 1994: 88; Roma, 1995; Encabo, 2007: 120 y ss.). Obsérvese en los siguientes ejemplos el doble polo de la devoción religiosa y de la arenga guerrera que encontramos en numerosas coplas del ámbito «escénico»²⁸:

La jota, según se canta,
huele a pólvora o a incienso.
Es clarín en las batallas [23]
y es oración en el templo.

Si será grande la jota
que para ella no hay fronteras
Es oración en la paz [24]
y arenga para la guerra.

Los propios cantadores y maestros también han compuesto numerosas cantas luego difundidas a través de sus alumnos. La [23], según me comenta en comunicación personal la gran cantadora y maestra Angelines Hernández, probablemente sea creación de la también gran artista Jacinta Bartolomé (n. 1902- †1993), de quien la primera es discípula²⁹. Doña Jacinta era una prolífica compositora de coplas para sus numerosos alumnos. Señala Galán Bergua (1966: 498) que la [24] es del famoso cantador oscense Fidel Seral (n. 1892- †1954). Ambas se incorporaron al repertorio «clásico» de la jota de estilo y se siguen cantando.

Me parece significativo que, en las cantas más modernas, si las comparamos con las más antiguas y por tanto más cercanas a los hechos que nos ocupan, no se hace tanta referencia a acontecimientos puntuales, sino que se dedican a ensalzar el coraje y, en su caso, la devoción, de los aragoneses –en particular zaragozanos– en términos generales³⁰; e incluso, rizando el rizo, a proclamar expresamente a la jota como el vehículo de expresión de dichos valores (ejemplos [23] y [24]). No obstante, en las décadas más recientes estos temas no son tan frecuentados por los compositores –aunque aún lo siguen siendo por los cantadores–.

Y más allá del contenido o el significado estricto de las cuartetitas, esos valores se manifiestan más ampliamente en la interpretación y representación (*performance*) del canto y del baile, que muestran el «espíritu» de Los Sitios muy presente y vivo en el ámbito escénico. El mito de la Guerra de la Independencia y del canto de la jota en Los Sitios³¹, intervino en la construcción de la jota como símbolo (Roma, 1995; Encabo,

²⁸ Y obsérvese el título del articulito de Vergara (1915).

²⁹ O, en todo caso, se ha difundido a partir de esta escuela, que se remonta en la generación anterior a Doña Jacinta, a los cantadores Miguel Asso y Pilar Gascón.

³⁰ Doña Jacinta compuso numerosas cantas en esa línea.

³¹ Recordemos las palabras de Gella Iturriaga: «Durante los Sitios de Zaragoza vibraron desafiantes con majestuosa arrogancia y brío los sonos firmes de la jota, como excepcional canto de guerra digno de sus heroicos defensores» (Gella, 1966: 395). O bien: «[...] pelearon los zaragozanos con los ojos pues-

2007: 119 y ss.) y en la construcción de su expresión escénica. Pero también, recíprocamente, como vamos viendo, la jota escénica ha alimentado y continúa alimentado el mito. Aportaré tan solo, para terminar, un par de ejemplos significativos.

Parece revelador que en los «festivales» (actuaciones) de los antiguos «grupos de jota»³², que solían incluir una pieza instrumental para lucimiento de la rondalla, una de las recurrentes fuese *El Sitio de Zaragoza*, de Cristobal Oudrid³³. En los años ochenta del s. XX, continuando con la tendencia a incorporar en el repertorio de estos grupos adaptaciones de fragmentos de zarzuelas con tema aragonés, se hizo lo propio con la obra de Oudrid, tras la creación de una coreografía y composición de letras adaptadas³⁴. Posteriormente, profundizando en esa línea, el ballet folklórico «Baluarte Aragónés» creó en torno a la pieza un espectáculo completo que actualmente lleva por título *Los Sitios 1808*³⁵.

En el vocabulario, en la estética y valores de la jota escénica encontramos una serie de términos pertenecientes al campo semántico de la guerra, de la lucha, del valor... Vocablos que, junto a algunos del mundo de la metalurgia, también han formado parte de la retórica del discurso oficial en la construcción de los nacionalismos. Quizá tampoco sea casual que uno de los atributos más apreciados en la interpretación de la jota es la «rasmia», que viene a ser valentía, sangre en las venas... En fin, precisamente la antítesis de las flaquezas del «gabacho».

EN LAS BODEGAS

Siempre me habían llamado la atención las letras de unas canciones «de bodega», es decir, de las que se cantan acompañando unos tragos de vino, recogidas en diversos cancioneros aragoneses y aún vivas en la tradición o, al menos, en el recuerdo de los mayores en buena parte de Aragón. Letras con cierto aire belicoso, a veces en una especie de francés macarrónico... Se trata de las conocidas como «El Rulé» o «El artillero».

Mientras el artillero
no diga ¡bomba va!
Mientras que no dispare
ninguno beberá.
Que beba, que beba,

tos en su Patrona; que ésta era su consuelo y la que inspiraba las coplas que la imaginación popular componía para entretener el hambre y combatir al enemigo» (Vergara, 1915: 97)

³² Significativa denominación que reciben en Aragón los grupos folklóricos.

³³ Composición destinada a música incidental para la obra de teatro *El Sitio de Zaragoza de 1808*, que compuso Juan Lombía hacia 1848. Acababa con una «Jota Aragonesa». La música cobró tal popularidad que Oudrid la recompuso creando una fantasía independiente de la obra teatral (Espido Freire, s.f.). La composición alterna fragmentos de jota y de música militar a modo de diálogo (o de enfrentamiento). Según me indica José Luis Alustiza en comunicación personal se han realizado varias versiones arregladas para orquesta de pulso y púa. Oudrid no es el único compositor de una obra relativa a Los Sitios, pero es su pieza la que ha perdurado y se ha convertido en emblemática.

³⁴ La coreografía se debe a José Miguel Pamplona; las letras a Ricardo Gómez. No era la primera vez: la obra de Oudrid tuvo fulgurante éxito teatral en el s XIX y, tal como puede leerse en algunos carteles y programas de la época, se creó alguna coreografía que supongo le hizo ganar atractivo para la audiencia.

³⁵ También bajo la dirección de José Miguel Pamplona. El lector curioso puede consultar en línea el capítulo que dedicó a la ya «popular» pieza de Oudrid y sus sucesivas derivaciones el programa *¿Te suena?*, de la productora «Arguilai Audiovisuales» en «Aragón TV» <<http://alacarta.aragontelevision.es/programas/te-suena/cap-9-el-sitio-de-zaragoza-05112013-2212>> [Consulta del 9 de mayo de 2015]. Me parece curioso que la gente se refiera a dicha pieza como «jota» o que la califique de «folklore aragonés».

la Virgen de la Cueva,
los pajaritos cantan,
las nubes se levantan:
que beba, que beba,
que beba, que ¡pum!
[...] (Arnaudas, 1927: 105, 106)

Sale, sale, galuchón,
metidito en una cueva.
Con la botita en la mano,
que a su compañero entrega.
En esto, Val decherri,
se canta la nobleza
y el vino del barral.
Usted se lo ha bebido
y no le ha hecho mal
y otrín lo beba usted
que no lo matarán.
No es menester matarme,
que yo lo beberé.
Mientras usted lo beba
le cantaré el rulé.
El rulé, el rulé, que ¡pum!
(Arnaudas, 1927: 100, 101, 308)

[...] ¡Ay, San Gabriel,
San Gabriel, San Gabriel,
tráigame al infante,
tráigalo al instante
que lo quiero ver!
Ahí tiene usted al niño.
Y tráigalo usted.
Y dígame usted algo.
¿Yo qué le diré?
Alindingo, alindingo
alindingo, alindingo
alindingo, alindingo, alindé.
- Bebe vino, compañero,
que, si no, te mataré.
- No me mates compañero,
que yo vino beberé.
Al son de la rena, rena.
Al son de la rena, re.
- Y mientras tú te lo bebes
yo te cantaré el rulé.
- Y mientras yo me lo bebo,
tú me cantas el rulé.
Rulé, rulé, rulé, rulé ³⁶...

³⁶ Transcripción, omitiendo el principio del canto y algunas repeticiones, de la grabación que realicé el 23 de abril de 2015 a un grupo de hombres y mujeres de Paniza en la romería al santuario de la Virgen del Águila (reedificado entre 1817 y 1824, tras su destrucción en 1809 por las tropas del mariscal Suchet). Después de la misa, la cofradía reparte vino, trozos de roscones bendecidos (de masa de pan con anises) y chorizo asado. En ese ambiente suelen entonar estas canciones (así como en las meriendas y

El valiente galachito
debajo de una de vega
lleva la bota en la mano
y a su mano la aceitera.
Bebe, bebe, galachito,
que, si no, te mataré.
Mientras te bebes el vino
yo te cantaré un rulé.
¡Ay, rulé, rulé!
¡Ay, rulé, rulé, rulé!
(Ibor y Escolano, 2003: 241-242)³⁷

Como decía, se trata de temas bastante extendidos por Aragón, no sé si por el resto de España, pero parece que también lo están en la comarca de Requena-Utiel (Pardo, 2011: 430-433). Asimismo es bien sabido, tal como explica Arnaudas, que en «El rulé», el que ha de beber coge el porrón, bota o similar y canta eso de «no es menester...», los otros le replican y repiten «rulé, rulé, rulé...» alargando la frase mientras el primero mantiene el trago todo lo que puede en una especie de competición; cuando finaliza es cuando los demás exclaman «que ¡pum!». En «El Artillero» sucede otro tanto, alargando los cantadores la frase «que beba, que beba...» (Arnaudas, 1927: 100, 105). Hoy por hoy, los cantores no atribuyen a la letra más sentido que el de acompañar los tragos, pero yo creo que podemos hilar un poco más fino.

Ese «galuchón» o «galachito» parece despectivo o diminutivo de «galo». La fórmula de imperativo o incitación nos la encontramos asimismo en algunas coplas de ronda: «Sale, sale, fanfarrón,...»³⁸, por lo que quizá la forma «galuchón» es una simple adaptación para que el verso suene parecido. Según versiones, el «galuchón» está metido en una cueva, en una bodega o incluso en una cuba. Además, como vemos, se le amenaza de muerte... Todo esto pienso que cobra sentido a la luz de las historias que a continuación referiré.

En La Rioja se cuenta que durante la Guerra de la Independencia los paisanos hacían desaparecer los cadáveres de algunos soldados franceses metiéndolos en las cubas de vino, donde el proceso de fermentación los descomponía rápidamente. Aún hoy para referirse a un vino con *bouquet* se dice allí que «tiene francés»³⁹. Urzay, en su trabajo sobre la comarca de Calatayud, cuenta que «son frecuentes las anécdotas de matanzas de franceses en bodegas, donde los emborrachaban previamente, posadas y casas particulares», aunque también señala que «de ser ciertas todas ellas, habrían supuesto la eliminación de cientos de gabachos en la comarca» (Urzay, 2006: vol I, 80). Carlos Urzainqui me cuenta asimismo –comunicación personal– que son muy comunes esas his-

demás reuniones en torno al vino, antiguamente más que ahora). Transcripción muy similar a la anotada por Mn. Domingo Agudo (Mingote, 1981: 132-135, 28). Con respecto a las transcritas por Arnaudas, la primera canción («El Artillero») se anotó en La Codoñera, la segunda en Castelserás.

³⁷ Lo grabamos a Aurora Pérez, de Miravete de la Sierra (nacida en 1929). Es una canción muy difundida en la zona, en distintas versiones.

³⁸ «Sale, sale, fanfarrón,/ a la esquina de la plaza/ y sabrás qué gusto tiene/ la punta de mi navaja»; «Sale, sale, fanfarrón,/ a la esquina del portal,/ y sabrás que gusto tiene/ la punta de mi puñal» (Jiménez de Aragón, 1925: 325, 326)

³⁹ Debo esta información a mis amigos riojanos Diego López, Javier Asensio y Fernando Jalón, quienes, por otra parte, me aseguran que, en realidad, la fermentación alcohólica no puede hacer desaparecer ningún cuerpo.

torias de los cadáveres de franceses asesinados en bodegas, escondidos en las cubas⁴⁰. Guarc recoge los testimonios orales recabados en 1908 por Joaquín Escorihuela, secretario del ayuntamiento de Valdealgorfa, entre sus vecinos, quienes le refieren relatos locales sobre asesinatos de soldados franceses por la población civil: «los paisanos mataban a los que podían y los enterraban en las bodegas, corrales y huertos de las casas» (Guarc, 2005: 35).

Por otra parte, en francés *rouler* quiere decir 'redoblar' en el tambor. Por lo que la orden de redoble podría ser *roulez* y el toque *roulé* o *roulée*, es decir, pronunciado en castellano como «rulé», que evoca el redoble que precede a un fusilamiento, no digamos si finaliza con un «que ¡pum!».

EN LAS LETRILLAS DE LAS DANZAS

Me referiré aquí a las letrillas asociadas a las melodías de las danzas en el contexto de los bailes procesionales y de lo que se conoce en Aragón como «dance»⁴¹. En principio las letrillas tienen una finalidad mnemotécnica y facilitan el canto de las melodías durante los ensayos, pues en estas ocasiones no solía disponerse del acompañamiento instrumental con el que sí se contaba para la representación pública el día de la fiesta⁴².

La función ritual de las danzas ha permitido que en ellas se conserven, más o menos modificadas, antiguas formas musicales (Vergara, 1990) y, entre las letrillas, pequeñas joyas centenarias en fragmentos de canciones y romances que en su día se difundieron oralmente o a través de pliegos. Como la finalidad de las letras es mnemotécnica, suele primar la rima y la prosodia; si a ello le sumamos la erosión de la tradición oral, algunas parecen un batiburrillo sin sentido. Pero en otras se pueden identificar diversos motivos de la antigua lírica hispánica, así como referencias a enfrentamientos bélicos, en ocasiones a la Guerra del Francés⁴³. No debe de ser casual que se trate de danzas de espadas o, en su defecto, de palos (estas últimas son las más abundantes de las conocidas en Aragón), dado que pueden interpretarse como un simulacro de combate. Veamos algunos ejemplos.

Del dance de Almudévar, la danza conocida como «El Francés», con palo y espada, interpretada en la fiesta de la Virgen de Septiembre, en honor a Ntra. Sra. de la Corona:

⁴⁰ Su trabajo sobre Villanueva de Gállego se hace eco de alguna historia en la que el cadáver del francés se arroja a una acequia, se entierra en un estercolero o se empareda (Urzainqui, 2015: 69-71).

⁴¹ Se trata de una composición escénica de carácter popular que puede englobar varios elementos: una representación con textos versificados que a menudo incluye, en escenas más o menos integradas, diálogos entre pastores, disputas entre moros y cristianos, enfrentamientos entre un ángel y el diablo, versos humorísticos de crítica social, loas al santo o Virgen a quien está dedicado y, en todo caso, danzas (paloteos, de arcos, espadas, castañuelas, cintas...). Así, el modelo más completo, que incluye todos estos elementos, adopta una estructura que recuerda a la de una tarde de teatro en el Siglo de Oro (Ibor, 2012b: 277-278).

⁴² No obstante, durante la representación pública de las danzas los danzantes solían y suelen cantarlas «mentalmente» como apoyo, para no perderse. Hoy en día es habitual hacer uso en los ensayos de música grabada.

⁴³ Las alusiones a la Guerra del Francés se colaron asimismo en los «dichos» (recitados) del dance de Lecién hacia 1926, recogiendo el asalto y destrucción al santuario de Nuestra Señora de Magallón y la recuperación de la dañada imagen de la Virgen por parte de Matías Calvo (Marcén, 2000: 81). Por su parte, Mercedes Pueyo al ocuparse del dance del barrio de las Tenerías (Zaragoza), señala que la Virgen del Carmen fue declarada patrona del barrio en agradecimiento por su ayuda durante la feroz batalla «casa a casa y habitación por habitación» que los vecinos libraron contra los franceses durante Los Sitios (Pueyo, 1973: 199); pero, como señalan Bajén, del Caso y Gros (1994: 7), Mercedes Pueyo no indica la fuente en que se basa para tal afirmación.

Cuando el francés vino a España
vino con grande traición,
pues quería engañarnos
a toda la nación.
Detente, muichú,
detente, traidor.
Muera, muera, muera
Napoleón⁴⁴.
(Mur, 1983: 633)

Una letrilla de danza de espada y broquel, perteneciente al dance de Monegrillo, que se bailaba en honor a Santa Ana⁴⁵, parece aludir a la retirada de José Bonaparte, quien tras abandonar Madrid, dirigiéndose a Francia, a su paso por Vitoria fue alcanzado por las tropas al mando de Wellington que derrotaron a su escolta:

Y el Napoleón,
que le ha visto las uñas
al fiero león.
De Madrid se retira
José Napoleón.
Se retira a Vitoria,
y le ataca el convoy.
Y el Napoleón,
que le ha visto las uñas
al fiero león.
(Calvo, 2000: 272)

La siguiente corresponde a una danza de espadas y coberteras –a modo de broquel– del dance dedicado en Bardallur a la Asunción de la Virgen y/o a San Roque (Ibor, 2012b: 304-305):

El rey de España en campaña
y el de Francia en su retiro.
España será de Francia
y el tiempo será testigo.
Arma con arma,
guerra con guerra,
con el francés
iremos en tierra [iremos en guerra]

Para la primera parte de la melodía se canta también otra cuarteta que transcribo con una variante diferente entre corchetes:

Anda, francés, vete a Francia [Márchate, francés, a Francia]
y dile a Napoleón
que se lleve a los soldados [que venga por los franceses]
que en Aragón se dejó. [que se dejó en Aragón.]

⁴⁴ Evidentemente «muichú» es una pronunciación macarrónica de *monsieur*.

⁴⁵ Las danzas se volvieron a interpretar durante unos años en la década de los noventa del s. XX, pero han caído de nuevo en desuso. Informaciones que debo a Alberto Ferreruela, de Monegrillo.

Esta versión puede estar haciendo referencia a las guarniciones que el ejército napoleónico mantenía en los territorios de los que se retiraba el grueso de la *Grande Armée* (Sarramón, 1994) y la variante entre corchetes, quizá a la lógica aversión a los franceses –no sólo soldados– que por aquel entonces habitaban por estas tierras, desde antes de 1808, y que fueron objeto de todo tipo de represalias (Gómez de Valenzuela, 2003: 27).

Con respecto a la primera versión de la estrofa («El rey de España ...»), parece que tiene un referente anterior que se remonta a finales del s. XVII. Cuenta González Mezquita: «Luis XIV había salido a campaña en Flandes y sus armas invadieron Cataluña. La situación en la corte madrileña era poco alentadora, Carlos II estaba enfermo y en ese momento circularon papeles que decían: «El rey de Francia en campaña, nuestro rey en el Retiro, España será de Francia, el tiempo será testigo» (González Mezquita, 2007: 126)⁴⁶.

Hay una letrilla que contiene una serie de versos muy difundidos en múltiples combinaciones por España y que parecen aludir a una derrota y retirada de Portugal; los encontramos en numerosas danzas aragonesas⁴⁷. En algunos casos incorporan referencias a la Virgen del Pilar que quizá hayan servido en su día para contextualizar la letra en la Guerra del Francés –dada la relevancia que cobró entonces la devoción pilarista–, aunque no hay que descartar que simplemente se trate de una forma fácil de solucionar la rima. Esta es una versión de Pallaruelo de Monegros:

Ya sale el rey a campaña
con su estandarte real
a publicar la victoria
de la Virgen del Pilar,
¡ay de la Virgen del Pilar!
¡Ay, que te tiran!
¡Ay, que te matan!
Que se retiran y van
a publicar la victoria
de la Virgen del Pilar.
¡ay, de la Virgen del Pilar!
(Garcés, 1999: 730)

Una del dance de Lécera –muy similar en Almonacid de la Cuba–, en honor a Sto. Domingo de Guzmán, alude a una pretendida toma de Gerona por el francés («gabás»); no queda claro si se refiere a los sitios de 1808 y 1809, si a otros anteriores (s. XVII)..., pero en todo caso, los últimos versos recuerdan el fracasado asedio del «gabás» en 1285, en el que los franceses salieron malparados, según la leyenda, gracias a el «Milagro de las moscas» obrado por San Narciso.

Dime gabás traidor
¿qué es lo que pretendías
con tanto rigor?
Que a Gerona batías

⁴⁶ Toma la información de Castellví, F. de. *Narraciones históricas desde el año 1700 hasta el año 1725*, f. 30. Idéntica letra se conoce en otros lugares de España (Asensio, Ortiz y Jalón, 2007: 21).

⁴⁷ Lanaja, Sariñena, Tardienta, Pallaruelo, Robres, Castejón de Monegros, barrio de las Tenerías (Zaragoza), Aragüés del Puerto, Chiprana, Monegrillo, Quinto, Híjar... Pueden consultarse en Mur (1986: 311, 318, 319, 324, 327, 620), Garcés (1999: 730, 731), Serrate (1999: 40), Pueyo (1973: 161), Calvo (2000, 273), Bajén, Caso y Gros (1994: 31), Mingote (1981: 83, 94, 111)...

diciendo llevarías
las glorias a París.
¡Chis! Que te pica la mosca
del glorioso San Narcís.
(VV.AA., 2001: 81)

OTRAS FRANCESADAS

Incluiré en esta última sección, a modo de cajón de sastre, algunos textos adicionales, relacionados con «el francés», aunque no expresamente con la Guerra de la Independencia, por si a algún lector pueden serle de utilidad a efectos comparativos.

Los reiterados enfrentamientos bélicos con el vecino del Norte, han proporcionado abundante materia prima para cancioncillas. Entre las danzas de palos del dance a San Sebastián en Pradilla de Ebro, figura una denominada «El Francés». Según Mullor (2001: 52-54) puede estar relacionada con la Guerra de Cataluña (1640-1652). Quizá también lo esté la que transcribo en segundo lugar, de espada y broquel⁴⁸ y perteneciente al dance de Monegrillo a Santa Ana.

Al francés en Permesú
catalán ha rebelau
más vale morir pinchau
que servir a los gabás
a la bi bo re
soy marinero y me embarcaré.
(Mullor, 2001: 52)

Sale de Valencia la honra de armada
Condes y marqueses y la flor de España
suenan los clarines, repiquen campanas
que no va a sacar la Francia de España
(Calvo, 2000: 273)

Referencia clara a la de Sucesión española es la siguiente del dance de Tardienta a Santa Quiteria. La segunda, de Almudévar, alude a alguno de los sitios de Barcelona:

Cuando el duque de Anjou
bajó a Barcelona
bien pudo perder
de España la corona.
¡Y olé!
Bien la pudo perder.
(Mur, 1986: 621)

Barcelona la tienen sitiada,
con pólvora y balas la quieren batir;
las mujeres se salen de casa
y a tierras extrañas se van a vivir
(Mur, 1986: 626)

Las abundantes alusiones a enfrentamientos bélicos en las letrillas de las danzas a menudo resultan ambiguas y no parecen relacionadas con ningún conflicto concreto. De

⁴⁸ Según me informa Alberto Ferreruela en comunicación personal.

hecho, algunas referencias al «francés», tanto en las danzas como en otras cancioncillas tradicionales, probablemente sirven simplemente para componer una rima fácil y son perfectamente sustituibles por un «marqués» o por un «inglés»⁴⁹. Del mismo modo, menudean los textos en francés macarrónico o en los que se menciona a un «gabás» o un «mochú», como este del dance de Apiés, en honor a la Purísima Concepción:

Mariné, Mariné, dime tú
que vas a Sabadonga
y a recommandairé
y a morchú de vida longa
de ram, pam, pam
tiro, liro, liro
que tiro, liro, lan.
(Garcés, 1999: 715)

En esa misma línea se encuentra un baile-juego del que todavía hemos encontrado testimonios orales. Supongo que es el que Arcadio de Larrea denomina «mampullé» e incluye como «baile de taberna» en su enumeración de bailes «existentes» en Aragón (Larrea, 1947: 177). En nuestro trabajo de campo hemos encontrado varias versiones, en particular en la zona sudeste de Teruel (Ibor, Escolano y Solaz, 2001; Ibor y Escolano, 2003), donde se conoce como «Baile de Mompellé» –entiendo que por Montpellier–, «La mosú», «Baile de Mompollé», etc. Solía bailarse en las reuniones y los participantes debían golpear el suelo con la parte de su anatomía que indicaba la orden, en francés macarrónico, de quien dirigía el baile. Así hasta que se agotaban. Allá van tres ejemplos de sus letras:

El baile de Mompollé
lo bailaba un andaluz
y yo, como buen soldado,
a la guerra como tú.
Un pe.
El baile de Mompollé
lo bailaba un andaluz
y yo, como buen soldado,
a la guerra como tú.
El otro pie.
[...]
(Ibor y Escolano, 2003: 158)⁵⁰

El ball, el ball del Mompellé
lo bailaba un andaluz,
como era tan buen soldado
a la guerra como tú.
-¡Hola, Mosú!
-¡Hola, Madam!
-¡Vámonos a Francia!
-¡Vámonos allá!

⁴⁹ En otras zonas de España hay una letrilla referida «al francés» que la encontramos en Aragón en el dance de Yebra de Basa aludiendo al «inglés»: «Mucho vale Tudela,/ más Barcelona/ más vale el rey de España/ con su corona./ Muera el rey inglés, /porque siempre tiene guerra/ contra nuestro rey» (Mur, 1986: 631).

⁵⁰ En la versión que grabamos a María Guillén, nacida en Villarroya de los Pinares en 1916.

[...]
El ball, el ball del Mompellé
lo bailaba un andaluz,
como era tan buen soldado
a la guerra como tú.
¡Hola, Mosú!
Un tripé.
[...]
(Ibor y Escolano, 2003: 159)⁵¹

Un poco más al norte, Borau y Sancho (1996) y Carrégalo (2007) recogen versiones en la zona del Matarraña: «Ballet de Montpeller», «Lo Moixó de Montpeller». Según cuentan, en Mont-roig la tocaba un acordeonista local y la aprendieron de un músico ambulante; en la actualidad forma parte del repertorio del nuevo grupo local de gaiteros «La Galdrufa». También incluye, justo antes de la orden, los versos «Y a la guerra buen soldado/ y a la guerra con usted(d)» (Borau y Sancho, 1996: 248; Carrégalo, 2007: 222)

Ruiz (2012: 114; 2014: 297) menciona diversas versiones de esta canción, como juego infantil y como lazo de danza. Por mi parte, aportaré otra referencia: un par de los versos aparecen en el «Lanturlú» que canta el personaje de «La Franchota» en el entremés de Calderón del mismo título (*La Franchota*):

Monsiur de la Valeta
¿por qué me mata vuy,
si so tan bon soldat
en guerra cuanto tú?
Lanturulú, lantantú⁵².
(Calderón, 1983: 259)

Como tantas cancioncillas de la tradición, la letra y el propio «Baile de Mompellé» parecen estar contruidos a base de retazos: el juego consistente en golpear el suelo con determinadas partes del cuerpo es asimismo la forma de «bailar» la canción occitana «Joan Petit», de la que se conocen variantes al menos en Cataluña, en algunas zonas de Castellón⁵³ y también de Aragón: que sepamos, en el Bajo Cinca (Galán, 1993: 55) y en el sudeste de Teruel (Ibor y Escolano, 2003: 159). Según parece, el origen de esta cancioncilla no es tan candoroso como pudiera aparentar, pues evoca una terrible tortura consistente en ir quebrando los huesos del reo⁵⁴.

FORMAS DE SUPERVIVENCIA

Llama la atención la presencia de numerosas coplas sobre la Guerra del Francés

⁵¹ Versión que grabamos en el Barranco San Juan (Cantavieja) a María Rosa Ferrer (n. en Morella en 1940). Su padre José Miguel Ferrer (n. 1906- †1963) solía dirigir este baile a modo de bastonero armado con una escoba. Con la repetición de los ocho primeros versos se iban incorporando los participantes a una fila. Luego continuaba el baile de la forma antes descrita: repitiendo los cinco primeros versos seguidos de la mención de alguna parte de la anatomía.

⁵² *Lanturlu* es una palabra que se usaba a modo de estribillo en una canción satírica, sobre temas políticos, de moda en Francia en el s XVII. Aparece en otras obritas del Siglo de Oro (Cotarelo, 2000: vol I, CCLII).

⁵³ Para Cataluña, v. Amades (1982: 51). Según me informa Francesc Belmont en comunicación personal, se conoce en varios pueblos de El Maestrat y Els Ports (Castellón).

⁵⁴ Información que debo, de nuevo, a Francesc Belmont. V. la entrada en Wikipedia occitana: <http://oc.wikipedia.org/wiki/Joan_Petit> [Consultado el 7 de mayo de 2015]

en el repertorio popular todavía un siglo después, tal como revelan las colecciones publicadas en los cancioneros de principios del s. XX. O que todavía algunas cantas y letrillas nos hayan llegado hasta hoy, a través de la tradición oral. Es cierto que, como ya he señalado, en el caso de las coplas son más abundantes otros temas, pero desde luego resulta una presencia significativa. Varios factores habrán surtido este efecto: una producción literaria –oral o escrita– cuantiosa, quizá en algún caso contemporánea de los hechos que evoca y otros –probablemente la mayoría– resultado de mitos y leyendas elaborados posteriormente que también han trascendido hasta nuestros días; el fuerte y duradero impacto emocional que causaron en la población tan dramáticos acontecimientos y, nuevamente, su leyenda; la relevancia que, a su vez, le hayan concedido los propios «recolectores» del cancionero a la hora de decidir tomar nota de ellas; y, desde luego, la eficacia de estas coplas y estrofillas a la hora de desempeñar su función en el repertorio.

En las letrillas de las danzas, no parece casual que el tema belicoso –más o menos erosionado por la tradición oral– esté asociado a las de espadas o, en su defecto, de palos; se cantan para su aprendizaje y ensayo, por lo que podemos conocerlas oralmente si tenemos acceso a las personas implicadas en ese contexto, o bien a través de lo que han dejado escrito quienes en su momento pudieron acceder. Incluso en las danzas que siguen en activo, las letras no son algo que se muestre en público. Con mucha más proyección pública cuentan las coplas de la jota escénica, exhibidas a través de espectáculos y de los medios de comunicación; letras alusivas a la gesta heroica y al valor de los aragoneses en general –sin necesidad de concretarse en Los Sitios, pues es algo que se da por sabido–. He transcrito unas pocas, pero son multitud: no solamente conocemos algunas coplas del s. XIX, sino que la producción de textos nuevos llega prácticamente hasta nuestros días. A lo largo del s. XX la jota escénica ha seguido alimentándose del mito sobre el que se construyó su potente carga simbólica, pero al mismo tiempo viviéndolo y reforzándolo. Los bebedores siguen cantando –cada vez menos– al «galuchón» ajenos a ese ignorado vestigio de la Guerra del Francés⁵⁵, mientras que la expresión y valores de la jota escénica parecen cargados de intención, más allá del estricto contenido de sus letras.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ JUNCO, José (1994): «La invención de la Guerra de la Independencia», *Studia Historica. Historia contemporánea*, n. 12, pp. 75-99.
- AMADES, Joan (1982) [1952]: *Costumari Catalá: El curs de l'any. Hivern*, Barcelona, Salvat.
- ANDOLZ CANELA, Rafael (1984): *Diccionario aragonés: aragonés-castellano, castellano-aragonés*, Zaragoza, Librería General.
- ANDOLZ CANELA, Rafael (1988): *La aventura del contrabando en Aragón*, Zaragoza, Mira.
- ARNAUDAS LARRODÉ, Miguel, (1927): *Colección de Cantos populares de la Provincia de Teruel*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses.
- ASENSIO GARCÍA, Javier, ORTIZ VIANA, Helena y JALÓN JADRAQUE, Fernando (2007): «Las danzas procesionales de Cameros y el norte de Soria». *Culturas Populares. Revista Electrónica*, n. 4 (enero-junio), 42 pp. [En línea] <<http://www.culturaspopulares.org/textos4/articulos/asensio.pdf>>

⁵⁵ Suponiendo que su significado sea el que yo sospecho.

- AZCONA Y DÍAZ DE RADA, José María (1942): «Figuras de la historia: Una amazona tudelana», *Príncipe de Viana*, año nº 3, Nº 7, pp. 159-172.
- BAJÉN, Luis Miguel, CASO, Pedro del y GROS, Mario (1994): «El dance de las Tene-rías», *Pliegos. Monografías de la Asociación de Gaiteros de Aragón*, n.2.
- BARREIRO, Javier (2013): *Biografía de la jota aragonesa*, Zaragoza, Mira Editores.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1983): *Entremeses, jácaras y mojigangas* (edición, introducción y notas de Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera), Madrid, Casta-lia.
- CALVO CORTÉS, Ángel (2000): *Monegrillo y su entorno: apuntes para una historia*, Monegrillo, Ayuntamiento, Centro de Estudios Comarcales del Bajo Gállego-Caspe, Institución Fernando el Católico.
- COROMINAS, Joan (1974): *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, Ma-drid, Gredos.
- COTARELO Y MORI, Emilio (2000): *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas*, Granada, Universidad de Granada.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de (1995) [1611]: *Tesoro de la lengua castellana y española*, Madrid, Castalia.
- DOPORTO, Severiano, (2002) [1900]: *Cancionero Popular Turolense o Colección de canciones y estribillos recogidos de boca del pueblo en la ciudad de Teruel* (edi-ción de Mercedes Souto y Alberto Turón), Zaragoza, Ediciones electrónicas del Servicio de Patrimonio Etnológico, Lingüístico y Musical. Diputación General de Aragón. <<http://www.aragob.es/edycul/patrimo/etno/doporto/portada.htm>>
- «El sitio de Zaragoza» [videgrabación], en *¿Te suena?*, capítulo 9, Aragón TV, 5 de noviembre de 2013, [en línea] <<http://alacarta.aragontelevision.es/programas/te-suena/cap-9-el-sitio-de-zaragoza-05112013-2212>>
- ENCABO, Enrique (2007): *Música y nacionalismos en España: el arte en la era de la ideología*, Villafranca del Penedès, Erasmus Ediciones.
- ESPIDO FREIRE, Milagros (s.f.): «Los Sitios de Zaragoza y la Chanson de l'Oignon», *Asociación Cultural Los Sitios de Zaragoza*. [En línea] <http://www.asociacionlossitios.com/musica_sitios.htm>
- FACI BALLABRIGA, Mariano (Coord.) (2011) *Siempre la Jota*, vol. 2, Zaragoza, Heraldo de Aragón.
- FREIRE LÓPEZ, Ana María (1993) *Poesía popular durante la Guerra de la Independencia española*, Valencia/Londres, Grant & Cutler.
- GALÁN CASTAÑO, J. (1993) *Les cançons de la nostra gent*, Zaragoza, Diputación Gene-ral de Aragón.
- GALÁN BERGUA, Demetrio (1966): *El libro de la jota aragonesa: Estudio histórico, crítico, analítico, descriptivo y antológico de la jota en Aragón*, Zaragoza, Tipolí-neo.
- GARCÉS TIL, Gregorio (1999): *Cancionero popular del Alto Aragón* (edición a cargo de Blas Coscollar Santaliestra), Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses.
- GELLA ITURRIAGA, José (1966): «Cancionero de la Independencia», *Estudios de la Gue-rra de la Independencia. II Congreso histórico internacional de la Guerra de la Independencia y su época*, vol. II, pp. 371-403.
- GÓMEZ DE VALENZUELA, Felipe (2003): *Vivir en guerra. Notas sobre la vida cotidiana en Aragón durante la «Guerra de la Independencia»* (XIV Premio Los Sitios de Zaragoza), Zaragoza, Aqua.
- GONZÁLEZ MEZQUITA, María Luz (2007): *Oposición y disidencia en la Guerra de Sucesión española: el almirante de Castilla*. Valladolid, Junta de Castilla y León.

- GUARC PÉREZ, José (1987): *Valdealgorfa en la Historia (siglos XIX y XX)*, Valdealgorfa, Ayuntamiento de Valdealgorfa.
- IBOR, Carolina, ESCOLANO, Diego, y SOLAZ, Úrsula (2001): *Música y literatura populares en la sierra del Maestrazgo turolense (primera mitad del s. XX). Discos I y II*. Zaragoza, CIOFF España, Rolde de Estudios Aragoneses.
- IBOR MONESMA, Carolina, y ESCOLANO GRACIA, Diego (2003): *El Maestrazgo turolense. Música y literatura populares en la primera mitad del s. XX*. (Libro y disco III). Zaragoza, Rolde de Estudios Aragoneses y Prensas Universitarias de Zaragoza.
- IBOR MONESMA, Carolina (2012a): «Jotas y fandangos en el sudeste de Teruel», *Jentilbaratz. Cuadernos de Folklore*, n. 14, pp. 147-186, [en línea] <<http://www.euskotikaskuntza.org/es/publicaciones/colecciones/cuadernos/articulo.php?o=22516>>
- IBOR MONESMA, Carolina (2012b): *Músicas y palabras en Valdejalón*, (libro y CDrom), La Almunia de Doña Godina (Zaragoza), Asociación Cultural “L’Albada” y FEDIVALCA.
- JIMÉNEZ DE ARAGÓN, Juan José (1925): *Cancionero aragonés: canciones de jota antiguas y populares en Aragón coleccionadas y clasificadas por Juan José Jiménez de Aragón*, Zaragoza, Tipografía La Académica.
- LARREA PALACÍN, Arcadio de (1947): «Preliminares al estudio de la jota aragonesa». *Anuario Musical*, vol. II, pp. 175-190.
- LASHERAS BERNAL, Félix (1966): «Almonacid de la Sierra en la época de la Guerra de la Independencia, 1800-1824», *Estudios de la Guerra de la Independencia. II Congreso histórico internacional de la Guerra de la Independencia y su época*. vol. III, pp. 219-232.
- MARCÉN LETOSA, Juan José (2000): *El manuscrito de Matías Calvo*, Zaragoza, Mira.
- MINGOTE, Ángel (1981) [1945]: *Cancionero musical de la provincia de Zaragoza*. Zaragoza, Institución Fernando el Católico.
- MULLOR SANDOVAL, Rufina (2001): *La tradición del dance de Pradilla de Ebro*, Zaragoza, Diputación.
- MUR BERNAD, Juan José de (1986): *Cancionero popular de la provincia de Huesca*, Barcelona, Diputación General de Aragón.
- PALOMAR ROS, José, CHINARRO PÉREZ, M^a Pilar y ESCUDER BENEDICTO, Pilar (1985): *Antología de Jotas de la provincia de Teruel*, Teruel, Seminario de arqueología y etnología turolense.
- PARDO PARDO, Fermín (2011): «La literatura oral comarcana relacionada con la uva, el vino y la viticultura», *Oleana: Cuadernos de Cultura Comarcal*, n. 26, pp. 421-435, [en línea] <http://contenidos.requena.es/archivo/oleanas/Oleana26-2011/26_23LITERATURAORALUVAELVINOYLAVITICULTURA_FPardo.pdf>
- PEDROSA, José Manuel (2009a): «La Guerra de la Independencia en el imaginario colectivo español: dos siglos de memoria oral», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. LVII, num. 1, pp. 89-115.
- PEDROSA, José Manuel (2009b): «Canciones y leyendas en torno a la Guerra de la Independencia: historia y folclore», *1808-1812: Los emblemas de la libertad*, (eds. Ramos Santana, Alberto y Romero Ferrer, Alberto), Cádiz, Universidad, pp. 133-162.
- PÉREZ GALDÓS, Benito (2008): *Episodios nacionales. Primera serie, La Guerra de la Independencia*, vol. II, Barcelona, Círculo de Lectores, Galaxia Gutenberg.
- PUEYO ROY, Mercedes (1973): *El dance en Aragón: origen y problemas estructurales*

- de una composición poética*, Zaragoza, ed. por la autora.
- RAMÓN SOLANS, Francisco Javier (2014): *La Virgen del Pilar dice...: usos políticos y nacionales de un culto mariano en la España contemporánea*, Zaragoza, Prensas de la Universidad de Zaragoza.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Nuevo tesoro lexicográfico de la lengua española*, [en línea] <<http://buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtllle>>
- ROMA, Josefina (1993): «La jota aragonesa: la construcción de un emblema», en *Actas del I Congreso de la Sociedad Ibérica de Etnomusicología. Barcelona, 9-10 de marzo de 1995*, ed. Jordi Raventós, Sabadell, La Mà de Guido, pp. 69-78.
- 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*, vol. 2, pp. 91-119. [En línea] <<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/blo/article/view/685/595>>
- RUIZ, María Jesús (2014): «La memoria del francés: romances y canciones en la tradición oral hispánica», en *Crónica popular del doce* (coord. María Jesús Ruiz), Sevilla, Alfar
- SALAS YUS, María del Pilar (2007): *Descripción bibliográfica de los textos literarios relativos a los Sitios de Zaragoza*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico. [En línea] <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/66/_ebook.pdf>
- SANCHO IZQUIERDO, Miguel (1911): *Mil coplas de jota aragonesa*, Zaragoza, Real Congregación de San Luis Gonzaga.
- SANCHO IZQUIERDO, Miguel (1945) *El carácter aragonés y las canciones de jota*, Zaragoza, Real Academia de Nobles y Bellas Artes de San Luis.
- SARRAMÓN, Jean (1994): «La suerte de las guarniciones abandonadas en el antiguo Reino de Aragón por los ejércitos franceses en retirada 1813-1814», en *VI Premio Los Sitios de Zaragoza*, Zaragoza, Asociación Los Sitios de Zaragoza, pp 179-217.
- SERRATE MAYORAL, Simeón (1999): «Historia del antiguo dance de Castejón de Monegros», *Pliegos. Monografías de la Asociación de Gaiteros de Aragón*, n.8.
- URZAINQUI BIEL, Carlos (2015): *Villanueva de Gállego: retablillo de un municipio*, Zaragoza, Ayuntamiento de Villanueva de Gállego.
- URZAY BARRIOS, José Ángel (2006): *Cultura popular de la Comunidad de Calatayud*, Calatayud, Centro de Estudios Bilbilitanos y Comunidad de Calatayud, 2 vol.
- VERGARA MIRAVETE, Ángel (1990): «Supervivencia de formas de danza antigua en las músicas del dance aragonés», *Nassarre*, VI, 1. pp. 179-192.
- VERGARA, Gabriel M^a (1915): «La Virgen del Pilar, los Sitios de Zaragoza y la Jota Aragonesa», en *Publicaciones del Congreso Histórico Internacional de la Guerra de la Independencia y su época (1808-1815), Celebrado en Zaragoza durante los días 14 al 20 de Octubre de 1908*, tomo V, pp. 95-103.
- VV.AA. (2001): *El Dance de Lécera*, Zaragoza, Gobierno de Aragón.

Fecha de recepción: 19 de mayo de 2015

Fecha de aceptación 9 de junio de 2015



Cancionero de Arjona (2015)

Francisca CORDÓN CUESTA
(Universidad de Jaén)

CRITERIOS DE TRANSCRIPCIÓN DE LAS GRABACIONES

En la transcripción de los textos, se han aplicado los mismos criterios utilizados en el primer número del *Boletín de Literatura Oral*. De este modo, se mantienen las peculiaridades lingüísticas de las composiciones transcritas, si bien se eluden determinados rasgos que el estudioso puede consultar en el archivo sonoro puesto a disposición en el portal electrónico del Corpus Digital Giennense. Se transcriben, así, las consonantes finales (s, z, l, d, etc.) omitidas por los informantes. Mantenemos, sin embargo, los casos de seseo, además de otros rasgos como las contracciones que repercuten sobre el cómputo silábico, como «pa» por «para», etc.

Por lo demás, comentamos a pie de página aquellos aspectos que consideramos de interés, tanto desde el punto de vista lingüístico como interpretativo.

Transcripciones

QUE TU ME LA MENEABAS. INFORMANTE: MARIANO CANTERO GALISTEO (ARJONA, 87 AÑOS). REGISTRADO POR: FRANCISCA CORDÓN CUESTA.

Que tú me la meneabas,
que tú me la meneabas,
la ceniza del brasero
para que yo me calentara.



LOS TUERTOS NO VAN A UTRERA. INFORMANTE: MARIANO CANTERO GALISTEO (ARJONA, 87 AÑOS). REGISTRADO POR: FRANCISCA CORDÓN CUESTA.

Los tuertos no van a Utrera
porque con el ojo tuerto
no ven la carretera.



ERES CHIQUITA Y BONITA. INFORMANTE: MARIANO CANTERO GALISTEO (ARJONA, 87 AÑOS). REGISTRADO POR: FRANCISCA CORDÓN CUESTA.

Eres chiquita y bonita
y eres como yo te quiero,
tu cuerpo una candelita
de las que alumbran en el mes de enero.



PADRE NO LE RIÑAS A MARE. INFORMANTE: MARIANO CANTERO GALISTEO (ARJONA, 87 AÑOS). REGISTRADO POR: FRANCISCA CORDÓN CUESTA.

Padre, no le riñas a mare;
Padre, no le riñas mare,
porque si usted es mi pare,
ella es la que me ha parío.
No quiero que me la maltrate nadie.



EL GALLO DE TRANQUILLA. INFORMANTE: MARIANO CANTERO GALISTEO (ARJONA, 87 AÑOS). REGISTRADO POR: FRANCISCA CORDÓN CUESTA.

El gallo de Tranquilla la tapia ha saltado;
por picarle a la parra, Paquita lo mató.
Paquita lo mató, que penita y que dolor,
la tripa y el mondongo a otro corral tiró.



DE MI MALA ENFERMEDAD. INFORMANTE: MARIANO CANTERO GALISTEO (ARJONA, 87 AÑOS). REGISTRADO POR: FRANCISCA CORDÓN CUESTA.

De mi mala enfermedad,
de mi mala enfermedad,
tú tienes la medicina.
Como no tengo dinero,
no me la quisiste dar.
Tú te curas y yo me muero.



EA, MI NIÑO. INFORMANTE: FRANCISCA PÉREZ GODINO (ARJONA, 74 AÑOS). REGISTRADO POR: FRANCISCA CORDÓN CUESTA.

Ea, mi niño
no tiene cuna.
Su padre, que es carpintero,
le va hacer una.



CUANDO YO ERA PEQUEÑITA. INFORMANTE: FRANCISCA PÉREZ GODINO (ARJONA, 74 AÑOS). REGISTRADO POR: FRANCISCA CORDÓN CUESTA.

Cuando yo era pequeñita,
me daban la leche en bote,
y ahora que soy mayorcita
me la dan con picatostes.



¿DÓNDE VAS MARIQUILLA? INFORMANTE: ANTONIO ALCALDE CORDÓN Y CLARA MONTILLA MONTILLA SIVIARES (ARJONA, 37 Y 34 AÑOS). REGISTRADO POR: FRANCISCA CORDÓN CUESTA.

—¿**D**ónde vas, Mariquilla?
—A por agua a la fuente.

- ¿Te acompaño?
 —¿Y si me ve mi novio?
 —¡Ah! Pero ¿tú tienes novio?
 —Pos sí.
 —¿Y lo sabe tu madre?
 —Pos sí.
 —¿Y tu padre?
 —Pos sí.
 —Eh, eh... ¿Me das un beso?
 —Ni por eso.
 —¿Me das dos?
 —Le he dicho a usted que no.
 —¿Me das tres?
 —Que pesado que es usted.
 —¿Y cuatro?
 —¡A que me quito el zapato!
 —Dame cinco.
 —Que si tú, que si yo, que nos vamos los dos¹.



AL PASAR POR TOLEDO. INFORMANTE: MARI CARMEN CUESTA PÉREZ (ARJONA, 50 AÑOS). REGISTRADO POR: FRANCISCA CORDÓN CUESTA.

Al pasar por Toledo,
 me corté un dedo,
 me hice sangre,
 y un muchacho moreno
 me dio un pañuelo
 para limpiarme.



Y ESTE NIÑO TAN CHICO. INFORMANTE: MARI CARMEN CUESTA PÉREZ (ARJONA, 50 AÑOS). REGISTRADO POR: FRANCISCA CORDÓN CUESTA.

Y este niño tan chico,
 quien la pegado,
 que tiene los ojitos,
 de haber llorado.



¹En el archivo sonoro, el verso es cantado por ambos informantes.

DIOS CORMIGO. INFORMANTE: CARMEN COBO GARRIDO (ARJONA, 93 AÑOS). REGISTRADO POR: FRANCISCA CORDÓN CUESTA.

Dios cormigo,
yo con él,
él delante,
yo tras de él.



NIÑO CHIQUITO Y BONITO. INFORMANTE: CARMEN COBO GARRIDO (ARJONA, 93 AÑOS). REGISTRADO POR: FRANCISCA CORDÓN CUESTA.

Niño chiquito y bonito,
niño sin compasión,
vente cormigo a mi casa.
No te quiero para un día,
ni tampoco para dos,
que te quiero para siempre
por ser el hijo de Dios.



LA VIRGEN MARÍA OFRECE. INFORMANTE: CARMEN COBO GARRIDO (ARJONA, 93 AÑOS). REGISTRADO POR: FRANCISCA CORDÓN CUESTA

La Virgen María ofrece su angustia y dolores por la salvación del mundo.
Ofrezcamos nosotros nuestras penas y dolores con las mismas intensiones.



LA SEÑORITA PAQUI. INFORMANTE: ANTONIO ALCALDE CRIADO (ARJONA, 71 AÑOS). REGISTRADO POR: FRANCISCA CORDÓN CUESTA

La señorita Paqui,
una niña muy formal,
que lleva los perros a misa
y los gatos a confesar.
Su padre toca el bombo,
su madre los platillos,
y en medio de la plaza
se baila el fandanguillo.
Que lo baile, que lo baile,
que lo baile, salga usted
que lo quiero ver bailar,
saltar y brincar por lo bien
que lo baila la moza,
déjala sola, sola en el baile.



TAN BORRICO COMO TÚ. INFORMANTE: ANTONIO ALCALDE CRIADO (ARJONA, 71 AÑOS).
REGISTRADO POR: FRANCISCA CORDÓN CUESTA

Tan borrico como tú,
tenía mi padre siete.
Le echaba las agoreras,
y arre, borrico, a la fuente.
Tira ese pañuelo al suelo,
que ha de ser muy despreciado,
recógelo tu morena,
por ser de tu buen amado.



Y ESTO ERA UNA VEZ CARMELA. INFORMANTE: ANTONIO ALCALDE CRIADO (ARJONA, 71
AÑOS). REGISTRADO POR: FRANCISCA CORDÓN CUESTA

Y esto era una vez Carmela,
que tenía un novio chofer,
cada vez que la veía
la montaba en automóvil.
Dice que la va a enseñar
a conducir el motor,
y ella le daba al volante,
y él le da al transformador.
Camino de santa Eulalia,
y el coche se le ha volcado.
Carmen era tan serenita,
y el vestido se ha manchado.
Y, a los nueve meses justos,
Carmela tuvo un chiquillo,
que el padre, como era chofer,
y el niño chofer ha escogido.



SAN BOROMBILLO. INFORMANTE: ANA GONZALEZ ZAMORA (ARJONA, 74 AÑOS). REGIS-
TRADO POR: FRANCISCA CORDÓN CUESTA

San Borombillo de illo,
San Borombillo de a,
que tú dirás que donde vienes, que donde vas,
fuera ese tío que no vale nada.



EL CANGREJO. INFORMANTE: ANA GONZÁLEZ ZAMORA (ARJONA, 74 AÑOS). REGISTRADO POR: FRANCISCA CORDÓN CUESTA

El cangrejo está en la cueva,
asómate y lo verás,
que tira para adelante, que tira para atrás,
que píllalo tú, que a mí me se va.
Si no pillas de noche,
lo pillas de madrugada,
que tira para adelante,
que tira para atrás.



EN LA CALLE DEL PORTILLO. INFORMANTE: ANA GONZÁLEZ ZAMORA (ARJONA, 74 AÑOS). REGISTRADO POR: FRANCISCA CORDÓN CUESTA

En la calle del Portillo,
una mañana temprano,
había una niña barriendo
con una escoba de mano.
Tanto quiso acacharse,
a coger la porquería,
se le vio todo el gato palo,
con toda su peluquería.

Cuatro patas tiene un gato, Manuel,
y cuatro tiene la liebre, Manuel,
y cuatro tiene la cama, Manuel,
donde mi morena duerme, Manuel,
y yo lo vendo, Manuel,
sin descansar, Manuel,
si no lo vendo, Manuel,
yo sin cenar, Manuel.



Julio Camarena Laucirica, *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real*, vol. II, ed. de José Manuel Pedrosa, Mercedes Ramírez Soto y Félix Toledano Soto, Ciudad Real, Instituto de Estudios Manchegos, 2012, 375 pp.

El primer volumen de los *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real* fue editado en 1984, bajo el sello del Instituto de Estudios Manchegos (IEM), institución vinculada al CSIC. Aquel fue, de entre todos los libros que Julio Camarena vio publicados en vida, quizás el más querido por él, pues los cuentos que lo llenaban habían sido registrados a sus familiares y amigos de su pueblo natal de Piedrabuena, en Ciudad Real, y a sus paisanos de toda aquella provincia, que él recorrió de un extremo a otro y conocía como la palma de su mano. Veintiocho años después, en 2012 y otra vez bajo el auspicio del IEM, la viuda del eximio folclorista, Mercedes Ramírez Soto, junto con José Manuel Pedrosa y Félix Toledano Soto, han hecho posible el sueño, que Julio Camarena no vio cumplido en vida, de editar el segundo volumen.

Julio Camarena fue el más importante de los colectores y estudiosos del cuento tradicional que ha habido en España, y sus *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real*, en los dos gruesos volúmenes que ven ahora su culminación, fue su obra más importante en términos de cantidad y de calidad. Las colecciones publicadas antes por Aurelio M. Espinosa, padre (*Cuentos populares españoles recogidos de la tradición oral de España*, 1946-1947), y por Aurelio M. Espinosa, hijo (*Cuentos populares de Castilla y León*, 1987-1988), siendo muy importantes, no fueron editadas con la calidad y el escrúpulo etnográficos (puesto que ambos estudiosos *depuraban* en alguna medida sus textos y los *limpiaban* de algunos rasgos propios del discurso oral) que fueron típicos de Julio Camarena, quien trataba sus textos con un método absolutamente *purista*, transcribiendo de manera escrupulosísima todo: hasta las repeticiones, las dudas, las muletillas propias del habla común. Tampoco la colección, en dos volúmenes, de los *Cuentos tradicionales de León* (1991) del propio Camarena es comparable, al menos en términos de cantidad (sí en calidad etnográfica), a su fastuosa colección manchega.

Asombra que Julio Camarena pudiera realizar estas proezas, puesto que fue un estudioso prácticamente autodidacta, que no tuvo vinculación formal con la universidad española. Y que, además de los libros ya citados, aún tuviera tiempo para escribir otras obras canónicas, como los cuatro volúmenes del *Catálogo tipológico del cuento folclórico español* que alcanzó a publicar con el también eximio folclorista francés Maxime Chevalier. En los volúmenes que vieron la luz de ese catálogo, Camarena y Chevalier se revelaron como expertísimos historiadores, catalogadores y clasificadores del cuento folclórico español e hispánico.

Las décadas de 1970, 1980, 1990, en las que Julio Camarena realizó toda su benemérita labor de salvaguarda del patrimonio cuentístico tradicional manchego y español fue una época en que la sociedad española se hallaba inmersa en una serie de agudos cambios: el éxodo de la población rural que escapaba hacia la urbe en busca de una tierra prometida donde no escaseara el trabajo ni se padeciera hambre y el avance imparable de la globalización fracturaban las estructuras sociales y culturales que hasta entonces habían sido la base de la vida en nuestros pueblos: los viejos quedaban en los pue-

blos como residuos olvidados de culturas del pasado que habían perdido su prestigio, y los jóvenes miraban decididamente hacia otras formas de cultura urbana y moderna que no tenían en cuenta, y que a veces hasta se avergonzaban, de sus raíces. La cadena de la transmisión oral, que había operado durante siglos, incluso durante milenios, quedaba dramáticamente rota: los mayores dejaron, en muy buena medida, de transmitir sus relatos a los más jóvenes, y la tradición oral del pasado chocaba y embarrancaba contra los escollos de los nuevos tiempos.

No es fácil entender por qué Julio Camarena, quien había cursado estudios de Economía y trabajó toda su vida en un confortable puesto de funcionario ministerial, dedicó tanto tiempo y tantas energías a luchar contra la poderosa corriente de los tiempos. Las páginas introductorias de este libro nos informan de que a ello le movió el deseo de ser capaz de contar los cuentos de sus mayores a sus hijos pequeños, de convertirse él mismo en eslabón vivo que permitiese salvar la fractura que se abría en el devenir de la historia. Pero en su actitud debió de haber algo más, relacionado con su aguda conciencia de la justicia y del bien. Julio Camarena se rebeló contra el avance ciego de la globalización más destructiva y despreciativa de las culturas autóctonas, y fue capaz, sorprendentemente, de ganar muchas manos en esa desigual partida. Su temprana desaparición impidió, por desgracia, que ganara unas cuantas más. A él le debemos la preservación y el conocimiento de un patrimonio tradicional que es parte importantísima de la identidad y de la cultura de pueblo español y que sin él se hubiera perdido fatalmente.

Julio Camarena fue, entre otras muchas cosas, el introductor en España de los métodos de catalogación de cuentos que en sus años jóvenes estaban encarnados en el libro *The Types of the Folktale: a Classification and Bibliography* (1981) de Antti Aarne y Stith Thompson, hoy ampliado y revisado por Hans-Jörg Uther en su magna obra de 2004, *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography. Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. Catálogo, el de Uther, al que Julio Camarena contribuyó de manera muy notable, asesorando de manera directa y entregando numerosos materiales a su autor.

Asombra, además, que desde su primera gran obra, que fue precisamente el volumen primero de estos *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real* (1984), el método de Julio Camarena se nos muestre ya extraordinariamente refinado, escrupuloso, matizado, respetuoso con la hechura dialectal y literaria de estos relatos. Desde que era muy joven Julio Camarena apuntó todos los datos de sus informantes (nombre, edad, profesión), realizó fichas precisas y estableció concordancias muy ciertas con los catálogos internacionales de cuentos.

Los cuentos que ven la luz en este segundo volumen, el publicado en 2012, de su gran colección manchega, son de tanta riqueza como los de la primera. Eso es algo lógico, porque las labores de encuesta etnográfica de los dos volúmenes fueron realizadas en los mismos años, muy en especial en la década de 1980 y en los inicios de la siguiente. Camarena vivió con desolación el que su primer volumen no hubiera tenido la circulación ni la influencia que sin duda merecía, y por eso dejó arrinconado, durante décadas, su segundo volumen, aunque era muy consciente de la riqueza de sus materiales y de la importancia que tendría. De hecho, no llegó a rematar del todo su edición. Y han tenido que ser los editores de este volumen, Mercedes Ramírez Soto, José Manuel Pedrosa y Félix Toledano Soto quienes han tenido que revisar sus materiales, anudar o reordenar algunos cabos sueltos, elaborar algunas notas explicativas. Su trabajo ha sido enormemente pulcro y respetuoso, y ha permitido que podamos ya disfrutar, con las mejores garantías, de la continuación de este título monumental que fue, sin duda, la piedra angular de la labor folclorística que desarrolló Camarena durante más de un cuarto de siglo.

El volumen primero de los *Cuentos tradicionales recopilados en la provincia de Ciudad Real*, el de 1984, había acogido los cuentos de animales y los maravillosos. Este acoge las categorías restantes, de acuerdo con la sistematización de Aarne-Thompson-Uther. El volumen es una sucesión ininterrumpida de joyas. En el capítulo de *Cuentos religiosos y pedagógicos* destacan aquellos de *Recompensas y castigos* en los que participan Jesús y San Pedro, como por ejemplo el de *Las alpargatillas de San Pedro* (núm. 172), que no está indexado en el catálogo de Aarne-Thompson. De belleza singular es, dentro también de los cuentos religiosos y en el subgrupo de los que remiten a *La verdad que sale a la luz* (núm. 175), *La flor de la violá*, que se corresponde con el tipo AT 780. En el capítulo de los *Cuentos románticos* relativos a la *Fidelidad e inocencia* hay una fabulosa versión de *Griselda*, numerada como 201 [Aa-Th 887], y otra excepcional de *La hija del Sol*, 207 [Aa-Th 898(a)]. Especialmente hermoso nos parece, en este mismo apartado, el numerado como 202, *Manzanahermosa*, de una complejidad increíble, que no tiene correspondencia con el catálogo de Aa-Th pero sí con el de D'Aronco 709 [d], 709 [e] y [316C]. Motivos como el de la intención de la reina de servir a su marido, como guiso, la carne de sus propios hijos, tiene resonancias mitológicas, que recuerdan la fábula de Progne y Filomela de las *Metamorfosis* de Ovidio.

La sección de los *Cuentos del ogro tonto* es más breve, pero de gran enjundia. Camarena y Chevalier dejaron muy avanzado el quinto volumen del *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, que estaba dedicado, precisamente, a los *Cuentos del ogro tonto*. La que sí es de proporciones colosales es la de los *Cuentos jocosos*, entre los que se incluyen los *Cuentos acerca de matrimonios*, que nos muestran joyas como el cuento núm. 298, *La prima de París* [Aa-Th 1419]. Dentro de esta misma sección, pero en el grupo de los *Cuentos acerca de una mujer (muchacha)*, nos ha llamado la atención, por su inquietante desenlace, el numerado como 327, *Perejilito, hierbabuenita, ya tenéis dueño*, que no está indexado en el catálogo de Aa-Th.

Ninguna reseña puede sustituir a la lectura directa del libro, que recomiendo vivamente al lector. Quien quiera conocer la entraña del cuento folklórico español, tiene que entrar necesariamente en estas páginas. Da igual que lo haga bajo la condición del simple lector aficionado, o del estudioso más crítico y exigente. Los cuentos de este libro nos hablan a todos, porque son extraordinariamente densos y hermosos, y porque están tratados con un cuidado insuperable por parte de su colector. No se podrá hacer ya, ni en el presente ni en el futuro, una compilación equiparable a esta. La globalización contra cuyos efectos peores luchó Julio Camarena sigue avanzando inexorablemente hoy, la mayoría de las voces que rescató el ilustre folclorista han enmudecido ya, y no tienen repuesto en la sociedad en que vivimos. Camarena preservó para nosotros una joya muy frágil que forma parte ya de lo mejor de nuestra cultura pasada. Gracias a su tesón y a su pasión, se ha hecho también un hueco en nuestra cultura del presente, y no será olvidada, sino que verá magnificado y reconocido su valor, cuando sea disfrutada por las generaciones del futuro.

Margarita PAZ TORRES
(Universidad de Alcalá)



Daniela Zizi y Miguel López Coira, *Poesía e improvisación. Modas y Sonettos de Bernardo Zizi a los emigrantes sardos (un estudio metodológico)*, Madrid, Ediciones Vitruvio, 2013, 234 pp.

He aquí un libro difícil y arriesgado, porque su título y su tema, aparentemente muy locales y específicos, parecen destinados a atraer solo a un público muy especializado. ¿Quién, en España, podría estar interesado en acercarse a la poesía tradicional que se improvisa en la isla de Cerdeña? La respuesta es que podrían, o deberían, estar interesadas muchas personas, porque estamos ante un libro realmente fascinante, que desde su estrecha y remota singularidad isleña es capaz de desvelar a cualquier lector sensible a la poesía en general, y a la tradicional en particular, los tesoros y los mecanismos de una poesía oral excepcionalmente hermosa y de enorme interés desde muchos puntos de vista: dialectológico, literario, musical, etnográfico-antropológico, sociológico.

En España y en el mundo hispánico contamos ya con una bibliografía notable relativa a la poesía oral improvisada que se cultiva en nuestra lengua. Con títulos fundamentales, de enorme erudición y refinamiento, como *El libro de la décima: la poesía improvisada en el mundo hispánico*, ed. Maximiano Trapero (Las Palmas de Gran Canaria: Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria y UNELCO, 1996); *La décima: su historia, su geografía, sus manifestaciones*, ed. Maximiano Trapero (Santa Cruz de Tenerife: Cámara Municipal de Évora-Centro de la Cultura Popular Canaria, 2001); Alberto del Campo Tejedor, *Trovadores de repente* (Salamanca: Centro de Cultura Tradicional Ángel Carril, 2006); y Alexis Díaz-Pimienta, *Teoría de la improvisación poética (Tercera edición ampliada y corregida)*, con prólogo de Maximiano Trapero (Almería: Scripta Manent, 2014) [y edición mexicana, México DF: Ediciones del Lirio, 2014]. Partimos, pues, de cierta tradición y de no poca base para entender mejor el repertorio anclado en la isla de Cerdeña y en los enclaves de emigrantes sardos que han vivido establecidos en diversos países de Europa, según nos es revelado en este hermoso libro. Ello insufla un interés añadido a estas páginas, pues la poesía que contiene puede servir(nos) de muy sugerente punto de comparación con respecto a la que se cultiva, hasta hoy, en muchos rincones del mundo hispánico. De hecho, los lectores mínimamente conocedores de la poesía improvisada en español abrirán este libro con las cautelas y las ilusiones de quien se acerca a lo que podrá ser una caja de sorpresas: aunque algunos rasgos y resortes de esta poesía les sonarán a ya conocidos, muchos otros les resultarán sorprendentes y exóticos, por lo diferentes que son con respecto a la improvisación oral que se hace en nuestra lengua.

Antes de desgranar lo mucho y bueno que contiene este libro, conviene llamar la atención acerca de una carencia que compromete en alguna medida sus resultados, igual que compromete los de algunos de los libros hispanos que acabo de citar. Porque a nadie se le oculta que la letra de los libros tiene el (colosal) problema de que es muda, y que la página de papel es estática y no se mueve. Mientras que la poesía oral improvisada, sarda, hispana o de cualquier otro lugar, es, antes que ninguna otra cosa, voz, música, gesto, guiño cómplice, movimiento, juego, rito, *performance*. Todo lo cual no encuentra reflejo fidedigno en las páginas de este libro, por más que sea extraordinariamente detallista y concienzudo. La cultura del libro nos ha acostumbrado a una percepción absolutamente estática, desnaturalizada, mutilada, insuficiente, de las tradiciones poético-musicales que se dejan oír en el mundo. Si este libro llevara dispersas entre sus páginas unas cuantas fotografías bien escogidas, y anejo un dvd con documentos en

audio y, aún mejor, en video, del fenómeno de la *gara* (el ritual de la improvisación) de Cerdeña, su trama, su impacto, su valor, serían muy superiores a los que ya tiene. Porque si siempre se dice que una imagen vale más que mil palabras, en el dominio de la poesía oral improvisada un documento audiovisual valdría más, indudablemente, que un millón de palabras puestas por escrito. Acompañar el libro con filmaciones representativas haría justicia a la enorme densidad y complejidad que tienen los fenómenos que describe. O casi, porque lo cierto es que para comprender lo que es una *gara* sarda, habría que vivirla *in situ*, desde dentro. Tan relevante podría llegar a ser la documentación audiovisual en casos como el que nos ocupa, que no resulta aventurado suponer que, si este libro se distribuyera con un dvd acompañante, la jerarquía de sus partes quedaría así: las grabaciones o filmaciones conformarían el cuerpo documental principal, y el libro ofrecería la documentación de apoyo. Hay, por fortuna, en Youtube, una buena cantidad de videos impresionantes y de muy buena calidad de *garas* sardas (en alguna de ellas interviene el mismísimo Bernardo Zizi) que atenúan en buena medida esta carencia.

En España, algunos autores muy sensibles a estas cuestiones, como Maximiano Trapero, han sido capaces de editar, con sus libros, magníficos documentos sonoros acompañantes, e incluso de crear páginas *web* que albergan materiales audiovisuales que, cuando se ven y se escuchan, demuestran hasta qué punto son imprescindibles. Otros como Alexis Díaz Pimienta utilizan las redes sociales para difundir filmaciones de encuentros de improvisadores llenas de chispa y vitalidad. En los *tecnologizados* tiempos que corren, no hay excusa para no obrar así: la cultura del libro declina, superada de manera evidente por nuevos medios y soportes mucho más poderosos, dúctiles y versátiles, que los filólogos (sobre todos los que nos movemos en el mundo de la oralidad y la etnografía) estamos obligados a incorporar a nuestros métodos y a aprovechar al máximo.

En todo lo demás, este libro resulta extraordinariamente oportuno, serio y valioso, por su novedad y por su escrupulosa realización. Ofrece una serie de dieciocho *modas* y otra serie de veinte *sonettos*, en muy dúctil y hermosa edición-traducción bilingüe, que nos permite acceder a la entraña de la poesía oral improvisada de Cerdeña. Muy en particular, a la del notabilísimo poeta popular Bernardo Zizi (nacido en 1928), uno de sus más emblemáticos representantes, padre de la coautora del libro, quien es, a su vez, profesora universitaria de español: todo lo cual es garantía de cercanía, conocimiento de primera mano y precisión a la hora de hacer el delicadísimo traslado de esta poesía a nuestra lengua.

La clave temática (y también la sociológica) de estas *modas* y *sonettos* es la nostalgia de la isla, el lamento del destierro impuesto por la pobreza devastadora que se sufre en la tierra natal, el desarraigo y la necesidad de atenuarlo mediante estrategias como la confraternización en los círculos de inmigrantes sardos dispersos por Europa. Estamos ante una poesía de esencia muy pragmática, casi juglaresca, basada en la *deixis*, que dirige el yo cantor al vosotros del auditorio de emigrantes con la pretensión de mantener viva la llama del amor y la ilusión del vínculo con la isla. El músico-poeta cumple esa función dentro de un marco sociológico muy concreto y movilizándolo recursos formales y semánticos muy acuñados, que se hallan cifrados en un código comunicativo a la par que artístico absolutamente familiar para todos los oficiantes (el cantor y el auditorio) de la ceremonia. Esa previsibilidad no resta, sino que subraya sus méritos, porque obliga a que esta poesía se recuerde siempre a sí misma pero sin caer nunca en la repetición, y a arrancar el aplauso de públicos muy versados y exigentes, capaces de detectar cualquier indicio de error, imprecisión, superficialidad o adocenamiento.

Las *garas*, que son fiestas de exhibición y debate poético-musical en dialecto sardo logudorés, han sido tradicionales en los pueblos de Cerdeña desde finales del siglo XIX hasta casi hoy. «Casi» porque los jóvenes del presente parecen haberle dado la espalda, atraídos por otras modas musicales globalizadas. Su edad de oro hay que situarla entre los años de la posguerra y la década de 1980. En los campos sardos era común que se celebrasen en la primavera y en el verano, asociadas muchas veces a las fiestas patronales. Pero los poemas acogidos en estas páginas no son representativos de la *gara* festiva del interior de la isla, sino de la nostálgica *gara* de la emigración, que los sardos desplazados en busca de trabajo trasladaron a las grandes ciudades industriales del norte de Italia o del centro de Europa a partir de la década de 1950. Todas estas *modas* y *sonnetos* fueron compuestos y cantados por Bernardo Zizi en círculos de emigrantes sardos de Turín, Milán, Génova, Verona, Colonia, Stuttgart y diversas ciudades de Suiza, Bélgica, Holanda... Un escrutinio muy somero de algunos primeros versos nos da idea de en qué tesitura se mueven: «sardos que de mala gana habéis dejado / los encantados litorales isleños...»; «cuántos días y semanas han pasado / desde cuando habéis dejado todos juntos / las tierras soleadas de Ichnusa...»; «a nuestra lejana isla digna / las golondrinas han vuelto alegres / dejando tierras ajenas y ciudades, / solo vosotros, oh, hijos de Cerdeña / alojados en países extranjeros / no volvéis al nido...»; «oh, hermanos de la amada tierra sarda / que trabajáis en el continente...»; «sardos que habéis dado vueltas por Europa / para tener en las manos un trozo de pan...»; «hijos de Cerdeña que vivís / fuera de los confines isleños...»; «sardos que voláis con el pensamiento a cada orilla de la isla lejana...»; «es fácil, en esta hora, gente amiga / leer en vuestro corazón / el amor y el apego profundo / hacia Cerdeña, que siempre tenéis en mente...»; «sardos que solo con el pensamiento / voláis mil veces cada mes / a la estimada y lejana tierra...».

El estudio introductorio de 85 páginas que abre el libro es modélico. En él se nos revela con gran claridad (aunque no deja de echarse de menos, en cada página, el calor y la expresividad del documento audiovisual) qué es una *gara* poética, cómo se desarrolla en los pueblos de la isla y en los núcleos de la emigración, cuáles son los principios de la *moda* y del *sonetto*, cómo son sus estructuras y sus moldes métricos, rítmicos y formulísticos esenciales, qué requisitos deben cumplir sus partes constitutivas: el *esordiu*, los *temas*, las *duínas* y las *battorinas*, la *istèrrida*, la estrofa *retrogada*, las *fiore*s y la *serrada*, qué partes canta el coro polifónico entre la intervención de un solista y de otro... Y, además, en qué lengua están los textos, quién los compuso, cómo y en qué lugares y ocasiones se interpretaron, y qué criterios de selección, transcripción y traducción les han sido aplicados. Los casos de «análisis estructural-funcional» desentrañados nos revelan los mecanismos internos, complejos y exigentes, de estos delicadísimos artefactos poético-musicales-ceremoniales.

El lector termina el libro con ganas de saber (y de ver y escuchar) más. Ansioso, sobre todo, de conocer también las claves de la *gara* del interior de la isla, que hemos de suponer muy diferentes a las de la *gara* emigrante, y de asomarse a la trama de los diálogos, concursos y desafíos entre varios poetas que ocupan el corazón mismo de la *gara* isleña. Ojalá sea, este hermoso libro, un adelanto de otras indagaciones por venir.

José MANUEL PEDROSA
(Universidad de Alcalá)

