

AÑO VIII / NÚMERO 1 / JULIO - DICIEMBRE DE 2008 / ISBN 1665-6431

Revista de Literaturas Populares



FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

Revista de Literaturas Populares

AÑO VIII NÚMERO 2 JULIO - DICIEMBRE DE 2008

dirección

margit frenk

secretario de redacción

santiago cortés hernández

comité de redacción

araceli campos moreno / claudia carranza vera /
leonor fernández guillermo / enrique flores /
raúl eduardo gonzález / mariana masera /
maría teresa miaja / gabriela nava /
nieves rodríguez valle / rosa virginia sánchez /
pilar vallés

consejo editorial

magdalena altamirano / martha bremauntz /
elizabeth corral peña / maría cruz garcía de enterría /
antonio garcía de león / aurelio gonzález /
pablo gonzález casanova / beatriz mariscal /
carlos monsváis / carlos montemayor / edith negrín /
josé manuel pedrosa / herón perez martínez /
ricardo perez montfort / augustin redondo

cuidado de la edición

diseño original / diseño de portada

tipografía

imagen de la cubierta

comité de redacción

mauricio lópez valdés / gabriela carrillo

elizabeth díaz salaberría

grabado de raúl gamboa

publicación semestral

CANJES, CORRESPONDENCIA:

REVISTA DE LITERATURAS POPULARES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS, UNAM.

CIUDAD UNIVERSITARIA, 04510, MÉXICO D. F.

E-MAIL: litpop@correo.unam.mx

PÁGINA WEB: www.rlp.culturaspopulares.org/

ISSN 1665-6431

impreso y hecho en México

Contenido

TEXTOS Y DOCUMENTOS

- La flor que llora y El rescate del caballo de santo Santiago, historias otomíes (ya 'bede ñaño) de Mexquititlán, Querétaro*
(FELIPE CANUTO CASTILLO) 219-229
- Entre Ávila y Salamanca: mitos y supersticiones populares*
(LUIS MIGUEL GÓMEZ GARRIDO) 230-262
- Chamamés del Gauchito Gil*
(ENRIQUE FLORES) 263-288

ESTUDIOS

- Nuevas supervivencias de canciones viejas*
(MARGIT FRENK Y JOSÉ MANUEL PEDROSA) 291-318
- La imagen de la amada en la lírica folclórica mexicana*
(MARÍA ANDREA FERNÁNDEZ SEPÚLVEDA) 319-346
- La fiesta de la "topada" y la migración al Norte. (Una tradición de la Sierra Gorda mexicana y de áreas circunvecinas)*
(YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ) 347-375
- De Roberto el Diablo a Hellboy: dinámica narrativa de un héroe de la Edad Media al cómic*
(SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ) 376-410

RESEÑAS

- Sergio Callau, coord. *Culturas mágicas: Magia y simbolismo en la literatura y la cultura hispánicas*
(JOSÉ MANUEL PEDROSA) 413-416
- Martin Lienhard, *O mar e o mato. Histórias da escravidão*
(MARIANA MASERA) 417-429
- La voz y la noticia. Palabras y mensajes en la tradición hispánica*
(SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ) 429-436
- Elías Rubio Marcos, José Manuel Pedrosa y César Javier Palacios. *Creencias y supersticiones populares de la provincia de Burgos*
(LUIS MIGUEL GÓMEZ GARRIDO) 437-440
- Araceli Campos y Louis Cardaillac. *Indios y cristianos. Cómo en México el Santiago español se hizo indio*
(BEATRIZ ARACIL VARÓN) 440-443
- Hugo O. Bizzarri. *El refranero castellano en la Edad Media*
(NIEVES RODRÍGUEZ VALLE) 443-447
- María Carmen Lafuente Niño, Manuel Sevilla Muñoz, Fermín de los Reyes Gómez y Julia Sevilla Muñoz. *Seminario Internacional Colección paremiológica, Madrid, 1922-2007*
(LUISA MESSINA) 448-450

*La flor que llora y El rescate del caballo
de santo Santiago, historias otomíes
(ya 'bede ñaño) de Mexquititlán, Querétaro*

Los textos otomíes que se presentan en este trabajo se inscriben dentro de lo que se denomina “literatura oral” o, más comúnmente, “tradición oral”; esta comprende los relatos “que se dicen en una determinada comunidad cultural, que los conoce y los tiene en su memoria” (Espino, 1999: 80) y que están inmersos en su historia y sus tradiciones. Las comunidades suelen considerar este tipo de literatura como un tesoro que ha pasado de padres a hijos, de generación en generación, a través de la palabra.

Los dos relatos que reproduzco a continuación los recogí en la comunidad otomí de Santiago Mexquititlán, municipio de Amealco, Querétaro, en enero de 2005 y en febrero de 2007. El primer relato fue proporcionado por Juliana González Ramírez (vecina del Barrio II del pueblo citado), y el segundo, por Leticia Lucio González (del Barrio V). Las entrevistadas son profesoras en escuelas de la región y dieron sus relatos tanto en otomí como en español. Aquí transcribo las versiones en español tal como fueron dichas por las entrevistadas, a excepción de los títulos, los cuales yo he asignado.

Clasificar relatos de la tradición oral es en sí misma ya una tarea difícil. Como lo señala Pedrosa, “es imposible establecer clasificaciones y jerarquías precisas, absolutas y unívocas dentro del campo dinámico y variable de la tradición oral y credencial (y de sus reflejos escritos y literarios) de cualquier pueblo” (Pedrosa, 2002: 31). A mi parecer, esta labor es más compleja cuando tratamos de clasificar la literatura indígena de acuerdo con los cánones occidentales.

A veces, los mismos narradores otomíes distinguen al que “sabe muchas historias” y cuando terminan de narrar es frecuente que digan “allí está su historia”. Cuando quieren precisar en español a qué género pertenece el relato, dudan en darle alguna categoría. Una de nuestras entrevistadas dijo: “les voy a contar un cuento, leyenda, en sí, no sé exac-

tamente qué es”, y la otra catalogó su relato como “leyenda” y “cuento”, indistintamente.

La expresión *ar 'bede*¹ en otomí se traduce como ‘cuento, historia, relato’, e incluso, ‘plática’, pues en esta lengua no se hace ninguna distinción entre géneros literarios. Es decir, *ya 'bede* son todas las historias narradas, verdaderas o ficticias, sin importar su clasificación, como son los relatos que me contaron.

La flor que llora hace referencia al maguey, planta de la cual se obtiene “la miel” para la elaboración del pulque, bebida que tiene gran aceptación entre los pueblos indígenas de México. Según Van de Fliert, todavía en tiempos de su investigación los otomíes consideraban sagrado el pulque, llamado *sei kwä* (Dios pulque). Debía ser bendecido antes de consumirse y no se ingería en grandes cantidades, ya que quien lo hacía no podía estar cerca del Dios (Van de Fliert, 1988: 110). Hoy las cosas han cambiado. En el centro de Santiago Mexquititlán, a un costado del templo católico del pueblo dedicado al santo patrono, una señora conocida como *La Charra* vende *ar sei* (pulque) a quien desee disfrutar la bebida, sin más reverencias ni ritos previos.

El rescate del caballo del santo Santiago, por su parte, cuenta las aventuras de un muchacho que, buscando a su hermana, rescata el caballo de Santiago apóstol, patrono del pueblo, que había sido robado por el diablo. La historia está compuesta por una serie de sucesos maravillosos que se van hilvanando uno a uno y van sorprendiendo a la audiencia según se va resolviendo cada un suceso del relato.

La historia del rescate del caballito de Santiago está ligada a la religiosidad popular mexicana. La imagen del santo montado en su blanco corcel es muy exitosa en nuestro país, y la montura, en algunos lugares, recibe más veneración que el santo.² El 25 de julio, día de Santiago, es la fiesta más celebrada por la comunidad de Mexquititlán. Desde el tiempo de los abuelos y hasta hoy, los pobladores festejan a su patrono con danzas

¹ En el idioma otomí el artículo determinado y el número en singular es *ar* y en plural, *ya*.

² Véase al respecto Araceli Campos y Louis Cardaillac, *Indios y cristianos. Cómo en México el Santiago español se hizo indio*. México: UNAM / El Colegio de Jalisco / Itaca, 2007.

y fuegos de artificio, además de la música de violín y tambor y la misa solemne en la que le ruegan que les otorgue su bendición.

FELIPE CANUTO CASTILLO
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

1. [La flor que llora]³

Era una vez un joven, quería casarse; se va a la casa de la muchacha y le dice al papá:

– Vengo a pedirle la mano de su hija.

Y el papá le dice:

– Sí, dice, te voy a dar la mano de mi hija para que te cases con ella, pero quiero que me traigas la flor que llora.

Y el muchacho bien obediente se fue al campo donde había muchas flores, y entonces va de flor en flor escuchando a ver cuál era la flor que lloraba para traerle al señor, y ni una de esas lloraba; y entonces caminó lejos, caminó, y como no encontraba la flor ya se cansó y se sentó debajo de un árbol y así a descansar; en esos momentos llega un águila y le dice:

– Tú, ¿qué haces aquí?, le dice.

Y él le dice:

– No, estoy descansando, ya me cansé de estar caminando lejos.

Y el águila le dice:

– ¡Ah, sí!, dice, yo sé lo que buscas.

Y le dice:

– Sí, dice, estás buscando la flor que llora, pero aquí nunca lo vas a encontrar, aquí no hay. Vamos a hacer un trato, le dice, si tú me traes cinco pollos yo te traigo la flor que buscas.

Y le dice:

– Bueno, dice, pero, ¿cómo te voy a ver? ¿Cómo nos vamos a ver otra vez?

– No, mañana, dice, a la misma hora nos volvemos a ver aquí; tú me traes los cinco pollos, yo te traigo la flor que buscas.

³ Narrado por Juliana González Ramírez.

Y así el día siguiente regresa el muchacho con los cinco pollos y desesperado, pensando en que no iba a llegar el águila. Ya una vez estando allí, en el lugar ese, llega el águila y le dice:

— ¿Me trajiste lo que habíamos quedado?

Y le dice el muchacho:

— Sí, dice, aquí está, ¿y lo que yo te había encargado?

— No, pues yo también, dice, yo también te lo traigo.

Pero nunca le enseñó. Y ya le dice:

— Bueno, pues ya, allí están los pollos.

Y el águila empieza a comer los pollos que había traído, ya iba como a la mitad de pollo, se para el águila y se va volando, se trastumba en cerros,⁴ lejos. Y el muchacho pensó:

— No, dice, este animal me engañó, no me trajo lo que yo le dije, ya se comió mis pollos y no me trajo lo que yo le dije.

Se preocupó porque vio que ya se fue lejos, pensando de que ya no iba a regresar, y al regresar el águila le dice:

— ¿Ya fuiste por la flor?

Y le dice:

— No, dice, horita, yo me fui, dice, porque me estaba atorando del pollo, entonces fui a tomar agua en el mar.

Y esta vez se sentó a comer el águila lo que sobraba y le dice cuando ya terminó de comer los pollos, le dice:

— Ahora súbete, dice, en mis alas, vámonos, dice, yo te llevaré donde está la flor que llora.

Y el muchacho obedeció y se subió, y se fueron, que volaron lejos, trastumbando cerros, volaron lejos. Y entonces, al llegar allí donde estaba la flor que llora, le dice:

— Esta es la flor que llora.

Pero la flor que llora no lloraba, sino que era una mata de maguey, y le dice el águila:

— Esa es la flor que llora, llévatela, es la que te están pidiendo.

Y el joven otra vez empieza a escuchar que no lloraba, pero como le dijo el águila que era ese, se lo trajo, y le dijo:

⁴ *se trastumba*: 'volaba sobre los cerros'.

– Pues llévame adonde me trajiste o llévame a dejar allá.

Se regresaron, y lo deja en el mismo lugar donde se habían encontrado. Y después el joven va muy contento con su mata de maguey, llega a la casa del suegro y le dice:

– Esta es la flor que me pidió, dice, aquí está.

Y el suegro, pues ya sabía o quién sabe, pero le dice:

– Sí, dice, esa es la planta que yo quería.

Y ya le da mano de la muchacha con quien desea casarse el joven ese. Y la planta o la mata de maguey lo planta. Y el señor tenía animales, mataba; cuando mataba un borrego, la sangre que sacaba le echaba en la patita de la planta para crecer. Cuando mataba puercos, igual, la sangre que salía le echaban a la matita de la planta, o sea, la planta. Cuando mataban reses, igual; toda la sangre de los animales que mataban le echaba en la planta. Y así fue creciendo, desarrollando la planta hasta llegar en el momento de sacarle la miel, y ya sacándole la miel empiezan a hacer el pulque, y llega la gente a comprar y a tomar pulque en su casa del señor, y cuando se emborrachaba la gente se ponían a llorar. Y por eso la mata de maguey era la flor que llora, porque la hacía llorar a la gente cuando ya tomaba y se revolcaba en el lodo porque habían tomado del maguey de lo que había crecido, de la sangre del puerco, y gritaban como bueyes cuando ya están tomados. Y por eso le dicen que era la flor que llora.

Así quedó.

2. [El rescate del caballo de santo Santiago]⁵

Les voy a contar un cuento, leyenda, en sí no sé exactamente qué es; se llama *El caballo del santo Santiago*. Hace mucho tiempo, muchísimo tiempo ya, cuentan que quedaron huérfanos un niño y una niña. Vivían solitos, no quisieron ir con nadie de sus familiares, se quedaron allí solos. Crecieron, se hicieron la promesa de que no dejaría el uno al otro solo, que vivirían los dos juntos, siempre vivirían cuidándose uno al otro. Y así pasó el tiempo, hasta que la muchacha creció; era una mu-

⁵ Narrado por Leticia Lucio González.

chacha muy bonita y, pues, los muchachos la veían, iba toda la familia a pedirla y nada, iban y venían familias, muchachos a pedirla y nada, cuando llegaban y le decían al muchacho:

– Oye, deja que tu hermana se case conmigo.

O los señores le decían:

– Deja que tu hermana se case con mi hijo.

El muchacho decía:

– No, a mí no me pregunten nada, pregúntenle a ella, ella sabe, yo no.

Ya le preguntaban a la muchacha, y la muchacha decía:

– No, yo no quiero casarme, no me voy a casar, aquí estoy bien.

Y así, iban y venían y nada, no se casaba con nadie, hasta que una mañana el muchacho despertó, una madrugada despertó y su hermana... se dio cuenta que su hermana no estaba, la buscó, no la encontró, pensó que a la mejor se había ido al molino y así lo dejó: “no, lo más seguro es que se fue al molino y me voy a acostar otro rato, a lo mejor ya para cuando salga el sol ella ya va a estar haciendo sus tortillas”. Y ya se durmió el muchacho, se levantó bien tarde, la buscó y no lo encontró, se enojó mucho y dijo:

– No, ella se fue, no está aquí, seguramente los que vinieron a pedirla, las personas que vinieron a pedirla ayer se la llevaron, seguro eso fue.

Se enojó muchísimo y dijo:

– Si nos hicimos la promesa de que ni yo la, ni yo me casaba ni ella tampoco para estar siempre juntos, por qué se caso, por qué me dejó.

Bien enojado salió y recorrió cada barrio, casa por casa buscando a su hermana y pasaba allí donde vivían las personas que habían ido a pedirla, y le decían:

– Seguro te trajiste a mi hermana, ¿no está aquí mi hermana?

Las personas le contestaban:

– No, pues si no dejaste que tu hermana se casara, cómo íbamos a tenerla aquí; no, aquí ni la busques, aquí no está.

Y le decían. Bueno. Se iba. Y en cada casa le decían lo mismo:

– No, aquí no está, si no la dejas que se case cómo la vamos a tener aquí; no, no la tenemos aquí, búscala en otra parte.

Y así recorrió todo Santiago, no encontró a su hermana, ya lo único que le quedaba era Ixtapa. Cruzó el río, el río Lerma, y se fue a, llegó a Ixtapa y empezó. Iba caminando allí tranquilamente hasta que apareció

un cuervo y le tapaba el camino, le cerraba el camino y, él, al principio, no le molestó, pero ya de tanto que le, que se le cruzaba en el camino, se enojó y le dijo:

—¿Qué quieres o por qué me estás siguiendo, por qué me tapas el camino?, dímelo de una vez.

Y el pájaro, pues, no hablaba, el cuervo no hablaba, seguía, y el muchacho siguió caminando, caminando hasta que, hasta que se fastidió, ya se enojó en serio y ya le gritó al cuervo, le dijo:

—¿Qué quieres o por qué me estás siguiendo?, dime de una vez.

Y ya, ahora sí habló el cuervo y le dijo:

—Yo sé qué andas buscando, yo sé adónde vas.

Y el muchacho le dijo:

—¿Tú sabes a dónde voy?

—Sí, vas a buscar a tu hermana.

—Sí, yo ando buscando a mi hermana, ¿sabes dónde está?, ¿tú la viste?

Y el cuervo contestó que sí.

—Sí, dice, yo sé dónde está, si quieres yo te puedo llevar, no te voy a dejar hasta allá donde ella está, es más, ella no va, de hecho, ella no va a regresar, no va a regresar, allá se va a quedar, ya probó de lo que hay en ese castillo donde lo llevaron, pero si quieres verla, te llevo.

—Bueno.

Y ya el pájaro iba volando a cierta distancia, se detenía para que el muchacho lo alcanzara, y así llegaron a las haciendas que estaban allá por Ixtapa, y le dice:

—No, pues aquí te vas a quedar, dice el cuervo, aquí te vas a quedar a descansar y pides comida, aquí te van a dar.

Y el muchacho obedeció, pero el cuervo le dijo:

—Yo quiero que pidas una mazorca para mí, de las más grandes que tengan pide una para mí, tú diles que tienes tu caballo amarrado aquí afuera, le pides e... la mazorca y me lo traes.

Y eso hizo el muchacho. Fue, pidió que le dejaran dormir allí, que le dieran de comer, pero primero pidió la mazorca, le dijo que tenía su caballo amarrado allí afuera y ya le dieron la mazorca. Regresó, se lo dio al cuervo, ya se metió, descansó. Y al día siguiente, muy temprano, se levantó, siguió su camino y otra vez apareció el cuervo y le dijo:

—No, a este paso nunca vamos a llegar, mejor súbete en mí y yo te llevo.

Y ya el muchacho obedeció, subió y se fue. Cuando estaban a cierta distancia del castillo, donde supuestamente estaba la muchacha, el cuervo le dijo:

—Yo hasta aquí te dejo, yo aquí regreso, tú tienes que seguir caminando, no puedo acercarme más, aquí te dejo.

Y el muchacho dijo:

—Bueno, dice, si está allá pues allá voy.

—Sí, dice, ¿ves esa casa grandota que está allá, esa que está bien bonita de allá?

—Sí, sí la veo.

—Ah, pues allí está tu hermana, allí la tienen, dice. Te voy a dar un consejo: cuando entres no pruebes nada de lo que te den, te van a ofrecer mucha comida, muchas cosas muy ricas, pero tú no las aceptes, no las vayas a aceptar porque si las aceptas ya no vas a regresar, te vas a tener que quedar allí también para siempre.

Y el muchacho dijo:

—Bueno, gracias.

Para eso llevaba un, una mochilita bordada⁶ y allí había guardado un taco, y le dijo:

—Y ese taco no te lo comas, guárdalo, y cuando te digan “come, come”, tú les vas a decir que no, que ya estás bien lleno y que hasta traes tu taco allí y se lo enseñas.

Dijo:

—Bueno, eso voy a hacer.

Ya llegó el muchacho, tocó la puerta y le abrió el diablo, se dio cuenta que era el diablo, abrió el diablo y le dijo, y el muchacho le dijo:

—Vengo a buscar a mi hermana, dice, que la trajeron y está aquí.

Y el diablo, muy amable, le dijo:

—Sí, pásale, siéntate, ahorita les hablo. Tú, tú, siéntate, pásale.

Y que le habla y le dice a su hijo:

⁶ La profesora Leticia hizo la aclaración previa de que se trataba del morral típico que usan los otomíes, bordado en punto de cruz con colores brillantes.

– Ven, que ya llegó tu cuñado, llegó, dice que anda buscando a su hermana.

Y ya vino el muchacho y le dijo:

– Pásale a la cocina, ¿no?, seguro vienes con hambre, vienes de lejos y seguro vienes con hambre, pásale.

Y le enseñó muchas cosas que se veían muy ricas, pero se acordó de lo que le había dicho el cuervo y no probó nada, y dijo:

– No, no, no, no, ya comí, gracias, ando muy lleno, mira, hasta me sobró un taco, lo traigo aquí en la mochila, mira, para que no veas que te engaño, no, ni hambre tengo.

Y no probó nada. Y ya vio a su hermana, vio a su hermana, y su hermana le dijo:

– No, pues, ya me vistes, estoy bien, aquí me voy a quedar, yo ya comí lo que hay aquí, ya me voy a quedar, ahora es decisión tuya, si tú te quieres ir o te quieres quedar, pero yo me voy a quedar aquí.

Y ya el diablo le dijo a su hijo:

– Ve, enséñale los tesoros que tenemos por ahí, enséñale las cosas que tenemos allí guardadas, ándale, a ver si se anima y se queda.

Y ya el hijo del diablo se llevó al muchacho y le, se llevó unas llaves. Y que iba abriendo una puerta y había mariposas; abría otra, había pájaros; abría otra, tenían muchos animales allí, muchas cosas muy bonitas que tenían guardadas en cada cuarto; y hasta que llegaron en un cuartito donde estaba un caballito débil, blanco, era blanco, muy bonito, pero se veía muy débil. Y en esos momentos el hijo del diablo se descuidó y le dio las llaves a su cuñado, le dijo:

– Mira, ten las llaves, ve viendo, dice, yo voy, horita regreso.

Salió. Y cuando iba saliendo que el caballo empieza a hablar, le dice:

– Oye, sácame de aquí. Yo te conozco, te conozco, tú vienes de Santiago, le dijo.

– Sí, sí, yo vengo de allá, pero ¿tú cómo sabes?

– Es que yo te conozco, yo también soy de allá, pero hace mucho tiempo que me agarró el diablo y me encerró aquí, y ahora no puedo salir, ya llevo mucho tiempo aquí. Ayúdame, sácame de aquí.

– No, pero, pues, si te saco nos matan o qué nos hacen, ¿qué tal si también a mí me encierran? No, mejor no te saco.

– Si tú confías en mí, yo te voy a llevar.

Y ya. Se animó el muchacho, le abrió la puerta y se escaparon. El diablo se dio cuenta que le habían robado su caballo, le grita al hijo:

— ¡Pero cómo se te ocurre darle las llaves y dejarlo solo? ¡Ya se llevó nuestro tesoro! ¡Ya se lo llevó!

Y ya salen muchos ayudantes del diablo a caballo, salen y, para, intentan atrapar al caballo y al muchacho. Y el caballo le dice al muchacho:

— No voltees para atrás, tú mira para adelante, pero para atrás no voltees, no vayas a voltear, escuches lo que escuches, pase lo que pase, tú no voltees.

Entonces ya namás se escuchaban muchos ruidos muy feos, pero siguió mirando al frente, y el caballo corriendo y no, no los alcanzó. Ya cuando estaban en Ixtapa, otra vez le dice el muchacho:

— No, como que ya tengo hambre, pero no traigo dinero, no tengo nada.

Y el caballo le dice:

— No te preocupes tú. ¿Ves esa hacienda? Tócale y dile al señor que vive allí que le apuestas en una carrera de caballos

Y el muchacho dijo:

— ¡Pero a poco voy a apostar en tu favor!, si tú estás muy débil y no, no creo que ganes; allí tienen caballos grandes, hermosos y no, no, la verdad no creo que ganes.

Y le dijo:

— No, sí, ¡confía en mí!, tú diles.

— Bueno.

Y ya el muchacho se fue y le dijo que le apostaba en una carrera contra, el caballo que traía contra el caballo de los hacendados. Y ya. Al principio todos se reían y decían:

— ¡Cómo ese caballo le va a ganar al mío! Ya lo viste, está hermoso, grande, y el que tú traes, pues, está muy chiquito. No, no, no, yo creo que no le, ¡si quieres perder!, pero eso sí, o pagas o aquí te matamos.

Y ya el muchacho, con miedo y todo, aceptó. Corrió, y el caballo blanco ganó, que era el caballo de Santiago, ganó. Y así fueron en cada hacienda tocando y diciendo que, apostando en carreras de caballos. Y sí, en todas logró ganar.

Entonces ya llegaron, ya anocheciendo, ya de madrugada estaban llegando aquí, llegaron al centro de Santiago.⁷ Y el muchacho con mucho dinero. Y ya el caballo estuvo dando vueltas allí en, y relinchando allí, alrededor del, la iglesia. Y la virgen que le dice a Santiago:

– Santiago, ¡despierta!, como que estoy escuchando a tu caballo; ¡despierta!, yo creo que ese es.

Y que Santiago decía:

– No, dice, si ese lo perdí desde hace tiempo, no, yo no creo que pueda recuperarlo. No, ese no ha de ser, ha de ser otro.

Y otra vez le decía:

– ¡Ándale! ¡Despierta! ¡Asómate! ¡Ese es!, se me hace que es tu caballo, ¡ándale!

– No, ese no ha de ser, ese ya lleva mucho tiempo perdido. No, ya no va a aparecer.

– ¡Oh!, que te asomes. ¡Ándale! ¡Asómate!

Y ya, que se levanta y se asoma. Y que sí, efectivamente era su caballo. Que a no ser por ese muchacho que se fue a buscar a su hermana y logró rescatar al caballo de Santiago, el santo Santiago estaría a pie y no tendría caballo como tiene horita su caballo blanco que tiene allí en el altar, que no lo tendría ahora.

Y allí termina.

Bibliografía citada

ESPINO RELUCÉ, Gonzalo, 1999. *La literatura oral o la literatura de tradición oral*. Quito: Abya-Yala.

PEDROSA, José Manuel, 2002. “La cultura de la oralidad”. En *La ciudad oral. Literatura tradicional urbana del sur de Madrid. Teoría, método, textos*. Madrid: Comunidad de Madrid, 11-86.

VAN DE FLIERT, Lydia, 1988. *El otomí en busca de la vida. Ar ñãñho hongar nzaki*. Querétaro: UAQ.

⁷ Se refiere a la iglesia del pueblo.

Entre Ávila y Salamanca: mitos y supersticiones populares

Las creencias y supersticiones reunidas en la presente compilación han sido registradas de la voz de informantes procedentes de distintos lugares de las provincias de Ávila y Salamanca. La finalidad es doble: por una parte, se pretende mostrar un corpus de testimonios orales referentes a creencias de Ávila y Salamanca; por otra, queremos confirmar el *continuum* lingüístico y cultural entre ambas provincias, sobre todo en el habla de aquellos pueblos situados en la frontera. En el caso de Gallegos de Sobrinos, pueblo de Ávila que se encuentra cerca de la frontera con Salamanca, se registran salmantinismos del tipo de *bastardo* o *bastarda* ('culebra grande'). Además, a través de una lectura atenta de los textos orales, se podrá apreciar la gran extensión de los fenómenos de *leísmo*, *loísmo* y *laísmo* (este último, sobre todo en Ávila) dentro del habla castellana.

La provincia de Ávila posee una gran diversidad de comarcas o regiones: al norte se extiende la meseta castellana, conocida con el nombre de *La Moraña*; el centro de la provincia, donde se sitúa la ciudad, es un páramo rocoso; la región meridional de Ávila está formada por el Valle del Alberche, el macizo central de Gredos y el Valle del Tiétar. También se pueden distinguir otras dos comarcas: al este de la provincia, las tierras de viñedos del partido judicial de Cebreros, y al oeste, la Sierra de Piedrahíta y el Valle del Corneja. A lo largo de la compilación, he intentado ofrecer etnotextos representativos de la mayoría de las regiones.¹

¹ Informantes de la provincia de Ávila: 1) *Marcelino Garrido Ajates*, 88 años. Nacido en San Juan de la Nava en 1920. Estudió la primaria y se ha dedicado a oficios variados en Guimorcondo y Ávila. Hizo su servicio militar en Marruecos. Ha viajado por distintas ciudades de España: Madrid, Valladolid, Segovia y Barcelona, entre otras. Actualmente reside en Ávila. Ve la televisión y escucha la radio con frecuencia. — 2) *Fátima Garrido del Pozo*, 53 años. Nacida

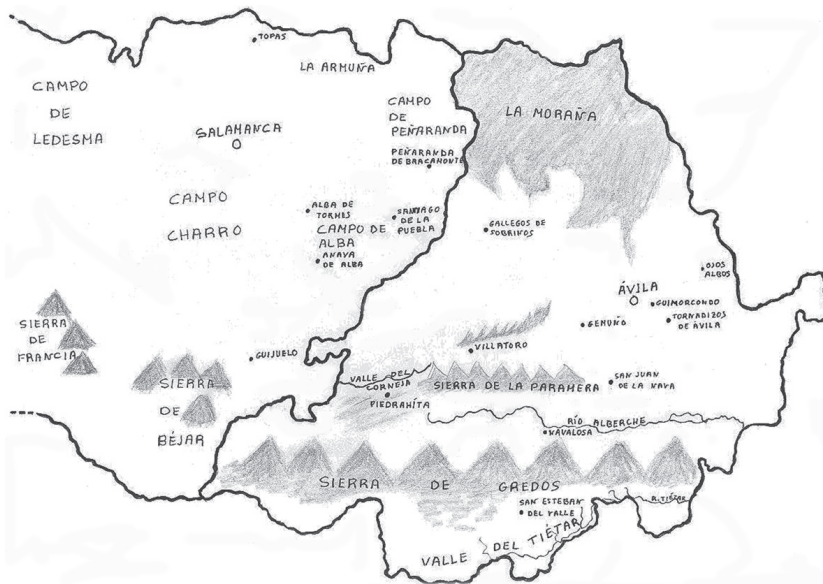
La provincia de Salamanca se divide en las siguientes regiones: La Armuña, Campo Charro, las Arribes del Duero, Campo de Vitigudino, Campo de Ledesma, Sierra de Francia, Sierra de Béjar, Campo de Alba y Campo de Peñaranda. En este caso, he procedido a una mayor acotación de los etnotextos, ya que se circunscriben a Salamanca ciudad y a informantes de las comarcas de La Armuña y de Campo de Alba.²

en Ávila en 1954. Estudió el Bachillerato Elemental y se dedica a las labores domésticas. Ha vivido en Madrid y ha viajado por España y Portugal. Actualmente reside en la ciudad de Ávila. Ve poco la televisión y apenas escucha la radio. Lee a diario. — 3) *Vitoria Garzón San Juan*, 84 años. Nacida en Ojos Albos en 1924. Realizó estudios primarios (hasta los 14 años). Se ha dedicado a las labores del hogar y al servicio doméstico. Actualmente reside en Ávila, aunque vivió un tiempo en Guimorcondo. Ha viajado solo a Galicia. — 4) *Raimundo Hernández Jiménez*, 86 años. Nacido en Ávila en 1922. Realizó estudios primarios y fue empleado de Tabacalera y guardés del Marqués de Revilla. Ha viajado por España y Portugal. Actualmente reside en Ávila. Ve la televisión después de comer. Escucha la radio con frecuencia. — 5) *Gonzala del Pozo del Nogal*. Nacida en Tornadizos en 1921. Realizó estudios primarios (hasta los 14 años). Ocupación: las labores domésticas. Lugares de residencia: Tornadizos, Guimorcondo y Ávila. Viajó por diferentes ciudades: Madrid, Valladolid, Segovia, Barcelona, Palma de Mallorca y Alicante, entre otras. — 6) *José María Rodríguez Jiménez*, 56 años. Nació en Gallegos de Sobrinos en 1951. Grado de instrucción: Bachillerato. Ocupación: policía. Lugares de residencia: Gallegos de Sobrinos, Madrid. Actualmente reside en Ávila. Ha viajado por España, parte de Europa, Túnez, Egipto y Perú. Ve la televisión y escucha la radio. — 7) *Adela Villacastín Rodríguez*. Nació en San Esteban del Valle en 1917. Realizó estudios primarios y se dedicó a las labores domésticas. Viajó por Arévalo (Ávila), Jerusalén, y varios países de Europa central.

² Informantes de la provincia de Salamanca: 1) *Jerónimo Arias Díaz*, 28 años. Nació en la ciudad de Salamanca en 1979. Ocupación: camarero. Estudió magisterio (educación infantil). Ha viajado por España y Andorra. Actualmente reside en Salamanca. Ve la televisión. Escucha con frecuencia la radio. Lee la prensa a diario. — 2) *Antonio Arias García*, 45 años. Nació en Santiago de la Puebla en 1962. Grado de instrucción: graduado escolar. Ocupación: camarero. Ha viajado por España y parte de Europa. Actualmente reside en Salamanca. Ve poco la televisión. Escucha con frecuencia la radio. — 3) *Jaime García Calvillo*, 29 años. Nació en Salamanca en 1978. Realizó estudios universitarios. Ocupación: ingeniero de ASAJA. Ha viajado por España y Portugal. Actualmente reside en Salamanca. Ve la televisión y escucha la radio. Lee la prensa con frecuencia. —

Las creencias y supersticiones recopiladas no son exclusivas de las comarcas y de los pueblos encuestados. Versiones similares se pueden rastrear en otras provincias de España y en Hispanoamérica. Bien es verdad que hay ciertas tradiciones que parecen tener un sabor marcadamente local, como es el caso del Vítor a san Pedro Bautista, de San Esteban del Valle (Ávila). No obstante, el Vítor no deja de ser una variante más de las fiestas relacionadas con el fuego, tan arraigadas en la geografía hispánica (hogueras de san Juan, luminarias de san Antón, etcétera).

A continuación, ofrezco el mapa de los pueblos encuestados o relacionados con los narradores-informantes:



LUIS MIGUEL GÓMEZ GARRIDO
Museo Etnográfico de Castilla y León

4) Antonio Jiménez Santos, 64 años. Nació en Alba de Tormes en 1943. Estudió el Bachillerato. Ocupación: industrial. Lugares de residencia: Alba de Tormes, Guijuelo (Salamanca) y Salamanca, ciudad en la que reside actualmente. Ha viajado por España. Ve la televisión, aunque escucha más la radio. — 5) María José Martín Santos, 55 años. Nació en Salamanca en 1952. Estudió el Bachillerato y se ha dedicado a las labores domésticas. Actualmente reside en Salamanca,

Mitos cosmogónicos y meteorológicos

Cálculo de la hora por el sol

Cuando llegue el verano, lo haces. Te pones así al sol, a las dos de la tarde, y si te pisas la cabeza, sabes que son las doce del mediodía [...]. Eso es seguro. Y la hora, luego ya por trucos. Eso, o vas por aquí, o vas por allí, poco más o menos, porque vas por este cerro o vas por el otro. Eso te pones, eso, y te pones a las dos de la tarde, que son ahora, como van las dos horas adelantadas, ahora, por ejemplo, una hora. Ahora, si fuésemos en verano, sería la una. A la una vas, te pones eso, y te pisas la cabeza, y sabes que son las doce del sol.

Raimundo Hernández Jiménez (Ávila)

Nombres de las estrellas

Estábamos... Por la noche, mi madre, que en paz descansa: "Pues mira. Este es el *Carro triunfante*,³ pues esa es la *Rueda de la fortuna*,⁴ esa es la... el *Camino de Santiago*,⁵ que llamaban". Tenían, casi todas las estrellas tenían nombre, por la figura. Por eso, ahora, cuando está subiendo la luna, está al Marte o al Venus o a... Las estrellas, pues, son... Pues, son lo que serán. Yo no sé. A lo mejor, un pueblo o un anejo de la luna, o cosas de esas así.

Raimundo Hernández Jiménez (Ávila)

aunque ha vivido también en Madrid y en Barcelona. Ve la televisión y escucha la radio. Lee la prensa a diario. — 6) Román Vicente Sánchez, 49 años. Nació en Anaya de Alba en 1958. Realizó estudios primarios. Ocupación: camarero. Lugares de residencia: Anaya de Alba, Topas y Salamanca, ciudad en la que reside actualmente. Ha viajado por Valencia, Ceuta, Palma de Mallorca. Ve la televisión y escucha la radio.

³ *Carro triunfante*: 'Osa mayor'.

⁴ *Rueda de la fortuna*: 'el sol de la madrugada de san Juan' (no tiene esta acepción en el DRAE).

⁵ *Camino de Santiago*: 'Vía Láctea'. No está en el DRAE.

El arco iris

Cuando llueve y hace sol
 sale el arco del Señor;
 cuando llueve y hace frío
 sale el arco del judío.

Fátima Garrido del Pozo (Ávila)

Canción de corro - rogativa

Que llueva, que llueva,
 la Virgen de la Cueva,
 los pajaritos cantan,
 las nubes se levantan.
 5 ¡Que sí! ¡Que no!
 Que llueva un chaparrón
 con azúcar y turrón.
 Que se rompan los cristales
 de la estación.
 10 ¡Y los míos no!

Fátima Garrido del Pozo (Ávila)

(Versión B)

Que llueva, que llueva,
 la Virgen de la Cueva,
 los pajaritos cantan,
 las nubes se levantan.
 5 Llamad a Periquito
 que toque el abanico.
 Si no le toca bien,
 que le den, que le den
 con el rabo la sartén.

Marcelino Garrido Ajates (Ávila)

Lugar de donde vienen las tormentas

Aquí, cuando se veía las tormentas o las lluvias, era todo por la *bragueta* de Villatoro. ¿Sabes dónde está Villatoro, ahí enfrente? Pues esa Villatoro, cuando se ponía oscuro, [decían]: “Venga, venga corriendo, que se pone oscura la *bragueta* de Villatoro”. Y cuando venían las nubes, venían, y se juntaban, y ¡catapum, pum!, y venían las tormentas. ¡Huy! Antes, siempre, cuando Villatoro se ponía oscuro, p’s era agua segura. Ahí no... Y ahora ni llueve ni nada ni na’. Ahora, según se pone oscuro Villatoro, como estos días de atrás, según la sierra p’allá, pero p’ acá no pasa.

Raimundo Hernández Jiménez (Ávila)

Conjuro contra las tormentas

Santa Bárbara bendita,
que en el cielo estás escrita
con papel y agua bendita.
Padre Nuestro. Amén Jesús.

Fátima Garrido del Pozo (Ávila)

Animales que barruntan buen o mal tiempo

En marzo
saca la cabeza el lagarto;
por san Blas
la cigüeña verás;
y si no la vieras,
año de muchas nieves.

Marcelino Garrido Ajates (Ávila)

Por san Blas
la cigüeña verás;
y si no la vieres,
año de nieves.

Raimundo Hernández Jiménez (Ávila)

El *arrejaque* es un pájaro que es emigratorio. Y aquí aparece, pues, en la primavera. Exactamente, no sé si es el mes de mayo o por ahí. Y nosotros, vulgarmente, lo llamamos *arrejaque*, pero parece que su propio nombre es *vencejo*. Y entonces, cuando viene ese pajarito, dices: “¡Ya viene el buen tiempo!, que están aquí los vencejos”. Y ya empieza a hacer bueno y empiezan a corretear y a comerse los mosquitos.

Marcelino Garrido Ajates (Ávila)

Cuando veías el día de antes veredas de hormigas guardando de prisa el grano, era señal de tormenta.

Marcelino Garrido Ajates (Ávila)

Esas tienen la casa debajo tierra, las hormigas. Pues van haciendo el ‘gujero’. Y van sacando la tierra, van sacando la tierra, y va haciendo la casa por dentro. La cueva, pues, ¡claro!, cuando llueve, la cueva se llena de agua. Y es cuando salen ellas. Eso es cuando ellas, en el mes de setiembre, octubre, eso es cuando salíamos por ahí al campo a coger las hormigas, a pescar... Las hormigas las metíamos en un frasco o en un bote de... Y cogíamos las que podíamos. Esas no salen nada más que cuando llueve. Pues se llenaba el ‘gujero de agua, y al llenarse el ‘gujero de agua, se echan fuera. Luego, pa que se vuelan, que van echando las alas, porque la hormiga echa alas. Lluvia o tormenta. Cuando se llena de agua eso, es cuando se echan fuera, cuando van a echar a volar.

Raimundo Hernández Jiménez (Ávila)

El ganao, en el campo, cuando va a haber un cambio de tiempo, lo notan muchas horas antes, sin estar nublao ni... Na' más que lo notan ellos, y se ponen muy intranquilos, se alborotan. Sobre todo, las ovejas, las cabras, las vacas y los caballos también. Los caballos también se ponen intranquilos. Y dicen: "Pues va a cambiar el tiempo; está el ganao muy intranquilo". Y eso es lo que sé yo, lo que he vivido.

Marcelino Garrido Ajates (Ávila)

Una cosa que hay, los pájaros, por ejemplo, los gorriatos. Pues estos, cuando se bañan en agua, llueve. Cuando se bañan, vamos, se revuelcan en la tierra, es tiempo áspero, tiempo seco. Ahí también entran las tórtolas y las palomas, porque yo las he visto. Las tórtolas, varias veces, en las calles y tal en los campos, cuando se bañan, llueve; y cuando se bañan en tierra o se revuelcan en la tierra, eso es tiempo seco.

José María Rodríguez Jiménez (Ávila)

Cuando el grajo vuela bajo,
hace un frío del carajo.
Cuando el grajo se posa en los balcones,
hace un frío de cojones.⁶

Jerónimo Arias Díaz (Salamanca)

Cuando el grajo vuela tan bajo,
hace un frío del carajo,
y hay que comer sopas de ajo.

Jaime García Calvillo (Salamanca)

⁶ El grajo es una de las aves que soportan mejor el frío invernal. Suele alcanzar mucha altura en su vuelo. Por eso, cuando vuela a poca distancia del suelo, es señal de que hace un frío extremo.

*Refranes y pronósticos meteorológicos*⁷

Año de nieves, año de bienes.
 Por Reyes, al arar ven más los bueyes.

Jaime García Calvillo (Salamanca)

– Por los Reyes lo conocen los bueyes.

– Sí, pero son las garrobas en los pesebres. (¡Claro! Lo conocían los bueyes, porque ya les echaban menos).

La festividad o santoral de san Sebastián, que dicen que lo conoce el gañán.⁸

Todo lo que pasa de enero pierde de ajos el ajero.

Marzo airoso, abril ventoso sacan a mayo florido y hermoso.⁹

Tres días hay en el año
 que relumbran más que el sol:
 Jueves Santo, Corpus Christi,
 y el día de la Ascensión.

Tres días hay en el año
 que relumbran más que el sol:
 la matanza, el esquileo,
 y el día de la Función.

Luego ya vienen san Juan, san Pedro. Son unos santos *de capa*, que decían los antiguos. San Juan es el veinticuatro de junio, y normalmente hay

⁷ Los pronósticos meteorológicos que relacionan dos fechas diferentes del almanaque están arraigados en la tradición hispánica (Rubio Marcos, Pedrosa y Palacios, 2007: 77-82).

⁸ “Por san Sebastián, ya lo ve el recuero en el andar” (Correas, 2000: 654).

⁹ “Marzo ventoso y abril lluvioso, hacen a mayo hermoso y al colmenero merdoso” (Correas, 2000: 493).

tormentas, y por san Pedro. Y los llamaban *de capa* —no sé por qué— los antiguos.

Agosto viene, las cabañuelas. Las cabañuelas, que luego son los primeros días de agosto, que corresponden los días con los meses del año siguiente. Los doce días primeros corresponden a los doce meses del año siguiente. Lo que va, o por lo menos se creía que es más o menos lo que hacía en el año siguiente, en los meses del año siguiente.

Pa que no me llames ruin, siébrame por san Martín.
 — ¡Ay, ajo ruin! ¿Por qué estás tan ruin?
 — Porque no me sembrastes por san Martín.¹⁰
 Por los Santos, la nieve en los altos.
 Por los Santos, la nieve en los cantos.¹¹
 Aquí son nueve meses de invierno y tres de infierno.

En Ávila, antes, hace muchos años ya, se decía que Ávila tenía, en vez de cuatro estaciones, que son las que tiene el año, nada más que había tres: invierno, verano y la estación del tren.

José María Rodríguez Jiménez (Ávila)

[Las cabañuelas]

Son los quince primeros días de agosto, según lo he entendido yo toda la vida. El mes de enero —no me acuerdo ya—, el día uno, el día dos... El día uno, el día uno es lo que va a hacer el día uno de enero; el día dos,

¹⁰ “Ajo, ¿por qué no fuiste bueno? Porque no me halló san Martín puesto” (Covarrubias, 1994: 1010).

¹¹ “Por Todos Santos, la nieve en los campos” (Correas, 2000: 656). “Por Todos Santos, los campos blancos; o los cantos blancos” (Correas, 2000: 656).

en el mes de febrero; el día tres, en el mes de marzo; el día cuatro... Y así hasta el quince. El doce. Y luego llegaba el trece, lo que iba a hacer to' el año. Esto eran todas las cabañuelas: del uno al quince de agosto. Eso es lo que decían los antiguos en aquellos tiempos.

[La siembra]

El ajo: según dice el refrán, "Todo lo que pase de enero, pierde de ajos el ajero". Porque se siembra antes de pasar el mes de enero. Ahora, ya, por ejemplo, pues, en este mes [febrero], ya, no es buen tiempo, ya, para la siembra de los ajos. Luego tiene que ser en el mes de enero, el refrán porque dice: "Todo lo que pase de enero, pierde de ajos el ajero".

Raimundo Hernández Jiménez (Ávila)

Por san Sebastián, una hora más.

Informante de Navalosa (Ávila)

Marzo ventoso, abril lluvioso sacan a mayo florido y hermoso.

Gonzala del Pozo del Nogal (Ávila)

Abril y mayo hacen el año.¹²

Julián Jiménez San Miguel, pastor y labrador de Gemuño (Ávila)

Por Reyes, lo notan los bueyes.

Por san Sebastián, ya lo nota el gañán.

El treinta de enero, san Sebastián el primero.

La berza de enero sabe a carnero.

En enero la berza sabe a carnero.

¹² "Agua de mayo, pan para todo el año" (Covarrubias, 1994: 1010).

Tantos días como pasen de enero pierde ajos el ajero.
 Ajo ruin, ¿por qué no me sembraste por san Martín?
 Por san Antón, toda ave pon.¹³
 Por la Candelaria ya pone la buena y la mala.¹⁴
 Si llueve en febrero, buenos centenos y buenos rabos de cordero.¹⁵
 Marzo ventoso, abril aguanoso sacan a mayo florido y hermoso.
 Nieblas en marzo, escarchas en mayo.
 Por san Marcos, agua en los charcos.¹⁶
 Por sí o por no, llévate la manta, pastor.
 Las lluvias de san Juan quitan vino y no dan pan.¹⁷
 Si el grillo canta en agosto, no hay ni trigo ni mosto.
 En agosto, frío al rostro.
 La toñá¹⁸ verdadera, por san Bartolomé el agua primera.
 De san Miguel a san Miguel, no queda nada por hacer: si no se hace
 antes, se hace después.
 En octubre echa la oveja la ubre.
 Por san Andrés, agua en los pies.¹⁹

[La siembra]

Con arreglo a la luna, los cuartos crecientes, pues, se siembran las cosas que florecen arriba, dan el fruto arriba; por ejemplo, las judías, el repollo, todas esas cosas. En cambio, la remolacha, mejor menguante, pa que

¹³ "Por san Antón, cada ánsara pon; la que come, que la que no, non" (Correas, 2000: 653).

¹⁴ "Por san Antón, la buena ánsara pon; por santa Águeda, la buena y la mala" (Correas, 2000: 653).

¹⁵ Eso es porque al mes siguiente (marzo) se les corta el rabo a los corderos.

¹⁶ "Por san Marcos, bogas a sacos" (Correas, 2000: 654).

¹⁷ "Agua por san Juan, quita vino y no da pan" (Covarrubias, 1994: 1010).

¹⁸ *toñá*: 'otoño' (Llorente Pinto, 1997: 68). No figura en el DRAE. *San Bartolomé*: la festividad de san Bartolomé Apóstol (24 de agosto), situada en correlación con la fiesta de Santiago Apóstol (25 de julio) dentro del calendario cristiano.

¹⁹ "Por san Andrés, todo el tiempo noche es" (Correas, 2000: 652).

no se suba la mata, porque echa el fruto abajo: la patata, el *alcagüés*...²⁰ Todas esas cosas que echan el fruto para abajo, pues hay que sembrarlas en menguante. Pa que no se suban. La cebolla, el puerro,... hay que sembrarlo en menguante, porque si no, ¡chii!, se sube p'arriba y abajo no echa nada.

Marcelino Garrido Ajates (Ávila)

Mitos hagiográficos

*San Pedro Bautista y "el Vítor"*²¹

Es una procesión que se hace de noche; en vez de luces van antorchas, van a caballo chicos y chicas y todos. Y en cada plazuela de estas, pues, se paran a echar estas décimas.

Adela Villacastín Rodríguez (Ávila)

*Décimas a san Pedro Bautista*²²

¡Qué instante tan deseado!
 ¡Sí, Bautista, estoy aquí!
 Y a tu intercesión debí
 que este instante haya llegado.

²⁰ *alcagüés*: 'cacahuate'. No está en el *DRAE*.

²¹ San Pedro Bautista, protomártir del Japón, nació en San Esteban del Valle (Ávila) y es el patrón del pueblo. El día de la fiesta denominada *la Función* (7 y 8 de julio), los naturales del pueblo se reúnen para aclamar al santo en el *Vítor* mediante la recitación de unas décimas.

²² Estas décimas son una muestra de literatura hagiográfica tradicionalizada, ya que fueron compuestas por un señor que, después de una larga estancia en Cuba, volvió a San Esteban del Valle el día de *la Función*. El señor se las dedicó al santo por haberle protegido en su viaje de vuelta. Gracias a la amabilidad de la señora Adela Villacastín, que en el año en el que le hice la encuesta (1995) se encargaba de la custodia de la Capilla del Santo, pude visitar la única reliquia

5 Si por mí fuiste invocado,
 y a mí tendiste la vista,
 permitiéndome que asista
 otra vez a esta Función,
 yo clamo con devoción:
 10 ¡Vítor san Pedro Bautista!
 [¡Vítor!, responde el pueblo].

En este sitio nació
 quien, de esta villa oriundo,
 tomó por su patria al mundo
 y en el mundo no cogió.²³
 15 Tanto en él resplandeció
 la humildad, ciencia y virtud,
 que ansiando más amplitud
 a su ardiente corazón,
 fue a morir hasta el Japón,
 20 lanceado en una cruz.

Mas no era esta la misión
 que tenías que cumplir;
 no, Pedro, fuiste a morir
 por tu patria y religión.
 25 Y con mayor galardón
 alcanzaste honra y fama;
 y tu pueblo, que hoy te aclama,
 recordando lo que fuiste,
 y la respuesta que diste
 30 al déspota Daikosama.

que allí se conserva de san Pedro Bautista: la *Santa Cabeza*, cuya fiesta se celebra el día once de febrero, ya que fue a principios de este mes del año 1891 cuando fue traída dicha reliquia a San Esteban. Por el gran arraigo de las décimas a san Pedro Bautista en el folclor de San Esteban del Valle, transcribiré aquí las principales, sobre todo las que narran el martirio del santo.

²³ *cogió*: 'cupó'. Es muy frecuente en el habla de Ávila la utilización del verbo *coger* por 'caber'.

Pero Moko no dormía,
 no, Pedro, porque te odiaba;
 y en la sombra te acechaba,
 cual lleno de sangre ansía.
 35 De muerte te aborrecía;
 y de tu sangre sediento,
 para conseguir su intento,
 puso en juego la codicia
 aquel drama tan sangriento.
 40 Aquel drama en que tú fuiste
 ultrajado tan cruelmente,
 aquel drama en que, inocente,
 por Patria y Dios sucumbiste.
 Aquí mi voz se resiste,
 45 me falta respiración,
 se me oprime el corazón,
 cuando en la cruz yo te miro,
 dando el último suspiro
 y echando la bendición.

Adela Villacastín Rodríguez (Ávila)

El aguinaldo de Reyes

Mi abuela materna, Gonzala del Pozo del Nogal, natural de Tornadizos (Ávila), me hablaba de una vieja costumbre que se practicaba en su pueblo cuando ella era niña. El día 6 de enero, el ahijado iba a pedir el aguinaldo de Reyes a casa de la madrina. Esta le recibía allí, y le daba como aguinaldo, en palabras textuales de mi abuela, “diez céntimos, una naranja, alguna castaña y una tajadilla de longaniza”. Como era época de hambre y escasez (en las familias se comía *a rancho*, esto es, todos del mismo plato), este obsequio era bien recibido. Por tanto, en Tornadizos, el aguinaldo siempre se pedía y se echaba en Reyes.

Luis Miguel Gómez Garrido

Domingo de Ramos (enramadas)

¡Bueno! Pues te voy a contar las costumbres que había antiguamente el Domingo de Ramos, porque la costumbre era poner un ramo a la novia, un arbolito; y el que más grande le llevara, pues más mérito tenía y más críticas hacía.

Entonces yo te voy a contar la historia de lo que me sucedió una noche del día de Domingo de Ramos. Sacrificándome mucho — pues yo estaba de vigilancia; entonces estaba yo cumpliendo el servicio militar, estaba de vigilancia —, entonces cogí después de las diez de la noche, que terminaba la vigilancia... Pues cogí, y con los trastos que llevaba, el corraje, machete, la pistola y todo, me cogí, me fui a una dehesa, corté un arbolucho y me le llevé a cuestras, pues, por lo menos, cinco kilómetros. Y esto era la una, las dos, las tres de la mañana, con mi arbolito a cuestras. ¡Sí que me echaría dos horas con el árbol a cuestras! Entonces llegué, le puse a la ventana de mi novia, le até con una cuerda, y otra vez, pues, marchaba pa mi casa [...].

Y al otro día dice: “¡Jo! ¿Cómo te has atrevido a traer este árbol, si aquí no hay árboles de esta clase?”. “¡Ah! Pues yo lo he buscao”. En la proce-sión del día del Domingo de Ramos, pues iban, y, donde había ramos, la gente les veía, pasaba por la ventana y dice: “¡Anda, mira! La chica de fulano tiene un buen árbol. Pues se le habrá traído el novio. ¡Anda!, pues, ¡sí que le ha traído bien! Pues, ¡anda! ¡Vaya árbol que ha traído!”. Y así era el comentario que se hacía.

Marcelino Garrido Ajates (Ávila)

San Juan

Mañanita de san Juan,
cuando la zorra madruga,
el que borracho se acuesta,
con agua se desayuna.

Tengo entendido que la noche de San Juan, antes del amanecer, echa la flor el helecho. Es una planta que hay mu frondosa. Y a la salida del sol se cae. Pero yo no he sido capaz de verla nunca. Pero creo que es verdad.

Marcelino Garrido Ajates (Ávila)

La Noche de San Juan — cómo se llama esto —, cada cofradía, cofrade, los mozos de cada barrio, pos hacen la función de la Noche de San Juan. La Noche de San Juan se celebra aquí en Las Vacas, aquí abajo, en San José Obrero.²⁴ Echan tablas de silla y madera y todo lo que tienen. A las doce de la noche, lo prenden fuego, y hasta que se quema. Esta es la fiesta de San Juan.

Raimundo Hernández Jiménez (Ávila)

Pues se recogían por las casas muebles, muebles viejos, y se amontonaban. Y eso era lo que servía para hacer las hogueras. En el barrio, vamos, en el barrio que yo conocía. Es lo que ahora se llama de San Bernardo, pero entonces se llamaba Salas Pombo. Y era lo que se hacía. Y luego se bailaba alrededor de la hoguera, y había gente que la saltaba. Ese es el recuerdo que tengo yo. Y los petardos que se tiraban al suelo... Las bombas. A mí me dan mucho miedo.

María José Martín Santos (Salamanca)

Tanto en Topas como en Anaya de Alba, los agricultores aprovechaban las ruedas pequeñas para ponerlas en los huertos. Y en los huertos, en los laterales del huerto, ¿eh?, en las ruedas pequeñas las llenaban de tierra del huerto, para sembrar zarzales, rosales y cosas de esas. Y las ruedas grandes, aprovechaban la Noche de San Juan, el día veinticuatro de junio, tal día como hoy, para sacar los muebles viejos, las cortinas viejas, los

²⁴ *Las Vacas, San José Obrero*: barrios extramuros de Ávila.

periódicos, las cajas viejas que tenían p' allí de ropa vieja... Y al mismo tiempo, echaban las ruedas grandes, desgastadas, de los tractores, las echaban a la hoguera de san Juan.

Normalmente, en Topas, había un descampao que le llamaban el Teso de la Horca. El Teso de la Horca, le llamaban porque allí se ahorcaron dos hermanos. Iban, en una discusión... Se empezaron a pegar. Y entonces, uno intentó ahorcar al otro. Y cuando lo tenía prácticamente ahorcao, se resbaló, y en la misma cuerda se enganchó él. Y por eso se llama el Teso — ¡es verdad! —, se llama el Teso de la Horca. Porque se ahorcaron los dos al mismo tiempo. Se enredó en la cuerda, y murieron los dos ahorcaos. Y ahí tienen una cruz con el nombre del Teso de la Horca. Y esa hoguera se hacía ahí, precisamente, en ese teso.

Y en Anaya de Alba se hacía en un descampao que había de frente a las escuelas. Porque era el sitio más propicio del pueblo, porque era el sitio que no había campo. No había... Era un descampao. Y al mismo tiempo, había allí una charca para luego, si se extendía el fuego o lo que fuera, aprovechaban a recoger agua de la charca pa recortar el fuego.

Román Vicente Sánchez (Salamanca)

Entonces, durante el día ventitrés, reclutábamos por ahí, por todos los locales del barrio, las carnicerías, las... pues, cajas de cartón o neumáticos de coche... O si había una tapicería y nos daban un colchón viejo, pues un colchón. Algo para hacer la hoguera, intentar hacer la mejor de la zona, porque, en el barrio, a lo mejor, se hacían tres o cuatro. Y luego, una vez que se prendía la hoguera por la noche, dejábamos que se abajara.²⁵ Y los vecinos de un barrio y de otro íbamos a ver las hogueras de los demás. Y las saltábamos cuando ya solo estaban en las brasas, que no era nada complicado. Pero, ¡bueno!, hacía ilusión saltar la hoguera de los demás, y que los demás vinieran a saltar la tuya. Así que, así pasábamos la noche del ventitrés de san Juan.

Jerónimo Arias Díaz (Salamanca)

²⁵ *abajarse*: 'disminuir de tamaño'. No viene en el *DRAE* la forma pronominal del verbo.

Que en los barrios de Salamanca, en los distintos barrios... los chavales de doce, quince años, pues amontonaban to's los muebles, la madera, los periódicos, to' lo que no valía. Y entonces, era un poco a ver quién hacía la hoguera más grande. Entonces, ¿qué ocurría? Cuando ya no daba más la gente, porque ya no había más, iban de un barrio a otro a robarle las hogueras. Y había las peleas de esas de quinceañeros, tal, con los tirachinas, a pedrás. Y nos robábamos unas hogueras a otras pa hacer la más grande. Eso sucedía en los barrios. Siempre ibas a la hoguera más próxima: los de Garrido, pues a los de... la Plaza Madrid; los de la Plaza Madrid, a... los del Barrio Vidal; los del Barrio Vidal... a los de Pizarrales. Y así. Y se robaban unos a otros por eso, teniendo buen recuerdo de *piters*²⁶ y chichones, con los tirachinas y los cantos. A cantazo y a *tirichazo*,²⁷ era como se defendía la hoguera.

Antonio Arias García (Salamanca)

Supersticiones de animales

Animales benditos

La ponía en la mano y hacía esto — así —, y cuando llegaba aquí [señalándose el dedo meñique], se venía así, y, ¡fsii!, se volaba y se iba.

Mariquita, mariquita,
hija de Dios,
cuéntame los dedos,
y vete con Dios.

Marcelino Garrido Ajates (Ávila)

²⁶ *piters*: 'descalabradura'. No aparece con esta acepción en el DRAE.

²⁷ *tirichazo*: 'tiro efectuado con el tirachinas'. No viene en el DRAE.

Mariquitita de Dios,
ábrete las alas
y vete con Dios.

Fátima Garrido del Pozo (Ávila)

El ruiseñor, pájaro enamorado

Los ruiseñores no se hacen en jaula. No sé por qué, se mueren de pena. Eso es lo que yo he oído. Yo no los he tenido nunca.²⁸

Marcelino Garrido Ajates (Ávila)

A lo alto la pompa de un pino
cantaba un ruiseñor.
Con su cántico divino
decía: “¡Válgame Dios,
lo que vale un querer fino!”

Marcelino Garrido Ajates (Ávila)

El escorpión²⁹

Si te pica un escorpión, cógete la pala y el azadón.
Si te pica un alacrán, coge pico y pala, y vete a enterrar.

Román Vicente Sánchez (Salamanca)

²⁸ El ruiseñor es de los pocos pájaros de canto que la gente evita meter en jaula, pues se cree que el pájaro, no soportando el cautiverio, muere a los pocos días de pena.

²⁹ Antiguamente, se creía que la mordedura del escorpión (o del alacrán) llevaba a la tumba a su víctima. Esta vieja creencia se encuentra reflejada en algunos refranes.

Si te pica una culebra,
la aguja y la hebra;
y si te pica un escorpión,
la pala y el azadón.

(Rubio Marcos, Pedrosa y Palacios, 2007: 286)³⁰

Canción para que el caracol saque sus cuernos

Caracol, col, col,
saca los cuernos al sol,
que tu padre y tu madre
también los sacó.³¹

Fátima Garrido del Pozo (Ávila)

La lechuza

Eso se dice, se dice eso. Pero la verdad no la sabemos. Se dice que, antiguamente, que las lechuzas, pues, se metían por un 'gujero dentro de la iglesia y se bebían el aceite. Pero eso, pues, pues, no sabemos la verdad, si será verdad o no será verdad. Eso era un refrán que se decía. Sería verdad cuando lo decían los antiguos.

Raimundo Hernández Jiménez (Ávila)

³⁰ En otras áreas de Castilla y León se han recogido textos similares.

³¹ Véase Margit Frenk, *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, núm. 2080 B, Supervivencias [N. de la R.].

La cigüeña

Migración

Este año las cigüeñas, por Nochebuena, pues ya estaban aquí, en Las Vacas. Y hay muchas, ahora, que ya no se van de aquí, de España. Pero antes llegaban el día de Santiago y se reconcentran todas en la catedral. Las verás, las verás todas, todas, que están dos o tres días antes de Santiago, que es el día veinticinco de julio, me parece que es. Pues se reconcentran todas, ahí, todas en la catedral y el mismo día se marchan todas p'allá, pa Francia, por ahí. Ahora ya me parece que se quedan todas por ahí, por Andalucía se quedan muchas. Emigran todas en el mismo día. Eso en el día de Santiago — me parece que es —, se juntan todas, ahí, en la catedral, y cogen camino; y andando, ¡carretera y manta!, como suele decirse.

Raimundo Hernández Jiménez (Ávila)

Buena suerte

Cuando yo era pequeña, recuerdo que íbamos al instituto y decíamos, cuando veíamos por primera vez la cigüeña, que además coincidía que era, a lo mejor, por la época de san Blas... Y decíamos: "Por san Blas, la cigüeña verás". Y todas nos echábamos la mano al bolsillo, porque era: "Por san Blas, la cigüeña verás, y depende del dinero que lleves, durante todo el año tendrás". Sea, quería decir que si en ese momento llevabas, pues bien de dinero, que ibas a tener un año que ibas a manejar dinero. Y si no llevabas un duro, pues ibas a estar todo el año sin un duro, ¿no? Y, ¡bueno!, eso es lo que yo recuerdo de cuando era pequeña, ¿no?, que lo hacíamos y creíamos en ello en cierto modo.

Fátima Garrido del Pozo (Ávila)

Canción de la cigüeña

Cigüeña malagueña,
la casa te se quema,
los hijos te se van;
esríbeles una carta,
y mañana volverán.

Marcelino Garrido Ajates (Ávila)

El cuco

El cuco y el zamacuco³²
cantan en el mes de mayo,
y el cabrón de mi marido
no ha cantao en todo el año.

Al cuquillo y al moral
no le engaña el temporal.
Al cuquillo le engañó,
pero al moral, no.

Marcelino Garrido Ajates (Ávila)

El cuquillo y el moral
no le engaña el temporal.

Porque el cuquillo, pues viene en el mes de mayo, en el mes de ya...
Cuando han echao el moral hojas, porque el moral ya ha dao hojas mu'
tarde. Igual el cuquillo viene tarde, viene en el mes de mayo.³³

Raimundo Hernández Jiménez (Ávila)

³² Las voces *cuco* y *zamacuco* se refieren en la copla al mismo pájaro. *Zamacuco* no figura en el *DRAE* con la misma acepción.

³³ Hay una creencia según la cual el cuco llega a Castilla en la primavera, por el mes de mayo, como se advierte en estos cantares tradicionales.

Eso lo oí yo siempre.³⁴ Pero, cuando yo iba al campo a buscar *boruja*,³⁵ pues, si cantaba el cuco cuando andaba buscándolo por la fuente, decía al compañero que iba conmigo:

– Vámonos a casa, que ya no hay boruja.

– ¡Anda! Y, ¿por qué dices eso?

– Pues, porque no hay boruja. Porque, cuando canta el cuco, la boruja florece. Y ya se ha subido. Y dice la gente: “¡no!, la boruja ya la ha cantao el cuco, y no se puede comer porque amarga”.

Marcelino Garrido Ajates (Ávila)

Eres como el cuco, niña,
pájaro que nunca anida;
pone el huevo en el ajeno
y otro pájaro le cría.³⁶

Marcelino Garrido Ajates (Ávila)

Ese, que es amarillo, ese es el *abubute*,³⁷ que llamamos.³⁸ L’abubute, abubute, abubute, tiene la costra así. Ese es el abubute, el cuquillo que llamamos. Aquí, el cuquillo, cuquillo, cuquillo, el cucú, cucú, cucú... Me

³⁴ Se cree que existe una relación directa entre el canto del cuco y la floración de la boruja, como se aprecia en este testimonio oral.

³⁵ *boruja*: ‘planta que crece en las márgenes de los riachuelos por la primavera y que se come en ensalada’. En Salamanca la llaman *maruja* o *moruja*. No está en el DRAE.

³⁶ Es bien conocida la costumbre del cuco de poner su huevo en los nidos de otros pájaros más pequeños que él (petirrojos, collalbas), para que estos lo incuben en su lugar.

³⁷ *abubute*: ‘abubilla’. No está en el DRAE.

³⁸ Es frecuente en el habla de Ávila la utilización de la voz *cuco* con la acepción de ‘abubilla’ (Llorente Pinto, 1997: 179). De ahí la confusión terminológica a que esto da lugar.

parece que es el mismo. El cuquillo que llamamos aquí y el abubute, pues es el mismo.

Raimundo Hernández Jiménez (Ávila)

El lugano

El *lúbal*³⁹ es un pájaro que canta muy bien, como el canario, que da mejor que el canario. Pero ese pájaro no viene más que cada seis años. Viene por aquí. Es tirando al canario o al junquillo, que es verde o así, tirando a verde gris, como los gorriones un poco, un color un poco más vivo. El *lúbal* no viene nada más que cada seis años. Ese pájaro canta muy bien [...], ese se cogía cada seis años que venía por aquí.

Raimundo Hernández Jiménez (Ávila)

*Animales que sienten atracción sexual por las mujeres*⁴⁰

Una moza fue a lavar
un par de bragas azules,
y se le metió una rana
entre el domingo y el lunes.

Antonio Jiménez Santos (Salamanca)

³⁹ *lúbal*: 'lugano'. No figura en el *DRAE*.

⁴⁰ El simbolismo erótico de los batracios, asociado a la lujuria, tiene raíces cristianas y está presente en la iconografía (una muestra representativa es la conocida rana de la fachada de la Universidad de Salamanca) y en los bestiarios medievales. En su *Bestiario*, Ferrer Lerín (2007: 44) da una explicación a la animadversión popular hacia los anfibios y los reptiles: "Hay un rechazo que se fundamenta en su forma — forma pénica de lacértidos y urodelos —, en su sistema de avance — se arrastran, reptan, van pegados a la suciedad del suelo —, en su piel pegajosa — los anfibios — y en su insano hábitat — charcas, pantanos, subterráneos".

Lavando unos calzones
dice la moza:
– ¿Quién pillara el lagarto
que aquí retoza?

(Rubio Marcos, Pedrosa y Palacios, 2007: 315)⁴¹

Las culebras⁴²

He matado culebras con doce y catorce huevos de perdiz, todavía sin digerir. Todavía se les podía haber utilizado. Y luego conejos. Entraban en la conejera y todos los conejos que había, todos se los comía. En una ocasión, pues, una estaba enroscada al conejo, y el conejo todavía vivo. Yo llegué, la di un palo, la rompí, la rompí la espina dorsal, y el conejo, ¡pumba!, se escapó.

José María Rodríguez Jiménez (Ávila)

Cuando te persigue un *bastardo*, lo mejor pa defenderte de él es hacer chispas, fuego. Si tienes un mechero, mejor. Pero hay veces que te pillan en el campo. Entonces, con dos piedras...⁴³

Román Vicente Sánchez (Salamanca)

⁴¹ En la tradición española existen muchas canciones similares que recrean el mito de la atracción sexual de ciertos animales por las mujeres.

⁴² En Gallegos de Sobrinos, pueblo del centro oeste de la provincia de Ávila, no muy alejado de la frontera con Salamanca, abundan culebras de longitud considerable (algunas han llegado a medir dos o tres metros de largo). Los lugareños de la zona las llaman *bastardas* o *bastardos*.

bastarda: Sal., 'culebra grande' (DRAE); *bastardo*: 'reptil de la forma de la culebra, que suele tener como dos metros de longitud' (Lamano y Beneite, 1989: 279).

⁴³ Recurso habitual en la gente de campo para ahuyentar a los bastardos.

Las culebras —yo no sé qué eso tenían—, que por mediación de... —eso yo no lo sé yo muy bien— se ponía como... hipnotizaban a un pájaro, y es que luego venía donde estaba ella. Y yo no sé qué le hacía, que el pájaro, ¡pumba!, se iba acercando a ella, y hasta que le... Yo no sé a qué era debido. Parecía que le hipnotizaba y le atraía a su vez. Y luego, al final, se le comía. Eran depredadoras, ¡vamos!, al cien por cien.⁴⁴

José María Rodríguez Jiménez (Ávila)

*El tejo*⁴⁵

Este animal era como un gato de color marrón y blanco, cuya carne se comía al igual que la de otros animales del monte. Al tejo hay que desollarlo primero y después sacarle las tripas. Hecho esto, se saca el tejo a serenar [al sereno] para que se le quite el olor a montuno. Así durante tres días. Al cabo de este tiempo, podía comerse su carne, tan sabrosa como la de un conejo de campo.

José María Rodríguez Jiménez (Ávila).

*El lobo, 'depredador sanguinario'*⁴⁶

Es que el lobo es un animal muy dañino, porque no solamente mata como los tigres y los leones un animalito pa comérsele. Es que se pone

⁴⁴ Este testimonio alude a la creencia popular que atribuye a las serpientes un poder hipnótico que les facilita la captura de presas.

⁴⁵ *tejo*: 'tejón' (Llorente Pinto, 1997: 234). No tiene esta acepción en el DRAE.

⁴⁶ Hasta hace poco, la tradición de matar alimañas (lobos, raposas) y exhibir sus cadáveres por los pueblos ha sido muy común en todo el mundo hispánico. El antropólogo y naturalista Ramón Grande del Brío da testimonio de esta costumbre en una historia rural que recoge en su libro *El Diluvio* (1987: 34-35): "Aquel suceso tuvo como testigo ocasional al tío Moscorro, quien dio la voz de

y empieza a matar, a matar; y to's los que pueda, mata en una piara,⁴⁷ a lo mejor. Se juntan un par de ellos y matan, a mojar, treinta o cuarenta animales: ovejas, cabras; matan terneros, matan caballitos pequeños. El lobo es mu' dañino. Y ese na' más que mata por matar. Y luego, a mojar, solo come un cacho de un animal que ha matao; pero un cacho, y se va ya, y ha hecho una lobá, como se dice, a mojar, de quince o veinte animales. Es una cosa malísima.

¡Sí! Se hacía correría, y se mataban. Y si tú te hacían daño las ovejas un lobo y podías matarle, le matabas. Y no tenías que dar cuenta a nadie, ni decir na', ni te decían na'. Pero ahora matas un lobo, y si se enteran, po's te han echao la ruina. Tienes que pagar mucho de sanción y vas a la cárcel.

También pagaban dinero porque mataran... Si mataban un lobo... Había gente que se dedicaba a matar lobos; los llevaban por los pueblos y iban pidiendo. Como eran todos ganaderos, tenían ganao, pues cogían, iba enseñando el lobo muerto, lo llevaba en un burro o en un caballo. Y to's le daban dinero por haber matao un lobo. A lo mojar, uno le daba una peseta; otro, dos reales; otro, dos pesetas; otro, diez... Y sacaban dinero por matar el lobo, porque hacían un bien a los campesinos.

Marcelino Garrido Ajates (Ávila)

Mitos relacionados con actividades humanas

Oración nocturna: Dios delante y yo detrás + Las cuatro esquinas

Con Dios me acuesto,
con Dios me levanto,

alarma, organizándose en pocos minutos un ojeo, que concluyó con el saldo de un lobo, dos raposos, un gato montés, una ginetá, cuatro cuervos, un ratonero, dos milanos, una perdiz y seis conejos muertos. El Zacarías, el montero, se puso en veinte uñas y empezó a despotricar, mientras todo el mundo celebraba en la taberna el resultado de la improvisada cacería".

⁴⁷ *piara*: 'rebaño de ovejas', 'cabrada', 'vacada', 'yeguada'. El DRAE considera la primera acepción como un arcaísmo semántico.

con la Virgen María
y el Espíritu Santo.

5 Dios conmigo,
yo con Él,
Él delante,
yo detrás de Él.

10 Cuatro esquinitas
tiene mi cama,
cuatro angelitos
que me acompañan.

(Para terminar, añade la madre)
A la camita la llaman rosa.
Si no se duerme, se reposa.

Gonzala del Pozo del Nogal (Ávila)
Fátima Garrido del Pozo (Ávila)

Dios conmigo,
yo con Él,
Él delante,
yo detrás de Él.

5 Cuatro esquinitas
tiene mi cama,
cuatro angelitos
que me acompañan.

10 Lucas y Marcos,
Juan y Mateo,
y la Virgen
en medio.

Vitoria Garzón San Juan (Ávila)

De Jesús soy ovejita,
 es mi estandarte la Cruz,
 siempre mis gritos de guerra
 han de ser: “¡Viva Jesús!”

5 Cuando me acerca a tentarme
 el infernal Belcebú,
 cruzando mis manecitas,
 gritaré: “¡Viva Jesús!”

10 Cuatro esquinitas
 tiene mi cama,
 cuatro angelitos
 que me la guardan.

15 Jesús, José y María,
 te doy el corazón
 y el alma mía.

Marcelino Garrido Ajates (Ávila)

Los huevos de las gallinas se “atronaban” con las tormentas

Cuando una gallina estaba echada con los huevos, siempre se echaba diez o doce huevos, pues siempre se ponía eso. Como estaba esa en incubación... Sería cuando empieza a hacerse el pollo... Hasta... Cuando venía tormenta... Estaba echada. Pues, con los truenos, ¡pum, pum!, se *engüeraban*,⁴⁸ y ya no sacaban los huevos... Güeros, ¡claro! Eso de los truenos...

Raimundo Hernández Jiménez (Ávila)

⁴⁸ *engüerarse*: ‘atronarse’. No figura en el DRAE con esta acepción.

Y entonces, recuerdo que decían que, si había tormentas, que *se atronaban*... El que tenía gallinas echadas, que se atronaban los huevos. Entonces, pues, para que no se estropearan, pues se quedaban güeros y no sacaban pollo, pues cogían y metían una herradura de caballo. Cogían un cesto, echaban un buen puñado de paja y luego la herradura la metían debajo la paja; y luego los huevos encima de la paja. Y así, sacaban los pollos con la herradura dentro y no los pasaba nada.

Marcelino Garrido Ajates (Ávila)

Lo que no se podía hacer en Semana Santa

Lo que no se podía hacer en Semana Santa, pues, es comer carne si no pagabas la bula. ¡Ja, ja, ja! El que pagaba la bula, pues comía carne: “El que paga la bula ni oye misa y come carne”. Eso era cuando Semana Santa, que va a venir. Si tú no ibas a comprar la bula a la iglesia, tú no podías comer carne ni pescao ni nada. Y el que la pagaba la bula y podía comer todo.

Raimundo Hernández Jiménez (Ávila)

Alimentos que no deben tomarse por la noche: el melón

El melón por la mañana es oro, al mediodía es plata y por la noche no se debe comer porque mata.

Fátima Garrido del Pozo (Ávila)

Por la mañana, comida de rey; al mediodía, comida de príncipe, y por la noche, comida de pordiosero.

Jaime García Calvillo (Salamanca)

Las uñas no deben cortarse por la noche

Mi madre [Gonzala del Pozo], cuando éramos pequeñas, nunca nos dejaba cortar las uñas por la noche. No sé por qué ni por qué motivo; pero decía que por la noche no se deben cortar las uñas, que era muy malo. El motivo no lo sé, pero el caso es que por la noche no nos dejaba cortar las uñas.⁴⁹

Fátima Garrido del Pozo (Ávila)

Bibliografía citada

- CORREAS, Gonzalo, 2000. *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet, revisada por Robert Jammes y Maïte Mir-Andreu. Madrid: Castalia.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, 1994. *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. Felipe C. R. Maldonado, revisada por Manuel Camarero. Madrid: Castalia.
- FERRER LERÍN, Francisco, 2007. *Bestiario*. Barcelona: Círculo de Lectores / Galaxia Gutenberg.
- GRANDE DEL BRÍO, Ramón, 1987. *El Diluvio*. Salamanca: Amarú.
- LAMANO Y BENEITE, José de, 1989. *El dialecto vulgar salmantino*. Salamanca: Diputación.
- LLORENTE PINTO, María del Rosario, 1997. *El habla de la provincia de Ávila*. Salamanca: Caja Salamanca y Soria.
- PEDROSA, José Manuel, 2000. "Dios delante y yo detrás. Sincretismo cultural y religioso de una oración nocturna". En *Entre la magia y la religión: oraciones, conjuros y ensalmos*. Gipuzkoa: Sendoa, 30-42.

⁴⁹ Estas supersticiones son bastante antiguas, como lo demuestran los siguientes testimonios recogidos en el *Calendario popular para 1885*: "Para que un niño no padezca dolores de muelas, se le cortarán las uñas en lunes" (Toredellas, 1884: 13); "Cuando una mujer se corte las uñas, debe hacerlo en viernes para no ser desgraciada" (Toredellas, 1884: 15).

RUBIO MARCOS, Elías, José Manuel PEDROSA y César Javier PALACIOS, 2007. *Creencias y supersticiones populares de la provincia de Burgos. El cielo. La tierra. El fuego. El agua. Los animales*. Burgos: Elías Rubio Marcos.

TORREDELLAS, 1884. *Calendario popular para 1885. El Eco*. Fregenal.

Chamamés del Gauchito Gil¹

Todos los años, la noche del 7 de enero, gente proveniente de muchas partes de la Argentina – pero particularmente correntinos, chaqueños y emigrados de las regiones nordestinas que habitan el Gran Buenos Aires – celebran, a las afueras de la ciudad de Mercedes, en la provincia de Corrientes (el *Payubre*, en lengua guaraní), a uno de esos “gauchos milagrosos”, como los bautizó el folclorista Félix Coluccio, que abundan en la Argentina, y particularmente, en la zona de los Esteros del Iberá. A la peregrinación acude la gente en cantidades cada vez mayores – decenas de miles –, impulsada por la fama milagrera y la identificación popular con el legendario gauchito Antonio Mamerto Gil: alias *Curuzú Gil*, o el Gauchito Gil.

No es este el lugar para exponer la “vida y milagros” de este santo popular.² Altares suyos pueden encontrarse hoy en día al lado de todas las rutas del país y en los barrios más populares de las poblaciones más diversas. Tras años de haber sido “mal vista”, y aun reprobada, por los miembros de la jerarquía católica y las autoridades civiles, la fiesta goza hoy de reconocimiento casi universal, pese a la fama que tiene el Gauchito Gil de ser un santo “peligroso”, asociado a otros cultos más oscuros, como el de San La Muerte.

Precisamente en esa feria anual, convertida en una especie de mercado y en espacio festivo – asados, música, *bailantas* –, de intercambio de

¹ Este trabajo incluye un suplemento electrónico con material fotográfico y sonoro que puede consultarse en la página web de la *Revista*: www.rlp.culturaspopulares.org/numeroind.php?numdisplay=14.

² Un amplio ensayo de investigación e interpretación de la figura del santo correntino se incluirá en mi libro *Gauchos y chamanes*, en preparación. El ensayo se intitula “*Cabureí: los poderes de Curuzú Gil*” y constituyó la primera parte de una investigación sabática en la provincia de Corrientes y en Buenos Aires.

“dones” y ofrenda de *exvotos* por parte de los “promeseros” del Gauchito Gil, es posible encontrar, año tras año, las canciones ofrecidas al santo, grabadas en discos piratas (como los que se venden fuera de la capilla de Jesús Malverde, en Culiacán, Sinaloa, México), inaudibles en el circuito comercial. Y es la última compilación de canciones, intitulada *De tus promeseros para ti* (vol. 9). 8 de enero del 2008 — que recoge piezas grabadas en discos anteriores —, la que reproducimos aquí.

En su mayor parte, las piezas corresponden al género musical por excelencia de la provincia correntina: el *chamamé*, apasionante manifestación popular para la cual remitimos al magnífico estudio de Rubén Pérez Bugallo. La última pieza, en cambio, es una *cumbia*, género que hoy tiende a prevalecer en el ámbito de los “promeseros” del Gauchito Gil.

ENRIQUE FLORES

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM
Instituto de Ciencias Antropológicas, UBA

[1] Bailando en la Cruz Gil³

Muy cerquita de Mercedes,⁴
a tu santuario llegué;
una ofrenda te dejé
con lágrimas en los ojos.

- 5 Gauchito Gil milagroso,
sos tradición de Corrientes;
por justiciero y valiente,
tu vida un día truncanon;
sin embargo, no apagaron

³ Intérpretes: Los Cuñados. Hay otra versión, intitulada *El milagroso*, de Los Ángeles del Chamamé.

⁴ Ciudad de la provincia de Corrientes y cabecera del municipio del mismo nombre, en el Nordeste argentino.

- 10 la esperanza de tu gente,
que, con fe, son muy creyentes,
y cada ocho de enero
son fervientes promeseros⁵
y agradecidos por siempre.
[Sapukay]⁶

[2] Gaucho correntino⁷

Cuenta la antigua leyenda
que Antonio Gil se llamaba;
dicen que el indio habitaba
en la zona de Mercedes.⁸

- 5 Su más frágil pecado
fue haberse enamorado
de una joven pretendida
por el señor comisario.⁹

- Y lo reclutaron
10 pa defender a la patria;
pero al terminar la guerra
otra vez fue convocado

⁵ *promesero*: 'devoto que cumple una promesa o una *mandá*'.

⁶ *sapucay*: 'grito', en guaraní. Grito largo, agudo y visceral, característico del *chamamé*.

⁷ Intérpretes: Espuelas del Litoral. Anoto las variantes de otra versión, de Las Hermanas Solís (abrevio LHS), *Gaucho Antonio Gil*, en la que se eliminan las cuatro últimas coplas de la narración y se repiten las cuatro primeras, antes de cantarse el estribillo por segunda vez, invirtiendo sus dos estrofas.

⁸ La primera copla de LHS: "Está en la antigua leyenda / del Gaucho, que se llamaba, / que de niño habitaba / en la zona de Mercedes".

⁹ En LHS la segunda copla dice: "Fue su único pecado, / por haberse enamorado / de una joven pretendida / con el señor comisario".

para pelear contra hermanos;
 el Gauchito desertó:
 15 junto a sus dos compañeros,
 para el monte se fugó.¹⁰

Gauchito Gil,
Gauchito Gil,
por tus milagros
 20 *hoy te rezamos*
una oración.

Gauchito Gil,
Gauchito Gil,
todos tus fieles¹¹
 25 *hoy te cantamos*
de corazón.

Y poco tiempo después
 el Gauchito fue atrapado;
 lo ataron de pies y manos,
 30 desde un árbol lo colgaron.

Pero antes de morir
 Gil miró a su verdugo,
 que ya lo iba a matar;
 entonces así le dijo:
 35 – Cuando vuelvas a tu casa,
 encontrarás a tu hijo

¹⁰ La tercera y la cuarta coplas también varían en LHS: “Y así fue reclutado / pa defender a la patria; / que no terminan la guerra, / otra vez fue convocado // para pelear contra hermanos; / el Gauchito desertó: / y con sus dos compañeros, / para el monte se fugó”.

¹¹ Variante: “como tus fieles”.

enfermo y abatido,
pero yo lo ayudaré.

40 El Gauchito lo ayudó,
y aquel niño se salvó;
desde aquel día la gente
al Gauchito veneró.

45 Gauchito Gil,
Gauchito Gil,
*por tus milagros
hoy te rezamos
una oración.*

50 *Gauchito Gil,
Gauchito Gil,
todos tus fieles¹²
hoy te cantamos
de corazón.*

¹² Variante: “como tus fieles”.

[3] La Cruz Gil¹³

Como quien sale hacia el norte
y tira al oeste y se va,¹⁴
a un poco más de Mercedes,
a una legua, allí está.

- 5 Parece una llamarada
quemando el espinillar;¹⁵
las velas queman abajo
las banderas, al flamear;

¹³ Versión recitada y acompañada por guitarra y acordeón. *Paraje Centinela [Ituzaingó], Corrientes (1939)*. Autor: padre Julián Zini, poeta y compositor, “comenzó su tarea autoral al radicarse en Mercedes, donde llegó para desempeñarse como sacerdote. Formó el grupo Los Hijos del Payubre, en el que participó como recitador de sus propios poemas. A partir de 1978, el conjunto Los de Imaguaré comenzó a hacer conocer sus temas a nivel nacional [...]. Es vicario de la diócesis de Goya, con jerarquía de *monseñor*. En 1982 publicó el libro *Camino al chamamé*” (Pérez Bugallo, 1996: 298). Es autor, también, del *chamamé* “Antonio Gil” (núm. 10). El *Devocionario correntino y santoral chamamecero* dice de él: “San Julián Zini, arzobispo del chamamé y mártir. Declarado *payé berá* [‘maestro brillante’] de las palabras-almas en el último Concilio Chamamecero. Ascendió a la Tierra sin Mal sin pasar por la muerte, montado en un *sapukay kirei* [*sapucay* característico de una forma de *chamamé*, el *kirei*], con el auxilio de la Virgen de Itatí y de Antonio Gil. De noche se aparece a los que bailan *cumbia* y trata de convertirlos al *chamamé*, prometiéndoles algún milagro no requerido. Pero a veces es la *pora* [‘el ánima’] nomá la que aparece [...]. Le llaman *paí* [‘padre o chamán’] de los chamameceros y de los pobres [...]. Es más *cañí* que el Pombero [popular duende de la región guaraní], pero no é Pombero. Capá que sea *Yasi yateré* [duende rubio y de ojos azules], porque é rubio” (Morales Segovia, 2005: 121-122).

¹⁴ El santuario del Gauchito Gil se ubica en la Ruta 123, a unos kilómetros de la ciudad de Mercedes.

¹⁵ *espinillar*: ‘sitio cubierto de espinillos’; *espinillo*: “Así llamado en el Litoral y Córdoba; *chudqui* en el noroeste del país. Es también conocido con los nombres de *santafé* en Entre Ríos, *churqui* [...], *espinillo del bañado*, *espino negro*. Su nombre científico es *Acacia cavenia* [...]. Se le llama vulgarmente con el nombre de *aromo criollo*. Sus flores se prestan admirablemente para hacer perfumes” (DICC).

- 10 viejo cruce de caminos,
 juntito a un algarrobal.
- Cuentan que un ocho de enero,
 después de un San Baltasar¹⁶
 (me lo decía María),
 la partida policial
- 15 lo sorprendió y lo detuvo,
 mientras se puso a sestear.
- Aunque estaba acompañado,
 nada pudo y se entregó;
 mataron a trabucazos
- 20 a los otros, que eran dos,
 y a él, pues tenía sentencia
 por gauchillo y desertor,
 lo colgaron de los pies,
 y un indio lo degolló.
- 25 Cuando volvió la partida,
 cumplida la comisión,
 se comprobó su inocencia,
 y la gente se enteró,
 por los mismos matadores,
- 30 de todo lo que pasó,

¹⁶ “El rey Baltasar es el santo de los negros. Su culto se conserva vivo en el barrio Cambá Cuá, de Corrientes, donde su fiesta dura varios días [...]. Se lo venera con grandes fiestas todos los 5 y 6 de enero, en Empedrado, Concepción, Goya, Ituzaingó, San Carlos, Saladas y otras poblaciones correntinas. Existen pequeñas capillas para su culto; banderas rojas, *promeseros* vestidos o con capas de ese color y música propia: el *candombe* y la *charanda*. Estos ritmos se bailan como promesa y agradecimiento por las gracias concedidas. Se ejecuta con tambores –en Empedrado, un gran tambor sobre el que se enhorquetan dos hombres para batir los parches por ambos lados– y un triángulo. Actualmente, se agregan acordeón y guitarras” (Morales Segovia, 2005: 84-85).

y de la cruz de espinillo
que allí clavada quedó.

La cruz que tanto jaleo
vino a suscitar después,
35 cuando el dueño del lugar
barrió con todo: allí fue
que se quedó medio loco
y le empezó a suceder
una collera¹⁷ de cosas
40 que son para no creer.

Desde entonces, los viajeros
le dejan algo al pasar:
plata, velas o cigarros,
que uno los puede ocupar,
45 con tal que rece, al llevarlos,
por el difunto, nomás.

No vaya a cruzar de largo,
ya que le puede ir mal:
si con rezar un bendito,
50 no pierde y ha de ganar.

Los promeseros le dejan,
para pagarle un favor,
en mástiles de tacuara,¹⁸

¹⁷ *collera*: 'sarta, cadena'.

¹⁸ *tacuara* o *caña tacuara*: "caña que crece especialmente en el noroeste argentino y que alcanza extraordinario desarrollo de hasta 25 metros del alto. Se empleaba especialmente para hacer picanas y chuzas" (*DICC, s.v. tacuara*). La *tacuara* es otra muestra de la presencia indígena en el culto del Gauchito Gil. "Tacuara es una metonimia por 'lanza', ya que la tacuara es un tipo de bambú. Aunque Corominas no recoge la palabra, y la Academia no da su etimología, limitándose a situarla en el Cono Sur, es palabra frecuentísima y conocida. La

banderas de su color,
 55 casi todas coloradas,¹⁹
 que, agradeciéndole a Dios,
 se destiñen en el viento,
 bajo la lluvia y el sol.

Cruces de fierro forjado
 60 también le suelen llevar
 y hay promesas que se pagan
 con un baile en el lugar.

Por eso,²⁰ algunos domingos
 de cordeón²¹ y *mbaracá*²²
 65 resucita la bailanta,²³
 y es ese²⁴ un milagro más.

voz *takuara* es guaraní, fue recogida ya por el padre Anchieta, y aparece en el *Diccionario Castellano / Guaraní y Guaraní / Castellano* del padre Antonio Guasch [Asunción, 1976], donde tiene el significado de ‘bambú’. Otra serie de formas emparentadas testimonian su arraigo en la lengua, como *takuapara*, ‘caña overa, manchada’, *takuarembó*, ‘mimbre’, o *takuavúsu*, ‘especie de caña grande’” (Marcos Marín, 1981: 10).

¹⁹ Los *colorados* eran los miembros del bando federal en las guerras civiles argentinas del siglo XIX. En la provincia de Corrientes se llamaban también *autonomistas*. La pugna entre *celestes* y *colorados* sigue vigente aún, y es común ver, en los pueblos correntinos, casas donde predomina absolutamente uno de esos colores.

²⁰ En la grabación original, se repite: *Por eso... por eso...*

²¹ *cordeón*: ‘acordeón’; también se llama *cordeona*.

²² *mbaracá*: ‘especie de guitarra con caja de calabaza y cinco cuerdas’.

²³ *bailanta*: ‘baile, fiesta, lugar donde se baila’, en la provincia de Corrientes. Originalmente, las *bailantas* eran las pistas de baile del *chamamé*, con piso de tierra y rodeadas por una empalizada de estacas de madera.

²⁴ En la grabación original: *y es ese... y es ese...*

[4] Milagroso Antonio Gil²⁵

Todos los ocho de enero,
con guitarras y acordeón,
llegamos de corazón
a cumplir nuestra promesa.

5 Llenos de fe y esperanza,
frente a tu cruz milagrosa,
estamos en el altar
pidiendo salud, trabajo,
amor y felicidad.

10 Antonio Gil venerado,
rezamos con devoción,
agradecidos, Gauchito,
por tu santa bendición.
[*Sapukay*]

[5] Al Gaucho Gil²⁶

Lo llevaban detenido
por no haber sido servil,
ni derramar sangre hermana:
era el real convencimiento
5 del Gauchito Antonio Gil.

²⁵ Intérpretes: Los Matua Mercedeseños.

²⁶ Intérprete: *Coco* Díaz. Este popular músico correntino fue un representante del “chamamé cómico” — se ha señalado su “tendencia a una discutible comicidad” — que se puso de moda en la década de los sesenta, cuando “se inició la mala costumbre de presentar el baile de los correntinos mediante parodias ridiculizantes” (Pérez Bugallo, 1996: 142-143). También fue autor de *milongas-chamamé* como la dedicada al Gauchito Gil.

“Van a decirte que tu hijo
está muy grave, muriendo,
cuando, después de matarme,
a tu casa estés volviendo.

10 “Invoca mi nombre, igual,
que no te tiemble la voz;
aunque me vas a matar,
yo intercederé ante Dios.

15 “Porque dicen que la sangre
de inocente, derramada,
sirve para hacer milagros,
invócame en tu plegaria”.

Así le habló a su verdugo
aquel paisano valiente,
20 sabiendo que lo mataban,
y no imploró ante la muerte.

Y en un paraje cercano
a la ciudad de Mercedes,
como gran mancha de sangre,
25 todo rojo embanderado,
se venera a Antonio Gil,
allí donde fue inmolado.

Cuando regresó a su casa,
vio a su hijo moribundo;
30 arrepentido, imploró
a su víctima el verdugo.

Al ver su hijo ya sanado,
una cruz de *ñandubay*²⁷

²⁷ *ñandubay*: “Árbol que alcanza hasta 8 metros de alto. También es llamado algarrobillo, espinillo colorado, *ivopé*, *ivopé-morotí*, etcétera. Crece en Córdoba,

- 35 hizo con sus propias manos
y a pie la llevó al lugar,
allí donde había mandado
al Gaucho Gil degollar,
y fue la primera cruz
que le dio nombre al lugar.
- 40 Como un Cristo del *Payubre*²⁸
con mi canto te venero,
porque sos, Gauchito Gil,
santo laico, milagrero.

[6] Promesero del Gaucho Gil²⁹

Un día ocho de enero
llegué a Mercedes, Corrientes,
con emoción y con fe;
al Gaucho Gil milagroso,

Entre Ríos, Corrientes, Santa Fe, Chaco, Formosa y Santiago del Estero [...]. Sus hojas son empleadas en la medicina popular" (DICC).

²⁸ La región del *Payubre* corresponde a la actual zona de Mercedes. En su *Crónica histórica de la provincia de Corrientes*, Manuel Florencio Mantilla señala que "algunos, que conocen mal el idioma guaraní, toman el *pay* de *Payubre* por el *pai* que significa sacerdote y traducen aquella palabra de este modo bárbaro, absurdo: *Ubre del cura*". Y agrega: "Antes de existir el distrito o partido de *Payubre* [...], pertenecía la tierra a los guaraníes denominados *caracarás*, cuyo último atrincheramiento fue el Rincón de Aguaí, y ellos llamaban *Paiubé* al río que bañaba su territorio, porque era el mayor caudal de agua extraída del río Corrientes [...]. *Paiubé* significa 'El que más come las entrañas' [...]. Y esto es exactísimo. El *Paiubé* o *Payubre* es el más caudaloso y extenso de los tributarios del río Corrientes, el único de ellos navegado hasta hoy por embarcaciones de poco calado y sin quilla (en forma de chata) [...]. Del nombre del río tomó el suyo el territorio". Cf. "Traducción y origen del nombre *Payubre*": www.mimercedes.com.ar/rescatandolonuestro.

²⁹ Intérpretes: Los Hermanos Riveros.

5 de todo el gran Litoral,³⁰
llegaron los peregrinos,
pidiendo por paz y amor
al Gauchito correntino.

De Mercede' hasta la Cruz
10 adornada con banderas,
y con cintas coloradas,
color de su misma sangre,
que allí mismo derramó,
quizás muy injustamente,
15 recompensado por Dios,
nuestro Gauchito valiente.

Ese día, ante su tumba,
es una fiesta de fe;
se llegan los musiqueros
20 con ritmo de *chamamé*,
y con dulces melodías,
con *sapucay purajé*,³¹
las penas de mucha gente
curadas se pueden ver.³²

³⁰ Se llama *Litoral* a la región formada por la Mesopotamia argentina (las provincias de Entre Ríos, Corrientes y Misiones) junto con las del Chaco, Formosa y Santa Fe, bañadas todas por los grandes ríos de la cuenca del Plata. Hasta la época de su independencia, también Uruguay y Paraguay integraron la región del Litoral, que comprende, así, las costas y zonas adyacentes del río Paraná, el río Uruguay y las islas del Delta del Paraná.

³¹ Otro tipo de *sapucay*, propio del *chamamé purajhéi* (*purajhei*: 'canto', en guaraní). Cf. nota a *La Cruz Gil*, del padre Julián Zini (núm. 3), y sobre el *sapucay*, a *Bailando en la Cruz Gil*, de Los Cuñados (núm. 1).

³² En la grabación original se repiten la segunda y la tercera estrofas.

[7] La promesa del Gaucho Gil³³

Un ocho de enero, bien tempranito,
traía ofrendas de su jardín,
llegó vestida de colorado
la promesera del Gaucho Gil.

5 Entre los miles de peregrinos
se abrió camino enfrente al altar,
tocó en rezando a la cruz bendita
y cerró los ojos al relajar:³⁴

10 “Desde Mercedes estoy viniendo
y aquí, con fuerza que da la fe,
vengo a pagar aquella promesa
hecha plegaria que abillanté”.

El tren partía rumbo a Malvinas:³⁵
ahí, el Jacinto iba también;³⁶
15 ponía el verano en los espinillos³⁷
ponchos rojizo’ al atardecer.

³³ Intérprete: Juancito Güenaga. “San Juancito Güenaga, apóstol y mártir del *chamamé rorí*. Devoto de San Tarragó Ros y de todas las virtudes acordeonísticas del santo del *chamamé maceta*. Este apóstol [...] se inmola con la gracia de la risa, que es sagrada porque da salud y bienestar. Amigo demá del Pomberito chamamacero y zapateador [...], anda con él por todas partes y, a veces, chamamacean a dúo. En la Tierra sin Mal son muy apreciados y queridos. Sobrenatural de Curuzú Cuatiá, pero está en todas partes” (Morales Segovia, 2005: 143).

³⁴ *relajar*: ‘rezar, meditar’.

³⁵ La guerra de las Malvinas tuvo lugar entre el 2 de abril y el 14 de junio de 1982. Muchos reclutas muertos en ella provenían de las provincias del Nordeste – Corrientes, entre ellas – y se encomendaron al Gauchito Gil.

³⁶ En la grabación original, los dos últimos versos se repiten.

³⁷ Cf. nota a *La Cruz Gil*, del padre Julián Zini (núm. 3).

- Mientras su pelo, de trenza suelta,
se acompasaba en el chamamé;
lumbre de velas testimoniales,
20 banderas rojas, blanco jazmín.
- Y ella, vestida de colorado,
la promesera del Gaucho Gil:
“Bien corajudo y buen correntino,
puso³⁸ su vida por el deber.
- 25 “Junto al acero de su cuchillo,
llevo el recuerdo de su fusil;
volvió entre pocos, y desde entonces
soy promesera del Gaucho Gil”.³⁹

[8] La fiesta del Gaucho Gil⁴⁰

- Ya llegó el ocho de enero,
la fiesta del Gaucho Gil;
como todos los creyentes
yo también vengo a cumplir.
- 5 Vengo a dejarte mi ofrenda
en esta humilde canción;
te doy gracia' en estos versos
que nacen del corazón.
- 10 Cantemos los promeseros,
cantemos, agradecidos,
gracias, Gaucho Antonio Gil,
por los favores recibidos.

³⁸ En la grabación original: *pudo*.

³⁹ Los dos últimos versos se repiten en la grabación.

⁴⁰ Intérpretes: Los Mensajeros del Chamamé.

Y las ofrendas del santuario
 (esta frase es popular)
 15 *y nosotros, en tu día,*
te venimos a cantar.

Miles de velas rojas
 se encienden en el lugar
 y flamean las banderas
 20 que también son bien *puitá'*.⁴¹

Son muchos los visitantes
 que vienen a agradecer
 por los milagros cumplidos,
 pensando otra vez volver.
 25 *Cantemos los promeseros,*
cantemos, agradecidos,
gracias, Gaucho Antonio Gil,
por los favores recibidos.

Las ofrendas del santuario
 30 (esta frase es popular)
y nosotros, en tu día,
te venimos a cantar.

[9] Homenaje al Gaucho Gil⁴²

Mi guitarra me acompaña
 a venir en este día
 a cantar con alegría
 ocho de enero, ya ve,

⁴¹ *puitá'*: 'rojas, coloradas', en guaraní.

⁴² Intérprete: Manuel Zbinden. Formó parte del dúo Vera-Lucero, como acordeonista, junto al bandoneonista Avelino Flores —o "San Avelino Alfabe-

5 porque yo quiero también,
 así como tantos otros,
 brindarte, Gaucho piadoso,
 mi sencillo *purajé*.⁴³

 Antonio Gil milagroso,
 10 yo te canto, agradecido,
 por favores recibidos,
 mil gracias [...];⁴⁴
 ¡cuántas veces te invoqué
 pidiendo tu protección,
 15 con profunda devoción,
 *yesuname apurajé!*⁴⁵

 Allá en Mercedes, Corrientes,
 está el Gaucho milagroso;
 miles de fieles visitan,
 20 todos los ocho de enero,
 en forma de procesión,
 con banderas coloradas,
 donde se encuentra grabada (*sic*)
 el nombre de Antonio Gil.
 [*Sapucay*]

25 Ya he cumplido mi promesa,
 antes de seguir camino;
 con la fe de peregrino,

to Flores Rú Guazú”, “protector y alfabeto del *chamamé*”, que “una noche de bailanta se le presentó a *Añá* y lo desafió a muerte, pero el santo le mandó un sol mayor por las costillas y lo venció. Desde entonces tiene el poder supremo sobre el bandoneón” (Morales Segovia, 2005: 125).

⁴³ *purajé*: de *purajhei*, ‘canto’, en guaraní. Cf. nota a *Promesero del Gaucho Gil*, de Los Hermanos Riveros (núm. 6). En la grabación original, se repiten los dos últimos versos de la estrofa.

⁴⁴ Quizá se trate de otra palabra en guaraní: *¿meveamié?*

⁴⁵ Se repiten los dos últimos versos (el sentido del último verso se me escapa).

bendición a *yeruré*,⁴⁶
 de recuerdo llevaré
 30 una cinta colorada
 donde se encuentra grabada (*sic*)
 tu nombre, Gauchito Gil.

[10] Antonio Gil⁴⁷

Honda expresión correntina
 de nuestra fe popular,
 en la cruz de Antonio Gil
 el pueblo viene a rezar
 5 y, a su modo, clama al cielo
 por la justicia social
 y por ese catecismo
 que no le supimos dar.

Como raíces al aire,
 10 para el que busca, ahí están
 la religión guaraní,
 la enseñanza misional,⁴⁸
 la tradición campesina,
 más el consumismo actual;
 15 nos queda la obligación
 de salvar nuestra verdad.

Como un promesero más
 que, en un domingo cualquiera,

⁴⁶ *yeruré*: 'demanda, demandar', y aquí, 'demandante, promesero'.

⁴⁷ Intérprete: padre Julián Zini. Cf. nota a "La Cruz Gil", del mismo autor (núm. 3). El *chamamé* alterna partes recitadas, sin acompañamiento, por el padre Zini, con otras cantadas por una voz femenina, acompañada por acordeón y guitarra. Para distinguirlas, transcribo estas últimas en cursivas.

⁴⁸ El padre Zini se refiere a las reducciones jesuíticas del Guairá en los siglos XVII y XVIII. Cf. Bareiro y Duviols, 1992.

- 20 lleva una cruz o bandera,
 quise cumplir yo también,
 y, al expresarte su fe
 mi corazón guitarrero,
 se hizo ruego *payubrero*⁴⁹
 tu nombre en mi chamamé.
- 25 De *faja*⁵⁰ y *poncho*⁵¹ rojo
 tenías en los ojos
cabureí,⁵²
 por eso es que mirabas
 y enamorabas
- 30 o castigabas,
 Antonio Gil.

⁴⁹ *payubrero*: ‘natural del *Payubre*’. Cf. nota a la *milonga-chamamé* “Al Gaucho Gil”, de Coco Díaz (núm. 5).

⁵⁰ Prenda infaltable en la indumentaria del gaucho, tiene su modelo en la *faja pampa* “que construyen aún hoy los indios araucanos” y que “antiguamente equivaldría al llamado ceñidor” (*DICC*, s.v. “Faja pampa”).

⁵¹ *poncho*: “Del araucano *pontho*. Prenda peculiar del hombre del interior de nuestro país [...]. Consiste en una manta cuadrada de lana (oveja, alpaca, vicuña, algodón, etcétera) con una abertura en el centro por donde se saca la cabeza. Se fabrican en rústicos telares [...]. Esta prenda es muy conveniente para cabalgar, porque deja los brazos libres y protege completamente el cuerpo. Cubre íntegramente al jinete y, en la parte trasera, toda el anca del animal; hace de sobretodo y, en el invierno, resguarda del agua; lo mismo es cobertor en la cama improvisada de los caminos y, en el verano, guarece de los rayos solares; se le emplea de mantel, es carpeta en el momento del juego, y sirve de escudo, arrollado al brazo, en las peleas a cuchillo” (*DICC*).

⁵² *caburé*: “Pequeño mochuelo de colo rojizo, oscuro y blanco, y de pico amarillo y verdoso. Vive [...] en la Mesopotamia y Alto Paraná [...] y domina visiblemente a sus congéneres [...]. Sesos y plumas de *caburey* se utilizan en Corrientes y Misiones para ‘convencer’ a las chinas. También son consideradas las plumas de este animal —terror de los pájaros— como el mejor talismán para obtener suerte en los negocios, en los juegos por dinero, etcétera [...]. Los guaraníes atribuyen todo esto y más a un poderoso *payé* que posee el *caburé*” (*DICC*). Al *cabureí* se le atribuyen poderes hipnóticos.

Soldado correntino,
 seguías el camino
 de San Martín,⁵³
 35 gente de Madariaga,⁵⁴
 de vincha⁵⁵ y daga,
 cabeza paga⁵⁶
 por resistir.

 ¡Correntino ité⁵⁷
 40 gente fiel demás,
 si te alzaste fue
 por tu libertad!
 ¡Bravo cuimbaé,⁵⁸

⁵³ José de San Martín nació en Yapeyú, provincia de Corrientes, en 1778. Sus campañas desembocaron en las independencias de Argentina, Chile y el Perú. Junto con Bolívar, es uno de los libertadores de Sudamérica.

⁵⁴ Juan Madariaga fue un caudillo correntino, jefe del bando unitario en las guerras civiles, y cabeza, después, de la resistencia contra los ejércitos de Rosas y Urquiza. Su hermano Joaquín fue gobernador de Corrientes.

⁵⁵ *vincha*: “Faja de género que se ata a la cabeza para sostener el cabello. Fue usada por nuestros gauchos solo en algunos casos especiales y siempre sustituyendo al sombrero. Sujetaban con ella su cabello largo cuando debían realizar una tarea que les demandara movimientos violentos” (DICC).

⁵⁶ *cabeza paga*: ‘recluta pagado, de leva’, como los *gauchisoldados* de las guerras civiles del siglo XIX. Puede referirse, también, a la pena de muerte destinada a los desertores —o *gauchos alzados*— en las mismas guerras.

⁵⁷ *Correntino ité*: *ite* o *ité* es un enfatizante que da idea de plenitud, totalidad; en este caso indica que es “bien correntino”. *ité*: ‘lejos’, en guaraní; puede aludir a algo nativo —*pueblero*— como en el chamamé *Allá ité*.

⁵⁸ *cuimbaé*: ‘hombre, varón’, en guaraní. Una leyenda tupí tiene como protagonista al guerrero *Cuimbaé*: “Una muchacha guaraní llamada Neambiú se enamoró de un guerrero tupí llamado Cuimbaé, que había caído prisionero de los guaraníes. Neambiú quería casarse con él, pero sus padres se negaron, alegando que los tupís eran enemigos mortales de la nación guaraní. Neambiú huyó. Fue hallada en el corazón de la selva, paralizada y muda, como una estatua de piedra, sin dar señales de vida. El hechicero guaraní dijo que Neambiú perdería el habla por siempre, y solo gran dolor haría que volviera a ser como antes. Un

limpia sangre avá,⁵⁹
 45 moriste en tu ley
 por la libertad!

Un refucilo⁶⁰ en la mano,
 payé⁶¹ doble en el mirar,
 Antonio Gil los podía⁶²

día su padre le dijo: ‘Cuimbaé acaba de morir’. Entonces, la muchacha volvió a la vida y desapareció en la selva. Todos los que la rodeaban se transformaron en árboles secos y ella tomó la forma de un *urutauí*, y voló noche a noche entre los árboles, llorando la pérdida de su amor. El *urutauí* es un pájaro solitario y de hábitos nocturnos que difícilmente se deja ver. Posado en la punta de una rama seca, estremecido por el frío nocturno, emite su canto tenebroso, parecido a un lamento humano. Su grito es el más atemorizador de todos los gritos de las aves, y trae malos presagios”. Cf. “Leyendas y mitos del Brasil”: www.perfeitouniao.org/oficina/2000/lendas_e_mitos_do_brasil.htm.

⁵⁹ *avá*: ‘hombre’, en guaraní. *Avá* es el nombre que se dan a sí mismos los guaraníes de Brasil, Paraguay y la Argentina. Son llamados, impropriamente, *chiripás*. La palabra *avá* es despectiva en el lenguaje corriente de los paraguayos, y se usa como una ofensa hacia alguien, o para expresar que una persona es de mal genio o traicionera. Los incas los llamaron *chiriguano*s o *chaguanaco*s, que significa en quechua ‘estiércol frío’.

⁶⁰ La palabra *refucilo* (o *refocilo*): ‘relámpago’, aparece en algunos diccionarios del lunfardo. Cf. “Mataburro lunfa”: www.elortiba.org/matalunfa.html. La *Parda Refucilo*, milonguera, fue una de las primeras “damas de los barrios populares” que bailó tango. Una copla del *Martín Fierro* decía: “Una noche de tormenta / vi a la parda y me entró chucho; / los ojos (me asusté mucho) / eran como *refocilo*”. *Cuando llora un chamamé*, una pieza de Mario Bofill —“Pombero loreetano”, “capellán y mártir de la chamameceada interminable” (Morales Segovia, 2005: 118) —, apunta: “Un *refucilo* con un trueno frenó en seco / a las vacas que enfilaban el sendero”.

⁶¹ *payé*: “Amuleto que se hace con los más diversos materiales: huesos de muerto, piedras, piedra imán, cuernos de toro, tallos de yerba mate, etcétera, y que, para que surtan el efecto deseado, deben ser fabricados en determinadas circunstancias, horas y días [...]. Preservan ya del cansancio, ya de las balas traicioneras o del peligro de las puñaladas certeras, o bien proporcionan la fuerza y guapeza de que naturalmente se carece [...]. La costumbre ha designado con el nombre genérico de *payé* a los médicos tupí guaraní” (DICC).

⁶² *los podía*: ‘podía con ellos’.

- 50 pero no quiso pelear;
 era inocente y sabían
 que robó no por maldad:
 la inocencia de los pobres
 se llama necesidad.
- 55 Dicen que fue su delito
 soñar con la libertad,
 no aguantarse la injusticia
 y alzarse al monte nomás;
 tal vez por eso mi gente
- 60 le reza cada vez más,
 y hay quien dice que, a la larga,
 mi pueblo lo va a imitar.

*Las niñas estancieras
 soñaban que tú eras*

- 65 *su paladín,*
 en tanto los patronos
 y los matones
 veían visiones
 pensando en ti.

- 70 *Dicen que San la Muerte*⁶³
 cuidaba de tu suerte,
 Antonio Gil,
 y los que te buscaban,
 si te tiraban
- 75 *no te pegaban,*
 Antonio Gil.

⁶³ *San La Muerte*: en México, La Santa Muerte. “En Corrientes, santo que no figura en el santoral. Se le representa con una figura esquelética, y a ella le temen realmente los paisanos de la campaña” (*DICC*). Se dice, en efecto, que el Gauchito Gil llevaba colgado, en un collar de cobre, un *payé* o talismán de San La Muerte. Véase el bello libro *San La Muerte. Una voz extraña*.

¡Correntino ité,
 gente fiel demás,
 si te alzaste fue
 80 por tu libertad!
 ¡Bravo cuimbaé,
 limpia sangre avá,
 moriste en tu ley
 por la libertad!

[11] El Gauchito de los milagros⁶⁴

La fe se viste de rojo
 el ocho de enero:
 pañuelo, bandera, vinchas,⁶⁵
 en todo el pueblo;
 5 ofrendas para el Gauchito
 de los milagros.

Toda la gente
 le está rezando
 y un acordeón
 10 le está tocando
 este cumbión.⁶⁶

⁶⁴ Intérprete: Antonio Ríos. Músico popular chaqueño y uno de los principales representantes de la “movida tropical”, Ríos creció en Villa Fiorito, barrio situado al sur del Gran Buenos Aires. De niño andaba descalzo y con su familia vivía “a mazamorra”. En sus presentaciones, porta siempre sombrero y diez anillos de oro.

⁶⁵ Cf. nota a *Antonio Gil*, del padre Julián Zini (núm. 11).

⁶⁶ *cumbión*: de *cumbia*. Nacido en el Caribe, este género musical se ha aclimatado a diferentes tradiciones y mercados. Es muy popular en las *villas* del conurbano bonaerense y recibe el nombre de *cumbia villera*. Un grupo *villero* muy popular fue, por ejemplo, el de Los Pibes Chorros. Una *cumbia* dice: “Su suerte ya estaba escrita / desde el momento en que nació; / hijo de padres villeros, / con la cumbia se crió”. Existe un “santo de los pibes chorros”, canonizado por

Para el niño enfermo,
 el desamparado;
 para que el abuelo,
 15 que queda olvidado;
 por el que trabaja,
 el desocupado;
 por el que padece,
 por el inundado.

20 *Gauchito Gil,*
escuchamé;
lo que te pido
concedemé.

25 *Gauchito Gil,*
te juro que
 para agradecerte
 yo volveré.

[Exclamación:]

¡Para vos, Gauchito Gil!
¡Te pido salud, paz y trabajo ¡para toda mi gente!

Para el niño enfermo,
 el desamparado;
 30 para que el abuelo,
 que queda olvidado;

la devoción popular, por razones similares a las del Gauchito: Manuel *el Frente Vital*. Un libro narra sus hazañas de Robin Hood; *villero*, que, según la leyenda, asaltaba camiones de transporte de leche y la repartía entre los desposeídos. Su tumba está colmada de ofrendas; las chicas le piden que arregle sus conflictos amorosos; los *pibes chorros* le ruegan que los balazos no los alcancen. Su autor es Cristian Alarcón y se titula: *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*.

35 por el que trabaja,
el desocupado;
por el que padece,
por el inundado.

*Gauchito Gil,
escuchamé;
lo que te pido
concedemé.*

40 *Gauchito Gil,*
te juro que
para agradecerte
yo volveré.

Bibliografía citada

- ALARCÓN, Cristian, 2003. *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*. Buenos Aires: Norma.
- BAREIRO, Rubén y Jean Paul DUVIOLS, 1992. *Tentación de la utopía. La república de los jesuitas en el Paraguay*. Barcelona: Tusquets.
- COLUCCIO, Félix, 1964. *Diccionario folklórico argentino. Primera edición popular*. 2 vols. Buenos Aires: Luis Lasserre.
- _____, 2001. "Los gauchos milagrosos". En *Devociones populares argentinas y americanas*. Buenos Aires: Corregidor, 91-134.
- DICC: véase COLUCCIO, Félix, 1964.
- MANTILLA, Manuel F. *Crónica histórica de la provincia de Corrientes*. En: "Traducción y origen del nombre *Payubre*": www.mimercedes.com.ar/rescatandolonuestro.
- "Mataburro lunfa": www.elortiba.org/matalunfa.html.
- MARCOS MARÍN, Francisco, 1981. "Historia y poesía en el folclor argentino". *Revista de Folklore* I-4: 7-12 [www.funjdiaz.net/folklore/07ficha.cfm?id=42].
- MORALES SEGOVIA, Marily, 2005. *Devocionario correntino y santoral chamamecero*. Corrientes: Moglia.

PÉREZ BUGALLO, Rubén, 1996. *El chamamé. Raíces coloniales y desorden popular*. Buenos Aires: Ediciones del Sol.

San La Muerte. Una voz extraña, 2005. Fotografías: Iván Almirón *et al.*
Textos de Rodolfo Walsh, Gustavo Insaurralde, Aurelio Schinini *et al.* Buenos Aires: Arte Brujo.

ZINI, Julián, 1999. *La Cruz Gil. El culto popular al Gauchito Gil. Testimonios y documentos*. Buenos Aires: Camino Real.

_____, *et al.*, 1982. *Camino al chamamé*. Buenos Aires: Camino Real.

Nuevas supervivencias de canciones viejas

MARGIT FRENK

Universidad Nacional Autónoma de México

JOSÉ MANUEL PEDROSA

Universidad de Alcalá

Al cabo de los siglos, los ecos de canciones que aparecieron documentadas en los registros escritos de la Edad Media, del Renacimiento, del Barroco, han alcanzado a ser escuchados (y registrados, también) en el siglo XX, e incluso en el XXI, aun cuando, evidentemente, con un pulso cada vez menos audible.

Tan interesante y tan relevante ha sido este proceso de permanencia en la memoria del pueblo, de resistencia al olvido definitivo, que el apartado de “Supervivencias”, que en el *Corpus de la antigua lírica popular hispánica* (1987) ocupaba ya un espacio notable, no hizo más que ganar en extensión y en densidad en el seno del *Nuevo corpus* publicado en 2003.

En este artículo, que ha sido concebido como el primero de una serie que pretende ensanchar los materiales líricos de aquel *Nuevo corpus*, aún reciente pero ya algo desbordado por la localización de más fuentes, de más paralelos, de más “supervivencias”, pretendemos reunir, y concordar con la clasificación del *Nuevo corpus*, que ha llegado a ser canónica, canciones que parecen modernas pero que son antiguas, que han seguido entonándose, hasta hoy o hasta casi hoy, en rincones muy diferentes del mundo luso-hispánico por personas que acaso ignoran que su antigüedad es de siglos.

Los materiales que iremos trayendo a colación son una especie de cajón de sastre en que se pueden encontrar desde versos incluidos en obras literarias hasta canciones registradas en los últimos años en encuestas de campo; y lo mismo en España o en Portugal que en otros países, como Chile o Argentina; o en lenguas como el gallego o el catalán; o en funciones como las de jotas o las de danzas de palos, o las de letras flamencas. Además, muchos de estos textos han sido registrados, tanto

en tiempos pretéritos como en tiempos más actuales, con la forma y con la función de canciones, pero también, otras veces, como adivinanzas o como paremias.

Toda esta variedad (que no heterogeneidad) de procedencias viene a verter sus aguas en el entramado clasificatorio que se urdió en el *Corpus* y en el *Nuevo corpus*: cada una de estas canciones “modernas” encuentra su concordancia y puede ser considerada de manera mucho más cabal a la luz de sus paralelos antiguos, que muchas veces están en su origen. Por eso cada entrada de este suplemento comienza registrando, con ortografía moderna, el texto documentado entre los siglos XV y XVII, con el número que tiene en el *Nuevo corpus* y con una nota que, entre otras cosas, da breve noticia de sus testimonios antiguos. Le sigue el rubro de “Supervivencias” (si las coincidencias entre el texto antiguo y el moderno son prácticamente literales) o el de “Correspondencias” (si las semejanzas no son tan estrechas), con versiones modernas no recogidas en las notas respectivas del *Nuevo corpus*. Un breve Apéndice recoge unos textos modernos que, por su estilo, bien pueden haber existido ya en el Siglo de Oro.

Todas esas canciones encuentran su lugar en el paisaje, difuso, fragmentado, complejísimo, del repertorio lírico panibérico, cuyas raíces vienen de muy lejos y cuyas hojas altas siguen sonando rumorosas hoy.

NC, 12 B

Que de Manzanares
era la niña,
y el galán que la lleva,
de la Membrilla.

La seguidilla se canta en una comedia de Lope de Vega, intitulada precisamente *El galán de la Membrilla*. Contrasta con este único testimonio antiguo la multitud de supervivencias, algunas textuales, en la tradición oral española. A las citadas en el NC debe añadirse esta otra:

Supervivencia

De Manzanares, madre,
era la niña,
y el galán que la lleva,
de La Membrilla.

La Mancha (Echevarría Bravo, 1951: 329)

Ya en el Siglo de Oro encontramos registrada una cancioncita (NC, 12 A) que repite el mismo esquema, cambiando los dos topónimos, y esto mismo ocurre ahora en muchas coplillas modernas registradas en la nota del NC y también en la siguiente:

Correspondencia

De Tornavacas
es la mozuela;
el que la baila,
de Cabezuela.

Extremadura (Flores del Manzano, 1992: 134)

NC, 198

Madre, casadme cedo,
que se me arrufa el pelo.

NC, 199

Madre, quiérome casar,
que ya alcanzo el vasar.

NC, 200

Padre mío, casarme quiero,
que a la chimenea llego.

Estas coplitas, y otras análogas (NC, 196, 197, etc.) cuentan cada una con pocos testimonios antiguos, casi todos ellos incluidos en refraneros. En la tradición oral portuguesa encontramos las siguientes reelaboraciones, recogidas en Baião por Carlos Nogueira. La tercera recuerda otra coplita antigua: “ – Madre, la mi madre, / que me come el quiquiriquí. / – Rás-catele, hija, y calla, / que también me come a mí” (NC, 1653).

Correspondencias

Minha mãe, case-me cedo,
a razão bem a sabeis:
a idade são quinze anos
e eu tenho dezasseis.

Minha mãe, case-me cedo,
enquanto sou rapariga;
o milho sachado tarde
deita pendão e não dá espiga.

– Minha mãe, case-me cedo,
que quero dar a passarinha.
– Ó filha, casa-a com o dedo,
que eu também casei a minha.

Baião (Nogueira, 2002: núms. 2091, 2092 y 2235)

NC, 568 C

A la queda han tocado,
y mi bien no viene:
otros nuevos amores
me lo detienen.

De esta manera se canta en una comedia de Lope de Vega. Con muchas variantes, la cancioncita circuló abundantemente en los siglos XI a XVII (NC, 568 A, B, D, E) y sigue circulando en la tradición oral moderna; algunas coplitas mencionan a la *picarona* o *gandula* que detiene al amante (véase nota al 568 C), convertida ahora en *bribona*:

Supervivencias

Las ánimas están dando,
mi amor no viene;
alguna picarona
me lo entretiene.

Andalucía (Calvo González, 1998: 321)

Tres días hace mañana
que mi amante no ha venido:
¿cuál será la gran bribona
que lo tenga entretenido?

Castilla la Vieja (Vergara, 1912: 101)

NC, 978

La zarzuela, madre,
¡cómo la menea el aire!

Un solo testimonio antiguo, de mediados del siglo XVI, recogió esta preciosa cancioncita, que en la tradición actual de Extremadura y Salamanca se canta ampliada, como lo muestra esta otra versión:

Supervivencia

Aunque soy de la Zarza, madre,
qué bien la rebolea el aire.
Ay, madre, la zarzuela,
cómo el aire la rebolea.

Extremadura (Gil, 1952: 156)

NC, 979 A

Cuando aquí nieva,
¡qué hará en la sierra!

Con esta forma aparece en refraneros del siglo XVI (Vallés, Núñez, Horozco) y del XVII (Correas, Galindo). En *Serra da Estrela* de Gil Vicente se canta en portugués, seguido de una breve glosa (NC, 979 B).

Supervivencia

Si aquí nieva,
¡qué será en la sierra!

Sayago (Panero, 2000: 205)

NC, 1095

Estoy a la sombra
y estoy sudando:
¡qué harán mis amores,
que andan segando!

Solo Gonzalo Correas recogió, en el siglo XVII, esta cancioncita campesina; en cambio, abundan en la tradición oral española las supervivencias, como las dos reelaboraciones siguientes:

Supervivencias

¡Válgame Dios, qué calor,
en la sombra estoy sudando!
¡Cómo estará mi moreno
en Azuaga segando!

Extremadura (Gutiérrez Ortiz, 1988: 43)

¡Jesúh, qué calor que hace,
y en la sombra ehtoy sudando!
¡Cómo ehtaré mi amó
en la campiña segando!

Andalucía (Hurtado Torres, 2002: 73)

Correspondencia

Mi amante está en Azuaga
segando con la canina;
¡quién pudiera poner
delante del sol cortina!

Extremadura (Gutiérrez Ortiz, 1988: 43)

NC, 1100

Madrugábalo el aldeana,
¡y cómo lo madrugaba!

El NC recoge muchas versiones del siglo XVII y otras, más extensas, de la tradición oral moderna, a las que se suma ahora:

Supervivencia

Madrugaba la niña aldeana,
¡ay, qué bien que la madrugaba!

Toledo (Gómez Moreno, 2007: 191)

NC, 1109 B

Deja las avellanicas, moro,
que yo me las varearé:
tres y cuatro de un pimpollo
que yo me las varearé.

Solo Lope de Vega y otro autor la citaron en el siglo XVII; pero la tradición oral moderna abunda en correspondencias y supervivencias, como esta:

Las avellanitas, madre,
yo me las varearé,
cada cuatro en un pimpollo
y ayudádmelas a coger.

Salamanca (Peña, 1953: [2])

NC, 1151

Las vacas de la virgo
no quieren beber en el río,
sino en bacín de oro fino.

Un solo testimonio, del siglo XVI. En la nota al NC se citan varias otras versiones de una segunda estrofa, que posiblemente es supervivencia de un cantar antiguo que, como tantos, no se puso por escrito.

Correspondencias

Las vacas de Juana
van la vega arriba;
velo, ahí va el vaquero,
el vaquero,
que las guarda y silba.

Las vacas de Juana
no quieren beber;
llévalas al prado,
al prado,
que querrán pacer.

Salamanca (González Méndez, 1953: [2]; otra versión igual, con transcripción musical, en *Hoja Folklórica*, 2ª etapa, núm. 5: 4).

NC, 1201

A la guerra me lleva
mi necesidad:
si tuviera dineros,
no fuera, en verdad.

Canción que aparece engarzada en el *Quijote* II, 24, y que, a nuestro entender, fue compuesta por Cervantes mismo. Ha sido registrada en unas pocas versiones de la tradición oral moderna. Súmese ahora esta otra:

Supervivencia

A la guerra me lleva
mi necesidad,
que si yo fuera rico,
no fuera, en verdad.

Andalucía (Calvo González, 1998: 128)

NC, 1248 B

Si queréis que os enrame la puerta,
vida mía de mi corazón,
si queréis que os enrame la puerta,
vuestros amores míos son.

Si queréis que os enrame la puerta,
vida mía de mi corazón,
salid de mañana
a vuestra ventana,
veréis cómo arranco
un álamo blanco
y en vuestro servicio
le pongo en el quicio,
tejido con hojas
de un verde limón...

Esta canción — ya el estribillo solo, ya con la estrofa aquí reproducida — gozó de amplia divulgación en el siglo XVII y continuó viva hasta nuestros días. La nota de NC registra supervivencias de Valladolid y Miranda do Douro, que, notablemente, conservan también la glosa; a ellas se vienen a añadir las dos siguientes.

Supervivencias

Si quieres que la puerta te enrame,
prenda mía de mi corazón,
si quieres que la puerta te enrame,
tus amores míos son.

Levántate de mañana,
 que a tu ventana
 hay un barranco
 y en medio un álamo blanco,
 llegan las ramas a tu balcón.

Castilla (Carral, 1985: 16)

Si quieres que a tu puerta te enrame,
 prenda mía de mi corazón,
 si quieres que a tu puerta te enrame,
 tus amores míos son.

Levántate de mañana
 y a tu ventana
 hay un barranco
 y en medio un álamo blanco,
 llegan las ramas a tu balcón.

Segovia (Tejero Cobos, 1990: 59)

NC, 1386

Que no hay tal andar
 como buscar a Christo,
 que no hay tal andar
 como a Christo buscar.

Atestiguado en versiones del siglo XVII, de Valdivielso y Correas (y en diversas imitaciones y parodias de aquella época), el NC aporta también una buena cantidad de versiones orales modernas, a las que cabe añadir estas:

Supervivencias

Tará, si vas a la una,
 verás al Niño en la cuna,
 y el Belén en el portal.

Que no hay, tarará,
como adorar al Niño;
que no hay, tarará,
como al Niño adorar.

Tarárá, si vas a las dos,
verás al Niño de Dios
y el Belén en el portal.

Que no hay, tarará,
como adorar al Niño;
que no hay, tarará,
como al Niño adorar...

La Mancha (Echevarría Bravo, 1951: 367)

No hay talandán como andar a la una,
verás al Niño en la cuna,
que nació en la noche oscura,
y buscando a Cristo va.

No hay talandán como buscar a Cristo,
no hay talandán como a Cristo buscar.

No hay talandán como andar a las dos,
verás al Niño de Dios,
que es uno de aquellos dos,
que buscando a Cristo van.

No hay talandán como buscar a Cristo,
no hay talandán como a Cristo buscar...

La Mancha (Echevarría Bravo, 1951: 367)

¡No hay tal andar como andar!

A la una, verás al Niño en la cuna,
nacido en la noche oscura
en el portal de Belén.

¡No hay tal andar como andar!

A las dos, verás al Niño Dios
rogando vino, sangre por nos
que vino a derramar.

¡No hay tal andar como andar!

A las tres, verás a San Andrés
con sus hijos todos tres,
que no los dejan parar.

¡No hay tal andar como andar!

A las cuatro, verás al Espíritu y Santo
con barras de oro en la mano,
que no los dejan parar.

El Bierzo (Fonteboa, 1992: 451)

NC, 1389 B

Mira que te mira Dios,
mira que te está mirando,
mira que te has de morir,
mira que no sabes cuándo.

Canción que fue anotada, imitada y mencionada por autores como Lope de Vega y en obras diversas del siglo XVII. En la tradición moderna abundan las supervivencias textuales; esta es una más:

Supervivencia

Mira que te mira Dios,
mira que te está mirando,
mira que te has de morir,
mira que no sabes cuándo.

Andalucía (Calvo González, 1998: 370)

NC, 1441

Una vieja con un diente
que llama a toda su gente.

(Adivinanza de *La campana*)

Figura en una sola fuente del siglo XVI, la *Ensalada de las Adivinanzas* del novohispano Fernán González de Eslava. A las numerosísimas supervivencias registradas en el NC, añádanse ahora:

Supervivencias

Una vieja con un diente
que llama a toda su gente.

Maule, Chile (Gutiérrez Albornoz, 2005: 141)

Unha vella c'un dente
que chama a toda a súa xente.

Galicia (Rodríguez Vázquez, 1999: 19)

NC, 1499

Yo no sé cómo bailan aquí,
que en mi tierra no bailan así.

Recogido en dos versiones del siglo XVII, reaparece hoy como parte de un texto más extenso (cf. NC, nota), perteneciente al baile de "Las caraqueñas" o, como en el siguiente, de "Las carrasquiñas":

Correspondencia

.....
—En mi pueblo no se estila eso,
que se estila un abrazo y un beso.

—En mi pueblo no se estila nada,
que se estila una gran bofetada.

Toledo (Gómez Moreno, 2007: 191)

NC, 1280 B

Echad mano a la bolsa,
cara de rosa;
echad mano al esquero,
caballero.

A las muchas fuentes antiguas se suman en el *NC* las varias supervivencias, de Extremadura y Castilla. Ninguna de estas tiene el tono chusco de la siguiente:

Correspondencia

Que me han dicho en Berrocoso
que no seas tan roñoso:
echa la mano al bolsillo,
cara e pilló,
echa la mano a la bolsa,
cara e rosa,
y si no tienes dinero,
te lo empreste el compañero.

Extremadura (García y García, 1952: [3])

NC, 1539 A

—¿Qué es aquello que relumbra,
madre mía?

—La gatatumba.

Baile burlesco de moda en el XVII, según testimonian Quevedo, Briceño, Salas Barbadillo y otros autores de la época (véase también *NC*, 1539 B).

Correspondencias

– ¿Qué es aquello que relumbra
entre los cañaverales?

– Los ojos de mi morena,
que parecen dos cristales.

Andalucía (Calvo González, 1998: 431)

– ¿Qué es aquello que relumbra
por detrás de aquella esquina?

– No es el sol ni las estrellas,
que es el novio de mi prima.

Andalucía (Calvo González, 1998: 436)

NC, 1552

Por dinero baila el perro,
y por pan, si se lo dan.

Por el dinero baila el perro
y salta por el cerco.

El refrán “Por (el) dinero baila el perro” lo recogen los principales refraneros antiguos, desde el atribuido a Santillana hasta el de Galindo. Correas lo menciona ampliado de diferentes maneras, como las dos versiones citadas.

Supervivencia

Por dinero baila el perro
y por pan, si se lo dan.

Santander (Fernández Acebo *et al.*, 1992: 74)

Correspondencia

Por el dinero baila el perro
y no por el son que toca el ciego.

Sayago (Panero, 2000: 199, 202)

NC, 1614

Vengo de la huerta
y voy al jardín;
no hay cosa que sepa
como el perejil.

Conservado solo en una ensalada manuscrita del siglo XVII.

Correspondencia

Vengo del huerto de Tortologil
viendo al diablo comiendo perejil.

Granada (Escribano Pueo *et al.*, 1994: núm. 63D)

NC, 1694

Isabel, Isabel,
perdiste la tu faja:
¡héla por dó va,
nadando por el agua!

Canción vieja, conocida solo a partir del testimonio del músico Alonso de Mudarra. La nota del NC registra como “correspondencia” una estrofa asturiana, que ahora encontramos recogida también en Andalucía:

Correspondencia

El bonete del cura
va por el río,

y el cura va diciendo:

—¡Bonete mío!

Andalucía (Calvo González, 1998: 255)

NC, 1783 C, Nota

Todo lo tiene bueno
la Baltasara,
todo lo tiene bueno,
también la cara.

Solo documentada en la comedia *La Baltasara* de Luis Vélez de Guevara, parecía ser una adaptación de la estrofitita “Todo lo tiene bueno / la toledana / si no es la cara” (1783 C), y por eso figura en la Nota del NC; sin embargo, su supervivencia en la tradición oral podría apuntar a una divulgación popular ya en el siglo XVII.

Supervivencia

Todo lo tiene bueno
la Baltasara,
todo lo tiene bueno,
menos la cara.

Toledo (Gómez Moreno, 2007: 186)

NC, 1851

Cuando el guardián juega a los naipes,
¡qué harán los frailes!

En esa forma aparece recogida en los refraneros de Hernán Núñez y Sebastián de Horozco (siglo XVI) y de Oudin, Correas y Galindo (siglo XVII); también se cita en *La Dorotea* de Lope de Vega. Una fuente del siglo XVIII lo registra así y con la variante “Cuando el abad juega...”. El mismo esquema aparece en varios otros refranes-cantares, como el siguiente (cf. además NC, 38, 435, 809, 810 A, 1469, 1896).

Supervivencia

TELVA. ¡Eso! Encima quíteme la autoridad y déles mal ejemplo. (*Sale rezongando*). ¡Bien dijo el que dijo: “Si el prior juega a los naipes, ¿qué harán los frailes?”

(Alejandro Casona, *La dama del alba*: 39)

Correspondencia

Si el cura va a peces,
¿qué harán los feligreses?

Sayago (Panero, 2000: 198)

NC, 1862

Los dineros del sacristán
cantando se vienen y cantando se van.

Abundan los testimonios antiguos de este refrán-cantar.

Supervivencia

Los dineros del sacristán
cantando vienen y cantando se van.

Santander (Fernández Acebo *et al.*, 1992: 74)

NC, 1911, versión B

Este ir y venir al huerto (güerto)
me trae muerto.

Solo está en los refraneros de Correas (con las variantes: *güerta / muerta*) y Rosal (siglo XVII), y el NC no registra ninguna versión moderna.

Supervivencia

El ir y venir del huerto
me traen muerto.

Sayago (Panero, 2000: 202)

NC, 1919 bis

– Balletero tuerto,
¿cuántas aves habéis muerto?
– Si esta mato tras que ando,
tres me faltan para cuatro.

La nota a esta copla, que figura en tres fuentes antiguas, menciona varias versiones, también antiguas, en que solo aparecen los versos 3 y 4, como en la siguiente:

Supervivencia

Si tras la que voy mato,
tres me faltan para cuatro.

Toledo (Gómez Moreno, 2007: 190)

NC, 1963

Eché leña en tu corral,
pensando casar contigo;
dame mi leña, te digo,
que no me quiero casar.

La copla está en el refranero de Correas. En las correspondencias citadas en la nota aparecen varias estrofas del folclor español actual parecidas a la siguiente:

Correspondencia

A tu puerta me cagué,
porque me vino la gana;

ahí te deixo ese clavel,
pa que lo huelas mañana.

Toledo (Gómez Moreno, 2007: 187).

NC, 1970 B, Nota

Perrillo de muchas bodas
no come en ninguna por comer en todas.

Figura en gran número de refraneros antiguos.

Supervivencia

Perrillo de muchas bodas
no come en ninguna por comer en todas.

Santander (Fernández Acebo *et al.*, 1992: 78)

NC, 2048

Ru ru, menina, ru, ru,
mouram as velhas e fiques tu,
coa tranca no cu.

Conocemos una sola versión antigua, de una obra de Gil Vicente; en cambio, varias supervivencias de Galicia, como la siguiente:

Supervivencia

Arrerú, arrerú,
cunha tranquiña no cu;
morrerán os vellos todos
quedaremos eu e tu.
Arrerú, arrerú.

Galicia (Rico Vereá, 1994: 449)

NC, 2089 A

Pato y ganso y ansarón
tres cosas suenan y una son.

Recogido en varios refraneros y cantado en algunas obras teatrales de los siglos XVI y XVII. El NC no registra ninguna versión moderna.

Supervivencia

Pato, ganso y ansarón
tres cosas suenan y una son.

Santander (Fernández Acebo *et al.*, 1992: 53)

NC, 2143 C

Zarzabuca,
de rabo de cuca
de cucandar,
que ni sabe andar
ni pan comer;
vete a esconder
detrás de la puerta de San Miguel.

Solo aparece recogido en el tratado sobre juegos y rimas infantiles de Rodrigo Caro. En el NC no aparecía documentación moderna de los versos finales, pero sí de los iniciales (véanse los versos citados en “Correspondencias”). Llamam la atención estas otras versiones, no tenidas en cuenta hasta ahora, en particular la de Fernando Llorca, que es prácticamente idéntica a la antigua.

Supervivencias

—Sarabuca
de rabo de cuca,
de acucandar,
que ni sabe arar

ni pan comer,
vete a esconder
detrás de la puerta
de San Miguel...

España (Llorca, 1983: 132)

– Pimpín Sarabín,
cuchillito de marfil,
manda el agua redonda
que esconda este pie.
– Tras la puerta de San Miguel.

Catamarca, Argentina (Carrizo, 1975: 22)

Pim pim,
zarramacatín,
vino la coneja
con su sabaneja;
sábana redonda,
vino por la ponda;
ponda del pondal,
saca mi *bureco*;
vino por lo fresco,
fresco de avellana,
corín corana,
tengo la mano manca.
– ¿Quién te la ha *mancao*?
– El rey y la reina,
que estaban bebiendo leche
con un cucharón.
Pajarito revolón,
ves a esconderte
detrás de la parra
de San Miguel.

La Mancha (versión recogida por José Manuel Pedrosa, en
abril de 1997, a una mujer de San Carlos del Valle, Ciudad

Real, quien señaló: “Eso era para jugar al escondite. Hacíamos un corro, y el corro era el que dirigía. Y ya, cuando llegaba al último, ese era el que se quedaba”)

Pim, pim,
mazaragotín,
viva la bombilla
con su sabanilla,
sábana redonda:
este pie que se vaya a esconder
a la calle de San Miguel.

Toledo (versión recogida por José Manuel Pedrosa, en mayo de 1993, a C. Pérez, nacido en 1940 en Mocejón, Toledo)

NC, 2638

Salen de Sevilla
cincuenta frailes,
con bordones de a palmo
y alforjas grandes.

De Toledo parten
cincuenta monjas,
a buscar los frailes
y sus alforjas.

El NC registra dos fuentes del siglo XVII y, en nota, varias supervivencias de las que reunió J. M. Alín. La versión extremeña que citamos está más cerca del texto antiguo.

Supervivencia

Camino de Trujillo
van doce frailes;
todos llevan alforjas
chicas y grandes.

*Ábrela, morena,
la ventana;
ciérrala,
melosita del alma.*

Camino de Trujillo
van doce monjas
en busca de los frailes
de las alforjas.

*Ábrela, morena,
la ventana;
ciérrala,
melosita del alma.*

Extremadura (Manuela Sanz, de 69 años, entrevistada por José Manuel Pedrosa en Orellana la Vieja, Badajoz, el 30 de julio de 1989)

Apéndice

Algunas canciones del folclor actual que no figuran en el *Nuevo corpus*, pero que tienen el aire de ser antiguas.

a)

A la gala de la novia bella,
a la gala del galán que la lleva.

Zamora (Rodríguez Pascual y Rodríguez Peláez, 2005: 42).

Resulta extraño que este cantar no haya aparecido en los centenares de fuentes antiguas consultadas; es hermano de muchos que sí figuran en el NC (como los núms. 1163, 1332, 1333, 1342, 1423 A), y el segundo verso está en el núm. 12 B, citado arriba.

b)

La zarzamora
con el agua se regaba sola;

sola se regaba,
con el viento sola se secaba.

Castilla (Carral, 1985: 70)

Hemos dividido el texto en cuatro versos, para destacar la rima y el paralelismo. No hay en el repertorio antiguo ningún poemita análogo a este, ni por el contenido ni por la forma; pero los símbolos y el tema de la soledad femenina sí que son arcaicos.

c)
La mujer del pastor
por la noche se compone.

Santander (Fernández Acebo *et al.*, 1992: 44)

Si hubo una versión antigua, posiblemente diría “se compón”. El primer verso coincide con el de un romance (cf. nota a NC, 1722).

d)
A ’rancar cebollino,
no me mande usté,
porque soy chiquitito
y me moriré.

Navarra (Iribarren, 1984, *s.v. cebollino*)

Se trata de un juego infantil que consiste en agarrarse de la pierna y tirarse al suelo, cantando esos versos.

e)
Lillo, palillo,
lazo, palazo,
escarabillo, escopetazo.
Si vas a la fuente,
corre, bebe agua,
y monta encima d’este.

Toledo (Gómez Moreno, 2007: 189)

También es rima y juego infantil. Gómez Moreno relaciona los versos 4-5 con NC 15: “Pajarito que vas a la fuente, / bebe y vente”.

f)

San Isidro Labrador
quita el agua y saca el sol.

Santander (Fernández Acebo *et al.*, 1992: 70)

Véanse en el NC los núms. 1126 A, 1127 A y B.

g)

A tus ojos los llaman
Extremadura
porque son extremados
en hermosura.

Extremadura (Gutiérrez Ortiz, 1988: 43)

Esta seguidilla tiene varios rasgos – como el juego de palabras – característicos de las seguidillas del siglo XVII.

Bibliografía citada

- CALVO GONZÁLEZ, José, 1998. *Colección Belmonte de cantes populares y flamencos*. Huelva: Diputación Provincial. Citado en núms. 568C, 1201, 1389A, 1539A y 1694.
- CARRAL, Ignacio, 1985. *Folklore de Castilla*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad. Citado en núm. 1248 B y en el Apéndice, b).
- Corpus: véase FRENK, Margit, 1987.
- ECHEVARRÍA BRAVO, Pedro, 1984. *Cancionero musical manchego*. Ciudad Real: CSIC. Citado en núm. 12 B.
- ESCRIBANO PUEO, M^a Luz *et al.*, 1994. *Juegos infantiles granadinos de tradición oral*. Granada: Universidad. Citado en núm. 1614.
- FERNÁNDEZ ACEBO, Virgilio *et al.*, 1992. *Dichos y refranes de uso común en los valles del alto Pas y del Miera*. Vega de Pas: Asociación Científico Cultural

- de Estudios Pasiegos. Citado en núms 1552, 1862, 1970 B, Nota, 2089 A y en el Apéndice, c), f).
- FLORES DEL MANZANO, Fernando, 1992. *La vida tradicional en el Valle del Jerte*. Mérida: Asamblea de Extremadura. Citado en núm. 12 B.
- FONTEBOA, Alicia, 1992. *Literatura de tradición oral en El Bierzo*. León: Diputación de León. Citado en núm. 1386.
- FRENK, Margit, 1987. *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. Madrid: Castalia.
- _____, 2003. *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. 2 vols. México: UNAM / El Colegio de México / FCE.
- GARCÍA Y GARCÍA, Segundo, 1952. "Notas sobre bodas en Ahigal de Cáceres". *Hoja Folklórica* 34, 6-VII: 2-3. Citado en núm. 1280 B.
- GIL, Bonifacio, 1952. "Nuevos dictados tópicos de Extremadura". *Revista de Estudios Extremeños* VIII: 123-156. Citado en núm. 978.
- GÓMEZ MORENO, Ángel, 2007. "Margit Frenk y su *Nuevo corpus*". *Revista de Filología Española* 87: 179-195. Citado en los núms. 1100, 1499, 1783 C, 1919 bis, 1963 y en el Apéndice, e).
- GONZÁLEZ MÉNDEZ, José, 1953. "Las vacas de Juana". *Hoja Folklórica* 63, 25-I: 2. Citado en núm. 1151.
- GUTIÉRREZ ALBORNOZ, Omar y Horacio GUTIÉRREZ, 2005. *Literatura folclórica del Maule*. Santiago de Chile: RIL. Citado en núm. 1441.
- GUTIÉRREZ ORTIZ, José Antonio, 1988. *Breve recopilación de modismos, decideros y coplillas populares*. Don Benito: Ayuntamiento. Citado en núm. 1095 y en Apéndice, g).
- IRIBARREN, José María, 1984. *Vocabulario navarro*, ed. Ricardo Ollaquindia. Pamplona: Comunidad Foral. Citado en Apéndice, d).
- NOGUEIRA, Carlos, 2002. *Cancioneiro popular de Baião*. Baião: Cooperativa Cultural de Baião / Fonte do Mel. Citado en los núms. 198-200.
- NC: véase FRENK, Margit, 2003.
- PANERO, Juan Antonio, 2000. *Sayago: costumbres, creencias y tradiciones*. Medina del Campo: Carlos Sánchez. Citado en núms. 979 A, 1552, 1851, 1911, versión B.
- PEÑA, Víctor H., 1953. "Danzas". *Hoja Folklórica* 79, 17-V: 2. Citado en núm. 1109 B.
- RODRÍGUEZ PASCUAL, Francisco, y Nicolás RODRÍGUEZ PELÁEZ, 2005. "La boda tradicional de Carbajales". En *Edades del hombre (el ciclo vital*

en Zamora y León). *II Noviazgo y boda. Familia y vecindad*, comp. Juan Manuel Rodríguez Iglesias. Zamora: Editorial Semuret / Diputación de Zamora, 23-54. Citado en Apéndice, a).

RODRÍGUEZ VÁZQUEZ, Ana Isabel, 1999. *A Carón do Lume*. Lugo: Citania. Citado en núm. 1441.

TEJERO COBOS, Isidoro, 1990. *Dulzaineros, música y costumbres populares en tierras segovianas*. Segovia: Caja de Ahorros y Monte de Piedad. Citado en núm. 1248 B.

VERGARA, Gabriel M^a, 1912. *Cantares populares recogidos en diferentes regiones de Castilla la Vieja y particularmente en Segovia y su tierra*. Madrid: Establecimiento Tipográfico de Fortanet. Citado en núm. 568 C.

*

FRENK, Margit y José Manuel PEDROSA. "Nuevas supervivencias de canciones viejas". *Revista de Literaturas Populares VIII-2* (2008): 291-318.

Resumen. Mucha de la poesía folclórica que se canta hoy, sobre todo en España, existía ya en el siglo XVI. Este trabajo recoge una serie de supervivencias de canciones documentadas en el Siglo de Oro.

Abstract. *Much of the folk poetry sung nowadays, especially in Spain, existed already in the 16th century. This paper gathers a series of modern songs that have been documented also in the Spanish Golden Age.*

Palabras clave: lírica popular; supervivencias; España; siglo XX; Siglo de Oro.

La imagen de la amada en la lírica folclórica mexicana

MARÍA ANDREA FERNÁNDEZ SEPÚLVEDA
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

El amor es el tema por excelencia de la lírica popular hispánica. Carlos Magis nos dice al respecto que: “el amor es la preocupación fundamental de toda esta poesía, y casi la totalidad de los temas posibles parecen existir en función de esta vivencia capital” (Magis, 1969: 66). Por otra parte, a diferencia de la lírica hispánica antigua, en la que predomina la voz femenina, en los cancioneros contemporáneos encontramos un predominio de la voz masculina. Varios estudios sobre las canciones antiguas, como los de Mariana Masera, han señalado esta distinción fundamental que involucra a “la voz femenina, cuya gran frecuencia en la lírica antigua – más o menos la mitad de los textos recogidos – es un rasgo distintivo, frente a la lírica contemporánea” (Masera, 2004: 139).

En las coplas mexicanas de voz masculina distinguimos dos diferentes discursos en los que está presente la amada: cuando se habla con ella y cuando se habla de ella. En el primero predomina el tono tierno, mientras que en el segundo las alusiones son más carnales y festivas. El análisis que este artículo presenta se basa en las coplas del primer tomo del *Cancionero folklórico de México*, que corresponde a las “Coplas del amor feliz”. Nos centraremos en los apartados “El amante habla a la amada”, subtítulo “Eres hermosa”, y “El amante habla de su amada”, subtítulo “Cómo es mi amada”; es decir, de la copla 1 a la 246 y de la 1996a a la 2078.¹

Para comenzar, hemos de especificar que al hablar de voz masculina nos referimos a una entidad literaria, a una voz lírica, y no al autor o ejecutor de la canción (Masera, 2001: 13). Además, debemos puntualizar la distinción entre locutor, alocutario y delocutor: “En la teoría de los actos de habla propuesta por los modernos lógicos ingleses, al sujeto que

¹ Todas las coplas citadas en este estudio provienen del tomo I del *Cancionero Folklórico de México* y se identifican solo con el número.

enuncia se le llama *locutor* y a quien se dirige el locutor, *alocutario*. Por último se define como *delocutor* a la entidad de quien se habla” (Mäser, 2001: 16). En este análisis confrontaremos, pues, dos clases de coplas en las que el locutor es una voz masculina: aquellas en las que la amada cumple solamente la función de delocutor, es decir, de quien se habla; y aquellas en las que la amada es tanto el alocutario como el delocutor.

1. Diferencias sintácticas y designaciones de la amada

La primera diferencia evidente entre ambos tipos de coplas es sintáctica: en el primer caso (“El amante habla a la amada”) se utiliza la segunda persona del singular para el delocutor y, en el segundo caso (“El amante habla de la amada”), la tercera. En este segundo tipo de coplas las designaciones explícitas para el ser amado son varias, por ejemplo: *chata*, *chaparrita*, *morena*, *prieta*, *chinita*, *niña*, *joven* y *señorita*.

Agárrese de la reata,
que ya el hilo reventó;
hasta que encontré una *chata*
como la deseaba yo. (1996a)

Es muy bonita *mi chaparrita*
cuando ella pasa por aquí;
todos le dicen la Virgencita,
la de los labios de rubí. (2004)

La paloma azul
que del cielo bajó,
con las alas doradas
y en el pico una flor,
de la flor una lima,
de la lima un limón;
vale más *mi morena*
que los rayos del sol. (2009)

¡Ay!, qué retinta *mi prieta*
cuando la saco a pasear;

ya luego nos casaremos,
aunque sea en Tamatán. (2015)

Mi chinita tiene
dulce su conversación,
también *mi chinita* tiene
dulce su corazón. (2043)

En las hojas de una piña
cantó un pájaro gracioso:
“¡Ay!, me gusta esa *niña*
por su color tan hermoso,
y si el amor fuera *tiña*,
fácil ‘tuviera *tiñoso*.” (2030)

De las aves del campo
me gusta el cuervo,
que la *joven* que adoro
viste de negro.
¿Y en qué consiste?
También algunas veces
de blanco visten. (2026b)

Cuando oigas cantar el guaco
arriba de un palo verde,
¡qué bonita *señorita*
esa del vestido verde! (2024)

Encontramos que el término más común para referirse a la amada es *morena*, aunque son también frecuentes *chata*, *chaparrita* y *chinita*. Las designaciones menos festivas, como *joven* y *señorita* son poco frecuentes. Llama la atención, también, la frecuencia con que el pronombre posesivo *mi* antecede a estas designaciones, casi como si el cantor quisiera dejar claro a su alocutario que por más atractiva que sea la mujer a la que canta, esta le pertenece: “la necesidad de la voz masculina de marcar el discurso con un posesivo *mi* enfatizando la posesión y dominio sobre la amada [es un] hecho que se repite frecuentemente en el cancionero tradicional mexicano” (Masera, 2004: 145). Por otro lado, cuando se habla

con la amada casi no se utilizan estos apelativos y, si se da el caso, van acompañados de un adjetivo o frase adjetiva que denota ternura, tal como: “negrita de mis amores” (69), “encantada morenita” (72), “mareña linda” (243), “chinita primorosa” (244), “reina de mis amores” (75). El tratamiento de respeto reflejado en el *usted* es exclusivo de ese tipo de coplas, por ejemplo:

¡Ah, qué chulo par de ojitos,
 en compañía de sus cejas!
 Ellos me quieren hablar,
 pero si *usted* no los deja
 siquiera que parpadearan
 para decirles mis quejas. (183*d*)

2. Motivos vegetales

Las alusiones al aspecto carnal del amor son casi exclusivas de las coplas en las que se habla de la amada, y eso se ve reflejado en los motivos simbólicos vegetales que predominan en ellas. Estos son sustituidos por motivos florales cuando la amada es el alocutario. Los vegetales utilizados en los motivos de tipo carnal hacen alusión a la sensualidad, la dulzura y la frescura. Algunos de estos son la piña, la lima, la lechuga, el ramito de yerbabuena y la caña:

¡Qué bonitos ojos chinos!,
 por ninguno los fereo.
 A que usted no me adivina
 cuál de esas es mi recreo:
 la que huele a *piña* fresca,
 o la que huele a poleo. (2019)

¡Qué bonito huele a *lima*!,
 no estará lejos la mata;
 parecen dos capulines
 los ojitos de mi chata. (2051)

¡Chula la mañana!,
 ¡la mañana chula!
 ¡Fresca mi morena,
 como una azucena,
 como una *lechuga!* (2029)

La quiero, porque es morena,
 porque es morena la quiero;
ramito de yerbabuena
 que crece bajo mi alero,
 para curarme una pena,
 porque siento que me muero. (2032)

Tiene mi prenda querida
 sus chinitos en la frente:
 parece *caña* florida
 sembrada en tierra caliente. (2039)

O estas dos, de probable doble sentido:

Dicen que el *chile* maduro
 tiene dulce la puntita,
 también mi chinita tiene
 dulce su bella boquita. (2041)

Los *ejotes* son la vaina
 del frijol enredador;
 esos ojitos tan negros
 pertenecen a mi amor. (2052)

Los motivos vegetales no florales son muy poco frecuentes cuando se habla a la amada y suelen tener un matiz de ternura, que, como en la siguiente copla, está acentuado por el uso reiterado de diminutivos:

Que eres la albahaca olorosa
 rodeada de *floremitas*;
 como tú eres tan hermosa,
 cuando bailas, *jovencita*,

se alegran las mariposas
y cantan las palomitas. (33b)

Estos motivos vegetales suelen corresponderse con las escasas alusiones a lo carnal que utiliza la voz masculina cuando la mujer amada es su alocutario, como puede verse en las siguientes coplas:

Eres muy linda y bonita,
como *la almendra del coco*;
el que bese tu boquita
se muere o se vuelve loco. (237)

Guayabita, guayabita,
guayabita sabanera,
qué muchacha tan bonita,
qué sabrosa zalamera. (245 bis)

¡Y qué olor me da a *sandía*!
¿Quién se la estará comiendo?
Me agrada tu simpatía
y el modo de estarte riendo:
te pareces a la luz del día
cuando viene amaneciendo. (103)

A diferencia de cuando se habla de ella, en ninguna de estas alusiones se identifica a la amada con lo vegetal.

Aunque no ahondaremos en el contenido simbólico de estos motivos vegetales, no debemos olvidar que “las imágenes tomadas de la naturaleza suelen ser en esta poesía mucho más que un mero elemento decorativo: suelen estar cargadas de un valor simbólico, quizás inconsciente, que hunde sus raíces en un fondo común de la humanidad” (Frenk, 1984: 68). Este contenido simbólico de ciertos motivos se refiere a la dimensión carnal del amor, a la sexualidad y a la fertilidad, que son las preponderantes en este tipo de coplas. Aunque el simbolismo vegetal en las “Coplas del amor feliz” refleja muchas veces la naturaleza mexicana, algunos de estos motivos se relacionan con la antigua lírica popular hispánica, como arrojar limones o recoger frutas y, en general, el erotismo de los cítricos, como en el caso de la lima (véase la copla 2051 citada arriba).

Ya hemos visto en las coplas anteriores que a veces se compara a la amada con un vegetal, o que los vegetales sirven para crear el ambiente de sensualidad que la rodea. Con esta misma función encontramos las referencias al agua, símbolo erótico antiquísimo (Mäsera, 1995: 119, 165). En todos los casos se trata de agua corriente con un claro sentido erótico: “The places for love-making are the same: the fountain, the river and the sea [...]. There are different waters: stirred water, running water and salty water, that are related to love-making” (Mäsera, 1995: 165). Eso lo podemos ver en coplas tales como:

Orilla de un *arroyuelo*
me paseaba una bonita;
esa es alta y delgadita
y el corazón muy alegre. (2037)

Por debajo de la arena
corre el agua y nacen flores;
¡qué bonitos ojos tiene
la dueña de mis amores! (2044)

Por debajo de la arena
corre el agua y se detiene;
¡ay, qué mirar de morena,
con esos ojos que tiene! (2059)

3. Motivos florales

Los motivos florales no solo son significativamente menos recurrentes en “Cómo es mi amada”, sino que también tienen un tono más descriptivo, festivo o sensual, a diferencia del tono de alabanza que predomina en el apartado “Eres hermosa”. Veamos algunas de las coplas en las que, sin ser el alocutario la amada, aparecen motivos florales:

Es mi niña muy hermosa,
y de eso no hay que dudar;

parece una *blanca rosa*:
su aroma quiero aspirar. (2000)

Si las *flores* del campo
fuesen Marías,
yo las iría a cortar
todos los días. (2066)

Adelita se llama la joven
a quien yo quiero y no puedo olvidar;
en el mundo yo tengo una *rosa*,
y con el tiempo la voy a cortar. (2069)

En estas coplas, en las que la amada es solo el delocutor del discurso, los motivos florales se usan con referencia al aroma y a su poder de seducción (Maserá, 1995: 224). En estos casos aparece también el tópico de “cortar la flor” o “coger flores”, que hace alusión a la pérdida de la virginidad de la mujer: “Love making is represented by picking flowers in traditional songs. This symbolism of flowers is preserved in modern folksongs” (Maserá, 1995: 228).

Al hablar a la amada son frecuentísimos los motivos florales, ya sean generales, como en:

Con el pincel del amor
Dios dibujó tu hermosura;
pa que quedaras mejor
te puso por travesura
en cada labio una *flor*, (13)

ya de flores en particular, de las cuales las más frecuentes, después de la rosa, de la que trataremos posteriormente, son la amapola y la azucena:

Eres florecita bella,
rosita del mes de abril,
pareces *amapolita*
acabadita de abrir. (82)

Eres una *azucenita*,
 una perla y un diamante,
 nada más de ver tu semblante
 cantan las avecitas. (35)²

En algunos casos, la belleza que se busca describir equiparando a la amada con la flor se acentúa al decir que la flor está recién cortada o acabada de abrir. Nos explica Maserá que “entre las innovaciones en la poesía popular mexicana se encuentra el amanecer erótico como término comparativo de la belleza de la amada y combinado con el ancestral motivo de cortar flores” (Maserá, 1999: 191). Hay otras flores, tales como nardo, jazmín, clavel, violeta, tulipán y azahar:

Eres la flor más hermosa
 que en el jardín he mirado;
 eres clavel, eres rosa,
 eres *nardo* matizado;
 mas dices, eres la diosa
 que me tienes encantado. (68)

Eres clavel, eres rosa (¡ay, Llorona!),
 eres nardo, eres *jazmín*;
 rosa y azucena hermosa (Llorona),
 que cultivé en mi jardín;
 vine a decirte una cosa (¡ay, Llorona!):
 te he de querer hasta el fin. (84)³

Eres como los *claveles*,
 que florecen todo el año;
 entre perfumes y mieles
 no puede haber desengaños. (88)

² Véanse también: “Eres la flor más bonita / que está sembrada en el campo, / igual que una *amapolita* / que has inspirado este canto, / linda y bella florecita” (66); “Eres chiquita y bonita, / y así como eres te quiero; / pareces *amapolita* / cortada en el mes de enero” (150).

³ Sobre la fijación de los símbolos en esta copla, véase Maserá, 2004: 146.

Eres dueña de mi amor,
 santuario de mi creencia,
violeta de suave olor
 que perfuma mi existencia,
 alivio de mi dolor. (116)

Eres piedra brillantal,
 eres *tulipán* de yeso,
 eres virgen del portal,
 eres madre del progreso,
 que no más con tu mirar
 vales millones de pesos. (118)

Tú eres virgen del altar,
 como la que vi en Progreso;
 tú eres ramo de *azahar*,
 eres tulipán de yeso,
 y solo con tu mirar
 vales un millón de pesos. (119)

Como hemos visto en las coplas 84 y 68, es frecuente que se mencionen varias flores juntas para resaltar la belleza de la amada. Este recurso enfático de repetición es muy recurrente en la lírica popular.⁴ Es también común el motivo de la flor acabada de abrir (véase la copla 82 citada arriba), recién cortada o cortada al alba, tradicionalmente la hora de los amantes: “El ámbito erótico del alba no solo se ciñe a describir el despertar de la mujer hermosa; en otras ocasiones el cortar la flor al amanecer y la belleza de la mujer se convierten en un solo motivo en el cancionero mexicano” (Masera, 1999: 186). Esta confluencia de motivos y la correspondiente superposición de símbolos, como nos explica la autora citada, es una de las innovaciones del cancionero mexicano. Veamos, como botón de muestra, la siguiente copla:

Eres mi prenda querida,
 eres todo mi querer,

⁴ Cf. Frenk, 1984: 78.

rosa de Castilla en rama,
cortada al amanecer. (79)

El motivo floral más común es el de la rosa, por ser la flor que tradicionalmente se identifica como la más bella y se asocia con el amor. Un ejemplo más:

Eres la fragante *rosa*
que el Creador pudo formar;
cual pintada mariposa
te quisiera retratar,
dando perfume de *rosa*. (16)⁵

Cuando la amada es tanto el alocutario como el delocutor, los motivos florales tienen, principalmente, cinco modalidades:

a) Se equipara a la amada con la flor, como ya se ha visto.

b) La amada despide aroma de rosa:

De veras eres hermosa,
que con tu mirar hechizas;
hasta en la tierra que pisas
dejas aroma de rosa. (28a)

La aparición del aroma de la rosa en esta copla se relaciona con el sentido de ternura característico de las coplas en que la amada es el alocutario, pues: "The intensity of a rose's smell indicates the girl's beauty and her virginity" (Masera, 1995: 224). Esta utilización de la flor se contraponen con el sentido sensual que se le da al aroma de las flores cuando la amada es el delocutor, mas no el alocutario.

⁵ Véase también: "Las flores sin tu mirada / no tienen vida ni olor; / eres la más agraciada / que formó Nuestro Señor, / linda rosa perfumada" (40).

c) Las flores saludan y reverencian a la amada, como se ve en el apartado “Hasta las flores del campo / al verte perfumarán”.

Petrona es todo mi encanto,
 Petrona vengo a cantar,
 y todos vengan cantando (¡ay, Petrona!)
 tu gracia y tu mirar;
 y hasta las flores del campo (¡ay, Petrona!)
 al verte perfumarán. (29d)

d) La amada es la más bella de las flores, como se ve en el apartado “Eres la flor más hermosa”.

Una vez te vi graciosa,
 más agraciada que el día;
 encantada mariposa,
 de las flores del jardín
 tú fuiste la más hermosa. (65)

e) Las flores, junto con los pájaros y las mariposas, cumplen la función de celebrar la existencia de la amada y de cantar a esta en un paisaje idílico.

El día que tú naciste
 llovieron *floreillas* del cielo,
 y un *pájaro* me contó
 que venías en mi consuelo. (37)

En estos árboles verdes
 se oye un *pájaro* que trina,
 y en sus cantos claro dice:
 “¡Qué linda estás, Carolina,
 para besar tu boquita
 y seguirte hasta la esquina”. (238)

Podemos considerar la copla 37 como la reelaboración del motivo del ave mensajera, procedente de la antigua lírica castellana, aunque en este caso los amantes no se encuentran distanciados, sino que aún no se han conocido. Sobre la permanencia de este motivo nos dice Masera: “El ave

que lleva el mensaje de amor a los enamorados es un motivo frecuente en el cancionero mexicano, donde aparecen desde el águila hasta la palomita como mensajeras" (2000: 321). En este caso no se especifica de qué clase de pájaro se trata, pero el significado permanece.

En cuanto a la copla 328 nos explica Margit Frenk que el pájaro es una representación del amante:

Aquí se diría que el pájaro que trina, más que pájaro, es el galán enamorado de la tal Carolina; lo sustancioso en la copla se concentraría entonces en su declaración de amor, mientras que los árboles verdes pasarían a ser, a lo sumo, un trasfondo visual de la escena (1994: 18).

Dentro de este apartado encontramos también la versión inversa, en la que todo lo bello de la naturaleza (flores, pájaros, astros) se ausenta o se lamenta si no está la amada:

No vuelan las mariposas,
ya no trina el ruiseñor,
si a tus formas primorosas
las deja de ver el sol,
ni dan perfume las rosas. (44)⁶

4. Las aves⁷

Los pájaros —ya lo mencionamos— pueden servir como un motivo para celebrar la existencia de la amada,⁸ pero también funcionan en ocasiones como punto de comparación para destacar su belleza.

⁶ Véanse también: "No quiere alumbrar el sol / si no te ve, vida mía, / ni da perfume la flor, / perdiendo su lozanía, / y se entristece mi amor" (46); "No sopla la suave brisa / si no te mira, mujer; / hace falta tu sonrisa / para que exista el placer, / pues tu ausencia martiriza" (47); "No quiere el río murmurar / si no mira tu figura; / todo es tristeza, penar: / hasta la misma natura / gime y llora sin cesar" (48).

⁷ Para un estudio completo sobre las aves en el *Cancionero Folklórico de México*, véase Frenk, 1994.

⁸ Véanse: "Encantadora rosita / del jardín de mis amores, / como eres tan exquisita, / cantaron los ruiseñores / al contemplar tu boquita" (34); "El día

...También se queja el *cenzontle*,
 porque robaste sus trinos,
 y las palomas y garzas,
 por tu seno alabastrino.

Yo también, como el *cenzontle*,
 como esas flores y aves,
 siento celos, vida mía,
 y el motivo tú lo sabes. (52)

Puede también compararse a la amada con las aves, principalmente con la paloma, como en la siguiente copla:

Eres mi prenda querida,
 eres mi prenda adorada,
 eres aquella *paloma*
 que canta a la madrugada. (92)

Encontramos solo una copla en la que se la compara con un águila, un ave típicamente masculina, asociada a la fuerza:

Eres un *águila real*,
 que en el pico lleva flores,
 en las alas azucenas
 y en el corazón amores. (99)

Podemos explicar esta copla, nuevamente, como una reelaboración de símbolos de la lírica medieval española, en la cual las aves, ya fuera en el motivo de la caza de amor, de la cárcel de amor o del ave mensajera, eran un tema central. La identificación de los amados con aves es frecuente en el motivo de la caza de amor; sin embargo, esta copla parece no hacer referencia directa a tal motivo, pues en él la mujer suele estar representada por "aves finas" (Mäser, 2000: 313). La copla citada nos recuerda

en que tú naciste / nacieron todas las flores, / resplandor al mundo diste, / cantaron los ruseñores / cuando bautizada fuiste" (36b).

el tema del ave mensajera que auxilia a los amados distantes, pero es la amada misma la que lleva el mensaje de amor. En el cancionero mexicano es frecuente el águila como mensajera, así que podemos proponer una lectura de esta copla como la confluencia de varias tradiciones: por un lado, el cancionero popular hispánico medieval y, por el otro, la tradición indígena: “la gran frecuencia del motivo del ave como mensajera de amor en el cancionero mexicano podría deberse también a la cercanía con tradiciones como la indígena, donde las aves tienen un papel central” (Masera, 2000: 325).

También es frecuente el símil entre la amada y la mariposa:

*Cual pintada mariposa,
te luces entre las flores;
eres carminada rosa
que embriagas con tus olores:
de veras que eres preciosa. (71)*

Y la mariposa puede jugar el mismo papel que los pájaros, para destacar la belleza de la amada.

*Tu boca color de rosa
infunde sublime amor,
pues la misma *mariposa*
la confunde con la flor,
por perfumada y graciosa. (63)*

5. La comparación de la amada con elementos de valor

Otra estrategia frecuente para dar cuenta de la belleza de la amada es la de compararla con cosas valiosas. Estas pueden ser “terrenales” — bienes materiales que en el mundo cotidiano tienen un gran valor, como las joyas— o “celestes” —las que pertenecen al mundo de los astros y que además de ocupar una posición elevada, tanto literal como simbólicamente, están asociadas en muchas tradiciones con la divinidad. Entre las terrenales encontramos la perla, el diamante, el oro, el tesoro, e inclusive, dinero:

De Ometepec a Azoyutla,
de Azoyutla a Ometepec,
ando buscando una *perla*
esa *perla* eres tú (*sic*). (107)

Eres una azucenita,
una perla y un *diamante*,
nada más de ver tu semblante
cantan las avecitas. (35)

Tengo la llave del coro
prendida de un carrizal;
eres un granito de *oro*,
por eso mi amor te quiso (*sic*). (109)

Eres un ramito de *oro*
metido en una redoma;
solo el piquito te falta
para ser blanca paloma. (110)

Eres arenita de *oro*,
te lleva el río;
así se va llevando
tu amor al mío. (111)

Eres relicario de *oro*
acabado de engarzar,
y mi pecho una custodia
donde te he de colocar
para mi eterna memoria. (114)

Eres mi rico *tesoro*,
eres todo mi recreo,
eres la joven que adoro,
espejo donde me veo. (113)

Todos te nombran indita,
por graciosa y por bonita;

¡ay!, chinita primorosa,
bien vales real y cuartilla. (244)

Los elementos celestes que sirven para enaltecer a la amada pueden ser astros específicos, como el sol, la luna y las estrellas, o elementos más generales, como el cielo o la luz de la mañana.

De Chilapa a La Estacada
se divisa Yoxchinapa;
tixtlequita, prenda amada,
eres *lucero* de plata. (55)⁹

En el cielo hay una *estrella*
que presume de ser [bonita ?],
pero en la tierra estás tú,
que la dejas chiquitita. (60)¹⁰

El día que tu naciste
cayó un *pedazo de cielo*;
cuando mueras y allá vuelvas
se tapará el agujero. (39)

¡Qué olor me das a sandía,
cuando se está madurando!
Me agrada tu simpatía
y el modo de estar bailando,
te pareces a la *luz del día*
cuando ya viene aclarando. (104)

Se pueden, también, juntar los elementos de valor terrenales y celestes, para enaltecer a la amada o para describir partes específicas de su cuerpo.

⁹ Véase también: “Ya salió la luna hermosa, / y el lucero no aparece: / en tu casa se metió / y en tu pecho resplandece” (56).

¹⁰ Véase también: “Alza los ojos y mira (¡ay, Llorona!), / allá en la mansión oscura, / una estrella que fulgura (Llorona) / y tristemente suspira: / es Venus, que se retira (¡ay, Llorona!), / celosa de tu hermosura” (50).

Tú eres la flor más patente
 que cargo en mi memorial;
 ni la *estrella* reluciente,
 ni la *perla* brillantal,
 ni otra cosa más decente
 la comparo que sea igual. (117)

Dos *luceros* son
 tus ojitos bellos,
 tus labios, *corales*,
oro tus cabellos. (137)

Guardan tus labios rojos,
 niña divina,
 dos hileras preciosas
 de *perlas* finas;
 perla tan rara,
 que hasta la misma Virgen (cielito lindo)
 te la envidiara. (215)

Por otro lado, cuando se habla de la amada, son poco frecuentes estos motivos alusivos a elementos de valor. Encontramos algunos que se refieren a los astros, tal como:

Vida y cariño es mi Juana,
 todo es Juana para mí:
lucero de la mañana,
 flor del campo y alhelí. (2078)

Y uno solo referente a objetos valiosos:

Por esta calle derecha
 tengo un *diamante* escondido:
 Graciela lleva por nombre
 y Acuña por apellido. (2068)

6. Sacralización de la amada

Una de las grandes diferencias entre las coplas dirigidas a la amada y las coplas en las que se habla de ella son las frecuentes y exageradas alusiones a lo divino que aparecen en las primeras. Esas alusiones son excepcionales en el segundo tipo y tienen un tono mucho menos reverencial.

Al hablar con la amada se la sacraliza, como vemos en la siguiente copla:

Tú del mundo eres la *diosa*,
no tienes comparación:
eres la fragante rosa,
eres de Dios el perdón,
que yo no he visto igual cosa. (7)

Se la equipara con seres divinos como la Virgen, los ángeles, un serafín o un hada del Paraíso:

Cuando la *Virgen* te vio
envidió tu hermosura,
y Dios un ángel mandó
para sumarte, criatura,
las virtudes que te dio. (4)

Ángel, que al mundo has llegado
todo lleno de alegría,
tu color tan agraciado
más precioso se vería
con un clavel matizado. (6)

Cuando me arrimo al violín
y contemplo tu hermosura,
pareces un *serafín*,
hermosísima criatura. (9a)

Eres tú, joven hermosa,
un hada del paraíso,

y tus cejas agraciadas
son como Dios te las hizo. (10)¹¹

Se divinizan también la belleza de la amada y, cuando ella es el alocutario, su nombre:

Dios al formar tu hermosura
puso gran curiosidad,
y dijo desde su altura
que en el mundo nunca habrá
quien iguale a tu hermosura. (1)

En hojas de una azucena
grabé tu *nombre sagrado*;
ella sintió grande pena:
la honra que le ha causado
llevar tu nombre, morena. (18)

Otra manera de elevar a la amada al nivel de lo divino es colocándola en un lugar sagrado como un nicho o un altar; por ejemplo:

Yo siento que mi alma crece
cuando te miro un momento,
pues tu hermosura merece
formarte un *nicho* en el viento,
adonde el aire se mece. (20)

Rosa te habías de llamar,
para decirte Rosita
y poderte colocar,
como una cosa bendita,
en lo bello de mi altar. (25)

Esta divinización, en la que no ahondaremos, porque rebasa los límites de nuestro estudio, llega a su punto culminante en la copla siguiente:

¹¹ Véanse también las coplas 14, 232, 130a y 164.

Al mismo Dios ha admirado
 las virtudes que te dio;
 de ti se había enamorado;
 al saber que te amo yo,
 con gusto se ha retirado. (8)

Cuando se habla con ella, se eleva a la amada al nivel de la perfección y se menciona que para hablar de ella sería necesario recurrir al arte:

Viendo a tu ideal figura,
 se alegra mi corazón;
 quisiera, linda criatura,
 describir tu perfección
 mediante *literatura*. (23)

No alcanza la ciencia mía
 para explicar lo que siento;
 si Dios me diera talento,
 y en *poema* te escribiría
 tu hermosura en un momento. (24)

Cuando la mujer amada es el delocutor, mas no el alocutario, casi no se hacen alusiones a lo sagrado, y la mayoría de las que encontramos tienen un tono festivo y más terrenal.

Juana dicen, Juana digo,
 Juana traigo en la memoria;
 cada vez que dicen "Juana"
 parece que dice "gloria". (2075)

Aunado a la ya mencionada sacralización de la amada, encontramos que mencionar sus virtudes o características espirituales es casi exclusivo de las coplas en las que se habla con ella. Predominan entre esas virtudes la virginidad, la pureza, la nobleza, la bondad, la honradez y la inocencia:

Bella te hizo la natura,
 blanca como una azucena;

eres *virginal* y pura,
 por eso acaba mi pena
 lo bello de tu hermosura. (3)

Viendo a tu sin par belleza
 se conmueve el corazón;
 te veo de pies a cabeza,
 admiro tu perfección,
 porque eres toda *pureza*. (22)

Te amo, preciosa morena,
 por tu cándida *nobleza*;
 cuando te miro serena
 me encantas con tu pureza
 y te canto "La azucena". (297)

Eres tan clara y serena
 como la luz matinal,
 tienes *un alma muy buena*
 y un cuerpito sin igual,
 como una blanca azucena. (102)

Eres chiquita y bonita
 como un ramo de cebada;
 no te quiero por bonita,
 sino por mujer *honrada*,
 hija de las mañanitas. (112)¹²

Cuando se habla de la amada con un alocutario distinto de ella, hay pocas menciones de sus virtudes espirituales o de su carácter. En todos los casos estas van acompañadas de características físicas, por ejemplo:

¹² Véanse también: "Eres mi prenda querida, / yo todo tu querer; / palomita, tú eres blanca, / y así tienes tú que ser" (94); "Pequeñita te hizo el cielo / para mi condenación, / delgadita de cintura / y grande de corazón" (148); "Eres linda mujercita / de la purita Huasteca, / tu alma de virgencita / en tu cara se refleja" (245).

Qué bonita chaparrita
de ojitos negros chinitos;
la quiero por *seriecita*
y por sus negros ojitos. (2055)

En esta copla no solo se acompaña el rasgo espiritual con una alabanza física de la amada, sino que también se alaba una virtud más general y menos elevada que las que se mencionan cuando se habla con ella.

7. Descripciones físicas

Al hablar *de* la amada, encontramos frecuentemente descripciones físicas mucho más específicas que cuando se habla *con* ella, pues en este último caso se alaba su hermosura en general o, como hemos visto, se comparan las partes de su cuerpo con elementos sagrados o de valor. La siguiente copla es un ejemplo de las descripciones físicas que se dan a un alocutario distinto de la amada:

Es delgada y chaparrita,
de figura angelical,
tiene un lunar en la boca
para más atormentar. (2017)

Las señas que se dan de la amada incluyen cómo va vestida o adornada, por ejemplo:

¡Ay, qué bien me huele a lima!
¡Qué cerca estará la mata!
A que nadie me adivina
cuál de estas será mi chata:
esa del *peinado chulo*,
de los *aretes de plata*. (2018)

Tanto cuando se habla con la amada como cuando se habla de ella, se presta especial atención a los ojos, que son tradicionalmente el principal instrumento de seducción femenino. Los símiles con elementos de valor

y las sacralizaciones se extienden a los ojos y a otras partes del cuerpo (boca, manos y cabello) que se describen al hablar con ella:

Tus ojos, encanto mío,
son luceros rutilantes;
tus labios son el rocío,
tus dientes son de diamantes;
con él y con desvaríos (*sic*),
yo soy tu rendido amante. (132)

Dime qué cosa te echaste
en ese tendido pelo;
dende que te me acercaste
el olor me dio a consuelo:
se me hace que te peinaste
con la peineta del cielo. (169)¹³

La descripción de cómo va vestida o adornada la amada va también cargada, en este caso, de un carácter sagrado:

*Cuando te vistes de blanco
te pareces a María,
en el pecho traes un santo,
en la boca, la alegría,
cuando "La azucena" canto. (233)*

8. Lo carnal y lo espiritual

El elemento carnal es predominante al hablar de la amada:

¹³ Véanse también: "¡Qué trenzas más primorosas / que te dio el ser más divino! / Déjalas crecer frondosas, / que lleguen a su destino: / ingrata si te las trozas" (165); "Eres un astro del cielo, / reflejo del Dios divino, / tus ojos son dos luceros, / que con ellos me ilumino; / Gloria, yo mucho te quiero, / y es que yo mucho te estimo" (195).

¡Qué bonita mi Juanita
acabada de bañar!
Parece una amapolita
acabada de cortar. (1998)

Ya los arrieros se van,
y yo que los voy siguiendo;
¡ay, qué buena está mi amor,
y más que se irá poniendo! (2001)

La voz masculina se muestra seducida por un elemento espiritual cuando la copla tiene como alocutario a la amada y por un elemento más carnal, como la manera de bailar, cuando habla de ella; este último es el caso de las siguientes coplas:

La mujer que yo quiero
es una morena,
porque *baila* "La bamba"
que es cosa buena. (2034)

Me gustan sus ojos negros
y su modo de mirar,
pero más loco me vuelvo
con su modo de *bailar*. (2062)

Estas referencias sensuales se desvanecen cuando se habla con la amada, pues adquieren un sentido más tierno e inocente y se presentan de manera más sutil o discreta:

Eres como la rosa
de Alejandría:
colorada de noche
y blanca de día. (85)¹⁴

Trigueñita te hizo el cielo
para mi condenación;

¹⁴ Para ahondar en la estructura de esta copla, véase Masera, 2004: 143-144.

tu boca de caramelo
me llena de tentación. (220)

9. La voz del hablante

Es exclusivo de las coplas de la sección “Cómo es mi amada” el uso de palabras o frases de autoelogio.

– De las tres que vienen áhi
¿cuál te gusta, valedor?
– Esa del vestido rojo
me parece la mejor. (2020)

Soy el gavilán alado,
hoy me hallo en esta región;
no soy poeta declarado,
lo digo sin pretensión;
la del traje combinado
me ha robado el corazón. (2022)

Soy como el agua del río,
que no consiente basura;
tengo un amorcito nuevo,
que huele a piña madura. (2028)

En las coplas anteriores, la voz del cantante hace referencia a su capacidad para elegir a la mujer, para ponerle límites, para considerarla de su propiedad, y a veces se equipara con un ave simbólicamente marcada. Este último “tipo de comparaciones abundan sobre todo en los cantares donde el hombre se jacta de su hombría, alardea de su valentía o alaba su poder de seducción; generalmente aparece simbolizado por un gavilán” (Masera, 2000: 316). En contraposición con esto, cuando la amada es el alocutario hay referencias a la humildad del hombre:

Tienes los labios de grana (Llorona),
y son luceros tus ojos;

cuando beso a mi tehuana (Llorona)
estoy postrado de hinojos. (141)

Hemos podido observar a lo largo de este estudio que hay diferencias significativas entre el discurso de la voz masculina cuando habla a su amada y cuando se refiere a ella. Estas diferencias consisten principalmente en la sacralización y el tono tierno del primer tipo de coplas, y las referencias a lo sensual y lo carnal en el segundo. La recurrencia y el análisis de ciertos motivos en uno y otro tipo de coplas nos permite observar que, en el *Cancionero*, el hombre que habla de su amada se jacta de su belleza, de la posesión de la mujer, remite al elemento físico de la seducción y habla en un tono más festivo; mientras que el hombre que se dirige a su amada la enaltece, la trata con más respeto y hace referencia a la parte espiritual de la seducción.

Bibliografía citada

- Cancionero folklórico de México*, coord. Margit FRENK. 5 vols. México: El Colegio de México, 1975-1985.
- FRENK, Margit, 1984. *Entre folklore y literatura*. México: El Colegio de México.
- _____, 1994. *Charla de pájaros o las aves en la poesía folklórica mexicana. Discurso de ingreso a la Academia Mexicana*. México: UNAM.
- MAGIS, Carlos H., 1969. *La lírica popular contemporánea. España. México. Argentina*. México: El Colegio de México.
- MASERA, Mariana, 1995. *Symbolism and Some Other Aspects of Traditional Hispanic Lyrics: A Comparative Study of Late Medieval Lyric and Modern Popular Song*. Tesis doctoral. Londres: Queen Mary and Westfield College.
- _____, 1999. "Albas y alboradas en el cancionero tradicional mexicano: herencia y cambio". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* LIV-2: 177-195.
- _____, 2000. "'Vuela, vuela, pajarito': relaciones entre el cancionero medieval hispánico y el cancionero popular mexicano contemporáneo". *Acta Poética* 20: 311-325.

_____, 2001. "Que non dormiré sola, non". *La voz femenina en la antigua lírica popular hispánica*. Barcelona: Azul.

_____, 2004. "La fijación de símbolos en el cancionero tradicional mexicano". *Revista de Literaturas Populares* IV-1: 134-156.

*

FERNÁNDEZ SEPÚLVEDA, María Andrea. "La imagen de la amada en la lírica folclórica mexicana". *Revista de Literaturas Populares* VIII-2 (2008): 319-346.

Resumen. Muchas de las coplas del *Cancionero folklórico de México* se caracterizan por tener un discurso en voz masculina y tratar el tema del amor. Este trabajo hace un análisis de ese tipo de coplas para observar cómo construyen la imagen de la amada y para señalar las diferencias que existen entre el discurso lírico que se dirige a la mujer querida y aquel que se dedica a hablar sobre ella.

Abstract. *A masculine lyric voice and love as a theme are two of the main features of many stanzas in the Cancionero folklórico de México. This paper analyses stanzas with these characteristics in order to describe the construction of the beloved's image and to show the difference between the discourse addressed to a woman and that which simply describes her.*

Palabras clave: lírica popular moderna; México; voz masculina; locutor; alocutario; delocutor.

La fiesta de la “topada” y la migración al Norte. (Una tradición de la Sierra Gorda mexicana y de áreas circunvecinas)¹

YVETTE JIMÉNEZ DE BÁEZ

El Colegio de México

– ¿Y pa ónde te vas, si se puede saber?

– Me voy pal Norte

Juan Rulfo, “Paso del Norte”.

Pero el año entrante, otra vez a jalarle p’al Norte, donde está el dinero y el trabajo a la mano y los five and ten y la luz eléctrica.

Carlos Fuentes, *La región más transparente*.

La migración es uno de los aspectos más reveladores de la compleja situación socioeconómica, política y cultural de los pueblos. Los desplazamientos múltiples ponen en contacto pluralidad de etnias y culturas y las colocan en situación de frontera. Al nivel de las vivencias particulares de los hombres y mujeres involucrados, a uno y otro lado, aparecen fuertes procesos de adopción y adaptación que ponen en crisis frecuentemente la propia identidad, sobre todo cuando el proceso migratorio se va estabilizando en los nuevos espacios. Junto con el proceso colectivo de exilio, se va generando un proceso interior de reflexión y búsqueda, que solemos identificar como exilio interior. Es cuando surgen en los

¹ Versión ampliada de la ponencia “Migration and identity related to the celebration of the *Topada* (The Sierra Gorda mountains and neighboring areas in Mexico”, leída en la *International Conference: Crossing Cultures. Travel and the Frontiers of North-American Identity* (University of Groningen, Países Bajos, 19-21 de mayo de 2003).

diversos estratos de la cultura manifestaciones que revelan un sujeto en búsqueda de autodefinición, de afirmación o transgresión de lo propio, lo cual refuerza otro rasgo característico del migrante que sale del propio espacio, pero que vive siempre pensando en el regreso. Este último puede o no darse de hecho, pero tenerlo como una posibilidad abierta fortalece ante el vacío de la ausencia y los ajustes que exige la nueva situación. El regreso, de acuerdo con las condiciones migratorias, puede presentar una amplia gama de alternativas. Volver al origen, mantener el vínculo, implica reencontrarse, frecuentemente para volver a salir. Pero nunca se regresa exactamente a lo mismo, y de ahí la voluntad constante de superar el olvido y recuperar la memoria. Esta toca estratos profundos de la identidad y se mueve en el ámbito del ser, a diferencia del recuerdo. Recuperar la memoria revierte al sujeto sobre su propia autonomía, frente a los demás. Hacerlo libera y permite establecer un verdadero diálogo con los otros. Son los procesos que facilitan el encuentro en equidad necesario para que la convivencia y las tareas comunes contribuyan a crear nuevos espacios de relación.

En zonas como la Sierra Gorda en México (que abarca partes de los estados de San Luis Potosí, Querétaro y Guanajuato), y la Sierra de Armadillo en el estado de San Luis Potosí, la migración, principalmente dirigida al Norte, es decir a los Estados Unidos, aunque también a Canadá, deriva, entre otras causas, de la caída de la agricultura y el cierre de las minas, lo cual produce desempleo y pobreza a niveles muchas veces intolerables, que transforman las estructuras sociales, con la consecuente marginación de los canales de sobrevivencia que garantizan la vida en una comunidad. Otro factor decisivo en los procesos migratorios es la condición del otro, es decir, del país de recepción. Desconocerlo implica uno de los obstáculos mayores para que fluyan las estrategias migratorias, individuales o colectivas.

No obstante su importancia, la situación ha sido relativamente poco estudiada.² Además, se ha puesto mayor atención a lo económico y a lo

² En México, varias instituciones amparan investigaciones individuales y colectivas sobre aspectos diversos de la migración. Entre otras, El Colegio de la Frontera Norte, El Colegio de la Frontera Sur, El Colegio de México, El

demográfico. En cambio, la atención a lo político ha sido notablemente escasa (Calderón Chelius y Martínez Saldaña, 2002), y es aún menor la atención a lo cultural. Esto limita el conocimiento de la situación — que tiende a fragmentarse— y las posibilidades de acción, pues carecemos de estudios integrales, interdisciplinarios, que garanticen un diagnóstico efectivo e impulsen las transformaciones de infraestructura necesarias para restablecer una situación más equitativa.

Si la migración implica, sobre todo, aunque no exclusivamente, la movilización de sectores agrícolas y urbanos marginales, importa conocer cómo se manifiesta el impacto de ese encuentro con el otro y con lo otro, para lo cual nunca se está "preparado", y que pone en vilo la propia identidad. Es apremiante estudiar y analizar las diversas actitudes y estrategias de conducta que intervienen en el imaginario colectivo y se manifiestan en la amplia gama de sus expresiones cotidianas y artísticas.

El análisis de las múltiples manifestaciones de la tradición, necesario por sí mismo, se vuelve aún más significativo en condiciones de migración y exilio. En estas líneas pretendo centrarme en la presencia de la glosa en décimas en la Sierra Gorda y otras comunidades y su relación con las tendencias migratorias de la zona. En los pueblos y comunidades de esta zona el género se concentra en la fiesta de la *Topada* o del *Decimal*. La glosa en décimas predomina notoriamente en la celebración de los diversos ciclos de la vida colectiva y de la vida familiar. Cuando se realiza en bodas, bautizos, cumpleaños, funerales y fiestas civiles se le conoce como *versar a lo humano*, y cuando se da en el ámbito de lo sagrado (velaciones, fiestas patronales y otros motivos religiosos), se le conoce como *versar a lo divino* o, en la Sierra, como *de adivino*.

Será importante observar el cruce de culturas desde la perspectiva de este género tradicional de la glosa en décimas (y su correspondiente género musical, la valona o huapango arribeño), que tiene una amplia historia. Su génesis en el Nuevo Mundo implicó el encuentro de la tradición hispánica, con su hibridismo judaico-árabe-africano, y la tradición

Colegio de Michoacán y el de San Luis; también el CIESAS y la Universidad Nacional Autónoma de México.

mesoamericana. El encuentro no fue siempre fácil, como sabemos, pero allí se gestaron las bases de nuestra cultura e idiosincrasia mestiza, plural. Este origen conllevó, casi naturalmente, un cuestionamiento de la propia identidad, quizá no superado de raíz:

Aquellos que se mueven entre diversas tradiciones, aquellos cuya vida diaria transcurre en la interacción fuerte entre tradiciones, no perciben claramente las reglas de inclusión y exclusión. Al quedar en la ambigüedad su relación con la tradición, llega a ponerse en entredicho la propia autopercepción, el conocimiento de sí que tiene el ser humano. Cuando se relajan las reglas de inclusión [...] queda en duda también la pertenencia a una comunidad humana dada. Cuando queda en duda esta pertenencia, el ser humano puede quedar fuera de la comunidad dialogal. Queda entonces en una situación insostenible, que demanda que ese ser humano se aboque al proceso de recuperación del diálogo (Zavala, 2001: 81-82).

Para Gadamer (1977), así como para otros estudiosos, la manifestación de lo tradicional expone, muestra, el complejo tejido histórico: “Es la tradición la que nos abre y delimita nuestro horizonte histórico”. Antes de él, Mijail Bajtín (1974) había elaborado una teoría de la fiesta como un acontecimiento transgresor, que convoca a un público heterogéneo y que atemporaliza, en la medida en que crea un presente donde se concentran las contradicciones explícitas e implícitas de la comunidad; y, al mismo tiempo, provisoriamente se nivelan las diferencias jerárquicas y la risa festiva invade el espacio liberador. Se pone en umbral la Historia.

Lo lúdico genera alternativas paródicas, creativas, en que se manifiestan las contradicciones vigentes. Si la fiesta es tradicional, contribuye a acentuar un polo de permanencia e identidad que contrapuntea la situación presente y hace que afloren alternativas. Por ser una fiesta, además, se ponen en juego varios lenguajes y la riqueza dialógica de lo festivo.

La fiesta de la topada conjunta prácticamente todos estos rasgos y, de manera paradigmática, tensa las fuerzas de la permanencia y el cambio. Conviene señalar que la manera como se manifiesta el ritual en la región de la Sierra Gorda y otras comunidades vecinas no se da en otras zonas de México en las cuales se ha cultivado o se cultiva, con distintos grados de vigencia, el género de la glosa en décimas (Michoacán, tierra

adentro en Veracruz, hacia los Tuxtlas y Tuxtepec; posiblemente también en Jalisco y al Norte),³ ni en otros países que comparten la misma tradición, con sus variantes regionales. Sin duda, la topada es una fiesta análoga a otras modalidades de controversia, que se dan prácticamente en toda Hispanoamérica, pero exhibe unos rasgos singulares, que terminan por identificarse con el estado de San Luis Potosí, cuya particularidad histórica es campo fértil para la migración y para el encuentro de culturas plurales. La *Breve historia de San Luis Potosí* sintetiza de manera ejemplar esta condición cuando nos habla del "laberinto de la modernidad" en San Luis:

Comenzó el difícil camino de dar vida a una cultura política. La exigencia de reformas profundas y de practicar, a la vez, la tolerancia es un reto que aún debe resolver San Luis Potosí; para lograrlo, tendrá que asumir también el desafío que le hacen las profundas desigualdades económicas y sociales que ubican el estado entre los de mayor marginalidad.

San Luis Potosí es por mucho una historia de rutas, de norte a sur y de este a oeste, pero también del centro a la periferia y viceversa. Sus regiones contrastantes han logrado complementarse; frontera cultural, territorio de entrecruzamientos, su vocación antigua que amalgama los grandes trazos nacionales es una de sus mayores riquezas (Monroy Castillo y Calvillo Unna, 1997: 309).

Rige la topada una estructura dialógica, que implica un proceso gradual de enfrentamiento mediante la palabra, acompañado por la música y el baile. Hay mucho de ritual y representación en la sucesión de secuencias que culminan con el triunfo de uno de los contendientes y la entrada del amanecer de un nuevo día. En ese sentido es la representación del paso de la lucha y la muerte a la vida, al futuro. La poesía pertenece a un género panhispánico fundador de nuestras culturas. Todo el ritual es un proceso de estructuración y desestructuración, como diría Goldmann, y que Gadamer interpretaría como construcción y reconstrucción. De

³ A uno y otro lado de la frontera con Estados Unidos. Su presencia en Nuevo México ha sido consignada por lo menos por Arthur L. Campa (1933 y 1946) y Vicente T. Mendoza (1947 y 1986).

ahí su adecuación para narrar-cantar el proceso histórico, tanto en su dimensión de intrahistoria, como en su dimensión macrohistórica.

El ritual festivo conforma una unidad en términos de la vida colectiva y como manifestación cultural. Implica una pluralidad de lenguajes: la palabra, la música, el baile y la representación. No obstante, es más bien un ritual de la Palabra. Y es precisamente en la Palabra y desde ella que me centraré en lo que sigue.

La topada se abre a una amplia temática. El ritual celebra el saber y la posibilidad de conjugarlo con la óptica particular del sujeto trovador. Si todo arte tiene una dimensión expresiva, que implica la función del sujeto y al mismo tiempo conlleva conocimiento (el arte devela la Historia), cada vez que objetivo la palabra en la poesía y el decimal, a partir de la tradición que asumo, la transformo. Y lo hago gracias a unas estrategias de poetización que domino (léxico, modos de decir o formas sintácticas, campos semánticos...) y a un modo de asumir la colectividad, en su proceso histórico-social, de donde parto para enunciar mi poesía y mi canto.

Es decir, que puedo improvisar, porque existe algo, un sentido significativo que pongo de manifiesto; una forma que me permite deslindar la tradición de la que parto y el impulso del acto histórico-poético que enuncio.

Desde el punto de vista de la palabra, el modelo genérico fundante en la tradición de La Sierra Gorda y de otras comunidades es la glosa en décimas. La glosa fue la modalidad de la décima que posiblemente predominó en el tiempo de la Colonia. Subsiste hoy, con sus modalidades y variantes, en países como México, Panamá, Venezuela, Puerto Rico, Santo Domingo, Uruguay, Argentina, Perú, Chile y Brasil. Contrasta su casi desaparición en la tradición oral cubana, en la cual, de manera análoga a las Islas Canarias, predomina la décima libre o en serie y no la de pie forzado o la glosa de cuarteta.⁴

⁴ Hasta hace unos años, la décima en Cuba había sido relativamente poco estudiada. Tenemos alguna evidencia de que la glosa estuvo presente en la tradición de la Colonia y de las etapas sucesivas. Después de la Revolución se inicia una nueva etapa del género, cada vez más centrada en el perfeccionamiento de las prácticas de improvisación y en la controversia. La dimensión

La décima y la glosa en décimas son originalmente formas poéticas cultas, muy extendidas en los Siglos de Oro, tanto en su forma autónoma como en el teatro. La glosa de cuarteta en décimas (“glosa normal” la he llamado en otros trabajos), puede trazar su origen, en tanto glosa, hasta tempranas manifestaciones literarias en lengua española. Es el caso del zéjel, forma dominante según Menéndez Pidal (1951) desde el siglo XI, entre los moros y judíos del sur de España, la cual parte de un estribillo y evoluciona hacia la cantiga de estribillo, que corresponde a la cantiga de refram gallego-portuguesa. Después, el antecedente más próximo y claro sería la poesía de Cancionero de los siglos XV y XVII, por ejemplo, la poesía de mote con número variable de versos. Como poesía cortesana predominó en las cortes y se utilizó cada vez más frecuentemente como literatura de salón o de ocasión. Sin perder su carácter lírico, ni su forma rítmica en verso, la glosa en décimas tendió cada vez más a la narratividad y a la explicación, al mismo tiempo que incorporó de manera creciente un “sentido popular del amor” que transformó la concepción propia del amor cortés y abrió la forma a otras temáticas.⁵ Este proceso se inicia antes de llegar a América, lo cual explica, en buena medida, la facilidad relativa con que se adaptó a las nuevas tierras para cantar y recitar su historia (historia colectiva e historia de la cotidianidad). En América, sin lugar a dudas, se convierte en el género tradicional y popular más destacado que solo rivaliza con la copla.⁶ Fue un eficiente camino de transculturación,

épica del género, propicia para los temas de historia y reflexión, va dejando de lado estas modalidades —sin que desaparezcan del acervo popular, pero relegadas por las nuevas tendencias—, y gana cada vez más adeptos un cultivo esmerado de la espinela, que implica el dominio creciente del lenguaje poético —muchas veces con fuerte acento metafórico—, que evoca el estilo de la poesía española del '27, afín sin duda, además, con la tendencia al barroco americano de la literatura cubana contemporánea (Lezama, Sarduy, Cabrera Infante y el propio Carpentier).

⁵ Son aspectos que señalé por primera vez en Jiménez de Báez, 1964: 14-25. Es un tema de investigación abierto que busco precisar mejor en el trabajo en proceso sobre el género.

⁶ La comparación entre estos géneros implica un deslinde más preciso que se fundamente en bases de comparación adecuadas. Baste decir por ahora que la copla y la glosa en décimas se fertilizan mutuamente y en cada lugar esta

impulsado por su presencia en las fiestas y torneos poéticos de la Colonia y, como medio que favoreció el dominio de la nueva lengua, acompañó el aprendizaje de los hijos de caciques (ya entrenados en el arte de la improvisación de temas épicos y líricos, que cantaban y bailaban, o en los poemas que componían en las justas de poetas).

En la tradición actual de la Sierra y de otros países (Puerto Rico, Cuba, Santo Domingo, Panamá, Argentina, Uruguay, Chile, Brasil) donde subsiste con diversos grados de vigencia, la glosa en décimas se mantiene como glosa de línea de un verso o dos (de mote o de pie forzado) o como glosa de copla, con predominio de la cuarteta (que puede ampliarse hasta una décima). Sin lugar a dudas, en la Sierra Gorda y otros pueblos y comunidades cercanos (Armadillo de los Infante, por ejemplo) predomina la glosa. En la zona se cultivan dos modalidades principales del género: una es la glosa de cuarteta, con sus cuatro décimas, que rematan cada vez con cada uno de los versos de la cuarteta inicial (o *planta*) y que podrían terminar con una cuarteta de despedida o *finida*; otra la glosa que suelo llamar “de línea”, que parte de una cuarteta inicial, pero concluye cada estrofa glosadora solo con el primer verso de la cuarteta, aunque repite cada vez toda la cuarteta. Evidentemente la primera constituye una forma clausurada, y la segunda una forma abierta que virtualmente podría alargarse. En la práctica de la zona, la ampliación suele limitarse a seis estrofas. Todos estos hechos favorecen la tendencia a la reflexión que ya forma parte del género desde sus comienzos (se trata de una poesía épico-lírica) y que en la Sierra Gorda refuerza y se adecua a la voluntad explícita dominante de cantar y versar por *Historia*. El énfasis se pone en el dominio de un saber que pretende abrirse a todos los campos. Vale decir que una tendencia análoga se encuentra en las tradiciones de todo el orbe hispánico y en las de Portugal y Brasil. En otras regiones de México, como en Michoacán, pueden variar los sistemas de repetición y algunos añadidos, tendencias propias también de otros géneros tradicionales.

Un rasgo de la décima (en su forma libre o en glosa) es el entreverado de escritura y oralidad, aunque se afianza más en la oralidad, como todos

relación se particulariza. En el caso de la Sierra Gorda he iniciado un volumen sobre la copla en las glosas y en el ritual de la topada, que será el tomo dos de los tres que están en proceso de elaboración.

los géneros tradicionales. Ligada al mundo de los conocimientos, además, es natural que se refuerce la tendencia a fijarse no solo en la memoria, sino también en la escritura o mediante grabaciones con nuevas técnicas de conservación (sobre todo en casete, forma ya bastante generalizada en las comunidades y, en menor medida, en discos compactos). La presencia de los cuadernos o libretas de trovadores es una clara evidencia de este rasgo.⁷ Los cuadernos tienen glosas que el trovador atesora, propias o de otros; o funcionan como cuadernos de bitácora para ir apuntando sus poesías. Los cuadernos se heredan, o pueden llegar a venderse o regalarse, pero siempre se conservan e incluso se guardan celosamente. Son textos que el trovador valora y conoce. Aunque sea analfabeto,⁸ el cuaderno sostiene su poesía, incluso de manera simbólica. De uno de estos, copio la siguiente glosa de línea sobre la migración:

*Con esta música regional
yo me' pasado pal otro lado;
he conquistado para mi estado
se reconozca internacional.*

- 5 Crucé el Río Bravo con mi guitarra,
deje de ser un buen mexicano,
con la esperanza, tarde o temprano,
que con mi música la pegara.
Iba pensando yo en mi chaparra
10 al ver la migra y puente aduanal;
cualquier gringuito en lo personal
le iba sonando yo mi instrumento
y me dejaban ir muy contento
con esta música regional

⁷ En el Proyecto *La décima y la glosa en México, Puerto Rico y otros países hispanicos*, que dirijo en El Colegio de México, contamos ya con un acervo de unos 42 cuadernos y libretas de la Sierra Gorda. Sobre este punto, véase Jiménez de Báez, 2002.

⁸ Consta que los trovadores suelen valerse de un copista, quien suele ser un hijo, pariente o amigo. La práctica es frecuente en otros países.

15 *yo me' pasiado pal otro lado,*
 he conquistado para mi estado
 se reconozca internacional.

Llegué hasta Corpus, luego a Victoria,
 de ahí hasta Jiuston y Pasadina;
 20 corrí pa Galveston, Carolina,
 era triunfante mi trayectoria;
 al recordarles en mi memoria
 a Nueva Orleáns sensacional,
 Florida y Cabo Cañaveral;
 25 a Misisipe como a Luciana
 en cada pueblo una semana,
 con esta música regional
 yo me' pasiado pal otro lado,
 he conquistado para mi estado
 30 *se reconozca internacional.*

Hice locuras en Nueva Yor
 y recibido en la Casa Blanca,
 toda la alcurnia de aquella banca
 y los artistas al por mayor;
 35 el dolor tiene mucho valor,
 hallé en las Vegas juego ideal,
 Huaxinton es como capital
 de esos estados americanos,
 donde he paseado con mis hermanos,
 40 *con esta música regional*
 yo me' pasiado pal otro lado,
 he conquistado para mi estado
 se reconozca internacional.

Estao de Ojayo y el Amarillo,
 45 Nebraska, Michigan y Arizona
 reconocieron en mi persona,
 con mis poesías de mucho estribillo,
 filmando en Jolibut personal,
 en San Francisco por un canal

50 por vía satélite entré a Jauay
 qué suerte tuve de andar por áhi;
 con esta música regional
 yo me' pasado pal otro lado;
 he conquistado para mi estado
 55 *se reconozca internacional.*

Cercas de alambre, aguas del Bravo,
 en territorio estado de Texas;
 ¡cuántos coyotes, cuántas abejas,
 pa los chicanos, cuánto centavo,
 60 esos trabajos como de esclavo,
 seleccionando aquel personal!
 En otras chambas fui desigual,
 y apartándome a su manera,
 llegó la migra y me dio pa 'fuera,
 65 *con esta música regional;*
 yo me' pasado pal otro lado,
 he conquistado para mi estado
 se reconozca internacional.

Vengo conquistando el área,
 70 soy el jefe de esta plaza;
 aunque no estoy en mi casa,
 respeten mi indumentaria.

Gutiérrez Flores, [1996], 54.

Si bien esta glosa es relativamente reciente, por las referencias a la geografía de la migración tiene la huella de una glosa de viajes tradicional. Se facilita la expresión un tanto contradictoria, ambigua, entre el gusto del viaje, la aventura, y la denuncia social. Tiene además la fuerza del carácter afirmativo de la primera persona que se sabe dueña de un destino de conquista, que le permite su oficio de trovador. No obstante, hay cierta autocensura ética: "dejé de ser un buen mexicano".

En trabajos anteriores he comentado varios de estos puntos. En cuanto a la temática de la migración interna y externa, seguramente hay referencias a viajes y a salidas a la capital de México o a ciudades próximas,

como Guadalajara y la propia ciudad de San Luis.⁹ Es el caso de una glosa “De amor y matrimonio” que el trovador don Ruperto Flores conserva y reconocía como “Poesía del dominio público”. Posiblemente se trata de una glosa de línea de las que se acostumbra cantar en las bodas.¹⁰ Transcribo la cuarteta inicial (planta) y las décimas glosadoras 2 y 4:

*Vamos, Conchita, a conocer la capital,
ahí veremos muchas cosas solamente,
el águila real devorando una serpiente
sobre una piedra, allá en la punta de un nopal.*

2

Verás, Conchita, de lo mejor
de nuestro México que es lucido,
todo el turismo se va complacido
ver cosas de gran valor;
es un segundo Nueva York,
corren mil carros en la nacional,
cinco trenes por un ramal
con rumbo al norte y a todas partes,
para que veas sus pulidas artes,
*vamos, Conchita, a conocer la capital,
ahí veremos muchas cosas solamente,
el águila real devorando una serpiente
sobre una piedra, allá en la punta de un nopal.*

4

Dime, Conchita, siempre nos vamos
allá seremos los dos catrines,
en esos campos y esos jardines
se oyen tocar diferentes pianos;

⁹ Cf. Jiménez de Báez, 2003 y 2004.

¹⁰ La glosa fue publicada por Isabel Flores S., hija de don Ruperto y esposa de Guillermo Velázquez, quien preparó un libro con los materiales que tenía de su padre. En la página donde comienza la glosa citada hay una fotografía de una pareja en su ceremonia de matrimonio, aparte del encabezado que la cataloga “De amor y matrimonio” (Flores, 2001: 75-77).

mañana mismo los dos nos vamos,
 te llevo en coche, en tren especial,
 a que conozcas la capital
 y aquella sala que nos espera
 para que goces tu primavera,
vamos, Conchita, a conocer la capital,
ahí veremos muchas cosas solamente,
el águila real devorando una serpiente
sobre una piedra, allá en la punta de un nopal

Se trata de un movimiento de vaivén, que muestra desplazamientos múltiples de ida y vuelta, los cuales inciden sobre los entornos que entran en contacto, y promueven adaptaciones y transformaciones que tocan las esferas afectiva y cognitiva de los hombres y mujeres, como señalé al comienzo de este trabajo. No obstante, el tema de la migración se acentúa en la medida en que los procesos migratorios, sobre todo a los Estados Unidos, cobran una relevancia creciente, desde la penúltima década del siglo XIX, a lo largo del siglo XX y hasta nuestros días. En los primeros años, México libró algunas restricciones decretadas por los Estados Unidos (por ejemplo, las expedidas para limitar la migración llegada por ultramar, como es el caso de una ley federal que en 1885 se aplicó principalmente en los puertos). A partir de la Revolución de 1910, que incrementó la salida a los Estados Unidos, se restringe la migración para darle gradualmente un carácter laboral y temporal (Durand, 1998; Kemper, 1995). La necesidad de mano de obra provocada por la Primera Guerra Mundial y la disminución de los migrantes europeos acentúan la migración temporal mexicana y de otros países hispanoamericanos. En esas condiciones, los migrantes eran susceptibles de ser deportados una vez superadas las crisis de necesidad de mano de obra calificada.

Gradualmente, los migrantes mexicanos ampliaron su fuerza de trabajo, concentrada en las zonas agrícolas, hacia la industria, la siderurgia y el empaque de carnes. Fue importante en esto la migración familiar, que dio mayor estabilidad a los migrantes, favoreció la tendencia a permanecer en el nuevo territorio y el surgimiento de las diversas modalidades de la cultura chicana. El otro modelo que se fortaleció fue la migración temporal, el bracerismo, que, según resume Durand, "se basaba en cuatro características básicas: legalidad, masculinidad, ruralidad

y temporalidad del flujo migra" (1998: 25). Si los indocumentados, no obstante los peligros, llegaban a cruzar la frontera, podían prolongar su estancia y tener empleos mejor pagados (Durand, 1998: 33-34). Tanto los trabajadores más estables como los temporales mantenían vínculos plurales con sus lugares de origen.

La celebración de la topada y de otras fiestas en la Sierra Gorda y pueblos cercanos señala las nuevas rutas de ida y vuelta, sin perder su función religante y festiva en sus lugares de origen. Los migrantes tienden a no vivir en el Distrito Federal. La ruta principal de la migración va de la Sierra Gorda al norte de la ciudad de México y parte colindante del Estado de México, y de aquí pasa a diversas ciudades norteamericanas. El problema de la migración replantea límites y obliga a generar nuevas alternativas y soluciones. La acentuación de la diferencia se vuelve imperativa frente a las tendencias globalizantes. Redefinir, transformar, crear nuevas alternativas de expresión se convierten en las nuevas directrices de todos los ámbitos y de las manifestaciones culturales en particular.

Hay que reconocer que, en la Sierra Gorda, el gran promotor del género de la topada con el acento puesto en los nuevos temas de la migración fue y es Guillermo Velázquez con sus músicos, Los Leones de la Sierra de Xichú. El propio Guillermo lo reconoce, con algo de titubeo discreto. Los temas antiguos (Carlomagno y los doce pares, la astronomía y la anatomía, la sabiduría popular, la Historia Sagrada...) exigían un nuevo horizonte:

Yo sentía que esa dimensión histórica había que cultivarla [...] hacia delante y hacia atrás, pero [...] liberándose un poco del cascajo y tratando de capturar así como ímpetus más substanciales, ¿no?, y siento que ha sido también una constante nuestra, y si hablamos del sentido histórico, ya no como el acontecer que pasó o que puede pasar, sino de la cotidianidad histórica de aquí, yo siento que también empecé a hacerme sensible, por ejemplo, de la necesidad de hablar de la migración. Me acuerdo que uno de nuestros trabajos, que fue el de "Se me cayó la cerca", habla de eso, la historia de un campesino que emigra de la zona árida a la ciudad de México, que era entonces la gran referencia; no era el Norte, era la capital, era irse a México a trabajar. Y entonces me acuerdo que empiezo a hacer algunas poesías sobre ese tema también y a incorporarlo, a incorporarlo. Y eso fue — lo descubro a esta distancia — como poner un espejo para los

demás. Y años después, ya no solo fue la migración a la capital, sino la migración al Norte, y entonces descubro también, Yvette, que el trovador, el poeta o el hombre sensible, como que, por alguna razón, está conectado o tiene que conectarse con ese fluir de la vida que es tan diverso [...], como que tiene que estar en la dimensión histórica que le ha tocado vivir [...], y vivir la vida y sufrirla junto con la gente a la que le canta o le trova [...]. Me parece que el huapango arribeño favorece, en quienes lo ejercemos, la posibilidad de plantarnos en esa dimensión y cultivarla hasta donde nos alcance (Velázquez, 2001: 29).

El ritual festivo de la topada exige, para desplegarse a gusto, ocho o doce horas, durante las cuales se establece en *crescendo* el gran diálogo entre los dos trovadores que participan en la controversia. Es la fiesta principal de la zona y se adapta a la celebración de la vida de los miembros de la comunidad y a las celebraciones colectivas, religiosas y civiles. Suele celebrarse afuera, en el campo o en algún espacio público amplio. A cada extremo se colocan los trovadores con sus músicos: una guitarra huapanguera, dos violines y una vihuela (a veces se añade un contrabajo y hasta una guitarra eléctrica, de incorporación reciente en Los Leones, para acompañar algunas piezas). Para ellos se construye un banco amplio (largo y angosto), que elevan por encima de todo el público. Entre músicos y público se prepara el espacio para bailar, con tarima o a veces tablas angostas y flexibles que se entierran en ambos extremos. Cuando no se tienen estas, se utiliza el suelo, aunque se pierde la función de caja de resonancia que tienen la tarima o las tablas. Así colocados, los músicos quedan cara a cara, durante toda la noche, para la controversia. Se considera un desaire que se bajen a cantar en algún momento. La tarima también los protege para la larga jornada.

La topada tiene cuatro partes principales: los saludos y presentación del trovador y del motivo de la fiesta; el desarrollo del tema; la bravata (o aporreón), y finalmente, las despedidas y el anuncio de un próximo encuentro entre los trovadores. Cada parte consiste en, por lo menos, dos secuencias básicas (una por cada trovador) para que se complete la unidad dialógica. Una secuencia básica incluye una glosa de línea (*la poesía*) que se inicia también con una cuarteta, de la cual solo se glosará el primer verso, aunque cada vez se repita toda. El trovador puede traer preparada *la poesía* desde su casa, de acuerdo con el motivo de la celebración.

Después sigue una glosa de cuarteta o glosa normal (*el decimal*), la cual se deberá improvisar incluyendo la cuarteta inicial (*la planta*). Esta segunda glosa cierra cada décima glosadora con el verso correspondiente de la cuarteta inicial. Finalmente se remata con un son o jarabe. Al comienzo “se versa” para saludar al público; se presenta el trovador que lleva “la mano” y reta al adversario, invitándolo a participar. La glosa de línea (*la poesía*) se recita, con un acompañamiento musical salmodiado, y las otras composiciones se cantan. Después de cada décima, se baila en parejas, sobre una tarima o tablas, un tipo de zapateado relativamente suave. La topada suele iniciarse en la temprana noche; cerca de la una de la mañana comienza la bravata, y cierra con la luz del día y las despedidas. Se trata de un ritual de resurrección, que debe pasar de la muerte a la vida. En la controversia prevalecerá uno de los dos contendientes (aquel que triunfe de acuerdo con el reglamento), para que se reintegre el nuevo día. Es, pues, un ritual propicio para la celebración de la vida como proceso de liberación, tanto individual como colectivo, que refuerza los procesos identitarios y de cohesión social.

Me detendré brevemente en la segunda secuencia, después de los saludos, de una topada de migrantes al norte de la ciudad de México. La topada se anunció como “Festival de Huapango Arribeño de Xichú, Guanajuato”, convocado por los xichulenses radicados en el Distrito Federal y el Estado de México, entre el 31 de mayo y el 1 de junio de 1997.¹¹ Se trata de un evento que se celebra anualmente y culmina en la gran fiesta del decimal en la Sierra de Xichú el 31 de diciembre. La convocatoria reúne a migrantes radicados en México y en los Estados Unidos. Esa noche un locutor mantuvo la comunicación constante con gente residente allá. “Toparon” Guillermo Velázquez, de Xichú, y el conocido trovador Cándido Martínez, de El Aguacate, en Río Verde, San Luis Potosí.

¹¹ Se invitó de manera personal y con volantes. El donativo fue de 15 pesos, y niños menores de 10 años, gratis. El lugar fue un campo de fútbol rápido, “Francia 98”, por la autopista México-Querétaro. Organizaron Los Leones de la Sierra de Xichú y xichulenses radicados en el Distrito Federal y el Estado de México. Tanto el volante como la grabación de la topada se encuentran en el *Acervo décima*.

La “mano” la llevaba el invitado, Cándido Martínez, quien inició la primera secuencia y marcó el tono. Después de los saludos, Cándido se presentó en la primera glosa de línea (*la poesía*), en la cual narró su biografía, a la vez que cantó parabienes a don Santos, que celebraba su cumpleaños esa noche.

En cambio, al iniciar su secuencia y contestar a Cándido, Guillermo Velázquez afirmó en su *poesía* el dominio de su arte huapanguero. Se entrevera la humildad propia del verso — que es reglamentaria y se asocia con el código cortés — y la fuerza del “plante” del trovador que versa entre la tradición y la modernidad, eje de significación que opera también a otros niveles de la versada. Cito la segunda décima, seguida del estribillo:

Los huapangueros y decimistas
no frecuentamos Sanborns’ ni Vips,
no habrán de vernos en video clips,
y sin embargo somos artistas;
no nos fabrican los publicistas,
nos forja el pueblo, su sentimiento:
sol, noche, lluvia, camino, viento,
bailes y fiestas, gusto y quebranto,
son las razones de nuestro canto.
Guanajuatense de nacimiento,
también soy hijo de campesino,
y por los predios y los caminos,
yo pongo en verso lo que yo siento.

La música anima el zapateado en parejas, y el trovador canta después *el decimal*. Al hacerlo, y aunque no lleva la mano, centra y guía la topada con los temas dominantes en la reunión: la migración y el cierre de la mina, causa de la diáspora. Transcribo, a continuación, *la planta* y la cuarta décima:

Cándido, voy a trovar,
de un tema que es obligado:
la experiencia de emigrar,
Santos, nos ha marcado.

La mina fue una esperanza,
y si hoy hacemos historia,

evocaré la memoria
 de aquella última bonanza;
 el tiempo implacable avanza,
 la suerte nos ha enfrentado;
 sin querer ser presionado
 hoy, ante toda esta audiencia,
 hablaré de esa experiencia:
a todos nos ha marcado.

Al concluir la glosa, el zapateado fuerte habla de la recepción animosa del canto, y sigue el Jarabe:

— ¡Tantas cosas que vivimos!
 Recuerdo de aquellos días
 cuando mi amor comenzó,
 recuerdo de aquellos días
 cuando mi amor comenzó — ay, la la lá, ay la la lá
 y llorando me decías,
 y te contestaba yo: — ay, la la lá, ay la la lá.
 El amor que me tenías,
 ¿dónde está, que ahora ya no?

Continúa recio el zapateado y se canta otro son.

Al cierre de la topada, al amanecer, Guillermo termina con una *poesía* de seis décimas octosílabas. El tema se abre al mismo tiempo para abrazar a los migrantes que han venido a celebrar. *La planta* y la primera décima dicen:

*Es bonito regresar
 a la tierra en que nacimos,
 pasearnos y recordar
 tantas cosas que vivimos.*

Ya cuando los años pasan
 y se va asentando todo,
 se forma un mágico lodo,
 y en la memoria se amasan
 vivos recuerdos que trazan

rutas, para descifrar
 mucho de lo que al andar
 pasa desapercibido,
 cerrando paso al olvido:
es bonito regresar
a la tierra en que nacimos,
pasearnos y recordar
tantas cosas que vivimos.

Contra el olvido y las bondades del regreso ("aunque cambien apariencias, / lo entrañable permanece") se teje el lirismo de las estrofas. Después, *el decimal* reúne una serie de despedidas personalizadas, y el último verso varía el que corresponde a la glosa para nombrar la tierra ausente y lanzar la memoria (se ha repetido durante la noche) al encuentro en Xichú al cierre del año: "¡Viva el huapango serrano, / viva Xichú que es el Real!".

Guillermo Velázquez precisa en una entrevista (Velázquez, 2001) que considera lo económico como uno de los vínculos más notables entre la topada y la migración: "la migración, en relación a la tradición, significa mucho, significa un sustento económico para que siga siendo, sobre todo el Norte. Yo le digo a algunos compañeros que si no fuera por el Norte muchos músicos no tendríamos trabajo". Al mismo tiempo, los norteños revaloran todo el universo de la tradición, ligado a la identidad y a la fiesta, como celebración de la vida. La música de la topada acompaña festivamente las bodas, los aniversarios, los bautizos de los ausentes. Y en su ausencia sostienen o contribuyen a mantener la tradición que los representa. Sobre este punto tenemos varios testimonios.

Tan arraigada está la tradición en la Sierra (puede ser Xichú, Río Verde u otras comunidades), que es frecuente el hecho de que el sostén económico de la celebración no sea ni la Iglesia ni ninguna entidad oficial, sino el pueblo, apoyado por los migrantes. Es lo que ocurre también en la vecina Sierra de Armadillo, donde se mantiene cierto interés por la topada y "la música de vara"¹² en general, pero ya quedan muy pocos

¹² 'Música de violín', de donde se denomina, *vareros* a los violinistas. El violín colabora con el trovador ajustando la música a la necesidad del canto en

trovadores del lugar, pues han tenido que salir de las comunidades, tanto en la migración interna a la ciudad de San Luis (es el caso de Antonio Escalante y otros), como al Norte.

En septiembre de 2002 hice con el equipo del Seminario de Tradiciones una salida de campo a Armadillo de los Infante y a varias comunidades vecinas. Los caminos, inundados por las lluvias, obstaculizaron la llegada a las rancherías. Es evidente que la principal explicación al debilitamiento de las formas tradicionales en algunas comunidades son las condiciones de pobreza extrema y el desempleo, que los lanza al éxodo, lo cual se percibe en el escaso número de familias que todavía viven ahí, y en la falta de escuelas.

Una excepción relacionada con la topada es la localidad de Contrayerba, muy conocida por la vigencia de la tradición, sobre todo por la celebración de sus bodas, que desde antiguo se celebran con “música de vara”. En efecto, así es. El entusiasmo que se siente en las narraciones de los informantes que entrevistamos se corresponde con las casas (las pequeñas y las más amplias), cuidadas, recién pintadas, llenas de flores y tunas. El lugar es pequeño, pero no hay duda de que la migración es determinante. Sin embargo —o a la par—, nos enteramos de que, aun ahí, cuando es tiempo de fiesta, se invita a los músicos; pero estos vienen de fuera. La valoración entusiasta de la fiesta tradicional por parte de los migrantes es altamente significativa cuando invitan a los músicos para celebrar algún acontecimiento del otro lado de la frontera. Sobre todo cuando la fiesta se transforma en un espacio de reencuentro de los que están allá. Guillermo Velázquez recuerda la celebración de un baile en San Diego, California, y de la primera topada en Houston, Texas:

el momento del decimal que es cuando se improvisa la glosa. En el conjunto musical de la topada suele haber dos violines (*primer varero y segundo varero*) que tienden a colocarse en el tablado, vistos de frente, en el siguiente orden: *segundo varero* (o *violín*); *primer varero* (o *violín*); *huapanguera* (guitarra quinta que toca el trovador) y *vihuela*. Afirma Eliazar Velázquez: “los violines tocan la melodía a primera y segunda voz y al unísono con el canto, mientras la quinta huapanguera y la vihuela dan la base armónica y rítmica” (Velázquez Benavidez, 2004: 353-354).

Me acuerdo de un baile en San Diego, hace algunos años, unos ocho, nueve años. Nunca se había hecho un baile de poetas, y nada más estuvimos creo que, solos, esa vez. Se juntó, no sé, 800, mil personas. Algunas familias, o algunas personas, tenían años y años de que no se veían; entonces la música fue un motivo para reencontrarse. En Houston, Texas, me tocó hacer una topada, y parece que fue la primera vez que se hizo en Estados Unidos, con don Pedro Saucedo, hace unos años, igual. La gente... eh, ya "atejanada", como acostumbran allá y todo, pero respondiendo al llamado de la música, ¿no?, y de la memoria. Y como, como en Estados Unidos, en este momento hay dos, cuando menos dos generaciones coexistiendo [...], es un mayor motivo para estar, porque los hijos jóvenes de los hijos que se fueron están interesados, por el amor a sus padres, en que la música siga siendo significativa para ellos, y para algunos es una revelación también, una oportunidad de darse cuenta de lo que es esta tradición. Entonces, mi experiencia en relación a eso, Yvette, es que sí es un factor poderoso de reencuentro y de identidad, muy fuerte, muy fuerte (Velázquez, 2001).

Para cerrar, por ahora, una nota de humor, siempre revelador y liberador. Cuando hablamos de migración, en términos del Norte, siempre nos referimos a la salida de mexicanos al otro lado de la frontera. Aun cuando hablamos de ida y vuelta, es ese el viaje que interesa. Y, en efecto, así es, tanto numérica como cualitativamente hablando. Sin embargo, la situación de frontera crea también zonas de intercambio, y cabe preguntarse por los viajes que hacen muchos norteamericanos al territorio mexicano. El cambio de óptica ayudaría a entender algunos aspectos y contribuiría a generar, tal vez, nuevas alternativas. La relación entre ambos países tiene en realidad una larga historia, que se acentúa en momentos clave, de umbral.

De hecho, la tendencia a viajar, la ilusión del viaje, es un sueño del hombre universal. En uno de los cuadernos de trovadores (Montalvo, [1996]),¹³ se encuentra una glosa de poesía, de rasgos marcadamente

¹³ El donante del cuaderno fue el trovador Juan Guevara, quien lo entregó para el proyecto al investigador Fernando Nava López, el cual lo entrevistó en Río Verde, San Luis Potosí, en 1996 (Guevara, [1996]). Nacido el 6 de mayo de 1929, en Río Verde, Guevara narra la historia del cuaderno y de cómo llegó a sus manos. Indica que el autor fue Marín Montalvo, ya finado, a quien reco-

tradicionales, donde la voz que enuncia se define como un hombre que anda en misión, es decir, como un viajero. Las tres primeras décimas nos llevan por toda la nación mexicana; es la hazaña de un contemplador activo de la tierra, que finalmente llega a la mar. La imaginación crea nuevos mundos. El viaje como “destino” (según suelen decir hoy los trovadores de la Sierra cuando hablan de su oficio y de su propia vida) nos hace soñar con llegar a una suerte de utopía:

Esos chanes¹⁴ del mar encantados,
navegando en los charcos mayores,
la ballena y los grandes pescados,
los lagartos y los tiburones,
las sardinas y los camarones,
animales de ricos manjares;
las tortugas en los arenales
con sus nidos de puro blanquillo,
pa que mires el oro amarillo.

Como dueño de la acción

*me salí 'andar de frosero [sic];¹⁵
como no soy misionero,
pero [he] andado en la misión.*

Margaritas y ricos topacios,
los frocales y finos diamantes
y piedras preciosas, brillantes
con que adornas los grandes palacios,
en el agua verás los espacios,
de conchitas allí los millares,
las arenas, colores frocales

noce como un trovador muy bueno. La lectura de la entrevista va revelando la importancia que ha tenido el cuaderno para Guevara y su dominio del género. Para él, se trata de “una libreta con poesías de adivino y algunas poesías de esas”, aludiendo a la glosa de viajes de una pareja de enamorados, la cual acaba de recitar y cantar para el entrevistador (Guevara, [1996]).

¹⁴ Del náhuatl, ‘peces, habitantes de las aguas’, asociado a *atlan chaneque*, donde *chaneque* es el plural de *chane* (Siméon, s.v. *chante*).

¹⁵ ‘¿forastero?’.

de hermosura y fina grandeza,
 pa que mires aquella belleza.
Como dueño de la acción
 [...]

De manera paródica, el poeta popular imagina también el viaje de un norteamericano a su país. Una vez más se repiten los nombres de lugares, pero en cada estrofa el humor desestructura el encuentro en la cotidianidad. Copio la planta y la última décima, de una glosa de línea manuscrita que aparece en el mismo cuaderno (Montalvo, [1996]: 31-32):

El mosquito americano
hora acaba de llegar;
dice se viene a pasear
a este reino mexicano.

[...]

Luego remató su vuelo
 por esa rica capital;
 por Salinas y El Parral
 por Sevilla y Chamacuero,
 por señas que hasta un arriero
 que iba llegando de paseo
 dijo del susto: "¿Qué veo?
 ¡Válgame, San Severiano!
 Es muy bravo, según creo,
el mosquito americano"
hora acaba de llegar;
dice se viene a pasear
a este reino mexicano.

Basten los ejemplos señalados para mostrar la importancia que tiene investigar y hacer trabajo de campo en zonas específicas de contactos interculturales, a uno y otro lado de la frontera, y estudiar las transformaciones y variaciones de rituales y géneros literarios, musicales y de bailes, para aproximarnos a lo que los productos culturales nos muestran de estas situaciones plurales y complejas, ciertamente relacionadas con la

identidad y con el modo particular de asumir los procesos sociohistóricos, en estrecha relación con la migración y los exilios (externos e interiores) que de ello se derivan. Por ejemplo, en 2001 Steven Loza señaló, en un trabajo que presentó en El Colegio de Michoacán, que muchos grupos de música chicana relacionados con grupos de Derechos Humanos y de los movimientos chicanos de los sesenta y hasta el presente buscaban un estilo musical transétnico. Se observó que gradualmente algunos grupos cobraron conciencia de la necesidad que tenían de recuperar su origen mexicano en la música. Uno de los más conocidos internacionalmente, Los Lobos, empezó a tocar muy identificado con el movimiento chicano de los sesenta y de los setenta, pero cambió y rebasó los límites de la frontera, en una clara voluntad de reasumir la música tradicional mexicana. El núcleo del origen se integró así a las manifestaciones musicales del presente histórico-musical que vivían:

Insertos en un ambiente bicultural y bilingüe en el este de Los Ángeles, estos músicos jóvenes, que habían aprendido la música popular por medio de James Brown, Elvis Presley, Jimmy Hendrix, Aretha Franklin y Santana, decidieron en 1970 montar sones mexicanos y canciones rancheras. Cansados de subvertir su herencia mexicana, pronto decidieron aprender seriamente las formas tan ricas del son jarocho, huapango, música huasteca, bolero, ranchera, corrido, como las habían escuchado desde niños en las casas de sus papás, pero nunca hubieran pensado interpretarlas hasta que llegó un momento de identidad y orgullo, alimentado por el despertar social del tiempo y espacio históricos (Loza, 2001: 56).

Desde este lado, en la Sierra Gorda, el trovador Guillermo Velázquez experimenta con géneros musicales norteamericanos (jazz, rocanrol, blues...) de manera rica y variada, y, como hemos visto, ha incorporado la guitarra eléctrica en muchas de las representaciones que ha hecho con su grupo Los Leones de la Sierra de Xichú. Se trata más bien de un proceso particular, aunque seguramente habría que investigar sobre otras posibles tendencias paralelas en la zona.

En la Mixteca oaxaqueña la relación parece ser más rica. Desde hace muchos años se incorporó el banjo en el conjunto de cuerdas de la zona, y también se tocan ritmos musicales como el jazz y el swing. El grupo

Pasatono,¹⁶ por ejemplo, integrado por investigadores jóvenes de la música tradicional en la Mixteca, se formó en 1998 y tiene un repertorio significativo que ejecuta y crea a partir de la música tradicional de la zona. Utilizan instrumentos como el bajo quinto, el cántaro, el banjo, el bandolón y el violín de factura mixteca, y se han presentado tanto en foros nacionales como internacionales, sobre todo en Nueva York, San Diego, California, y la Universidad de Boulder, en Colorado. El banjo se usa ampliamente en San Miguel Piedras, aunque ha decaído en otros pueblos. Los lauderos mixtecos construyen el instrumento y lo adaptan.¹⁷

Los grupos chicanos buscan su identidad mexicana, la "raíz" que le da sentido a su vida en el "otro lado". El trovador de Xichú, con sus músicos en la Sierra Gorda, y Pasatono en la Mixteca Alta, cantan desde la "raíz" y se abren al otro: buscan la comunión. Todos cantan y tocan para liberar las limitaciones de la frontera.

Bibliografía citada

Acervo décima. Colección de décimas y glosas en décimas procedentes de grabaciones en campo, hojas sueltas y cuadernos manuscritos de trovadores, publicaciones en audio o impresas (personales o comerciales), de manera aislada en entrevistas o en los diversos rituales de las fiestas. Constituye el fondo del proyecto *La décima y la glosa en décimas en México, Puerto Rico y otros países hispánicos* y se encuentra en la Fonoteca y Archivo del Seminario de Tradiciones Populares, en el Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios de El Colegio de México.

¹⁶ Actualmente los integrantes del grupo son: la etnomusicóloga Patricia García López, quien colabora con nosotros en el Seminario de Tradiciones Populares, que toca violín, mandolina, bandolón y banjo; Rubén Luengas Pérez, también etnomusicólogo y compositor, quien canta y toca el bajo requinto y el cencerro; Edgar Serralde Mayer, quien canta y toca el cántaro, la tambora, la guacharasca, batería, claves y güiro.

¹⁷ Sobre la presencia del banjo en la música mixteca, consúltese la tesis de Patricia García López, 2004.

- BAJTIN, Mijail, 1974. *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento*. Barcelona: Barral.
- CALDERÓN CHELIUS, Leticia y Jesús MARTÍNEZ SALDAÑA, 2002. *La dimensión política de la migración mexicana*. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora.
- CAMPA, Arthur L., 1933. *The Spanish folksong in the Southwest*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- _____, 1946. *Spanish Folk-Poetry in New Mexico*. Albuquerque: University of New Mexico Press.
- DURAND, Jorge, 1998. *Política, modelos y patrón migratorios. El trabajo y los trabajadores mexicanos en Estados Unidos*. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- FLORES, Ruperto, 2001. *A Dios... el rezo /y a la "niña" ... el beso*, comp. Isabel Flores. San Juan Xalpa: Instituto de Cultura de Guanajuato.
- GADAMER, Hans-Georg, 1977. "The Nature of Things and the Language of Things". En *Philosophical Hermeneutics*, comp. David E. Linge. Berkeley: University of California Press, 69-81.
- GARCÍA LÓPEZ, Patricia, 2004. *El banjo en la música de cuerdas de la Mixteca (San Miguel Piedras, Nochistlán, Oaxaca)*. Tesis. México: Escuela Nacional de Música, UNAM.
- GOLDMANN, Lucien, 1981. *Las ciencias humanas y la filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- _____, 1967. "El método estructuralista genético en historia de la literatura". En *Para una sociología de la novela*. Madrid: Ciencia Nueva, 221-240.
- GUEVARA, Juan, [1996]. Entrevista al trovador realizada por el investigador Fernando Nava López, en Río Verde, San Luis Potosí, el 8 de septiembre de 1996 (Entrevista 54, *Acervo décima*).
- GUTIÉRREZ FLORES, Hilario, [1996]. Cuaderno de décimas *a lo divino y a lo humano*, donado para el proyecto por el propio trovador, en su domicilio de San Ciro de Acosta, San Luis Potosí, a los investigadores Claudia Avilés, Marco Antonio Molina, Fernando Nava López y Rafael Velasco, el 10 de septiembre de 1996. Hilario Gutiérrez Flores n. en Palo Alto, San Ciro de Acosta, el 14 de enero de 1957 (Cuaderno 17CGutiérrez Flores, *Acervo décima*).

- JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette, 1964. *La décima popular en Puerto Rico*. Jalapa: Universidad Veracruzana.
- _____, 2002. "Oralidad y escritura: la fiesta de la Topada y los cuadernos de trovadores". En *Lenguajes de la tradición popular: fiesta, canto, música y representación*. México: El Colegio de México, 395-414.
- _____, 2003. "Lenguaje ritual y palabra en fiestas de controversia". En *Ritualidades latinoamericanas. Un acercamiento interdisciplinario / Ritualidades latino-americanas. Uma aproximação interdisciplinar*, comp. Martin Lienhard. Madrid: Iberoamericana-Vervuert, 305-328.
- _____, 2004. "La fiesta de la Topada por el camino de la migración". En *Regionalismo y federalismo. Aspectos históricos y desafíos actuales en México*, comp. León Bieber. México: El Colegio de México / Servicio Alemán de Intercambio Académico / Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 291-313.
- KEMPER, Robert V., 1995. "Migración y transformación de la cultura mexicana: 1519-1992". En *Tradición e identidad en la cultura mexicana*, comp. Agustín Jacinto Zavala y Álvaro Ochoa Serrano. Zamora: El Colegio de Michoacán / CONACYT, 533-547.
- LOZA, Steven, 2001. "Músicos chicanos y la experiencia de transnacionalidad". En *...Y nos volvemos a encontrar. Migración, identidad y tradición cultural*, comp. Álvaro Ochoa Serrano. Zamora: El Colegio de Michoacán / Centro de Capacitación y Desarrollo del Estado de Michoacán, 53-62.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón, 1951. *De primitiva lírica española y antigua épica*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- MENDOZA, Vicente T., 1947. "La canción hispano-mexicana en Nuevo México". *Nuestra Música* 5: 25-32.
- _____, 1986. "La décima". En *Estudio y clasificación de la música tradicional hispánica de Nuevo México*. México: UNAM, 291-356.
- MONROY CASTILLO, María Isabel y Tomás CALVILLO UNNA, 1997. *Breve historia de San Luis Potosí*. México: El Colegio de México / Fideicomiso Historia de las Américas / Fondo de Cultura Económica.
- MONTALVO, Marín, [1996]. Cuaderno de glosas en décimas *a lo divino* y algunas *a lo humano*, del trovador Marín Montalvo, finado en 1996. Libreta o cuaderno de forma francesa, tamaño media carta, sin tapas. La primera hoja y la última están muy estropeadas y con varias tiras

- de cinta adhesiva que las mantienen unidas (Cuaderno 6Cmontalvo, [1996], *Acervo décima*).
- SIMÉON, Rémi, 1996. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, trad. J. Oliva de Coll. México: Siglo XXI.
- VELÁZQUEZ, Guillermo, 2001. Entrevista a Guillermo Velázquez, en su domicilio de San José Iturbide, Guanajuato, el 26 de julio de 2001. La entrevista fue realizada por Yvette Jiménez de Báez. Participaron también los investigadores del proyecto, Claudia Avilés y Carlos Ruiz Rodríguez (Entrevista 150 del *Acervo décima*).
- VELÁSQUEZ BENAVIDEZ, Eliazar, 2004. *Poetas y juglares de la Sierra Gorda. Crónicas y conversaciones*. Guanajuato: La Rana / Instituto Estatal de la Cultura de Guanajuato / CONACULTA-Vinculación Cultural.
- ZAVALA, Agustín Jacinto, 2001. "La identidad como práctica de la tradición". En ...*Y nos volvemos a encontrar. Migración, identidad y tradición cultural*, comp. Álvaro Ochoa Serrano. Zamora: El Colegio de Michoacán / Centro de Capacitación y Desarrollo del Estado de Michoacán, 63-84.

*

JIMÉNEZ DE BÁEZ, Yvette. "La fiesta de la 'topada' y la migración al Norte. (Una tradición de la Sierra Gorda mexicana y de áreas circunvecinas)". *Revista de Literaturas Populares* VIII-2 (2008): 347-375.

Resumen. La migración al Norte, de la Sierra Gorda y otras áreas, se debe, sobre todo, a la caída de la agricultura y el cierre de las minas. La "topada", que es el ritual dominante de la vida comunitaria y doméstica de la zona, registra las diferentes etapas de la migración: de la Sierra a la ciudad (San Luis Potosí o principalmente el Norte de la Ciudad de México y ciertas áreas del Estado de México) y de aquí a diversos estados de los Estados Unidos. El ritual se relaciona con una amplia tradición en la cultura hispánica (la payada, la controversia), y sus componentes literarios pueden rastrearse hasta los siglos XVI y XVII. La "topada" celebra la vida como un proceso liberador y se adecua a los procesos identitarios y de cohesión social. Al hacerlo, refuerza otras tendencias culturales,

como la de algunos grupos chicanos que buscan un estilo transétnico y están conscientes de la necesidad de regresar a su origen mexicano o de afianzarlo mediante la música y la literatura.

Abstract. *The decline of agriculture and the closing of mines are some of the reasons for the migration from the Sierra Gorda and its neighboring areas to the United States. The Topada – the dominant ritual to celebrate communal and domestic life in the zone – features the different stages of the migratory path: from the Sierra to the city (San Luis Potosi or mostly the north of Mexico City and certain areas of the Estado de Mexico), and from there to several places of the United States. The ritual is also bound to a strong and large tradition in the Hispanic culture (payada, controversia) and its literary components may be traced back to the 16th and 17th centuries. The Topada is also a celebration of life, a liberation process that is suitable for the creation of identities and that stimulates social cohesion. It reinforces as well other cultural trends such as the transethnic style of many Chicano groups that are aware of the necessity to regain, through music and literature, their Mexican origin.*

Palabras clave: Topada; glosa en décimas; migración; rituales festivos; trovadores; cuaderno de trovador.

de *Roberto el Diablo* a *Hellboy*: dinámica narrativa de un héroe de la Edad Media al cómic

SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ
Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Sale el Demonio, santiguándose

Demonio: ¡Jesús mil veces! ¡Milagro
ha sido no haberme muerto!

Caminante: ¡Ay triste!
me la jura a mí viniendo.

Demonio: Hombre, quien quiera que seas,
¡gracias a Dios que te encuentro!

Caminante: Buen cristiano es este Diablo.

Calderón de la Barca. *Las visiones de la muerte*

Hace casi cuatro siglos se imprimió por primera vez en España, en unos cuantos pliegos sueltos que apenas formaban un libro, la historia de un caballero de Normandía que había nacido por designio del diablo y había asolado la región con un rosario de crímenes atroces; cayendo en la cuenta de su naturaleza y de su origen, el arrepentimiento lo llevaría a realizar una penitencia y una serie de hazañas que lo convertirían en un buen caballero, dueño de sus actos y señor de sus tierras. Su historia había llegado de Francia, donde venía escribiéndose desde el siglo XII, cuando ya era una elaborada versión de cuentos aún más antiguos. Para el siglo XV se había difundido también en otras regiones de Europa. En Inglaterra, por ejemplo, la historia de este personaje pecador, heroico y santo cambió su lugar de nacimiento y su nombre para ser conocido como Sir Gowther. En España, como en Francia, se llamó Roberto el Diablo.

La historia inquietante y familiar de ese héroe que rechaza su destino diabólico no solo siguió imprimiéndose en numerosas ediciones populares que llegan hasta el siglo XX, sino que también ha conocido una vida que va más allá de las abundantes ediciones documentables de un

mismo relato. Además de la existencia de varios correlatos asociados a la historia de Roberto el Diablo, resulta especialmente interesante encontrar una trama narrativa equivalente en un cómic que tiene tanto éxito y receptores como sus precedentes medievales, renacentistas, barrocos, etc. El protagonista de esa actualización de la historia se llama Hellboy.

En las siguientes líneas haré un breve recuento y un análisis de las distintas versiones y reelaboraciones de este relato, considerándolo como una narración compleja que adapta tipos y motivos cuentísticos a la época e ideología de sus lectores. Centraré mi análisis en las estrategias y claves narrativas de *Roberto el Diablo* y en su comparación con el cómic estadounidense *Hellboy*. El interés de comparar las versiones de una novela popular de orígenes medievales con un cómic que se ha estado publicando a lo largo de las últimas dos décadas radica en que, como intentaré demostrar aquí, la confrontación de versiones tan distantes de un mismo tipo de narración heroica puede arrojar mucha luz sobre las claves poéticas del relato medieval, sobre los motivos para la permanencia de esa historia, y sobre la manera en la que un género moderno como el cómic retoma y reelabora ciertas estrategias narrativas.

Varios estudios se han ocupado ya de establecer detalladamente la transmisión de la historia heroica y ejemplar que en español se conoció como *Roberto el Diablo*. Su primera versión escrita conocida — un *roman* francés del siglo XII que consta de 5078 octosílabos pareados — ha sido considerada como una versión literaria de uno o varios cuentos populares (Cacho Blecua, 1986: 36).¹ El hecho de que esta historia, al menos en sus registros más antiguos, haya derivado de tradiciones orales narrativas está prácticamente fuera de duda. Algunos críticos han considerado que sus diversas manifestaciones escritas son “versiones literarias del cuento que tiene el número 314 (con adherencias también del 502) en el catálogo de Aarne y Thompson” (Pedrosa, 2004: 146). Otros, como el mismo Stith Thompson, se han inclinado a pensar que se trata de una forma especialmente popular en el Medioevo y en el Renacimiento del tipo ATU 756B, (El contrato con el diablo) en el que, “aún antes de su

¹ Véanse, para muchas más referencias, los estudios de Birner (1980) y Dabord (1998).

nacimiento, los padres le han prometido su hijo al diablo" (Thompson, 1972: 353).² Estas diferentes identificaciones se deben a que para cada una se ha atendido o dado mayor importancia a diferentes partes del relato literario, el cual incorpora diversos tipos y motivos folclóricos dentro de una misma trama argumental compleja. Las distintas versiones que continúan con la transmisión de esta historia combinan todos estos tipos argumentales de maneras diversas, como veremos en seguida.

La historia del caballero noble que nace por designio del demonio se escribió también como *exempla* latinos en prosa en el *Tractatus de diversiis materiis praedicabilibus* de Étienne de Bourbon y en *Scala Coeli* de Jean Gobi durante el siglo XIII.³ Los *exempla*, como el *roman*, cuentan cómo, al enterarse de su ascendencia diabólica, el protagonista del relato decide abandonar la vida de maldad, realizar un viaje y una penitencia, e iniciar una vida de santidad y acciones caballerescas. El personaje de los *exempla* terminará sus días como ermitaño, purgando hasta su muerte los crímenes cometidos durante la primera etapa de su vida. Ese final eremítico del protagonista será sustituido por un casamiento y un reinado justo sobre sus tierras en las versiones francesas posteriores: un *miracle* y dos *dits* de los siglos XIV y XV, así como el texto *La vie du terrible Robert le Diable*, impreso en Lyon en 1496, y varias versiones más impresas como "*littérature de colportage*" y en la *Bibliothèque Bleue*.⁴

Las distintas versiones europeas del relato derivan, casi seguramente, de alguno de los textos o tradiciones francesas. La versión alemana, por ejemplo, parece estar más relacionada con alguna de las más antiguas, con las que comparte el final del protagonista como ermitaño. El texto en prosa impreso en Lyon en 1496 fue, sin duda, el modelo para la primera versión hispánica impresa en Burgos por Fadrique de Basilea, en 1509. Comparten estas dos versiones, además de varias secuencias idénticas en su trama, el casamiento y reinado final de Roberto. Las versiones portuguesas se encuentran en una situación muy parecida (Cámara Cascudo,

² También Bernard Dabord (1998: 115) identifica el relato con este tipo cuentístico.

³ Véanse las referencias a estas obras en Tubach, 1969: núm. 4119.

⁴ Véanse, para una detallada revisión de los textos franceses y sus relaciones, los estudios de Lise Andries, 1978 y 1981.

1953: 183). La versión inglesa —el poema de *Sir Gowther* compuesto hacia el final del siglo XIV— parece tener relación con más de una versión de la historia de *Robert le Diable* y estar, además, fuertemente influenciado por otros poemas como *Tyrodel*, *Gregorius* o *Arthour and Merlin*.⁵ Esta versión incorpora algunos motivos que no se encuentran en los relatos franceses —como el diablo con apariencia humana que seduce a la madre de Gowther en un huerto— y elabora un final que está a medio camino entre la penitencia y el reinado próspero: Gowther reina sobre sus tierras, pero funda también un monasterio en el que se hacen oficios para expiar sus pecados iniciales. A pesar de sus diferencias, podemos reconocer en todas las versiones de la historia un mismo patrón narrativo, que dota al relato de un significado común y que puede ser expuesto en una secuencia lineal.

Así, encontramos a un protagonista de origen noble en cuyo nacimiento hay una intervención demoníaca que permanece desconocida para él; sus actos criminales en la primera parte de la historia lo excluirán de la sociedad y estarán determinados por su naturaleza y destino diabólicos, hasta que le sea revelado el secreto de su nacimiento. A partir de ese punto, el protagonista decidirá rechazar el camino que le marca su destino y realizar un viaje de penitencia. Su penitencia se verá acompañada por una serie de aventuras heroicas de las que saldrá victorioso y por una serie de sucesos maravillosos. Al término de la penitencia, el protagonista será nuevamente dueño de sus actos y se reintegrará al sistema social como un individuo muy prestigioso, es decir, como rey o como santo. Despojadas de sus elementos particulares y de su revestimiento ideológico, todas las versiones de la historia revelan esta misma estructura.

Trabajos como los de Cacho Blecua (1986) y Hopkins (1990) han puesto en evidencia que este relato tiene una estructura escindida en dos partes que son simétricamente opuestas, y que “el arrepentimiento se sitúa en el eje de la novela. [...] La simetría y la contraposición constituyen el recurso didáctico y ejemplar de la vida del personaje” (Cacho Blecua, 1986: 47-49). Esta estructura no solo es observable como una abstracción analítica, sino que muchas de las versiones la hacen explícita en el dis-

⁵ Para un excelente análisis de estas relaciones, véase el trabajo de Andrea Hopkins, 1990: 144 ss.

curso, al situar en ambas partes del relato acciones equivalentes. En la primera parte de la versión hispánica, por ejemplo, en torno a Roberto “se juntaban muchos niños para pelear con él; más, ni por que fuesen muchos ni pocos, no dexaba de los acometer, o con piedras o con palos, y algunas vezes lo descalabravan, más siempre avía muchos dellos heridos y maltratados” (552).⁶ Mientras que en la segunda parte, al entrar Roberto en Roma, “los ministros del Papa le davan grandes empuxones y otros con varas le davan reziamente en la cabeça, otros le denostavan y dezían palabras injuriosas” (564).⁷ Existe otra simetría de este tipo entre las justas que se celebran después de que Roberto es armado caballero en la primera parte y las batallas en las que combate para dar la victoria al ejército del emperador en la segunda. En la primera parte, “en poco tiempo mató a diez cavalleros y sus cavallos [...], mas ni por esso dexaba Roberto de herir a una parte y a otra, sin mirar a quién ni a dónde [...]; que hasta que no halló cavalleros en la plaça no dejó de herir en ellos; y fueles forzado de salir de la plaça y huir como vencidos y desbaratados de un solo cavallero” (555-556). En la segunda parte, al combatir en la batalla junto con el emperador, Roberto

entró en los enemigos y antes que la lança quebrasse derribó sessenta cavalleros en el suelo. Y luego echó mano por la espada y començó de hender cabeças, cortar braços y piernas y derribar cavalleros y peones. [...] E Roberto los siguió de contino hasta que los metió en huida, y quedó el campo por el emperador (572).

Todas las versiones de la historia presentan múltiples simetrías de este tipo. Sir Gowther, por ejemplo, destruye una abadía y mata a los monjes

⁶ Tomo todas las citas de la edición preparada por Nieves Baranda con base en la impresión de Eguía (Alcalá de Henares, 1530). Véase en la bibliografía: *La espantosa y admirable vida*.

⁷ En otras versiones del texto esta simetría se hace más clara, pues son los muchachos los que maltratan a Roberto en Roma: “llegó un gran número de muchachos que le seguía y le maltrataban continuamente; el uno le tiraba con lodo a la cara, otros le tiraban zapatos viejos y otras suciedades que hallaban por las calles y otros le apedreaban y mesaban, sin dejarle jamás descansar” (*Roberto el Diablo*, 1944: 115).

en la primera parte, mientras que en la segunda construye un convento para que varios religiosos recen en él por el perdón de sus pecados.

En el centro de todas las versiones del relato, como hemos dicho, se encuentra la revelación del origen demoníaco del protagonista y su decisión de no seguir el camino que le indicaba su destino. Esa revelación marcará el cambio de signo de sus acciones.

Al encontrar una estructura de este tipo es necesario plantearse una pregunta sobre la naturaleza del relato: si las acciones del protagonista son semejantes en ambas partes, ¿en qué consiste ese cambio de signo motivado por la revelación del destino del personaje? Si Roberto el Diablo o Gowther matan a sus semejantes y tienen un estatus social elevado, tanto en la primera como en la segunda parte, ¿cuál es la diferencia entre las acciones de una y otra? Esta pregunta, aparentemente sencilla, puede encontrar más de una respuesta y puede llevarnos a descubrir algunas de las claves más importantes del relato y de su dinámica narrativa. Las respuestas que se han planteado hasta ahora han considerado los elementos religiosos de las distintas versiones — la renuncia al Diablo, la penitencia, el estatus de “infiel” que se da a los enemigos del emperador, etc. — para identificar ese cambio de signo en las acciones como un “paso de una situación ética negativa a otra positiva a través del esfuerzo moral del protagonista” (García de Enterría, 1983: 88). Este cambio se da efectivamente y se ve reforzado por la modificación del nombre de “Roberto el Diablo” a “Roberto Hombre de Dios”. Sin embargo, el hecho de que me proponga aquí hacer una comparación con una historia contemporánea que vacía al relato de sus componentes religiosos y que difumina sus elementos éticos me obliga a indagar aún más hondo en lo que significa y representa ese “cambio de signo”. Como veremos en seguida, ese “cambio de signo” en las acciones del protagonista puede comprenderse de otra forma si atendemos a ciertos elementos que pertenecen estrictamente a las estrategias narrativas del relato; en concreto, a la manera en la que se manejan en este los espacios y a la manera en la que circulan los bienes entre los personajes a lo largo de la historia.⁸

⁸ El análisis que presento en las siguientes líneas está elaborado sobre los presupuestos teóricos desarrollados y expuestos por José Manuel Pedrosa en “La lógica de lo heroico: mito, épica, cuento, cine, deporte...” (2003) y “Teseo y el

Todas las acciones de Roberto —tanto en la primera como en la segunda parte— ponen en evidencia que el héroe es capaz de imponerse de alguna manera sobre los otros; pero más allá de su apariencia externa, hay en ellas una serie de constantes que tienen que ver con una poética del espacio: todas las versiones del relato presentan al héroe como aquel que es capaz de administrar y controlar los espacios, tanto los más anchos como los más estrechos. A lo largo de la primera parte del *Roberto* hispánico, por ejemplo, es él quien controla y domina el campo de batalla: al enterarse de que su padre ha ordenado su captura, “huyó con sus compañeros por el monte adelante y en un lugar muy apartado ordenaron de hazer una casa donde se acojessen y defendiessen” (558). Estas dos representaciones de espacios anchos (campo y monte), se complementan con el control que ejerce Roberto sobre ciertos espacios estrechos, como la casa en la que se refugia o los caminos: “salía muchas veces a un camino junto con el monte, y si hallava alguno, luego lo mataba, por valiente que fuesse, porque era hombre de grandes fuerças y muy ligero y diestro en todas armas” (558). A lo largo de la segunda parte del relato, Roberto se erige también como controlador y administrador de espacios. Domina nuevamente en el campo de batalla, pero, además, mientras realiza su penitencia, escoge para vivir el lugar más estrecho que encuentra, y nadie es capaz de sacarlo de ahí:

Vido tras unas escaleras un poquito de paja donde tenía un podenco su cama, y con gran plazer se acostó con el podenco. Y como le viessen algunos y lo dixessen al emperador, mandó el emperador que le diessen cama en que dormiesse; mas Roberto no quiso dexar aquel lugar por cosa que le dixessen (568).⁹

laberinto, o por qué los héroes están obligados a pasar por tubos estrechos” (2005), entre otros. En estos textos, el autor expone teorías culturales y antropológico-literarias en torno a los conceptos de la lógica heroica y la donación, basándose a su vez en ideas de otros teóricos de la cultura como Bajtín, Mauss, Lévi-Strauss, Foster, etcétera.

⁹ Es interesante notar que la historia de Roberto presenta en este punto, además, semejanzas múltiples con varias versiones de la historia hagiográfica de la vida de san Alejo.

La constante de la dominación de los espacios — que tiene múltiples paralelos con una lógica de lo heroico en toda la literatura y, especialmente, con muchas narraciones de tipo tradicional — marca las acciones del personaje en todas las versiones y todas las partes del relato. Pero ¿en qué consiste ese cambio de signo de las acciones, que ha sido identificado como un cambio ético y que permite al héroe adquirir carisma y reintegrarse a su sociedad? ¿Hay algo más en la narración, aparte del importante componente religioso, que marque la diferencia entre unas acciones que, como hemos visto, son muy parecidas entre sí? Me parece que sí lo hay: ese cambio está dado por la manera en la que el héroe administra los bienes que circulan dentro de una comunidad, unos bienes sobre los que tiene control, debido a su dominio absoluto de los espacios. Me permitiré ejemplificar esto con una serie de fragmentos de la versión hispánica.

A lo largo de la primera parte, el personaje de Roberto es el mayor acaparador y consumidor de los bienes de su propia comunidad. Desde su infancia, al entrar a las casas de otros pequeños en su persecución, “no osaban sus padres ni parientes de los niños herirle ni enojarle, antes lo halagaban dándole frutas y otras cosas que los niños desean” (553). Más adelante Roberto reunirá un tesoro de bienes robados en su casa del monte y se convertirá, además, en el personaje que consume, tanto los bienes materiales comunitarios, como los bienes familiares y culturales. “Roberto estaba en el monte como animal bruto irracional [...], siguiendo todos los apetitos de la carne. Y comía viernes y sábados carnes y en todas las vigilia, haziendo todos los días iguales” (559). También

entrava en las aldeas y forçava las mujeres y matava los maridos y corrompía doncellas, no mirando si eran madre o hija, o si eran hermanos. Tantos males hazía, que venían de muchas partes a quexarse al padre: el uno dezía que le avía tomado la mujer; otro dezía que le avía forçado la hija; otro que le avía robado; otro, que le avía muerto el padre, otro, el hermano (556).

Al comparar estas acciones iniciales con las de la segunda parte, nos damos cuenta de que el cambio consiste, en gran medida, en invertir ese acaparamiento y consumición de bienes y en dirigir sus actos volunta-

riamente a la distribución o conservación de los mismos dentro de su comunidad. Tras enterarse del secreto de su nacimiento, las primeras acciones de Roberto consisten en matar a sus compañeros de fechorías (aquellos que eran también acaparadores) y en encargar a unos monjes lo siguiente:

Yo vos ruego que me queráis encomendar a mi padre y le queráis dar esta llave, que es de la casa en que me retraía con mis compañeros, y en ella hallará grandes thesoros y riquezas, que ovimos robado de diversas partes. Y le diréis que restituya toda aquella hazienda a sus dueños (564).

Por otra parte, después de la segunda matanza que realiza al lado del ejército del emperador, encontramos el siguiente fragmento significativo:

quando vido que no quedava en el campo ninguno contra quien peleasse y que los del emperador tomavan pacíficamente las tiendas y riquezas de los enemigos, muy discretamente salió de la gente y entró en Roma sin ser de ninguno conocido ni visto (574).

Tal vez más importante que estos ejemplos es el hecho de que las acciones heroicas de Roberto en la segunda parte estén dedicadas, en su totalidad, a conservar el bien familiar más importante de la comunidad en la que vive en ese momento, es decir, a rescatar a la hija del emperador, sujeto de toda la disputa entre los ejércitos.

En el centro del relato, a manera de eje, están situadas una serie de acciones que son profundamente significativas en el sentido que venimos analizando. A menudo se ha dicho que en este punto de la historia de Roberto, “súbitamente y sin explicación clara, surge el arrepentimiento” (Baranda, 1995: li). Sin embargo, a la luz de este análisis, podemos observar que, en todas las versiones, antes de que su verdadera naturaleza le sea revelada, el personaje cae en la cuenta de que hay un fuerte rechazo social hacia él. Antes de llegar con su madre, quien le revelará el secreto de su nacimiento, el protagonista entra al castillo y es recibido de la siguiente manera:

Llevaba Roberto la espada en la mano toda sangrienta. E tenía assimesmo manos y pechos y los vestidos teñidos en la sangre de los sanctos hermitaños que avía degollado. E como Roberto vio que todos huían dél, fue muy triste por ello y se puso a pensar qué lo podría causar. Y con este pensamiento llegó a la puerta del castillo y no halló portero ni hombre que nada le dixesse, de lo qual fue más maravillado. Y apeóse del cavallo y entró en el castillo, y los que estaban en los andamios comenzaron a dezir a grandes bozes: “¡Guardáos, que viene Roberto el Diablo!” Y huyendo por el castillo, algunos se encerravan en las cámaras, otros subían el tejado (560).

El resultado directo de este rechazo social es el cambio voluntario de sus acciones acaparadoras hacia el extremo opuesto: el restablecimiento de los bienes robados, el esfuerzo por lograr una distribución y preservación adecuada de los mismos, y el control sobre su cuerpo para no seguir siendo un consumidor voraz. No es casual que, tras matar a sus compañeros, la siguiente acción consista en que “Roberto tomó el camino para Roma y anduvo todo aquel día y la noche sin comer cosa ninguna” (563).

Es en este punto también en el que se inserta la penitencia realizada por el personaje tras su transformación voluntaria. Al estudiar los manuales de confesores y predicadores contemporáneos a las versiones que venimos citando, algunos autores han notado que las prácticas penitenciales de Roberto tienen poco que ver con las formas de penitencia que la Iglesia recomendaba (Hopkins, 1990: 196). En cambio, las acciones de nuestro héroe son muy significativas en cuanto a su carácter de rechazo a ser consumidor de bienes. Estas consisten en cumplir con tres preceptos básicos: “que dissimules ser loco y mudo, y assimesmo no comerás cosa alguna salvo lo que a los perros pudieres quitar” (566). La locura simulada y el enmudecimiento forzado, además de ser un símbolo de purificación en la narrativa medieval,¹⁰ funcionan aquí como la representación de un apartamiento voluntario del consumo de los bienes culturales de una comunidad. El hecho de que Roberto o Gowther no coman mas que lo

¹⁰ Véase, sobre la locura como acto purificador y penitencial en personajes como Roberto el Diablo y otros semejantes, el artículo de Delpech, 1981.

que puedan compartir con los perros es el refuerzo más claro de cómo su carácter de acaparadores y consumidores de bienes ha dado un vuelco radical. La consecuencia directa de ese “cambio de signo” en las acciones del personaje es su reinserción en la sociedad. Esta está representada de diversas formas: el casamiento final con la hija del emperador, la adquisición de un carisma heroico, su calidad final de hombre santo en algunas versiones, etcétera.

Mi intención al elaborar este análisis no es, por supuesto, insinuar que las distintas versiones de la historia de Roberto el Diablo no sean textos con un marcado carácter religioso. Mi intención es advertir que en la estructura de esta historia hay, además, una serie de elementos que remiten a una gramática narrativa que va mucho más allá de los componentes ideológicos de las múltiples versiones. Como ha notado Andrea Hopkins, este personaje “is not just a particular individual, but a great Type, acting out a familiar and timeless role. [...] He is also Everyman, who has inherited Original Sin, and seeks to escape from the burden of his naturally sinful flesh” (Hopkins, 1990: 189-170). En este sentido, la historia también va más allá de su interpretación religiosa y plantea la transmisión de un conocimiento de tipo tradicional por medio del relato: el personaje protagonista es un hombre cualquiera, en el sentido de que su naturaleza lo impulsa a acaparar y consumir bienes dentro de su comunidad; al pecararse de que ese comportamiento lo excluye de la sociedad en la que vive, cae en la cuenta de que, mediante su voluntad, es capaz de invertir sus acciones para adquirir carisma heroico y aceptación social.

Tal vez sean estas características de la gramática narrativa de la historia de Roberto, por encima de su fácil adaptabilidad para convertirse en *exemplum* y texto devoto, las que llevaron a su amplísima difusión y a su lectura continuada durante más de cuatro siglos.¹¹ Sus múltiples

¹¹ Esto ya ha sido intuido por críticos que han emprendido análisis notables de la historia. Cacho Blecua, por ejemplo, escribe que: “es misterioso el atractivo que puede ejercer en diferentes culturas desde finales del XII hasta nuestros días. Dejando a un lado explicaciones parciales y concretas para cada momento histórico, la clave puede radicar en su estructura” (1986: 55). Por otra parte, las múltiples ediciones del *Roberto* dan claro testimonio de su atractivo y de su amplísima difusión. Rodríguez Velasco (1996: 139) refiere que la versión francesa

versiones, ediciones y reimpressiones nos sugieren que muchos de sus receptores no solo leyeron la novela como un texto devoto y entretenido, o que no solo atendieron a sus características doctrinales, sino que encontraron también en ella una serie de conocimientos y mensajes mucho más vastos. La utilización de esa estructura narrativa para volver a contar la historia de manera exitosa en un cómic — que, obviamente, no tiene ya ninguna lectura de tipo doctrinal — puede apuntalar esta hipótesis. Resulta por eso aún más interesante comparar las versiones de *Roberto* con el cómic *Hellboy*.

Antes de entrar al análisis comparativo de estas dos historias es necesario decir que, aunque existen una serie de textos emparentados con *Roberto el Diablo* — ya sea por utilizar alguno de los mismos tipos y motivos argumentales, por recuperar partes del relato, o por guardar semejanzas con su estructura —, ninguno de esos correlatos puede ser considerado como una reelaboración o una reescritura en la manera en la que *Hellboy* lo es. Basta asomarse rápidamente a algunos de esos correlatos para comprobar que estos no son sino testimonios de los puntos de contacto que tiene *Roberto el Diablo* con distintas tradiciones literarias, o bien, secuelas fragmentarias de su amplísima difusión.

Algunas supervivencias orales de la historia han sido documentadas, por ejemplo, en la tradición francesa por Paul Sébillot,¹² mientras que otros textos dan testimonio de que, mucho antes de que se difundieran las versiones en las que he centrado mi análisis, existieron por varios lugares de Europa relatos con motivos y tipos argumentales muy parecidos e incluso emparentados con la historia de Roberto. La cantiga número 115 de las *Cantigas de Santa María*, por ejemplo, tiene una trama en la que

en prosa se imprimió once veces en un plazo de 84 años. Cacho Blecua (1986: 52) documenta 34 ediciones españolas entre los siglos XVI y XVIII. Nieves Baranda (1991: 189) refiere 15 más en el siglo XIX, mientras que en el XX se publicaron al menos otras cuatro, aunque varias ya de carácter filológico.

¹² “On dit encore dans le pays de Bayeux d’un homme turbulent et méchant: C’est pis que Robert le Diable. La terrible et épouvantable histoire de ce prince fait encore trembler les paysans dans les longues soirées d’hiver. Son souvenir est attaché à plusieurs châteaux, entre autres à celui des Molineaux où on le voit apparaître sous la forme d’un loupe efflanqué, parfois aussi sous celle d’un ermite” (Sébillot, 2002: 1433).

también se puede indentificar el tipo cuentístico 756B (El contrato con el diablo), pero el desarrollo del relato sigue una estructura y un argumento bastante distintos a los de *Roberto*, pues aquí el diablo reclamará a su hijo a los quince años y será santa María quien lo salve.

Tras la difusión en España de *La espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo*, se pueden identificar al menos una comedia y un pliego suelto que, con toda probabilidad, estuvieron inspirados por ella, ya fuera como texto escrito o como parte de su difusión oral u oralizada. *El loco en la penitencia o tirano más impropio*, comedia anónima del siglo XVII, construye una trama teatral sobre el episodio penitencial de Roberto; mientras que un pliego suelto de 1697 cuenta una historia tremendista y escandalosa que reproduce, actualizándola con topónimos familiares para sus lectores, la primera parte del *Roberto*.¹³ Sin embargo, como muchos otros pliegos sueltos que contenían relaciones de ajusticiados, y a diferencia de *Roberto el Diablo*, el protagonista de este romance terminará castigado por la justicia.

Ya en épocas más modernas, la influencia del relato de Roberto ha seguido vigente y visible en otros textos. Algunos críticos han opinado que “su más ilustre influencia está en la novela de Mario Vargas Llosa *La guerra del fin del mundo*” (Baranda, 1995: li), publicada en 1981; sin embargo, lo que encontramos de Roberto en esta obra no es sino una referencia explícita que se usa luego para narrar en pocas páginas la vida del *cangaceiro* brasileño João Chico, de quien escribe el autor que

la historia que llegó a ser carne de su carne fue la de Roberto el Diablo, ese hijo del Duque de Normandía que, después de cometer todas las maldades, se arrepintió y anduvo a cuatro patas, ladrando en vez de hablar y durmiendo entre las bestias, hasta que, habiendo alcanzado la

¹³ El título de ese pliego, estudiado y editado por Claudia Carranza Vera (2008: 760), puede darnos una idea bastante clara de su naturaleza: *Curioso romance del caso más estupendo que se ha visto en estos tiempos. Dase cuenta de como marido y muger que avía algunos años que estaban casados, no tenían sucesión; y muy deseosos de tenerla, hizieron muchos extremos, y casi desesperados, con peticiones injustas, irritaron a su Divina Magestad, dándoles un hijo, el qual en el vientre de su madre rabiaba y la mordía como perro; y después de nacido mató a su padre, y otras muchas muertes que hizo, y grandes estragos, como verá el curioso; sucedió en el Reyno de Aragón.*

misericordia del Buen Jesús, salvó al Emperador del ataque de los moros y se casó con la Reina del Brasil. El niño se obstinaba en que los troveros la contaran sin omitir detalle (Vargas Llosa, 1987: 68).

João Chico se convertirá en bandido y cambiará su nombre por João Satán, para después unirse a la revuelta contra la República bajo el nombre de João Abade, “es decir, apóstol del Buen Jesús” (Vargas Llosa, 1987: 75).¹⁴

A diferencia de estos textos que recuperan fragmentos del relato o referencias al mismo, lo que encontramos en *Hellboy* es más bien una actualización completa de la historia de Roberto. Como veremos a continuación, es posible observar no solo una coincidencia en cuanto al tema y a la estructura narrativa entre ambas historias, sino también una misma utilización de los motivos y un manejo casi idéntico de los elementos de la gramática narrativa que hemos observado hasta ahora.

Para iniciar con esta segunda parte de nuestro análisis es necesario decir que el cómic constituye un vastísimo ámbito editorial, en el que se han recreado y difundido modernamente —en muchas ocasiones de manera muy creativa— innumerables historias épicas y tipos argumentales de corte popular y tradicional. Solo muy recientemente han comenzado los estudios académicos a considerarlo como un material de investigación, y aún carecemos —al menos en español— de términos acordados para referirse a varios de sus elementos. Interesa, por ello, hacer aquí una descripción detallada de las características editoriales y literarias del “texto” que me propongo comparar con la historia de Roberto.

Hellboy es un conjunto de relatos breves con un personaje protagonista homónimo. Estos relatos de diversa extensión han sido publicados como números sueltos de *comic books*,¹⁵ en el caso de los más extensos, o como parte de *comic books* misceláneos, los más breves. Todos estos relatos tienen, sin embargo, un hilo argumental común, constituido

¹⁴ Sobre la historia de Roberto el Diablo y su relación con las vidas de bandidos ha escrito párrafos muy interesantes Cacho Bleca, 1986: 55-56.

¹⁵ No hay un término equivalente en español para *comic book*, formato clásico para la publicación de cómics, que consiste en un cuadernillo de 168 x 257 mm, aproximadamente, con 14 o 16 páginas.

por la “historia de vida” del personaje principal. El hilo argumental se va exponiendo gradualmente a lo largo de todos los relatos, pero las historias individuales no guardan una secuencia estrictamente lineal, ni de aparición, ni de posible lectura: las historias pueden leerse de manera independiente, mientras que la vida de Hellboy – en torno a la que giran todas ellas en mayor o menor medida – puede reconstruirse con la lectura de todos los relatos existentes. Algunos relatos de *Hellboy* forman “arcos argumentales” lineales que aparecen en tres o cuatro *comic books* seriados, mientras que otros son simplemente *historias sueltas*. El autor norteamericano Mike Mignola es quien ha escrito el guión de todas estas publicaciones y es también quien se ha encargado del dibujo de la mayoría de ellas.¹⁶

Este tipo de narración – frecuente dentro del género cómic –¹⁷ y la estructura que produce hacen que todos los cómics de Hellboy estén vinculados y supeditados, en cierta forma, al argumento constituido por la vida del personaje. Esto nos permite decir que *Hellboy*, como el conjunto de cómics descritos, constituye un relato compuesto por episodios dispuestos en una secuencia no lineal de publicación. Al referirme aquí a *Hellboy* lo haré con ese sentido: el del relato que resulta del conjunto de todas sus historias publicadas hasta ahora.¹⁸

¹⁶ El concepto de “autor” en el cómic suele resultar problemático, debido a que en el proceso de creación de una de estas piezas intervienen varias manos: el guionista, el dibujante, el colorista, el rotulista, etc. En este caso, Mignola se encargó del dibujo y del guión de *Hellboy* hasta el 2005, cuando otros dibujantes empezaron a intervenir en la factura del cómic.

¹⁷ Esta forma de articulación puede verse como una evolución de la forma inicial del *comic book* episódico; permite al lector saber un poco más sobre el personaje en cuestión con cada número publicado, lo cual, por otra parte, constituye una excelente estrategia de mercado, que sustituye a la de la intriga de la historia lineal. Suele utilizarse más frecuentemente en cómics que no son de aparición periódica. Casi sobra decir el interés que tendría el análisis de estas formas narrativas del cómic por sí mismas y en relación con otras, como la novela de folletín.

¹⁸ Conviene señalar que no es solo el argumento detrás de todas las historias y su particular manera de narración lo que nos permite conceptualizarlas y analizarlas como un todo, sino que también existe para ello una razón editorial que denota este concepto de unidad. Esta consiste en que el grupo de historias

El primer *comic book* de Hellboy, *Seed of Destruction*, se publicó en 1994.¹⁹ A partir de entonces han aparecido los demás relatos, sin periodicidad, entre ese año y 1999. Los cómics de *Hellboy* han sido traducidos a doce idiomas, y casi todos han tenido reediciones que los recopilan en series de tres o cuatro, así como algunas ediciones con encuadernación especial. Aún no es posible calcular la cantidad de lectores que esto supone, pero resulta evidente que *Hellboy* es un cómic con gran un éxito editorial.²⁰

La coincidencia temática entre la historia de Hellboy y la de Roberto el Diablo salta a la vista con solo resumir la historia que cuentan, fragmentariamente, todos los episodios del cómic. Hijo de una mujer seducida y fecundada por el demonio, Hellboy llega al mundo el 23 de diciembre de 1944, al ser invocado por un conjuro mágico de los miembros del proyecto “Ragna Rok”, curioso grupo formado por un destacamento nazi en Inglaterra y por el personaje ficticio de Rasputín, inventado sobre la base histórica del consejero de la familia imperial rusa Romanov. Hellboy, sin embargo, será recogido de pequeño, adoptado y criado por el ejército estadounidense, concretamente por el también curioso Bureau for Paranormal Research and Defense. Hellboy es un ser extraño: un demonio antropomorfo de color rojo que lleva los restos de un par de cuernos que han sido cortados prácticamente hasta su base y que tiene pezuñas, cola,

a las que me refiero aparecen siempre publicadas bajo el título genérico de *Hellboy* encima del título del relato en particular: *The Right Hand of Doom*, o bien, *The Chained Coffin*. He incluido en la bibliografía todos los episodios del cómic aparecidos antes de la redacción de este trabajo. Cabe aclarar, sin embargo, que Hellboy ha aparecido también, como personaje secundario, en otras publicaciones, como los “*crossovers*” *Batman/Hellboy* y *Ghost/Hellboy*, así como en historias derivadas del éxito del cómic de Mignola, tales como la serie *B.P.R.D.*

¹⁹ Antes habían aparecido ya dos pequeñas historias, de dos páginas cada una, que funcionaron como promocionales del personaje. Se publicaron respectivamente en *San Diego Comic-Con Comics 2* y en el *Comics Buyers Guide*, ambas en 1993.

²⁰ Como testimonio del éxito de este cómic es necesario mencionar también la producción de dos películas de Guillermo del Toro, *Hellboy* (2004) y *Hellboy II: The Golden Army* (2008), así como la publicación de una novela de Christopher Golden (1997) basada en la historia del héroe: *Hellboy. The Lost Army*.

una enorme mano de piedra y una fuerza descomunal. A pesar de esto, vive entre los seres humanos, como uno de ellos. Su origen, en un principio, es un misterio, tanto para él como para los que lo rodean, incluida la Agencia que lo ha adoptado y para la que trabajará combatiendo una serie de “fenómenos extraños y malévolos”, que suelen ser tanto personas como seres fantásticos, a veces muy parecidos a él. Una parte de las historias de Hellboy trata de esas aventuras. El resto —concretamente tres episodios en los que se enfrenta a Rasputín y los nazis— trata de los relatos en los que se revela el origen y el destino de Hellboy: hijo del demonio, ha sido traído a la tierra para desatar el apocalipsis, y su mano de piedra encierra el secreto para lograrlo. Hellboy rechaza su destino y elige seguir combatiendo el “mal”, justamente con los instrumentos que le fueron dados para lo contrario: la mano y la fuerza. En los últimos episodios publicados hasta ahora, el héroe deja la agencia para la que trabaja y se retira a África para iniciar una especie de viaje introspectivo y ascético.²¹ Al igual que Roberto y Gowther, Hellboy es, pues, un personaje engendrado por intervención demoníaca, que rechaza su destino para darle voluntariamente el rumbo opuesto a su vida.

Las implicaciones de esta semejanza temática van, sin embargo, mucho más allá, cuando comparamos con detalle otros aspectos de ambas historias. Uno de los más interesantes, por lo que denota sobre las posibilidades de reescritura de un relato, es el de la estructura narrativa. Hemos visto que las distintas versiones de Roberto el Diablo presentan una estructura dividida en dos partes simétricas, pero opuestas en cuanto a su “signo ético” y simbolismo narrativo. Aunque dentro de su secuencia lineal la historia de Hellboy no presente esta estructura bipartita, podemos encontrar en ella una equivalencia muy interesante. Para ello es necesario tomar en cuenta que una de las principales características narrativas del cómic consiste en ser una forma híbrida, que presenta ante el lector un “texto” en el que se superponen aspectos de una imagen (perspectiva, color, simetría, etc.) y aspectos de la palabra escrita (Eisner, 2002: 10). El resultado de esta combinación es una narración en la que las

²¹ Este, sin embargo, no es el final absoluto de la trama, ya que las historias de Hellboy siguen publicándose.

imágenes son tan significativas para el relato como las palabras que las acompañan. Es en este sentido que *Hellboy* tiene también una estructura bipartita semejante a la de Roberto el Diablo. Lo que hace Mignola al representar gráficamente a Hellboy como un demonio rojo que lleva a cabo acciones “éticamente positivas” es crear una narración que superpone dos planos de significado simétricamente opuestos: la imagen representa una “situación negativa”, mientras que la trama y las palabras representan su opuesto. Es de esta manera que se genera, con una equivalencia propia del género cómic, una estructura bipartita que corresponde, en el nivel espacial, a la de *Roberto*. Podemos encontrar ejemplos de esta estrategia prácticamente en todas las viñetas de nuestro cómic, pero algunas son especialmente claras al respecto, como la siguiente imagen en la que Hellboy alienta a su padre adoptivo, Trevor Bruttonholm.



Figura 1. Mignola, 1994a: 21.

Los elementos gráficos de *Hellboy* explotan al máximo esta estrategia narrativa, del mismo modo que las versiones de *Roberto* lo hacen con las dos partes de su trama. El cómic aprovecha las amplias zonas de colores uniformes contrastados en la página para resaltar la imagen de Hellboy, la cual, por otra parte, está construida mediante una serie de símbolos tradicionalmente asociados a una imagen demoniaca: el color rojo, la cola, los cuernos, los pies terminados en pezuñas, la asimetría de la figura, etc. El resultado de la estrategia narrativa de *Hellboy* es una estructura que puede ser vista como la superposición de dos planos de significado opuesto. Mientras que en *Roberto el Diablo* la estrategia de oposición generaba dos partes simétricas, en *Hellboy* esta estrategia permite mantener la oposición a lo largo de toda una trama uniforme.

Hemos dicho también que el eje de *Roberto el Diablo*, situado en el centro del relato, está constituido por la revelación del secreto sobre el nacimiento del héroe y por el rechazo de su destino. En el caso de *Hellboy* el eje es el mismo, pero, debido a su estructura narrativa, ese momento se sitúa como el clímax de varias de las historias cortas y, sin duda, como el momento más trascendente de todo el conjunto de ellas. Las semejanzas entre esos pasajes de ambas historias son destacables. En la historia de *Roberto el Diablo* leemos:

Quando Roberto oyó tales razones, cayó amortescido en el suelo, y desde que fue tornado en sí, con multitud de lágrimas comenzó a dezir: “¡O, misericordioso y eterno Dios! ¿Cómo permites que pague la inocencia del hijo por la malicia de la madre? ¡O, pecador de mí!, quanto tiempo he servido al diablo sin tener conocimiento de mi perdición. ¡O, maldito diablo!, cuántas cautelas y modos buscas para privarnos de la gloria y captivarnos en tus tristes cárceles, por cuyo camino desde mi puericia hasta este día me has llevado, cegándome los ojos de la razón por el poder que mi madre te dio. ¡O astuto y sagaz engañador! [...] ¡O, pues, piadoso y misericordioso Jesuchristo! [...] a mí, mezquino pecador, pon en mi corazón entera contrición de mis pecados y ábreme la carrera de tus mandamientos” (561).

Después de pronunciar estas palabras, Roberto se hincará delante de su madre para pedirle perdón y encargarle que le diga a su padre que se marcha a Roma para ponerse “a los pies del padre sancto y confessar-

le todos mis delitos y hazer penitencia dellos” (561). En *Hellboy* se da una situación muy semejante, aunque el componente religioso esté ausente: la revelación del origen del héroe produce también un efecto físico (crecimiento mágico de los cuernos), hay también una referencia al pecado de la madre y a la libre voluntad del hijo y una exclamación de rechazo e insulto al culpable de su destino. Como en el caso de la genuflexión y las lágrimas de Roberto, el rechazo del destino en el cómic está expresado no solo por las palabras, sino también por las acciones del héroe y por el desprendimiento de una parte de sí: los cuernos.



Figura 2. Mignola, 1996f: 19.

El análisis de las claves del relato de *Hellboy* y su gramática narrativa nos lleva a observar las mismas pautas que habíamos descrito en la historia de Roberto en cuanto a la definición del héroe y de sus actos como positivos o negativos. Hellboy es también un personaje heroico, debido a una constante en sus actos: la capacidad de dominar, administrar y atravesar los espacios más anchos y más estrechos. Esta poética de los espacios es aún más evidente en el cómic, debido al elemento gráfico, que dispone los espacios sobre la página. Como muestran los siguientes ejemplos, son numerosas las viñetas en las que Hellboy aparece atravesando grandes extensiones —el campo, el mar o el cielo— o bien, entrando y saliendo de todo tipo de lugares estrechos.



Figura 3. Mignola, 2002a: 10; Mignola, 2002b: 30;
Mignola, 1996b: 19; Mignola, 1996a: 22.

Además de ese dominio sobre los espacios, los actos del héroe vuelven a estar definidos por su posición ante los bienes de la comunidad a la que pertenece. En *Hellboy*, donde el componente religioso se reduce a referencias gráficas vacías de las tendencias doctrinales observables en *Roberto el Diablo*, podemos ver de manera más clara la lógica de la distribución de bienes y del héroe como donador y restablecedor de estos. A lo largo de todas las historias que componen el relato de su vida, las acciones de Hellboy lo caracterizan como aquel que, gracias al dominio sobre los espacios, es capaz de restablecer los bienes a la comunidad a la que pertenece. Un ejemplo paradigmático se encuentra en la historia *The Corpse*, en la que el personaje viaja a Irlanda para rescatar a una niña que ha sido raptada y sustituida mediante engaños por un grupo de demonios. El relato cuenta cómo el héroe tiene que atravesar grandes extensiones de terreno y luchar contra criaturas demoníacas para recobrar a la niña y para restituirla a sus padres. El restablecimiento del bien familiar más importante de la comunidad (doncella virgen), además de ser el acto paradigmático que define el signo heroico de una acción, guarda una similitud clara con las acciones de Roberto para resguardar a la hija del emperador.

Además de estos paralelos en la trama, es posible observar también algunas semejanzas en cuanto al episodio “penitencial” de Roberto, el cual, como vimos, es profundamente simbólico, por significar la renuncia del héroe a consumir bienes de la comunidad. Hellboy no realiza penitencia, porque esta se encuentra fuera del sistema ideológico de la obra, pero, en cambio, su comportamiento simbólico en cuanto a los bienes materiales es muy parecido: en ninguna viñeta se le ve comer, salvo en ciertos episodios de su infancia, cuando su principal interlocutor es, justamente, un perro.

Resulta interesante observar el cumplimiento de esta lógica de lo heroico en la gramática narrativa de ambas ficciones, sobre todo porque esto apuntala la idea de que la historia de Roberto y la de Hellboy están construidas sobre los mismos modelos y elementos narrativos, que van mucho más allá de componentes ideológicos temporales. Es posible que una buena parte del éxito y permanencia de estas ficciones se encuentre en esos patrones comunes que observan ambas historias y en el consecuente establecimiento de sus héroes como modelos sociales

transmisores de conocimiento. Hellboy, al igual que Roberto, pertenece a una comunidad a la que podría destruir. A pesar de su naturaleza — que se refleja en su aspecto —, es el signo de sus acciones lo que hace que esa comunidad lo acepte y lo integre como un héroe. El mensaje que el relato transmite, como vemos, se actualiza y se repite.

Las características ideológicas que recubren y completan el significado de esta gramática narrativa subyacente están determinadas por la sociedad y por la época que genera o reescribe las historias para integrarlas a un sistema cultural.²² Asociadas a la estructura narrativa y a la trama de la historia, las unidades argumentales breves que la componen — motivos — también se repiten de la Edad Media a la postmodernidad. En la reutilización de los motivos y en la manera en la que estos incorporan un fuerte contenido ideológico, podemos encontrar más claves para nuestro análisis comparativo.

Los motivos que aparecen al inicio de los relatos de Roberto el Diabolo y Hellboy constituyen un ejemplo interesante de cómo la actualización de esta historia implica la reutilización de sus unidades argumentales más breves y su adaptación ideológica. Algunas versiones de la historia de Roberto — como la hispánica — sitúan su comienzo en un día de Navidad, cuando el duque de Normandía, Aubert, se decide a buscar mujer: “Tuvo este duque un día de Navidad cortes en una villa suya que llaman Vernón, a las cuales fueron llamados todos los señores y varones y caballeros del ducado de Normandía” (548). En el *comic book* que presentó la primera historia seriada de Hellboy podemos observar una coincidencia nada casual en cuanto a la fecha. En su primera página leemos: “Journal of 1st Sgt. George Whitman, US 12/23/44 East Bromwich, England. We’ve been here for two days now and it isn’t getting any better. All of the men are jittery in this place...” (Mignola, 1994a: 5). Al referirse a la fecha del nacimiento de Cristo — o a una muy próxima —, ambas historias utilizan un mismo motivo para construir un personaje inicial que represente al héroe por inversión, valiéndose de

²² Peter Burke escribió en este sentido que “los héroes, los malvados y los bufones que surgen en una determinada cultura, constituyen un sistema y nos revelan los modelos y las normas de esta cultura cuando son — respectivamente — superados, amenazados o no considerados” (Burke, 1991: 219).

referencias culturales ampliamente difundidas, como, por ejemplo, la del nacimiento del opuesto exacto de Jesús. Aunque el matiz doctrinal que pudo tener este elemento en otras épocas ha dejado de estar vigente, el motivo sigue funcionando en el cómic, porque constituye un referente cultural aún identificable para sus lectores.

Muchos de los motivos que presentan mayor semejanza entre las dos historias funcionan de esta misma manera, ya sea con remanentes religiosos que funcionan en el cómic como simples referencias culturales o apelando a otros conocimientos que forman parte del código cultural común a lectores de todas las épocas. El resto de los motivos que se combinan para crear el tipo argumental con el que se inicia *Roberto el Diablo* —“El contrato con el diablo” (ATU 756B)— también reaparecen en el cómic. Tal es el caso, por ejemplo, de los fenómenos extraordinarios que suceden en el nacimiento del héroe, el rápido y monstruoso desarrollo infantil o la dentición temprana. En el *Roberto* hispánico leemos que

en la hora que ovo de nascer este niño, como se halla en las crónicas francesas, vino una niebla muy oscura que cobría toda la ciudad, que parecía media noche, y tronaba y caían rayos [...] y duró esto quatro horas. Y después abrió el tiempo y parecía que el cielo estaba encendido en llamas de fuego, y los relámpagos eran tan espessos, que cegavan las gentes; los vientos hazían grande guerra unos con otros, que temblavan las casas hasta los cimientos. Y fue el palacio donde parió la duquesa tan maltratado de los vientos y tempestad, que gran parte dél cayó en el suelo (552).

El “nacimiento” de Hellboy presenta este mismo motivo en el plano gráfico, como se puede ver en las siguientes dos viñetas.



Figura 4. Mignola, 1994a: 14 y 16.

También los signos que denotan la naturaleza diabólica del héroe son los mismos en ambas historias. Sobre Roberto se nos dice que “dende a tres meses tuvo todos sus dientes y muelas [...] y quando ovo un año, andava y hablava tan bien como los otros niños de cinco años. [...] Cresció

este niño mucho en poco tiempo, y si crecía en cuerpo, más crecía en maldades” (552-553). En *Hellboy* encontramos también los motivos de la dentición temprana y el rápido y monstruoso desarrollo: las viñetas en las que aparece como niño suelen presentarlo con los dientes visibles, mientras que cuando resume su historia temprana en *The Right Hand of Doom* lo hace de la siguiente manera:

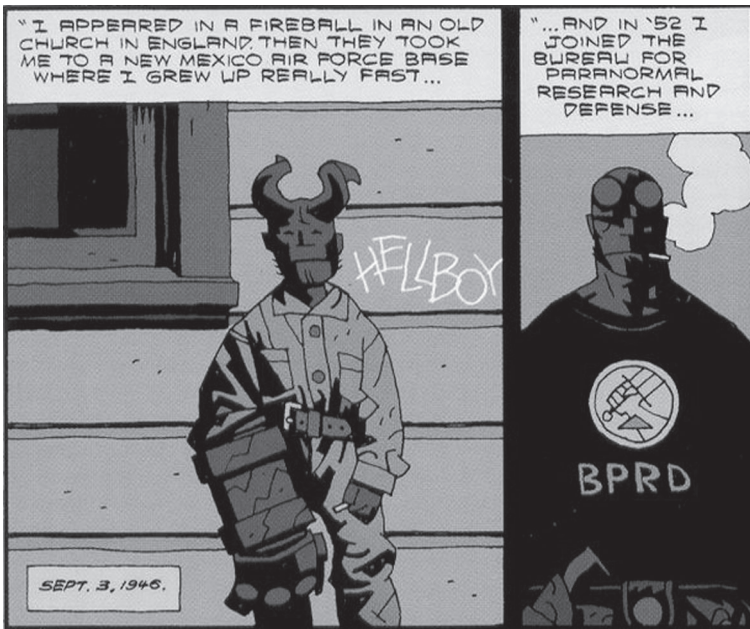


Figura 5. Mignola, 1998c: 59

Es imposible hacer aquí una comparación más extensa de la enorme cantidad de motivos que estos relatos comparten y de las maneras en las que la ideología vigente determina su adaptación. Algunos, sin embargo, merecen por lo menos ser mencionados. Las tres batallas consecutivas en las que Roberto vence al Almirante y a sus ejércitos de “infieles”, así como las burlas que hace el héroe medieval de los judíos en la corte, tienen un parangón en las tres batallas en las que Hellboy vence a Rasputín y a los nazis del proyecto “Ragna-Rok”. El establecimiento del enemigo —de un otro colectivo— con respecto a la comunidad no puede ser más obvio: infieles y judíos por un lado, rusos y nazis por el

otro. Los relatos marcan claramente de esta forma la ideología a la que pertenecen. Otros motivos, como los dos nombres del héroe, el viaje para emprender aventuras o penitencia, la muerte del padre, la llave en la mano, las armas mágicas, etc., presentan estos mismos procesos de adaptación y merecerían un análisis mucho más detallado, para el que no hay lugar en este trabajo.

El análisis comparativo de los dos relatos que nos han ocupado, de sus múltiples semejanzas y paralelos, desemboca forzosamente en el planteamiento de una discusión final: ¿es *Hellboy* un relato derivado de alguna de las versiones de *Roberto el Diablo*? ¿Estamos situados ante la reescritura de la novela, ante su versión en cómic, o ante una reelaboración basada de alguna forma en ella? Resulta imposible dar una respuesta afirmativa a estas preguntas, pues aunque las influencias, conexiones literarias y difusión de *Roberto* sean muy amplias, y aunque los parecidos entre ambas historias sean notables, no tenemos ni un solo dato que las vincule de manera directa o que demuestre que *Hellboy* fue escrito tomando la novela de tradición medieval como fuente de inspiración.

Más de un factor me lleva a pensar, en cambio, que *Hellboy* puede considerarse más bien como una “actualización” o un paralelo de la historia de Roberto, es decir, como la invención de un relato nuevo, pero muy parecido, un relato que utiliza para su configuración una combinación casi idéntica de elementos narrativos. Entrevistado sobre el proceso de creación inicial del personaje de Hellboy y de su historia, Mike Mignola parece apuntar hacia esos derroteros: “I’ve always enjoyed reading old folklore and legends, and ghosts stories, and I wanted that kind of stuff; but I also, I loved, you know, old monster comics, you know, the Jack Kirby Marvel comics”.²³ En varios de los prólogos a las reediciones de sus cómics, el autor de *Hellboy* declara ser un buen lector de cuentos folclóricos y de varios tipos de literatura popular y tradicional, pero, aunque no es imposible que conozca la historia de Sir Gowther o de Roberto el Diablo, sus palabras y sus creaciones denotan más bien procesos de invención que

²³ Entrevista a Mike Mignola incluida en el documental *Hellboy: the Seeds of Creation*, en el disco 2 de la película *Hellboy*, dirigida por Guillermo del Toro en el 2004.

de reescritura. Con un dominio de la tradición similar a aquel de quienes recreaban y transmitían los *romans* ingleses, los *dits* franceses o la literatura de cordel hispánica, Mignola parece haber utilizado una combinación lógica de elementos narrativos para producir un nuevo y exitoso relato, que coincide en muchos aspectos con un tipo de historia heroica antecedente. Así, fruto de un nuevo tipo de narrativa, *Hellboy* recrea y actualiza en sus páginas un relato con el que no guarda una relación “textual” directa.

En esta ocasión, los parecidos y las coincidencias narrativas que hemos descrito apuntan hacia algo más trascendente que la mera identificación de parentescos literarios o de grupos de relatos con los mismos tipos cuentísticos. Las semejanzas entre las historias analizadas nos sugieren que es una preocupación común y una misma necesidad de transmitir ciertos conocimientos en torno a un tema lo que puede haber generado relatos similares mediante la combinación de elementos narrativos parecidos en dos épocas distintas. *Hellboy* y Roberto el Diablo conforman un tipo de héroe al que se le revela un conocimiento secreto a lo largo de su historia. La revelación de que el personaje ha nacido por designio diabólico es, en realidad, una manera de cifrar en clave narrativa el destino de cualquier hombre: el de ser un consumidor y un acaparador voraz. Pero mediante esta revelación y mediante sus acciones, el personaje se convierte también en el portador de un conocimiento que se transmite a través de su relato: todo sujeto con la capacidad potencial para destruir su comunidad es también capaz de mantenerla voluntariamente en equilibrio. Tal vez sea esa idea, sencilla y primigenia, la que dé vigencia a los relatos que venimos analizando, y muy probablemente sea en la necesidad de transmitirla donde debemos buscar las razones para que existan paralelos literarios como el que plantean *Hellboy* y Roberto el Diablo. Así, sin importar que la historia de este tipo de héroe pueda considerarse como una “hagiografía secular” o como un “texto de carácter penitencial” (Hopkins, 12 y 20), como “prosa de cordel” (Caro Baroja, 383ss), como un “libro breve de aventuras ejemplares y caballerescas” (Cacho Blecua, 50), como una “novela devota de aventuras” (García de Enterría, 88) o como un tipo de narrativa secuencial posmoderna, habrá siempre una misma lógica y un mismo tipo de preocupaciones y enseñanzas que cohesionan los elementos que la conforman.

Un relato, observado aisladamente, es susceptible de ser analizado hasta sus últimas consecuencias de manera sincrónica; pero el análisis que se practique sobre él siempre estará basado en el discurso único que recubre su estructura y que cohesiona sus componentes más primigenios, mediante un lenguaje y una ideología particular. Sin embargo, cuando ese relato encuentra un paralelo en otro tiempo, cuando existe otra expresión narrativa que repite la misma historia en un contexto distinto, la comparación de ambas manifestaciones a veces abre una rendija en el telón del discurso y nos permite vislumbrar algunos elementos de su andamiaje más básico, algunos de sus componentes más primigenios, desnudos de la ideología y del discurso que los recubre. Es hacia ese tipo de “desnudez del discurso” hacia lo que ha querido avanzar este artículo, sin otra intención que la de tratar de entender la fascinación que nos causan la prodigiosa fuerza de Roberto o la misteriosa mano derecha de Hellboy.

Bibliografía citada

- ANDRIES, Lise, 1978. “La Biliothèque Bleue: les réécritures de ‘Robert le Diable’”. *Littérature* 30: 51-66.
- _____, 1981. *Moyen Age et colportage. Robert le Diable et autres récits*. París: Stock.
- ATU: véase UThER, Hans-Jörg, 2004.
- BIRNER, A., 1980. *Materialen zu Robert le Diable*. Salzburgo: Universidad.
- BARANDA, Nieves, 1991. “Compendio bibliográfico sobre la narrativa caballerescas breve”. En *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballerescas*, coord. María Eugenia Lacarra. Bilbao: Universidad del País Vasco, 183-191.
- BURKE, Peter, 1991. *La cultura popular en la Europa moderna*, trad. Antonio Feros. Madrid: Alianza.
- CACHO BLECUA, José Manuel, 1986. “Estructura y difusión de *Roberto el Diablo*”. En *Formas breves del relato*. Zaragoza: Universidad, 35-56.
- CÂMARA CASCUDO, Luís da, 1953. *Cinco livros do Povo*. Río de Janeiro: José Olympio.

- CARO BAROJA, Julio, 1990. *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Itsmo.
- CARRANZA VERA, Claudia Verónica, 2008. *Lo maravilloso y lo fantástico en la literatura de cordel del siglo XVII español: estética, ideología y sociología de un género*. Tesis doctoral. Alcalá: Universidad.
- DABORD, Bernard, 1998. "Formas españolas del cuento maravilloso". En *Tipología de las formas narrativas breves románicas medievales*, comp. Juan Salvador Paredes y Paloma Gracia. Granada: Universidad, 103-120.
- DELPECH, François, 1981. "Un souverain, un ange et quelques folies: avatars d'un 'exemplum' médiéval". En *Visages de la Folie (1500-1650)*, comp. Augustin Redondo y Adré Rochon. París: Sorbonne, 55-65.
- EISNER, William, 2002. *El cómic y el arte secuencial*, trad. Enrique Abulí. Barcelona: Norma.
- La espantosa y admirable vida de Roberto el Diablo (Alcalá de Henares, 1530)*, 1995. En *Historias caballerescas del siglo XVI*, Tomo I, ed. Nieves Baranda. Madrid: Turner.
- GARCÍA DE ENRERRÍA, María Cruz, 1983. *Literaturas marginadas*. Madrid: Playor.
- HOPKINS, Andrea, 1990. *The Sinful Knights. A Study of Middle English Penitential Romance*. Nueva York: Oxford University Press.
- INFANTES, Víctor, 1991. "La narración caballeresca breve". En *Evolución narrativa e ideológica de la literatura caballeresca*, comp. María Eugenia Lacarra. Bilbao: Universidad del País Vasco, 165-181.
- MIGNOLA, Mike, guión y dibujo, 1994a. *Hellboy: Seed of Destruction 1*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1994b. *Hellboy: Seed of Destruction 2*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1994c. *Hellboy: Seed of Destruction 3*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1994d. *Hellboy: Seed of Destruction 4*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1995a. *Hellboy: The Chained Coffin*. En *Dark Horse Presents 100-2*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1995b. *Hellboy: The Wolves of Saint August*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1996a. *Hellboy: The Corpse and The Iron Shoes*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1996b. *Hellboy: Wake the Devil 1*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1996c. *Hellboy: Wake the Devil 2*. Milwaukie: Dark Horse.

- _____, 1996d. *Hellboy: Wake the Devil* 3. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1996e. *Hellboy: Wake the Devil* 4. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1996f. *Hellboy: Wake the Devil* 5. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1997a. *Hellboy: Almost Colossus* 1. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1997b. *Hellboy: Almost Colossus* 2. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1997c. *Hellboy: A Christmas Underground*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1998a. *Hellboy: Heads*. En *Abe Sapien: Drums of the Dead*.
- _____, 1998b. *Hellboy: The Baba Yaga*. En *Hellboy: The Chained Coffin and Others*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1998c. *Hellboy: The Right Hand of Doom*. En *Dark Horse Presents Annual*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1999a. *Hellboy: The Vârcolac* 1. En *Dark Horse Extra* 14. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1999b. *Hellboy: Goodbye, Mr. Tod*. En *Gary Gianni's The MonsterMen*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1999c. *Hellboy: Pancakes*. En *Dark Horse Presents Annual*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1999d. *Hellboy: Box Full of Evil* 1. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1999e. *Hellboy: The Vârcolac* 2. En *Dark Horse Extra* 15. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1999f. *Hellboy: Box Full of Evil* 2. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1999g. *Hellboy: The Vârcolac* 3. En *Dark Horse Extra* 16. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1999h. *Hellboy: The Vârcolac* 4. En *Dark Horse Extra* 17. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 1999i. *Hellboy: The Vârcolac* 5. En *Dark Horse Extra* 18. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2000a. *Hellboy: The Vârcolac* 6. En *Dark Horse Extra* 19. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2000b. *Hellboy: The Nature of the Beast*. En *Dark Horse Presents* 151. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2001a. *Hellboy: Conqueror Worm* 1. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2001b. *Hellboy: Conqueror Worm* 2. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2001c. *Hellboy: Conqueror Worm* 3. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2001d. *Hellboy: Conqueror Worm* 4. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2002a. *Hellboy: The Third Wish* 1. Milwaukie: Dark Horse.

- _____, 2002b. *Hellboy: The Third Wish 2*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2003. *Hellboy: Dr. Carp's Experiment*. En *The Dark Horse Book of Hauntings*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2004a. *Hellboy: The Penanggalan*. En *Hellboy Premiere Edition*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2004b. *Hellboy: The Troll Witch*. En *The Dark Horse Book of Witchcraft*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2005a. *Hellboy: The Ghoul or Reflections on Death and The Poetry of Worms*. En *The Dark Horse Book of the Dead*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2005b. *Hellboy: The Island 1*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2005c. *Hellboy: The Island 2*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2006. *Hellboy: The Hydra and the Lion*. En *The Dark Horse Book of Monsters*. Milwaukie: Dark Horse.
- MIGNOLA, Mike, guión y Richard CORBEN, dibujo, 2006a. *Hellboy: Makoma or, a Tale Told by a Mummy in the New York City Explorers' Club on August 16, 1993, 1*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2006b. *Hellboy: Makoma or, a Tale Told by a Mummy in the New York City Explorers' Club on August 16, 1993, 2*. Milwaukie: Dark Horse.
- MIGNOLA, Mike, guión y Duncan FEGREDO, dibujo, 2007a. *Darkness Calls 1*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2007b. *Darkness Calls 2*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2007c. *Darkness Calls 3*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2007d. *Darkness Calls 4*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2007e. *Darkness Calls 5*. Milwaukie: Dark Horse.
- _____, 2007f. *Darkness Calls 6*. Milwaukie: Dark Horse.
- Narrativa popular de la edad Media. La doncella Teodor. Flores y Blancaflor. París y Viana*, 1995, ed. Nieves Baranda y Victor Infantes. Madrid: Akal.
- PEDROSA, José Manuel, 2004. *El cuento popular en los Siglos de Oro*. Madrid: Laberinto.
- _____, 2003. "La lógica de lo heroico: mito, épica, cuento, cine, deporte... (modelos narratológicos y teorías de la cultura)". En *Mitos y héroes*. Urueña: Fundación Joaquín Díaz, 37-63.
- _____, 2005 "Teseo y el laberinto, o por qué los héroes están obligados a pasar por tubos estrechos". En *Europa: narraciones de lo intercultural. Actas del Congreso "Europa, continente abierto: narraciones de lo intercultural"*.

- ral", comp. Pilar Vega Rodríguez. Madrid: Cooperación Internacional / Ministerio de Trabajo y Asuntos Sociales, 21-33.
- Roberto el Diablo*, 1944. En *El conde Partinuplés, Roberto el Diablo, Clamades y Clarmonda*, ed. Ignacio B. Anzoátegui. Buenos Aires: Espasa-Calpe.
- RODRÍGUEZ VELASCO, Jesús D., 1996. "Las narraciones caballerescas breves de origen románico". *Voz y Letra* VII 2: 133-157.
- SÉBILLOT, Paul, 2002. *Croyances, mythes et legendes des pays de France*. París: Omnibus.
- Sir Gowther*, 1995. En *The Middle English Breton Lays*, ed. Anne Laskaya y Eve Salisbury. Michigan: Medieval Institute.
- THOMPSON, Stith, 1972. *El cuento folklórico*, trad. Angelina Lemmo. Caracas: Universidad Central de Venezuela.
- TUBACH, Frederic C., 1969. *Index Exemplorum. A Handbook of Medieval Religious Tales*. Helsinki: Suomalainen Tiedekatemia-Academia Scientiarum Fennica.
- UTHER, Hans-Jörg, 2004. *The Types of International Folktales. A Classification and Bibliography, Based on the System of Antti Aarne and Stith Thompson*. 3 vols. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia-Academia Scientiarum Fennica.
- VARGAS LLOSA, Mario, 1987. *La guerra del fin del mundo*. Barcelona: Seix Barral.

*

CORTÉS HERNÁNDEZ, Santiago. "De *Roberto el Diablo* a *Hellboy*: dinámica narrativa de un héroe de la Edad Media al cómic". *Revista de Literaturas Populares* VIII-2 (2008): 376-409.

Resumen. Este artículo presenta un análisis comparativo de dos narraciones que desarrollan un mismo tipo de relato heroico: la novela popular de raíces medievales *Roberto el Diablo* y el cómic *Hellboy*. El análisis tiene el propósito de describir las claves que construyen el andamiaje de estas historias y de proponer algunas ideas en torno a su éxito y a los motivos para su permanencia.

Abstract. *This paper presents a comparative analysis of two literary works that narrate the same kind of heroic tale: Roberto el Diablo, a popular novel of medieval roots, and the comic Hellboy. It describes the narrative grammar that constitutes the foundations for these works, and suggests some ideas that explain their success and their continuance.*

Palabras clave: cómic; novela popular; héroe; gramática narrativa.

Sergio Callau, coord. *Culturas mágicas: Magia y simbolismo en la literatura y la cultura hispánicas*. Zaragoza: Prames, 2007; 296 pp.

El que, de cuando en cuando, alguna editorial privada siga atreviéndose a colocar en el mercado libros de calidad tan notable (en la forma y en el fondo) como este es algo que va asemejándose cada vez más a una hazaña, con ribetes, si bien se mira, de temeridad. Pocas empresas editoriales (agradezcámoselo, pues, a Prames) son las que, entre la barahúnda confusa de *best-sellers* y de titulillos de usar y tirar (más de tirar que de usar, todo hay que decirlo) que nos invaden, se arriesgan a mantener vivo el hilo de la voz cada vez menos audible de la inteligencia, del trabajo bien hecho y del afán de calidad. Pero la realidad se alía en ciertas (contadas) ocasiones con el sueño, y este libro es una de las raras ocasiones en que podemos celebrar que un acontecimiento de ese calibre cobre vida.

Culturas mágicas: Magia y simbolismo en la literatura y la cultura hispánicas es un libro raro, de los que debieran nacer muchos, pero de los que ven la luz muy pocos. Pensado y diseñado por su editor, Sergio Callau, a partir de la más exigente reflexión y con el mejor cuidado. Alimentado por trece trabajos (trece: número mágico por excelencia) de profunda y original investigación, precedidos por un prólogo del editor y cerrados por un imaginativo epílogo del gran fabulador dominicano Marcio Veloz. Coronado por un detalladísimo índice analítico (de nombres, de materias, de tópicos), de los que ya prácticamente no se ven. Y plasmado todo ello en el continente de una edición sobria y al mismo tiempo refinada y elegante.

Un *objeto*, en fin, que debiera ser de aparición y de uso cotidianos en el mundo académico especializado, y también en los estantes de la cultura en el sentido más amplio y abierto que tiene la palabra, pero que llega como un hito extraño y sorprendente, casi de lujo, a nuestras vidas.

Con alegría, por el privilegio de contar con él, y con cierta pena, por la desgracia de que no haya demasiados que se le asemejen.

El volumen se abre con un prólogo razonado y sutil, sobre las generalidades de los fenómenos mágicos y sus proyecciones desde el mundo de los atavismos remotos hasta el de hoy, y sobre su casuística dentro de este libro, de quien, con vocación y sensibilidad, lo concibió, lo gestó y lo alumbró: Sergio Callau. Y se articula en dos secciones principales, una cuyos tres artículos se acogen al epígrafe de “Palabras mágicas: simbolismo y magia”; y otra, formada por una serie de otros diez artículos, que quedan bajo la etiqueta de “la historia, las historias y las personas de la magia”.

Abre el libro el artículo de José Manuel Pedrosa “Ritos para atar santos y diablos y para encontrar objetos perdidos: mito y folclore, magia y religión”, que sigue los pasos de una serie de divinidades (ambiguamente celestiales o, la mayoría de ellas, abiertamente demoníacas) a las que, en muchas culturas (no solo en la hispánica) se ruega (o se presiona, o se increpa, o se maltrata) para que encuentren objetos y personas que se han perdido.

Le sigue un artículo de Sergio Callau, “Adminístrese por vía oral: el ensalmo y otros símbolos terapéuticos”, de originalidad y densidad muy desacostumbradas. Su punto de salida son los curiosos presupuestos teóricos de Pedro Ciruelo; se adentra luego en detalle en diversos ritos de curación descritos por Alvar Núñez Cabeza de Vaca en sus asombrosos *Naufragios*, y profundiza, siguiendo ese hilo, en cuestiones y en tópicos que casi podríamos llamar de filosofía de la religión y que van desde el motivo del aliento mortífero hasta el del hilo de la vida. Callau se mueve dentro de ese enredo con naturalidad pasmosa, pese a los recodos y paradojas que presenta. Si no hubiera tenido que ceñirse al espacio escueto de un artículo, habría merecido la pena que se hubiera detenido en los análisis que Lévi-Strauss dedicó a la cuestión del aliento fatal emanado por las viejas demoníacas a partir del volumen primero de las *Mitológicas*.

Viene después un documentadísimo artículo de Luis Beltrán Almería sobre “Magia y simbolismo”, sostenido sobre densas bases teóricas (Propp, Lukács, Bajtin, Meletinski, y unos cuantos más) y articulado sobre colecciones de relatos (desde los de la Biblia hasta los de los bosquimanos xam) de los que, como desvela el autor, parte un hilo sutil que no

queda interrumpido ni siquiera en el imaginario actual, lo que prueba que el pensamiento simbólico, lejos de haber quedado desterrado por el racionalismo moderno y posmoderno, sigue vivo, rampante e incluso omnipresente (bajo disfraces y avatares bien distintos) entre nosotros.

José Luis Calvo Martínez, en "De las brujas de Tesalia a los magos egipcios", traza una puesta al día muy acertada y pedagógica sobre el fenómeno de la brujería en el Oriente mediterráneo de la antigüedad. Y Francisco Marco Simón, en "Los espacios de la magia en el Imperio Romano", sigue sus pasos, aunque sobre escenarios romanos. Ambos trabajos están acompañados de apéndices (de textos, de ilustraciones) muy útiles y basados en aparatos de notas de acertadísima erudición.

En el capítulo siguiente, Ángel Garí Lacruz hace otra síntesis muy minuciosa, esclarecedora, de "La historia de la brujería en Aragón". Complemento ideal, al alcance de todo el mundo, y actualizado, de sus sabios y densos libros y artículos anteriores sobre una cuestión de la que él es el especialista más reconocido.

Patricia Esteban Erlés, en "Cosas de magia: de armas, anillos y huesos de santo en los primeros libros del ciclo amadisiano", ofrece una introducción muy documentada y original a la presencia de objetos y de ideas mágicas en los libros de caballerías. Territorio sobre el que circula ya una bibliografía muy importante, pero en cuyos resquicios se las arregla ella para seguir pistas y encontrar vías novedosas.

Ángel García Galiano, en "La sabiduría de Dios escondida: el otro Renacimiento", arroja luz sobre las tradiciones herméticas del Renacimiento, y sigue los hilos que las ligan con sus viejos antecedentes de la antigüedad. Y Víctor Ivanovici, en "La conexión cervantina entre la bruja y el chamán", añade un eslabón más, de cierta originalidad, a la profusa bibliografía ya existente acerca de las prácticas de brujería que reflejan algunas obras de Cervantes.

Por su parte, Danilo Manera, en "Las flautas de la anaconda celeste: un ritual mítico en la Amazonía", analiza mitos y ritos del pueblo Tucano del Vaupés colombiano. Hermosísimos relatos, contextos evocadores, análisis llenos no solo de agudeza, sino también de poesía. Interesantes fotografías.

Natalia Arséntsieva, en "El mundo de la magia en Bécquer y Gógol: posesiones románticas", profundiza en las *Cartas desde mi celda* del ro-

mántico español y en *Las veladas de Dikanka* y en *Vij*, del gran escritor ruso, para desvelar el modo en que el romanticismo de los polos más extremos de Europa trajo a primer término de sus preocupaciones y de su estética la cuestión de la magia.

Cristina Sánchez-Carretero, en "Nuestra religión, vuestra magia: los misterios dominicanos cruzan el Atlántico" hace un análisis muy detallado y cercano, basado en observaciones de campo y enmarcadas en un aparato teórico impresionante, del fenómeno del vudú dominicano trasplantado, con las corrientes migratorias de los últimos años, a Madrid.

A continuación, Eva Lara Alberola, en "El mago Potter: magia y literatura infantil", explora los cauces y las convenciones a través de las cuales los saberes mágicos tradicionales han contribuido a perfilar la figura del celeberrimo personaje de la literatura infantil y juvenil.

Por fin, el narrador dominicano Marcio Veloz, uno de los grandes escritores en lengua española, construye un relato que mezcla, en texturas difícilmente discernibles, el reportaje documental con la ficción desatada, el miedo con la ironía, y evoca los caminos de ida y vuelta que han transitado las brujas entre España y América. Interesantísima su disquisición sobre las *marimantas* españolas, que en los pueblos de la metrópoli tienen el sentido de fantasmas o espectros (asociados muchas veces a historias de engaños y adulterios), según se puede corroborar en el artículo, poblado de *marimantas*, "Los fantasmas enamorados: Job, Vélez de Guevara, Calderón, Castillo Solórzano, Zayas, Feijoo, Cruz, Irving (y la tradición folclórica)", de José Manuel Pedrosa.¹

Un índice tan útil como detallado pone digno colofón a un libro misceláneo, interdisciplinar, lleno de matices y de sugerencias, que está llamado a ser referencia inexcusable dentro de la cada vez más amplia, pero todavía muy irregular bibliografía española sobre la cultura y la literatura de la magia.

JOSÉ MANUEL PEDROSA
Universidad de Alcalá

¹ Publicado en *El Siglo de Oro en escena. Homenaje a Marc Vitse*, ed. Odette Gorsse y Frédéric Serralta, Toulouse: PUM / Consejería de Educación de la Embajada de España en Francia, 2006, pp. 733-745.

Martin Lienhard. *O mar e o mato. Histórias da escravidão*. Luanda: Kilombelombe / Lienhard, 2005; 175 pp.

Una de las líneas de investigación que ha desarrollado Martin Lienhard en diferentes trabajos es el estudio de la esclavitud en distintas regiones americanas y africanas, desde el periodo colonial hasta ahora. El presente libro surge en el año de 1993, en el ámbito de algunas comunidades de *palo monte*, religión afrocubana de ascendencia bantú, y forma parte de una investigación más amplia sobre la ritualidad y la cosmovisión bantú en la historia de América (el Caribe y Brasil) y de África (21).

El objetivo del libro no es escribir la historia de la esclavitud en América, sino

evocar algumas das inumeráveis “histórias” que foram vividas pelos africanos ou seus descendentes ao longo dum processo que durou vários séculos e envolveu diferentes áreas aquém e além Atlântico (25).

La estructura del libro permite un claro seguimiento de la argumentación de Lienhard. La introducción acerca al lector a la problemática que se va a estudiar y antecede a tres ensayos sobre diferentes aspectos y épocas: “Mambo: canto ritual e memória escrava em Cuba”; “Milonga: o ‘diálogo’ entre portugueses e africanos nas guerras do Congo e de Angola (séculos XVI-XVII)”; “Quilombo: fugas e levantamentos de escravos e o discurso da resistência (Brasil e Caribe: século XIX)”. Además, se acompaña el libro con un útil glosario, que facilita la lectura de los términos utilizados.

En la introducción se explica que el gran comercio de esclavos comienza en el siglo XV con la incursión europea en el África occidental. El área más devastada fue, hasta el siglo XVIII, la comprendida por las actuales repúblicas de Congo-Brazzaville, Congo-Kinshasa y Angola. En América, por su parte, las mayores concentraciones de esclavos fueron en el Caribe y en Brasil.

A lo largo del libro se devela poco a poco la contradictoria resistencia de los africanos contra los portugueses y las diferentes formas de subordinación de los esclavos en las plantaciones brasileñas y caribeñas. Por lo tanto, no sorprende encontrar coincidencias entre ciertos aspectos de la

lucha contra los portugueses en el siglo XVII, como la de los *quilombos* o ejército de esclavos fugitivos de Angola, con la lucha de los *quilombolas* brasileños del siglo XIX.

Hay dos espacios destacados en la cosmogonía de los congos cubanos actuales: *mfinda* (*mato*), el bosque, y *kalunga* (*mar*), el mar, espacios que representaron quizás la salvación contra los esclavistas. Lienhard advierte que una lectura simultánea de todas esas historias africanas y afroamericanas es arbitraria, pero la superposición entre ellas permite iluminar las zonas oscuras (26-27).

La floresta, en las tradiciones más antiguas de los congos, era el lugar de la morada de los muertos, mientras que esta, en las tradiciones posteriores, se traslada al fondo del mar (27). Ello puede deberse a que del mar llegaban los portugueses, y el terror que implantaron quedó impregnado en los cantares donde se imaginaban incluso que los negros continuarían trabajando para los blancos debajo del mar. De este modo, el estudio de Lienhard revela un proceso de continuidades y rupturas culturales, prevaleciendo las continuidades sobre las rupturas. Así, a pesar de que la palabra *mar* permanece, su significado ha cambiado; es decir, el mar para los esclavos caribeños no solo significaba la muerte, sino también significaba el camino de regreso a África (28).

Para los bantú exiliados en América otro camino para llegar a “África” era la senda que se abría en los bosques para llegar a los *quilombos*, *palenques* o *cumbes*. La fuga hacia la selva era similar a las realizadas en África, donde el *quilombo*, en la Angola del siglo XVII, era como un “estado-ejército” que se hacía en la selva, donde existían ventajas militares, a la vez que se garantizaba la protección de los espíritus para resguardar a la corte en tiempos de guerra. En América, los *quilombos*, *mocambos*, *palenques* o *cumbes* eran también entidades político-militares movibles que recurrían a la selva para obtener protección tanto militar como espiritual. Es decir, en las selvas americanas se crea el espacio de los espíritus de los ancestros, en el que era posible ponerse en contacto con África: la *mfinda* (28). De acuerdo con Martin Lienhard:

As conotações utópicas que o mar e o mato adquiriam ao longo da história afro-americana permanece, aparentemente, vigente até hoje. Essa vontade de conservar, recriar u lembrar o discurso ou certas práticas escravas

remete, sem dúvida, para a necessidade de responder, pela afirmação de uma cultura de luta, à discriminação e à marginalização sociocultural que ainda sofrem, nas Américas, as comunidades populares compostas principalmente por descendentes de escravos africanos (29).

El trabajo es interdisciplinario y se inscribe en la etnohistoria, que es una disciplina que trabaja tanto en la sincronía de la etnología como en la diacronía de la historia. De acuerdo con el autor, al contrario de lo que algunos estudiosos han propuesto, las comunidades étnicas llevan en sus prácticas culturales las marcas de su experiencia histórica y social.

Las etnias en las sociedades coloniales se encuentran en un proceso de redefinición y recomposición o recreación (29). Y aquí se puede entender la etnohistoria como la historia de las colectividades tradicionales que fueron reestructuradas en el contexto de una sociedad colonial o esclavista y que se fue transformando en el seno de las sociedades modernas en sectores marginales. La etnohistoria es un esfuerzo por escribir la historia de aquellos grupos que no acostumbran tener acceso a la historia oficial o que solo entran a ella por la puerta de servicio (30).

Durante las últimas décadas han aumentado de manera significativa los estudios sobre los esclavos en Latinoamérica, dejando a un lado las perspectivas oficiales y optando por la de los esclavos. A esta última se suma Martin Lienhard, quien retoma como objeto principal de su estudio las “prácticas discursivas” de estas comunidades (30).

Las fuentes de la investigación se pueden dividir en tres grandes rubros: para la resistencia africana contra los portugueses en África central, en los siglos XVI-XVIII, las cartas o relaciones de misioneros y de gobernadores que estaban directamente involucrados en esa empresa esclavista; para saber de los esclavos insurrectos de Brasil y del Caribe la fuente principal son las denuncias hechas contra algunos grupos de esclavos rebeldes. Ambas fuentes son oficiales y, por lo tanto, indirectas. La tercera fuente, para las comunidades actuales, son las canciones litúrgicas de los *paleros* cubanos, donde la voz de los estudiados se puede escuchar directamente, pero de igual manera el estudioso tiene que reconstruir la historia de las comunidades que está en el entramado del discurso. De hecho, destaca Martin Lienhard, la tarea del investigador consiste en rescatar los restos de este discurso en los intersticios y darle

coherencia y sentido, así como también en estudiar los silencios, aquello que ha sido ocultado.

En el primer ensayo del libro se estudian los *mambos*, que son los cantos rituales de los *paleros*, aquellos que practican la religión *palo de monte* —una de las principales religiones de Cuba—, que permaneció dentro del ámbito popular y cuyos practicantes se consideran herederos espirituales de los congos que llegaron a Cuba como esclavos. Estos cantos, además de su ritualidad, sirven también como memoria histórica y cultural del grupo.

El palo de monte se divide en distintas tendencias —*mayombe*, *kimbisa*, *briyumba*—, que a su vez se dividen en diversas casas o linajes denominados *munanzos*. Los *mambos* analizados en el libro pertenecen al *munanzo* de la Habana.

El origen del vocablo *màmbu* proviene de *diàmbu*, que en kikongo significa palabra —comprende palabra, verbo, concepto—, ‘discurso’ —entendido como mensaje, relato, opinión, hecho, queja— y ‘diálogo’ —conversación, negociación, juicio. La forma típica de un *màmbu* es la conversación ritual que los *makota* —los viejos de la comunidad— realizan debajo de un árbol (37). En las canciones rituales, *mambo* comprende todos los significados anteriores, como palabra sagrada, discurso histórico y negociación entre los miembros de la comunidad o entre las divinidades del mar y de la selva.

El *mambo* es una canción dialogada, entre un solista y un coro, que se apoya en una serie de fórmulas estables; cada vez que aparece un nuevo tema en una serie de cantigas dedicadas a la misma divinidad se dice que el mambo “vira”. Además, en las canciones se establecen diálogos humorísticos, cómicos y sarcásticos que semejan a las canciones de “puya”, de pelea.

La lengua de los cantares es distinta a la coloquial, ya que contiene rasgos léxicos y morfológicos bastante heterogéneos. La lengua ritual cambia de una canción a otra; sin embargo, retoma elementos de la lengua bozal, español muy básico que hablaban los esclavos en las plantaciones y *senzalas*. En tanto que los vocablos religiosos provienen del *kikongo*, lengua oficial del reino colonial del Congo.

En los cantos se observa la construcción de un espacio diferente al espacio hegemónico. De acuerdo con Lienhard, la respuesta a la relación entre ambos se halla en las primeras aseveraciones del cantar:

- S. *Yo nkanga yo nkanga mundele*
(yo amarro yo amarro blanco)
- S. *Va nkangando lo mundele*
(yo voy amarrando los blancos)
- C. *Yanguilé (yandilé)*. (41)

El primer verso tiene una larga tradición en la cultura oral del Congo. Ya en 1660 el rey del Congo hablaba de la necesidad de amarrar a los blancos. Al comenzar *el tata nganga* con esta fórmula, inicia un proceso en el que se amarran las esquinas y se crea un espacio libre, sagrado, para realizar el ritual. Actualmente al repetir las palabras, los paleros adoptan la perspectiva de los esclavos y el *mundele*, más que representar una etnia, se refiere a un adversario social.

Posteriormente se procede a llamar a las potencias divinas:

- S. *Primero Sambia que toda la cosa awé*
- S. *Buena noche va con licencia lo nfumbe nganga wé*. (43)

La primera divinidad *Sambia* o *Sambianpungo* (*Nzámbi-a-mpúngu*) es una de las divinidades supremas de los congos; también se mencionan algunos ancestros de las comunidades y los *nganga* o dioses que están en sus receptáculos, que podrían semejar a los “diablos del campo y de la casa” (46). Estas invocaciones a dioses asociados con el cosmos natural reivindican la continuidad entre los paleros y sus antepasados, tanto los africanos como los esclavos.

Asimismo los *mambos* se refieren a una cosmología que se remite a una constante evocación de los espíritus de los muertos y al *mato* (selva). Lienhard realiza un análisis de un *mambo* a través de las redes isotópicas, mostrando los diferentes vocablos que mencionan a los espíritus de los muertos, su significado en kikongo y su aplicación en el canto.

La *nfinmda* o *mato* remitía al país de los muertos para los africanos, en tanto que para los paleros de Cuba evoca un paraje mágico extenso e inaccesible. Así, el vocablo *mayombé*, que aparece frecuentemente, se asocia con una región de Zaire de árboles gigantes y una vegetación exuberante, es decir, con la selva (*mato*), el lugar protegido del rito que arrastra a los paleros a su seno. En otras palabras, comenta Lienhard, durante los

rituales los paleros repiten incesantemente el viaje que realizaron sus ancestros cuando fueron deportados por los esclavistas (53).

La travesía del mar se recuerda sobre todo en los cantares dedicados a la *madre de agua* o *mamita lango*. Mientras que para los esclavistas los negros solo representaban un cuerpo, para los paleros, en la deportación marítima, se concibe a cada esclavo como la sede de un pensamiento y de una cultura. De hecho, mientras que los críticos describen el fenómeno esclavista como causante de la pérdida de identidad de los africanos, los paleros observan esta deportación como una “gran expansión cultural y religiosa kikongo” (54).

La palabra *kalunga*, que también designa al mar, es una palabra *kim-bundu* muy compleja, que tiene diversos significados, como: la muerte, la residencia de los muertos, un noble o una exclamación de espanto. En cambio, en la cosmología tradicional es un espacio de transición que divide el mundo de los vivos del de los muertos. Esta connotación ambivalente se preserva en los *mambos* cubanos. El mar para los paleros es un espacio de encuentro con África. Por ejemplo, en un canto se incluyen fórmulas como esta:

S. Yo traigo arena
del fondo de la má. (57)

donde la arena, como la tierra de los cementerios, permite la comunicación con el país de los muertos. Si bien coincide con la morada de los muertos como *nfinda*, el mar, *kalunga* se refiere más bien al momento histórico de la travesía de los esclavos, ya que son los espíritus que murieron durante esta los que habitan el mar (57). Así, el mar tiene una doble significación, ya que para los africanos significa la muerte, en tanto que para la comunidad de paleros representa la relación con África (58). Además, Lienhard describe las similitudes de estas creencias con las de las comunidades populares brasileñas de ascendencia congo o bantú denominadas los Arturos.

Durante el siglo XVIII, el apogeo de la producción de azúcar fue también la cima de la esclavitud. Esto se recuerda en algunos *mambos* cuya estructura paralelística me recuerda a las canciones arcaicas hispánicas:

- S. Glin, Glin macotero
Suenan la campana del ingenio.
- S. Suenan la campana arriba nganga macotero
Suenan la campana briyumbero. (60)

Este tipo de *mambos* fue común durante la época de la abolición de la esclavitud en 1840. En ellos, al contrario de las crónicas de viajeros u otras narraciones en las que se muestra al ingenio azucarero como un infierno opresivo, parecería que los líderes espirituales, los “congos”, son los dueños del espacio. El uso de los vocablos como *macoteros* y *briyumberos* sugiere que sería una llamada para una movilización de los hechiceros.

Asimismo, se habla en estos cantares del maltrato al que está sometido el esclavo, el cual, a pesar de ello, es protegido por diferentes divinidades y por sus líderes espirituales. El tono jactancioso puede responder tanto a la virulencia de las rebeliones como a un ocultamiento de la fragilidad de quien lo canta. Todo esto muestra que los *mambos* de los paleros cubanos “parecem constituir um ‘recipiente’ no qual se refugiaran fragmentos da memória histórica dos escravos cubanos de origem kongo ou bantu” (65).

Lienhard llama la atención sobre el hecho de que en ninguno de los textos se menciona la palabra *esclavo* o se victimiza al hablante; por el contrario, parecería que los ancestros espirituales, con sus poderes mágicos, se imponen al agresor. Es decir, el discurso de los *mambos* es “un discurso en rebeldía permanente” (66).

La lengua que se utiliza es un español rudimentario que proviene del *bozal*, español que se hablaba en los ingenios, y un lenguaje de tipo africano inteligible a partir del español. Además, es una lengua que se preserva solo para el uso religioso, a diferencia de otras lenguas que surgen en las situaciones de contacto cultural. Esta heterogeneidad lingüística y poética en los cantares puede ser una reminiscencia del encuentro entre los esclavos y los sectores hegemónicos hispánicos (67).

En el capítulo segundo, titulado “Milonga: o ‘diálogo’ entre portugueses e africanos nas guerras do Congo e de Angola (séculos XVI-XVII)”, Lienhard muestra a través de documentos oficiales cómo existía no solo

una guerra de hechos, sino también de discursos entre los portugueses y los africanos. Asimismo, señala que utilizar los documentos oficiales de los conquistadores para comprender a los africanos hace pensar en la persona que escucha una conversación telefónica ajena, donde el que escucha debe imaginar al “interlocutor distante” y sus palabras.

La investigación de este ensayo se basa en tres documentos que se escribieron entre 1580 y 1680 por diferentes actores de la colonización. Dos de ellos son muy conocidos: *Descrição histórica dos três reinos do Congo, Matamba e Angola* del padre capuchino Cavazzi de Montecúcolo (1687) y la *História geral das guerras angolanas* de António de Oliveira de Cadornega (1680). El tercero es un texto mucho menos conocido y más rico en voces africanas, que es una relación realizada por el gobernador de Angola, entre 1624 y 1630, Fernão de Souza, para sus hijos, donde la incorporación de las cartas recibidas por oficiales portugueses y señores africanos, amigos y enemigos, refuerza su “dialogicidad”.

El contacto con los pueblos africanos se realizó en principio para seguir el mandato del papa de evangelizarlos. Sin embargo, como se sabe, muy pronto las preocupaciones de los conquistadores fueron diferentes, pues convirtieron la selva y sabanas de Angola en un territorio en guerra permanente entre los portugueses, quienes querían enriquecerse con la importación del mayor número de esclavos, y los señores africanos, que pretendían defender su autonomía.

La selva y los lugares de difícil acceso se transformaron en refugio esencial de la resistencia africana, ya que eran territorios casi impenetrables para los europeos. Además de un espacio estratégico, la selva era un espacio sagrado donde recibían la protección de las diferentes deidades. De hecho, para los africanos la guerra no era un acto exclusivamente militar, sino que también tenía un significado religioso.

La violencia en la guerra fue otro “lenguaje” que utilizaron los europeos para demostrar su superioridad e implantar el terror a través de la barbarie y la crueldad con las que intentaban desalentar cualquier tipo de resistencia. Mientras que los europeos cometían todo tipo de violencia física, los africanos utilizaban la violencia verbal, como las amenazas de antropofagia.

También existió un lenguaje diplomático de cartas y recados orales enviados entre europeos y africanos, donde estos últimos utilizaban un

lenguaje totalmente ajeno a ellos, el cual, sin embargo, los reyes africanos utilizaron para su beneficio. Esto se observa en diferentes cartas estudiadas por Lienhard, donde los señores africanos admiten la sumisión a la corona de una manera que no los comprometía a una sumisión en la práctica.

Otros, como la reina Njinga-Nzinga, se servían con similares intenciones de recados orales a través de emisores especializados, ya que para los africanos la palabra oral era verdadera. En cambio, para los portugueses significaba lo contrario. En estos casos se utilizaron distintos géneros orales, como el “discurso enigmático”, *nongonongo*.

Otro género es el de la *milonga*, cuyo significado en la relación parece remitir al de un discurso de persuasión basado en promesas o amenazas (99), que se completaba con un lenguaje gestual complejo. Un ejemplo de ello es cómo la reina Njinga-Nzinga utiliza la *milonga* para alentar la sublevación.

Otro modo de discurso fueron los rumores que los señores africanos hacían llegar a los portugueses para infundir temor o lograr algún tipo de pacto, como muestra Lienhard en otros ejemplos estudiados.

Asimismo, el autor comenta que, en el ámbito de las guerras angolanas, las fugas hacia la selva de los oprimidos fueron el único modo de expresarse para la gente anónima ante la realidad amenazante. Fernão de Souza, un gobernador portugués, dada su capacidad política, comprende esto e interpreta esas fugas como la necesidad de un diálogo y contiene la represión que los esclavistas le pedían.

El complejo análisis de los discursos heterogéneos de la guerra puede revelar un mundo de disidencias y rebeldías, así como evidenciar que las reglas del juego las impusieron los portugueses, ayudados por el deslumbramiento provocado por su riqueza y por el uso extremo de la “violencia”.

El tercer y último capítulo, titulado “Quilombo: fugas e levantamentos de escravos e o discurso da resistência (Brasil e Caribe: século XIX)”, utiliza como fuentes los procesos realizados contra los líderes, o supuestos líderes, de movimientos de fuga o de insurrección en el área. Durante el periodo esclavista, las fugas de esclavos, tanto individuales como colectivas, fueron inevitables. Estas últimas muchas veces terminaban en la formación de reductos cuya denominación varía según la zona. En

Brasil se los denominó *quilombo* o *mocambo*, *cumbe* o *patuco* en Venezuela, *palenque* en Cuba o en Colombia.

El denominar *quilombos* a las comunidades de esclavos fugitivos provenientes del Congo y Angola es significativo, ya que el vocablo *kilombo* en Angola hacía referencia a una asociación de iniciación militar (116). De acuerdo con Lienhard, esta relación es evidente durante el siglo XVII para los esclavos rebeldes que fundaron el *quilombo* de Palmares en la selva de Pernambuco, puesto que el *quilombo* no solo era la asociación militar, sino que también, simbólicamente, era Angola. Las tácticas defensivas que utilizaban eran las mismas que sus ancestros habían usado en África para repeler a los portugueses, como se observa en las relaciones y en los procesos citados por Lienhard.

El estudioso distingue tres casos de las primeras tres décadas del siglo XIX y realiza el análisis de los discursos producidos. El primero es la insurrección de Manuel Congo (Brasil, 1838). Un centenar de esclavos huye de las haciendas cafetaleras de Paraíba hacia un *quilombo* que ya existía, denominado Santa Catarina. Dada la importancia de la producción del café, los hacendados organizaron una expedición punitiva en la que murieron dos militares y un número no registrado de esclavos. A 15 esclavos se les siguió un juicio por insurrección, en el cual se dijo que Manuel Congo era el dirigente. La parcialidad y la alevosía del juicio quedaron en evidencia al observar que los testimonios de los delatores eran idénticos, así como que en ningún momento se habló de que existieran traductores. La lengua en la que pudieron haberse comunicado era una especie de español muy básico, que pudo ser similar al denominado "Santo Tomé". El líder fue condenado dos veces a la horca por homicidio, y los demás, a ser azotados.

Al parecer, la estrategia defensiva de los esclavos fue hablar de las armas e instrumentos que llevaban, dar algunos datos del *quilombo* y ofrecer nombres de la gente muerta o desaparecida. Asimismo, dicen que fueron convidados o seducidos para sumarse a la fuga, palabras que, de acuerdo con Lienhard, remiten a las *milongas*, en las cuales se prometía el paraíso, que en este caso era el África imaginada.

Las mujeres enjuiciadas también adoptaron una estrategia defensiva, diciendo que fueron obligadas a ir contra su voluntad. Las mujeres trabajaban en el servicio doméstico, y por ello su actitud ante la fuga pudo ser reticente, dice Lienhard.

De acuerdo con los procesos, algunos denominaban al líder "rey"; sin embargo no queda claro, pues no había traductores; otros le denominaron "pai", padre, que corresponde al nombre dado a los sacerdotes. De hecho, se trataba de reestablecer en el *quilombo* una jerarquía religiosa africana. De manera que la insurrección se basa, en "términos ideológicos, culturales y organizativos, en patrones de ascendencia africana" (127).

El otro caso estudiado por Martin Lienhard, el proyecto de levantamiento de los esclavos del río Atibaia en Sao Paulo (1832), revela cómo también en las rebeliones de los marginados existe una influencia de la sociedad occidental. En el proceso se acusa a los esclavos de juntarse en un "club", palabra que implica que los esclavos conocían el pensamiento jacobino o estaban influidos por él. Si bien varios de los negros estaban bien informados sobre las conmociones políticas del Brasil, de acuerdo con Lienhard, las motivaciones de los esclavos y su organización son más africanas. Esto lo confirma el hecho de que bajo las reuniones de hechicería los líderes del levantamiento ocultaban sus intenciones. Se encuentra una "boceta de chifre", una pintura de un negro sentado sobre una cadena mientras lo coronan dos blancos, hecho que señala la existencia de un mercado de pinturas entre los esclavos. En este caso, por un lado se nota una combinación de elementos occidentales, como la politización de los dirigentes, la estructura de "club" y el uso de la escritura; por otro lado, la hechicería, la estructura jerárquico-religiosa y la pintura muestran una estructura netamente africana.

El último ensayo lo dedica el autor al estudio de una fuga planeada por un grupo de esclavos puertorriqueños que, en 1826, quieren escapar para llegar a Haití, donde ya existía una república independiente, la primera de América, formada por aquellos esclavos que se habían insubordinado y logrado su libertad.

En Bayamón era común que los esclavos se fueran hacia las islas vecinas para mejorar su vida, por lo cual los hacendados mantenían una vigilancia de la costa, que, sin embargo, no era suficiente. Por ello se decidió tomar seriamente el rumor sobre una posible fuga de una veintena de esclavos. El proceso se realizó de una manera abierta, sin premeditación y llamando a las personas nombradas durante la investigación, es decir, de modo completamente opuesto a lo que sucedió en el proceso de Manuel Congo. Las inconsistencias de los testimonios, tanto de los esclavos como

de los hacendados, terminaron por cansar al prefecto, quien sentenció que se encadenara a los esclavos y se les vigilara.

El proceso y la sentencia se pueden comprender mejor prestando atención a la situación política y económica. Ya para ese entonces, la esclavitud se percibía como un régimen difícil de justificar políticamente y muy poco rentable económicamente. Además, ya desde 1816 Bolívar había abolido la esclavitud en Venezuela. El proceso se distingue también por la labor de los escribanos, que transcriben, dice Lienhard, el lenguaje coloquial hasta con cierta gracia. Los esclavos narran la escasez de comida y cómo podían remediarla a través de robos o estableciendo comercio de caballos robados. Las diferentes versiones del mismo hecho recuerdan la película *Rashomon* de Kurosawa, donde es el público quien tiene que reconstruir lo sucedido. El análisis de distintas deposiciones permite aseverar que los esclavos habían sido seducidos por el lenguaje del tío Juan Bautista. Describen el apercibimiento de la canoa y señalan el día de Santiago para la fuga, quizás buscando su protección o también como rebeldía. Y quizás, agregaría yo, buscando que los blancos estuvieran distraídos en los festejos. El tío era un personaje respetado por los esclavos, quizás un sacerdote de la religión afro-americana; en su deposición toma como eje central al tambor, “bomba”, que habían ido a venderle. Comenta que llegó el músico a la hacienda y se puso a tocar el tambor frente a su casa durante cuatro horas, pero que él no había salido. Además, añade, que no conocía al músico y por eso había rechazado realizar la fuga. Sin embargo, en otra declaración se supo que él y el músico se habían ido a comer juntos.

Los tropiezos y mentiras, cuyo propósito era confundir al prefecto, sí revelan la importancia del tambor, que era el instrumento para convocar a los insurgentes (143). Los tambores en la fiesta de Santiago se convierten en el vehículo que les permite a los esclavos viajar hasta el África imaginada, el espacio construido por el sonido de los tambores.

El mar, mencionado constantemente por los esclavos, se convierte en *kalunga*, el espacio de los muertos, un espacio que deben atravesar para llegar a un verdadero *quilombo*, que es el Estado negro de Haití.

La fina lectura que hace Martin Lienhard de las diferentes historias, así como su rigurosa metodología, revelan un interesante y constante movimiento de resistencia y rebeldía entre los esclavos para ser libres de

modo real o ritual, o ambos. Nos enseña una América más compleja, más rica, desde la mirada del otro, en este caso desde la tradición bantú, donde los territorios, más que reducirse, se multiplican a través del lenguaje.

Podemos mencionar aquí al menos dos textos donde también existe la intención explícita de crear un espacio sagrado a través de las palabras, como en el ritual de palo de monte. El primero es la oración hispánica de "Las cuatro esquinas", en la que también se crea un espacio sagrado y libre del mal, que es la cama, donde se realiza el sueño. El segundo es el poema "Sensemayá" de Nicolás Guillén, imitación de los cantos de carnaval, donde se repite el verso "mayombe bombe mayombé" y se recrea el espacio sagrado, aquel del Zaire, la selva, para el combate con la culebra, real o imaginada.

O mar e o mato es una lectura obligada, por su rigurosa metodología y análisis iluminador, para todos aquellos interesados en recorrer las huellas de la voz en las diferentes prácticas discursivas de los esclavos, pero también para todos aquellos interesados en estudiar la oralidad en general.

MARIANA MASERA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

modo real o ritual, o ambos. Nos enseña una América más compleja, más rica, desde la mirada del otro, en este caso desde la tradición bantú, donde los territorios, más que reducirse, se multiplican a través del lenguaje.

Podemos mencionar aquí al menos dos textos donde también existe la intención explícita de crear un espacio sagrado a través de las palabras, como en el ritual de palo de monte. El primero es la oración hispánica de “Las cuatro esquinas”, en la que también se crea un espacio sagrado y libre del mal, que es la cama, donde se realiza el sueño. El segundo es el poema “Sensemayá” de Nicolás Guillén, imitación de los cantos de carnaval, donde se repite el verso “mayombe bombe mayombé” y se recrea el espacio sagrado, aquel del Zaire, la selva, para el combate con la culebra, real o imaginada.

O mar e o mato es una lectura obligada, por su rigurosa metodología y análisis iluminador, para todos aquellos interesados en recorrer las huellas de la voz en las diferentes prácticas discursivas de los esclavos, pero también para todos aquellos interesados en estudiar la oralidad en general.

MARIANA MASERA

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

La voz y la noticia. Palabras y mensajes en la tradición hispánica. Uruëña: Fundación Centro Etnográfico Joaquín Díaz / Junta de Castilla y León, 2007; 284 pp.

Desde el año 2005, la Fundación Joaquín Díaz viene realizando en Uruëña (Valladolid) un Simposio sobre Patrimonio Inmaterial, un evento que cada año reúne durante tres días a un grupo reducido de investigadores, artistas y estudiantes, para analizar y discutir aquellas manifestaciones de la cultura y la tradición que, por su naturaleza efímera, no siempre dejan huellas físicas de su importante existencia dentro de una sociedad. El simposio se centra en las conferencias que dictan los investigadores invitados, pero no se limita a eso: los estudiantes y los profesores tienen la oportunidad de convivir e intercambiar ideas en un contexto francamente afable, pues además de la discusión abierta que se da en las sesiones, todos los participantes se hospedan en Uruëña y comparten la mesa y el pan que generosamente proporcionan los organizadores.

El libro que nos ocupa es una recopilación de los trabajos que se presentaron en el segundo de estos simposios, llevado a cabo del 16 al 20 de mayo de 2006, en el que se trató el tema de las manifestaciones tradicionales ligadas a la difusión de noticias. Está dividido en tres secciones, que corresponden a los bloques temáticos del simposio y que organizan los trabajos en grupos de cuatro textos cada una.

La primera sección, titulada “La necesidad de comunicar”, reúne textos que proponen, a partir de ejemplos concretos, líneas de investigación sobre temas muy amplios, como una invitación para seguir desarrollándolos. Tal vez se deba a ese factor común y a su carácter de textos para ser expuestos en el marco de un simposio el hecho de que varios de ellos den la impresión de presentar información de modo un tanto desordenado. En vez de hacer críticas particulares, preferiré reseñar aquí su material como propuestas de investigación que deben seguir desarrollándose.

Esta sección se inicia con el texto de Juan José Prat Ferrer sobre “La transmisión de los mitos en la tradición occidental”. Más que un trabajo de investigación, este texto presenta una detallada revisión bibliográfica de las principales escuelas y estudios que se han ocupado de la mitología, con la intención de informar sobre las distintas explicaciones que se han dado para que estos componentes esenciales de la cultura se transmitan, ya sea oralmente, como tradición viva, o por medio de la palabra escrita, como un tipo de literatura erudita. El texto pasa revista a las distintas definiciones que se han dado del mito y menciona cómo distintas tendencias culturales han ido ubicando sus funciones alegóricas, su incidencia en la creación de figuras hagiográficas y sus relaciones con la historia y con el pensamiento científico.

En segundo lugar encontramos el trabajo de Luis Resinas “Las ‘Misiones’ o la Santa Misión”, en el que el autor nos introduce al estudio de una de las prácticas catequísticas más difundidas en España, desde la Reforma hasta hace unas décadas, y cuyas huellas encontramos, vigentes aún, en muchos escenarios americanos. Citando testimonios, tratados, sermones y textos doctrinales de distintas épocas, el autor va delineando las características principales de estas prácticas, que, a grandes rasgos, consistían en la visita que hacían a un pueblo los integrantes de una orden religiosa — a menudo jesuitas, capuchinos, claretianos o redentoristas —

para organizar, concentrados en pocos días —entre ocho y doce—, una serie de “eventos” religiosos destinados a reafirmar la fe. Las procesiones, las pláticas morales y doctrinales, los ejercicios espirituales, el sermón misionero y la erección de cruces conmemorativas se sucedían en esos días en un ambiente de contrición, que los religiosos aprovechaban para desarrollar una retórica en la que a menudo se provocaba abiertamente el miedo y se recurría a la presión moral. Aunque el artículo de Resinas no reconstruye las misiones de una época o un lugar específicos, sí nos hace reflexionar sobre estas prácticas como un ámbito de la tradición en el que se suscitaban interesantes manifestaciones populares y cultas, verbales y rituales, que valdría la pena estudiar con más detalle.

A continuación, Ramón García Mateos nos ofrece un interesante panorama de los “Pregones y pregoneros en la literatura” hispánica. El trabajo se inicia con una revisión histórica de las definiciones para el oficio de vocear bandos, noticias o mercancías, en algún momento considerado “muy vil y bajo”. Después, citando ejemplos que van desde el *Lazarillo* hasta la obra de Manuel Machado o Camilo José Cela, el autor va dibujando con grandes pinceladas la figura del pregonero y del arte verbal que se advierte en los textos que vocea. Muchos de esos textos nos sorprenden por su ingenio y su musicalidad, por sus elementos tradicionales y su innovación poética. Destacan, por ejemplo, los siguientes versos callejeros escuchados por Nicolás Guillén:

Llevo crema y chocolate
para que duerma la niña,
helao de mamey y piña
y mantecao de aguacate.

Explica García Mateos que Guillén, sorprendido por el hecho de que pudiera haber mantecado de aguacate, acudió con el vendedor para pedirle uno o para, al menos, preguntarle por qué lo pregonaba; el vendedor, que por supuesto no vendía semejantes mantecados, le respondió que lo pregonaba “porque me hace falta para el canto: tengo que buscar algo que pegue con chocolate” (73). Así, este trabajo nos ofrece el esbozo de “un posible viaje que ha de hacerse con más calma” (74), pues, en efecto, a partir de los textos que presenta su autor, se antoja hacer una

indagación más detallada, que muy probablemente nos llevaría a enmarcarlos en las teorías performativas del arte verbal, como en alguna ocasión ya ha intentado hacer Richard Bauman.¹

Cierra esta primera sección del libro el trabajo titulado “Mensajes de España a América: ‘apretar con el puño el humo o el viento’”. La Inquisición y la cultura popular”, de Mariana Masera. Se trata en este caso de un texto dedicado a exponer las posibilidades que ofrecen los archivos inquisitoriales novohispanos para el estudio de la cultura popular en general y de la narrativa de tradición oral en particular. Masera parte de una breve caracterización de la Inquisición novohispana como una institución desbordada por la vastedad del territorio bajo su vigilancia y bien diferenciada de los tribunales europeos por los fenómenos de aculturación que la rodeaban. Es desde esa visión que la autora señala cómo los edictos y los tratados inquisitoriales constituyen, paradójicamente, una fuente para el estudio de las prácticas populares que se consideraban supersticiosas, y cómo las palabras pronunciadas para denunciar hechos “reprobables” ante el tribunal nos ofrecen excelentes testimonios de aquello que los novohispanos narraban y hacían cotidianamente. Los textos citados como ejemplos en este trabajo nos permiten atisbar las posibilidades de este tipo de estudios: una leyenda sobre el tesoro de Moctezuma, una carta autógrafa de la Malinche y las letras de ciertos bailes perseguidos son apenas algunas de las sorpresas reservadas para aquellos que se adentran en los archivos inquisitoriales novohispanos.

La segunda sección del libro, titulada “Formas de comunicar”, abre con un trabajo de Luis Díaz Viana sobre “Oralidad y mentalidad: las narrativas del tiempo en la construcción social del pasado”. Se trata de un esclarecedor estudio antropológico sobre la manera en la que, en cada sociedad, el tiempo histórico y el tiempo mítico se han combinado de distintas formas para generar y narrar las nociones y las acciones del pasado, para situar a los individuos en el presente y para conceptualizar el futuro. Entre otras cosas, Díaz Viana expone distinciones importantes entre los términos *memoria* y *recuerdo* y explica que “en la transmisión

¹ Véase el capítulo “‘What Shall We Give You?’: Calibrations of Genre in a Mexican Market” en Richard Bauman. *A World of Others’ Words. Cross-Cultural Perspectives on Intertextuality*. Massachusetts: Blackwell, 2004.

del tiempo histórico prevalece el documento escrito, mientras que en la del tiempo mítico mantiene su vigencia la llamada 'tradición oral'. [...] La historia es noticia y – después – recuerdo de un hecho ocurrido en el pasado; el mito, la memoria constante de lo que no ha dejado de contarse" (101). A partir de estos preceptos, el autor avanza la idea de que en nuestras sociedades actuales vivimos algo que podría denominarse como "la revancha del tiempo mítico", pues nuestras nociones temporales prevalecen sobre nuestras nociones espaciales al momento de aglutinar, desarrollar y fijar la cultura. Por mencionar tan solo alguno de sus muchos y muy interesantes ejemplos, podemos recordar que hemos vuelto a "aquellas pretéritas épocas en que la distancia no se medía tanto por el territorio recorrido como por las jornadas que duraba un trayecto" (104), pues actualmente no nos interesan tanto los kilómetros recorridos en un viaje como las horas que invertimos para llegar a un lugar.

Esta segunda sección del libro continúa con el artículo "Periodismo y tradición" de Carlos Blanco. A partir de algunos ejemplos concretos, tomados en su mayoría de los medios de comunicación españoles, el autor nos ofrece un acercamiento a los fenómenos retóricos e interpretativos que se suscitan cuando las manifestaciones tradicionales de la cultura constituyen la materia de reportajes y crónicas periodísticas. A pesar de que el trabajo dedica apenas unos párrafos a la discusión de ciertos aspectos que deberían ser de radical importancia para el tema – como la revolución que supone Internet para este tipo de periodismo –, el texto presenta una reflexión interesante sobre las hemerotecas de los diarios como una fuente de información para la etnografía y la antropología, una fuente que, como nos dice Blanco, "debe ser convenientemente descodificada, [pues] se ha visto cómo los objetivos de periodistas y etnógrafos pueden coincidir, pero eso no significa que sean los mismos" (122).

El texto "Palabra e imagen. Argumentos y guiones", de Juan Antonio Pérez Millán, aporta a esta sección del libro una interesante, informada y divertida revisión sobre la industria del doblaje y sobre sus repercusiones en la elaboración de los argumentos y los guiones que se producen en la actualidad. El trabajo propone una serie de tesis e ideas para pensar en lo que implica – técnica y artísticamente – la confluencia de la imagen y el sonido en el espectáculo cinematográfico. Pérez Millán centra su atención en la evolución de los recursos sonoros del cine y en el análisis de la

industria fílmica española, la cual ha sufrido limitantes tan absurdas como aquella que en 1941 prohibió la distribución de películas extranjeras en versión original, con el propósito de “defender el idioma del imperio”. A partir de ejemplos como este, el autor muestra cómo la “tradicción” del doblaje ha mermado las posibilidades expresivas de las cintas: no solo porque se tergiversara el sentido original de las películas y se perdieran todos sus giros y riquezas idiomáticas, sino también porque ha acostumbrado a los espectadores —y, eventualmente, orillado a los guionistas y productores— a la factura de un tipo de banda sonora “limpia” de interferencias y ruido ambiental, vacía de todo relieve y textura. Al abordar un tipo de recursos cinematográficos desde la perspectiva del patrimonio inmaterial, este texto aporta, en fin, varias reflexiones de gran interés sobre un tema en el que solemos dar demasiadas cosas por hecho.

Este capítulo incluye, además, una colaboración de Gonzalo Abril titulada “De Jerónimo Nadal al hipertexto: el lenguaje de la información a la cultura visual”. Se trata de un brevísimo texto constituido por algunos apuntes para una “teoría cultural de la información”. Esta teoría, que el autor anuncia estar elaborando, está basada en el análisis de la información como hecho sociodiscursivo desde tres aspectos: “el modo de comunicación que prescribe, las formas textuales que adquiere y los formatos que la vehicular” (131). Los apuntes destacan el predominio de formas verbovisuales y sinópticas, y la fragmentación funcional en la comunicación informativa.

La tercera y última sección del libro, “La noticia en la tradición oral”, inicia con el trabajo de Antoni Rosell “La lírica trovadoresca: una estrategia métrico-melódica (oral) para la difusión de ideas y noticias en la Edad Media”. Se trata de un estudio bastante detallado de cómo el género del sirventés fue utilizado por los trovadores como un vehículo para la transmisión de noticias y para la propaganda política durante el conflicto cátaro en Occitania. El artículo presenta una breve introducción con antecedentes históricos, un análisis del sirventés como un sistema lírico que se componía a partir de materiales métricos, melódicos y poéticos ya conocidos, y un repaso de los textos conservados de trovadores como Guillem de Berguedà, Peire Cardenal y Bertrán de Born, entre otros. El análisis de los textos lleva al autor a una conclusión importante sobre la eficacia de este género como vehículo noticioso y propagandístico: “el éxito

del sirventés —dice— estriba en que el receptor asimila la información natural y de un modo connotativo, es decir, la melodía previa ya conocida le predispone a asimilar la información que se le transmite” (177-178).

Después de ese recorrido por un género medieval, encontramos el artículo de Pedro M. Piñero, “El romancero noticiero en la tradición oral andaluza. El romance / canción de *Diego Corrientes*”, que nos lleva a hacer una revisión de otro género ampliamente utilizado para la difusión de noticias. Haciendo un breve análisis de los romances que tomaron como tema las luchas entre castellanos y granadinos en la última centuria de la Baja Edad Media y un estudio mucho más detallado de la tradición de romances y canciones en torno a la figura de Diego Corrientes, Piñero ubica los elementos constitutivos de este tipo de textos, en los que confluyen rasgos del romancero viejo, influencias de los romances vulgares y modos de transmisión de los romances impresos en pliegos sueltos. El trabajo muestra cómo los romances noticieros, tanto los viejos romances fronterizos andaluces como los más modernos romances / canción de bandoleros y sucesos, cuando tienen éxito, tienden a tradicionalizarse, alejándose del estilo original, que buscaba el detalle cronístico, y ajustándose a uno más breve, ligero y “lírico-narrativo”. Como parte de su análisis, el texto también hace varios apuntes interesantes sobre la figura del bandido generoso como un héroe con características especiales, cuya muerte por ejecución lo catapulta en ocasiones hacia la veneración popular y lo erige como sujeto de leyendas y mitos en los que la realidad histórica se entreteje con muchos hilos del folclor.

Esta última sección del libro continúa con el trabajo de José Manuel Pedrosa titulado “Dragones medievales, caimanes neoyorquinos, *aliens* espaciales, tortugas Ninja, ratas de Lovecraft [y un topo gigante de Kafka]”. Como su título lo indica, el texto emprende la revisión de un amplísimo corpus de literatura noticiosa que tiene como tema la supuesta existencia de criaturas un tanto monstruosas que habitan en los límites o en el subsuelo de las zonas urbanas. El propósito de esta revisión es ir señalando cómo esas noticias —a menudo escandalosas— y esa literatura se alimentan de una serie de elementos folclóricos y tradicionales, que pueden rastrearse hasta la antigüedad e incluso identificarse con tipos cuentísticos incluidos en los catálogos internacionales. Aunque el trabajo hace pasar al lector un buen rato y ofrece una interesante reflexión final,

basada en un cuento de Kafka, se antojaría que el texto fuera más selectivo a la hora de citar ejemplos, pues eso hubiera dado lugar también a que se desarrollaran con mayor detalle algunas nociones que solo quedan apuntadas, tales como la ruptura del espacio urbano, la contraposición de los pares inferior-salvaje y superior-civilizado, la intrusión del “otro” en el territorio cotidiano, etcétera.

El libro termina con un texto de William Kavanagh, titulado “El uso del espacio y su simbolismo en una aldea de la Sierra de Gredos”, que, por cierto, no tiene ya mucha relación con el tema del libro — la voz y la noticia —, pero no por ello deja de ser interesante como un trabajo en torno al patrimonio inmaterial. En su texto, Kavanagh analiza la distribución y el uso del territorio en el pueblo español de La Nava de San Miguel a partir de la información recabada por él mismo durante un amplio estudio etnográfico que llevó a cabo en esta localidad entre 1976 y 1985. A partir de sus observaciones, el autor nos ofrece una visión bastante completa de cómo los habitantes de esta pequeña localidad de la Sierra de Gredos conciben y manejan el espacio, y de cómo esa concepción tiene repercusiones directas en las funciones sociales, en la vida cotidiana y en las fiestas. Por ejemplo: “la gente del pueblo parece conceptualizar el mundo de las mujeres como lo que está ‘dentro’ [de la casa, del pueblo y de la ermita] y el de los hombres como lo de ‘fuera’”.

La voz y la noticia nos ofrece, pues, un interesante mosaico de trabajos en torno a diversos aspectos del patrimonio inmaterial, en su mayoría enfocados a estudiar la manera en la que se transmiten la información y las noticias dentro de una sociedad. El libro, que incluye datos curriculares de sus autores como apartado final, tiene además algunas características editoriales bastante peculiares: bajo sus tapas verdes el lector encontrará una combinación tipográfica en rojo y negro que es bastante atractiva a primera vista, pero que puede resultar un poco molesta para la lectura en algunos casos. No nos queda, pues, sino desear que los simposios organizados por la Fundación Joaquín Díaz sigan produciendo materiales como estos, con los que podamos ampliar nuestra visión sobre aspectos diversos de la tradición y sus manifestaciones “inmateriales”.

SANTIAGO CORTÉS HERNÁNDEZ

Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM

Elías Rubio Marcos, José Manuel Pedrosa y César Javier Palacios. *Creencias y supersticiones populares de la provincia de Burgos*. Burgos: Elías Rubio Marcos, Colección Tentenublo, 2007; 357 pp.

Esta nueva entrega de la Colección Tentenublo, dedicada a la recuperación de la cultura tradicional de la provincia de Burgos, ofrece una recopilación exhaustiva de testimonios orales, registrados entre campesinos de pueblos de toda la provincia, relativos a creencias, supersticiones, ritos y costumbres populares; la mayoría de ellas se sitúa en los márgenes de la cultura y de la religiosidad institucionales. Es un nuevo fruto de la labor incansable que el etnógrafo Elías Rubio Marcos realiza desde hace muchísimos años en su provincia, últimamente con la colaboración del historiador César Javier Palacios y del profesor de literatura comparada José Manuel Pedrosa, a quien se debe el enfoque y las interpretaciones de tipo comparatista que acoge el libro. Los dos volúmenes anteriores estaban dedicados a las leyendas y a los cuentos: *Héroes, santos, moros y brujas (Leyendas épicas, históricas y mágicas de la tradición oral de Burgos): poética, comparatismo y etnotextos* (Burgos: Elías Rubio Marcos, 2001) y *Cuentos burgaleses de tradición oral (teoría, etnotextos y comparatismo)* (Burgos: Elías Rubio Marcos, 2002).

El libro se estructura en torno a cuatro ciclos de creencias, de relatos y de ritos: "Los fenómenos del cielo"; "Las fiestas del invierno: la magia del fuego, la magia del agua"; "El verano (los prodigios de la fiesta de San Juan). La magia del fuego, la magia del agua"; y "La magia de los animales".

En torno a estos cuatro ejes, los autores del libro han llevado a cabo una ingente labor de compilación y ordenación de multitud de testimonios orales de creencias y supersticiones tradicionales, poniendo especial atención y cuidado en la transcripción literal de las peculiaridades del habla burgalesa y en la ordenación más detallada, minuciosa y representativa posible. Los materiales etnográficos que el libro acoge se pueden englobar en los siguientes grandes bloques de creencias y de relatos:

Relatos cosmogónicos y meteorológicos: relacionados con el sol y la luna, el arco iris, las estrellas y cometas, las tormentas y las estrategias que se utilizan para conjurarlas, los pronósticos y agüeros, entre ellos los que reciben el nombre de *cabañuelas* y *témporas*, o los que atañen a animales de los que se cree que ayudan a augurar los cambios de tiempo, etcétera.

Relatos sobre el calendario religioso-festivo, ritual y económico del pueblo: relacionado con determinadas advocaciones del santoral, tanto de invierno (san Sebastián, santa Brígida, la Candelaria, san Blas, santa Águeda, Semana Santa), como de verano (san Juan, principalmente). En todas estas fiestas, el agua y el fuego desempeñan un papel fundamental, que tiene que ver, sobre todo, con la purificación de los males y con la propiciación de los acontecimientos positivos. Ejemplos recogidos en el libro: su uso para conjurar pestes (hogueras de san Sebastián), tormentas (velas bendecidas de Semana Santa) o malos espíritus (hogueras de san Juan y sahumerios con ramos bendecidos el día del Corpus o en Semana Santa).

Relatos sobre animales: esta sección constituye un interesantísimo “bestiario” popular por el que desfilan animales considerados benditos (la mariquita, el ruiseñor, la golondrina, la ranita de san Antón) y animales tenidos por malditos (la culebra, la mula, el gato, el mochuelo). Se registran creencias sobre culebras que maman de las ubres de las vacas o que se introducen dentro del cuerpo de las personas. También se recogen canciones sobre el cuco, la cigüeña, el caracol, el milano, etc. Y no faltan ritos propiciatorios para atraer la fecundidad sobre los animales del hogar, como, por ejemplo, la bendición de las gallinas.

Todo el libro, en sus diversas secciones, está pletórico, también, de informaciones orales sobre etnomedicina. Destacan los testimonios que se ofrecen acerca de la virtud sanadora de algunas plantas (la malva, la verbena, el saúco) en la madrugada de san Juan, o sobre el uso de la lagartija para la curación de afecciones, sobre todo de la vista.

No solo asombran, en este libro, la cantidad y la calidad de las informaciones etnográficas que han sido recuperadas, con detalle y amor, en los pueblos de la provincia de Burgos; también la labor de comparación y de interpretación mediante la cual el profesor José Manuel Pedrosa pone en relación estas creencias y estos ritos, de sabor aparentemente local, con toda una casuística de fenómenos y de relatos similares, que se desbordan en dos direcciones: la de la sincronía y la de la diacronía.

En efecto, en el nivel sincrónico, los etnotextos burgaleses son minuciosamente contrastados con otros registrados en otras partes de España, en Hispanoamérica, en países de Europa, o también en lugares y culturas tan alejadas como la china. Sorprende apreciar las, en ocasiones, increíbles similitudes que hay entre los testimonios de uno y otro lugar.

En el nivel diacrónico se rastrean las fuentes y los paralelos antiguos de las creencias y de los relatos que acoge el libro. Son traídas a colación desde fuentes grecolatinas (Esopo, Suetonio) o medievales (*Refranes que dizen las viejas tras el fuego*, del Marqués de Santillana; *Cárcel de amor*, de Diego de San Pedro, etc.), hasta antecedentes de los Siglos de Oro (el *Quijote*; el inagotable *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo de Correas, etc.), y otros que, aunque más cercanos a nosotros, tienen ya la condición de clásicos (las prosas de Camilo José Cela o de Miguel Delibes).

Una muestra muy sorprendente y representativa de este método comparativo la tenemos en las páginas en que son contrastados los ritos burgaleses de las cabañuelas con las prácticas, antiquísimas e internacionales — remontan, por ejemplo, a la antigua civilización persa —, de adivinación del tiempo que desentrañó Mircea Eliade en su clásico *Tratado de historia de las religiones*.

Una de las cuestiones más sutiles y complejas que aborda José Manuel Pedrosa en su análisis comparativo tiene que ver con la difícil frontera entre ortodoxia católica y superstición mágica y popular en la que se mueven muchas de estas creencias y tradiciones. En uno de los tres prólogos que abren el volumen, señala Pedrosa la naturaleza híbrida (entre la magia y la religión, entre lo marginado y lo institucional) de muchos de estos fenómenos.

La calidad de este libro, sin parangón en el panorama de la bibliografía científica hispánica, lo convierte en modelo potencial y deseable para otras compilaciones de este tipo que deberían ser acometidas en el resto de las provincias de Castilla y León y, de hecho, en toda España. Si tuviéramos más obras de este tipo que atendiesen a otras provincias, no cabe duda de que nuestro patrimonio tradicional podría considerarse mucho más a salvo de lo que está ahora.

Personalmente, puedo decir que, desde mi modesta labor de etnógrafo en la provincia de Ávila (una de las más carentes de estudios de este signo), intento seguir los pasos y acercarme a los horizontes que despeja este libro. Como punto de comparación, ofrezco un testimonio oral recogido por mí de un informante de San Juan de la Nava (Marcelino Garrido Ajates, de 88 años de edad, entrevistado el 26 de mayo de 2008), acerca de la lluvia de sapos como señal de tormenta, que viene a ser una

variante más de una creencia que los autores de este libro atestiguan en Burgos:

A mí me han dicho (yo no lo he visto, pero sí he visto los sapos), que, cuando había tormentas, pues los he visto que había veces que caían muchos sapos. Los encontrabas en cualquier lao, pero vivos, no muertos, ¿eh? Que los absorben las tormentas en las charcas, donde se crían, y lo absorbe p'arriba, y luego los devuelve a la tierra, cuando la tormenta cede y empieza a llover y descarga. Pues los cede a la tierra.

Hay que señalar, finalmente, que el libro que reseño cuenta con tres prólogos, llenos de sensibilidad y de erudición, firmados por Joaquín Díaz, por José Manuel Pedrosa y por José Luis Garrosa. Y, también, con completísimos y ejemplares índices de informantes, de pueblos, de colectores, y con un delicadamente poético epílogo de Elías Rubio.

Un título que está llamado, sin duda, a marcar un punto de inflexión en la bibliografía etnográfica española, sobre todo en la relativa a los géneros, tan desatendidos, de las creencias y de las supersticiones asociadas al ciclo agroganadero, al calendario ritual y festivo, a la percepción que, durante siglos y hasta hoy, han tenido los campesinos de nuestro país del cosmos y de la tierra.

LUIS MIGUEL GÓMEZ GARRIDO

Museo Etnográfico de Castilla y León, Zamora

Araceli Campos y Louis Cardaillac. *Indios y cristianos. Cómo en México el Santiago español se hizo indio*. México: El Colegio de Jalisco / UNAM / Itaca, 2007; 547 pp.

Si las creencias religiosas son un componente esencial de identidad de los pueblos, en México esas creencias nos llevan a adentrarnos en un fascinante sincretismo cultural, que se inicia con la evangelización emprendida por los misioneros españoles en el siglo XVI. Es este proceso de aculturación inducida, en el que los indígenas asumen los elementos de la religión cristiana española, pero incorporándolos a su propio

variante más de una creencia que los autores de este libro atestiguan en Burgos:

A mí me han dicho (yo no lo he visto, pero sí he visto los sapos), que, cuando había tormentas, pues los he visto que había veces que caían muchos sapos. Los encontrabas en cualquier lao, pero vivos, no muertos, ¿eh? Que los absorben las tormentas en las charcas, donde se crían, y lo absorbe p'arriba, y luego los devuelve a la tierra, cuando la tormenta cede y empieza a llover y descarga. Pues los cede a la tierra.

Hay que señalar, finalmente, que el libro que reseño cuenta con tres prólogos, llenos de sensibilidad y de erudición, firmados por Joaquín Díaz, por José Manuel Pedrosa y por José Luis Garrosa. Y, también, con completísimos y ejemplares índices de informantes, de pueblos, de colectores, y con un delicadamente poético epílogo de Elías Rubio.

Un título que está llamado, sin duda, a marcar un punto de inflexión en la bibliografía etnográfica española, sobre todo en la relativa a los géneros, tan desatendidos, de las creencias y de las supersticiones asociadas al ciclo agroganadero, al calendario ritual y festivo, a la percepción que, durante siglos y hasta hoy, han tenido los campesinos de nuestro país del cosmos y de la tierra.

LUIS MIGUEL GÓMEZ GARRIDO

Museo Etnográfico de Castilla y León, Zamora

Araceli Campos y Louis Cardaillac. *Indios y cristianos. Cómo en México el Santiago español se hizo indio*. México: El Colegio de Jalisco / UNAM / Itaca, 2007; 547 pp.

Si las creencias religiosas son un componente esencial de identidad de los pueblos, en México esas creencias nos llevan a adentrarnos en un fascinante sincretismo cultural, que se inicia con la evangelización emprendida por los misioneros españoles en el siglo XVI. Es este proceso de aculturación inducida, en el que los indígenas asumen los elementos de la religión cristiana española, pero incorporándolos a su propio

universo, el que genera una serie de tradiciones, festejos, ritos y leyendas que han enriquecido enormemente el bagaje cultural mexicano a lo largo de cuatro siglos.

Probablemente el ejemplo más claro de este sincretismo, que excede con mucho el ámbito religioso, sea el culto a la Virgen de Guadalupe, cuyo origen, desarrollo e implicaciones ideológicas han sido objeto de numerosos trabajos de investigación en las últimas décadas. Menos abundantes son los estudios dedicados a otras figuras destacadas del culto cristiano en el país, como el apóstol Santiago, personaje esencial de la conquista española, que fue transformándose asimismo en objeto de veneración por parte de los indios mexicanos. Al análisis de este peculiar proceso de apropiación, por el que un santo tan español ha adquirido una significativa presencia en la iconografía, los bailes, la tradición oral o las advocaciones de los pueblos en México, se dedica el libro de Araceli Campos y Louis Cardaillac, un trabajo con el que ambos investigadores vienen a ampliar nuestras líneas de exploración sobre este tema desde una doble perspectiva: histórica y antropológica.

Indios y cristianos. Cómo en México el Santiago español se hizo indio está dividido en dos partes bien diferenciadas. En la primera, "Santiago y sus circunstancias mexicanas", se hace un recorrido por los principales elementos que definen el culto jacobeo en México, desde su introducción por parte de las órdenes religiosas en las primeras décadas de la evangelización. Tras un análisis de la labor emprendida por franciscanos, dominicos y agustinos como propagadores de una misma devoción por el santo, el libro estudia la presencia de Santiago en el teatro evangelizador, instrumento esencial de la "conquista espiritual" del XVI; las danzas de la conquista y de moros y cristianos, que han pervivido, con sucesivas transformaciones, hasta nuestros días; la iconografía, referida no solo al santo mismo, sino a los tres elementos que en realidad conforman su culto cuando no lo encontramos como peregrino: el propio Santiago, su caballo y el moro humillado; y finalmente la tradición oral: leyendas y relatos personales que se remontan a menudo a momentos cruciales de la historia mexicana, como la Revolución o la Guerra Cristera, y que se refieren a la ayuda del santo en momentos difíciles, a la protección que da a sus fieles o al origen de la imagen que se venera en la iglesia local. Esta tradición todavía refleja, como el resto de facetas del culto jacobeo,

el sincretismo que encierra la veneración a un santo que fue identificado en un principio con Huitzilopochtli o con Tláloc.

La segunda parte del libro, “Las grandes zonas santiagueras”, es un recorrido por la geografía mexicana en el que, partiendo de una exhaustiva ubicación de las más de 600 poblaciones con esta advocación (prácticamente se duplican las registradas en anteriores trabajos), se analizan los lugares principales, agrupados por regiones étnico-lingüísticas, y se ofrece una explicación histórica de su fundación y una descripción de los templos, tradiciones, festejos y leyendas vinculados al santo.

Esta visión panorámica permite observar rasgos significativos, como el hecho de que zonas geográficas muy alejadas entre sí coincidan en el tipo de leyenda que se atribuye al santo; por ejemplo, las leyendas que nos hablan de esculturas que se hacen más pesadas cuando se intenta alejarlas de su lugar de origen. O el hecho de que determinadas poblaciones hayan aprovechado el culto jacobeo para fines distintos del religioso, como es el caso de la apropiación “comercial” del santo en Santiago Mazatlán, Oaxaca, “capital mundial del mezcal”.

La devoción a Santiago tiene orígenes muy diversos. Mientras en algunos lugares, como el Valle de Santiago, Michoacán, el culto se remonta al siglo XVI, en otros, como Hueytamalco, Puebla, la danza de “moros y cristianos” en honor a Santiago se lleva a cabo apenas desde 1927. Incluso se da el caso de devociones que, como la de Sucila, Yucatán, se han iniciado hace escasamente veinte años.

Los ejemplos citados nos hablan además de la que es sin duda una importante cualidad de este libro: la minuciosidad de las informaciones aportadas. Desde luego, es cierto que se podría profundizar en el estudio de algunos de los elementos descritos, pero adentrarse en los pormenores de todas las fiestas, leyendas, danzas o representaciones iconográficas citadas resultaría tarea imposible —y no pertinente— en un trabajo de conjunto que, en cualquier caso, sí puede definirse como exhaustivo, tanto en la delimitación de su objeto de estudio como en su análisis.

Ahora bien, el principal valor de esta obra es la forma en que aún el conocimiento profundo de la tradición cultural española trasladada a tierras mexicanas en el siglo XVI, el estudio de las culturas indígenas prehispánicas y ese escrupuloso trabajo de campo realizado durante tres años por ambos investigadores. En este sentido, cabe señalar cómo la

aplicación de conclusiones alcanzadas en obras anteriores de Cardaillac (pienso en *Moriscos y cristianos. Un enfrentamiento polémico. 1492-1640* o en la coordinación de *Toledo, siglos XII-XIII: musulmanes, cristianos y judíos: la sabiduría y la tolerancia*) enriquece enormemente el análisis de determinados aspectos del culto mexicano a Santiago y permite establecer paralelismos con el contexto español. Recordemos además que el historiador francés ya había dedicado numerosos artículos y una completa monografía a este “santo de los dos mundos”, lo que se complementa a su vez con lúcidas interpretaciones del proceso de asimilación de esta devoción desde la perspectiva indígena.

Por otro lado, la espontaneidad y frescura de los testimonios orales recogidos, a los que la profesora Campos ha dedicado también otros trabajos, nos sitúa ante una cultura importante, a pesar de su marginalidad social; una cultura viva, en continuo proceso de transformación, que es la que en definitiva justifica la elaboración de un libro de este tipo.

Señala Enrique Marroquín, en la cita que abre las conclusiones de *Indios y cristianos*, que “calificar de ‘sincrético’ al catolicismo indígena no debe ser tomado peyorativamente”, ya que el cristianismo, quizá más que otras religiones, está “en proceso constante de renovación y asimilación”. El riguroso trabajo de Campos y Cardaillac sobre el culto a Santiago es buena muestra de ello.

BEATRIZ ARACIL VARÓN
Universidad de Alicante

aplicación de conclusiones alcanzadas en obras anteriores de Cardaillac (pienso en *Moriscos y cristianos. Un enfrentamiento polémico. 1492-1640* o en la coordinación de *Toledo, siglos XII-XIII: musulmanes, cristianos y judíos: la sabiduría y la tolerancia*) enriquece enormemente el análisis de determinados aspectos del culto mexicano a Santiago y permite establecer paralelismos con el contexto español. Recordemos además que el historiador francés ya había dedicado numerosos artículos y una completa monografía a este “santo de los dos mundos”, lo que se complementa a su vez con lúcidas interpretaciones del proceso de asimilación de esta devoción desde la perspectiva indígena.

Por otro lado, la espontaneidad y frescura de los testimonios orales recogidos, a los que la profesora Campos ha dedicado también otros trabajos, nos sitúa ante una cultura importante, a pesar de su marginalidad social; una cultura viva, en continuo proceso de transformación, que es la que en definitiva justifica la elaboración de un libro de este tipo.

Señala Enrique Marroquín, en la cita que abre las conclusiones de *Indios y cristianos*, que “calificar de ‘sincrético’ al catolicismo indígena no debe ser tomado peyorativamente”, ya que el cristianismo, quizá más que otras religiones, está “en proceso constante de renovación y asimilación”. El riguroso trabajo de Campos y Cardaillac sobre el culto a Santiago es buena muestra de ello.

BEATRIZ ARACIL VARÓN
Universidad de Alicante

Hugo O. Bizzarri. *El refranero castellano en la Edad Media*. Madrid: Laberinto, 2004; 254 pp.

El estudio de la paremiología ha vivido un impulso considerable durante las últimas décadas; los refranes han vuelto a ser fuente de interés para un nutrido grupo de investigadores que los consideran, como lo hicieron los humanistas en su tiempo, dignos de análisis. Sería imposible entender la paremiología hispana actual sin la pertinente reflexión acerca de sus orígenes y evolución. En este sentido, el libro de Hugo O. Bizzarri es un serio y amplio estudio sobre la tradición del refranero en Castilla durante

la Edad Media. Con este libro, Bizzarri nos brinda un amplio panorama teórico y documental que abarca desde el *Libro de los doze sabios* (1237-1252) a la impresión de Valladolid de los *Refranes que dizen las viejas tras el fuego* (1541). El autor puntualiza que el corpus más nutrido de refranes castellanos durante este periodo se halla en las obras literarias y no en colecciones compiladas expresamente para ello.

Este libro, planteado como un análisis de carácter histórico, nos adentra tanto en los aspectos teóricos como en los documentales del refranero medieval. Debido a que la dimensión oral de este se ha perdido, como dice el autor, solo lo “podemos intuir a través de las marcas de oralidad que se han plasmado en la documentación literaria” (204).

Los primeros cuatro capítulos tratan aspectos teóricos. Bizzarri comienza con la reflexión sobre la mentalidad proverbial que imperaba cuando el pensamiento se articulaba en torno a estas fórmulas lingüísticas. Luego se adentra en la siempre difícil definición de refrán y su diferenciación con respecto a otras unidades paremiológicas, para dar paso al estudio del doble juego de oralidad y escritura. En este capítulo: “Marcas de oralidad y técnicas de escritura en el refranero medieval”, Bizzarri advierte que su libro no se basa en el refrán popular, sino en el “refrán literario”, es decir:

la puesta por escrito de un fenómeno popular y tradicional difundido oralmente, pero que en determinado momento un autor, culto o semiculto, decidió incorporar a su obra por algún motivo en especial: porque estuvo atraído por las formas naturales del lenguaje, como los humanistas, porque le atrajo su picardía, porque así se expresa la comunidad en la que él se mueve, porque son estribillos que le dan vivacidad a la poesía, etc. Alguien en determinado momento se adueñó de formas propias del lenguaje oral y las utilizó por escrito, tal vez de la misma forma, tal vez adecuándolas ahora al nuevo discurso. Pero en ambos casos lo que se produjo fue una confluencia de tradiciones (41-42).

De este modo, el autor aborda los refranes y la tradición textual de las obras medievales, la técnica del enhebrado de refranes, el proceso de sedimentación, la des-estructuración de refranes, su adaptación al contexto, el refrán sugerido y diluido, el refrán como código ético; así como los “esquemas generativos” y la sintaxis oral como marcas mnemotéc-

nicas de oralidad, pues, para Bizzarri, el término *estructura* es hoy de carácter estrecho; por ello, acuña el término *esquema generativo*, que define como “la combinación de segmentos expresivos sobre los que se construye la expresión elíptica del refrán” (58).

El cuarto capítulo está dedicado al tradicionalismo de estas formas de sabiduría, a “la antigüedad de los refranes”. El autor afirma que los refranes no fueron reunidos como corpus hasta muy tarde, a diferencia de las formas cultas del saber proverbial (preceptos, sentencias, proverbios, etc.) “que desde el primer cuarto del siglo XIII solían ser reunidas en extensos listados traducidos del árabe o del latín, muy generalmente bajo la advocación de la figura de un sabio, para la formación del buen príncipe” (67). El autor estudia la antigüedad del refranero “como nota tópica”, es decir, en cuanto testimonio de épocas pasadas, así como la documentación, la migración de refranes, su manera de enunciarse como cita independiente y su contaminación.

El capítulo cinco está dedicado a la historicidad de los refranes; en él, Bizzarri hace un recorrido reflexivo sobre “las colecciones de refranes” y afirma que:

Los refraneros, en cuanto forma compendiosa, no parecen nacer con títulos, sino como receptores bien definidos. Dentro de la historia y evolución del refranero, estos volúmenes marcan un paso decisivo: aquel que va de la compilación personal y privada, elaborada para un círculo reducido y próximo, al de la compilación orientada a un público burgués lector (89).

Asimismo, el autor nos habla de la reforma educativa del siglo XI, de los continuadores de Catón, de las colecciones bilingües (latín-romance), de las colecciones con comentarios (aquellas que presentan los proverbios vulgares acompañados de pequeñas glosas y que parecen ligadas a círculos escolares y religiosos), las colecciones misceláneas (que reúnen conjuntamente refranes y coplas), las colecciones vernáculas (las que se presentan como listados de refranes escritos únicamente en vulgar), las colecciones alfabéticas, recurso de procedencia escolar, de efectiva intención mnemotécnica.

Los capítulos seis a once están dedicados al refrán en relación con otros discursos. La primera relación que Bizzarri plantea es entre los

refranes y las formas primitivas del Derecho; analiza los refranes que pueden hacer alusión a formas de ejecutar justicia (“quien mata, muera”), injusticia (“mata, que el rey perdona”), los refranes cuyo léxico tiene connotaciones legales (“en cada tierra su uso”) y la interpretación que los paremiólogos posteriores de los siglos XVI y XVII hacen de los refranes con base en usos y costumbres legales. El autor hace notar que estos refranes aparecen dentro de los códigos legales que se compilaron basados en el Derecho viejo, proveniente del germánico y que “pertenecen a un estadio primitivo del Derecho, en el que el pueblo se manejaba por leyes instituidas por una comunidad y con validez solo para ella, un Derecho que tomaba como base la costumbre y que la instituía como norma de comportamiento” (133).

En el siguiente capítulo, Bizzarri analiza la relación entre “Refranes y narraciones breves”; en él reúne los trabajos que se han publicado sobre el tema, plantea la normativa del uso del proverbio, comenta la retórica medieval, que consideraba al proverbio como un complemento del relato y como un recurso para explicar óptimamente su sentido moral (137). En esta práctica, el refrán “fue utilizado como encabezador de un relato o como cierre (*clausio*) del mismo” (139), práctica reforzada en España por una corriente de origen semítico que hacía convivir en un mismo texto la máxima y el proverbio con el ejemplo o la fábula.

El refrán puede encontrarse también enmarcado por una narración (característica de los proverbios de origen árabe). Entre este marco considera, por ejemplo, la atribución a un sabio, que enmarca al refrán como si se tratara de una cita. Bizzarri analiza también la posibilidad de que un refrán y un relato breve se hayan originado independientemente, pero que compartan un mismo fondo conceptual o una misma metáfora; y recoge aquellos refranes que sí guardan una relación filiativa, es decir, refranes que se originaron a partir de narraciones (como “Muera Sansón e los que aquí son”, cuyo origen es la Biblia, o “Una golondrina no haze verano”, vinculado con una narración esópica) y narraciones originadas de refranes. “Muchos de los relatos con que los compiladores de refraneros de los siglos XVI y XVII comentan sus paremias nacieron a partir de los refranes que ilustran” (148), para lo cual da varios ejemplos.

La relación entre los refranes y los relatos breves se vincula estrechamente con el siguiente capítulo del libro, dedicado a “Refranes e

historiografía”, en el que Bizzarri estudia los refranes documentados en textos históricos. La historiografía castellana incorpora el uso de refranes desde sus más primitivas manifestaciones; el autor va analizando estos heterogéneos tratados y la utilización de los refranes en ellos, que sirven, especialmente, “para destacar la ejemplaridad de los hechos históricos y muchas veces otorgársela” (161).

Siguiendo con los géneros, la relación entre “Refranes y composiciones líricas” la divide en dos capítulos. En el primero, realiza una revisión de los trabajos realizados sobre el tema, encabezados por el artículo de Margit Frenk “Refranes cantados y cantares proverbializados”;¹ el segundo lo dedica al caso particular del Marqués de Santillana, quien cultivó los dos géneros.

El capítulo once Bizzarri lo dedica a “Refranes y lenguaje dramático”. En él señala la estrecha vinculación entre ambos discursos. Considera que los géneros dramáticos más cercanos a lo popular, tanto comedias como entremeses, fueron los que más se relacionaron con el refranero, de tal forma que, incluso, algunos entremeses se originaron a partir de refranes. Bizzarri destaca que en el periodo prelopesco esta relación fue bastante pobre y analiza los casos concretos en que sí llegó a darse; pasa luego a los autores del Siglo de Oro que se sirvieron de ellos, incluso para titular sus obras y para la caracterización de personajes.

El libro incluye, además, una bibliografía selecta comentada por el autor. Para cualquier estudioso de la paremiología, *El refranero castellano en la Edad Media* es un material indispensable y un referente obligado, que invita a que se continúen las investigaciones sobre el amplio campo que ofrece el refranero medieval.

NIEVES RODRÍGUEZ VALLE
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

¹ Margit Frenk, “Refranes cantados y cantares proverbializados”, ahora en su *Poesía popular hispánica; 44 estudios*, México: FCE, 2006: 532-544.

María Carmen Lafuente Niño, Manuel Sevilla Muñoz, Fermín de los Reyes Gómez y Julia Sevilla Muñoz. *Seminario Internacional Colección paremiológica, Madrid, 1922-2007*. Madrid: Biblioteca Histórica Municipal, 2007; 270 pp.

Este libro tuvo por objeto promover la investigación en el campo de la paremiología y dar a conocer la valiosa “Colección paremiológica”, adquirida por la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid, en 1922, al librero Melchor García Moreno. Además de la Biblioteca Histórica Municipal, intervinieron en su publicación el Grupo de Investigación UCM 940235 “Fraseología y Paremiología”, la Universidad Complutense de Madrid (su Departamento de Filología Francesa y la Facultad de Ciencias de la Documentación) y la revista *Paremia*. El seminario, que tuvo lugar en el Museo de los Orígenes (Casa de San Isidro) del 26 al 28 de septiembre de 2007, acogió a algunos de los más distinguidos paremiólogos no solo de España, sino también de otros países (Francia, Portugal, Italia, Grecia). Los investigadores participantes proceden en su mayoría de universidades españolas o extranjeras, y se contó también con la presencia de personal de centros de investigación como la Biblioteca Histórica Municipal y el Instituto de Lengua Española (CSIC).

La obra comprende las quince intervenciones del seminario, y sus textos pueden consultarse también en la página Web de la Biblioteca Histórica Municipal de Madrid [www.munimadrid.es/bibliotecahistorica]. Los textos estudian la “Colección Paremiológica” desde distintos enfoques: bibliográfico, lingüístico, literario, traductológico, etc. En algunas ocasiones el investigador se dedica a cotejar dos o más ediciones de una obra. Tal es el caso de los estudios sobre “Las dos ediciones de *El estudioso cortesano* del humanista aragonés Juan Lorenzo Palmireno” (Andrés Gallego Barnés, Universidad de Toulouse II-Le Mirail, Francia), “Un ejemplo de evolución en las ediciones de Hernán Núñez en la ‘Colección paremiológica’” (Germán Conde Tarrío, Universidad de Santiago de Compostela) y “Juan y Luis Rufo y sus *Apotegmas*” (Fermín de los Reyes Gómez, Universidad Complutense).

A los estudios de índole bibliográfica cabe añadir la intervención sobre “El fondo griego de la ‘Colección paremiológica’ (Biblioteca Histórica Municipal)” realizada por Evlampia Chelmi (Universidad Nacional y Kapodistriaca de Atenas) y el estudio sobre los libros impresos del siglo

XVII que pertenecieron a José María Sbarbi e integran en la actualidad gran parte de la citada "Colección paremiológica" (Ascensión Aguerri Martínez y Luis Barrio Cuenca-Romero, Biblioteca Histórica Municipal).

Otras veces la atención del autor se centra en una traducción, como la versión española de Juan Jarava de *Los apotegmas* de Erasmo (Jesús Cantera Ortiz de Urbina, Universidad Complutense) y la intervención sobre *La Zucca* de Anton Francesco Doni (Maria Sardelli, Università degli Studi di Bari, Italia), donde se indaga el tratamiento de las paremias en la versión española de la obra, junto a las fórmulas introductorias y a las múltiples funciones que los enunciados sentenciosos desempeñan en el texto original. Este último trabajo "aporta datos valiosos sobre el uso del refrán en el texto literario en el siglo XVI italiano y documenta el empleo de las técnicas de engastar paremias en el discurso literario para cerrar cuentos o narraciones breves" (244).

Del enfoque literario-paremiológico, que predomina en el estudio sobre los *Diálogos familiares* de Juan de Luna (María Teresa Barbadillo de La Fuente, Universidad Complutense) y en "Las paremias en la *Comedia Eufrosina* de Jorge Ferreira de Vasconcellos" (Lucilia Chacoto, Universidade do Algarve y Centro de Estudos da Linguagem, Portugal), se pasa a un enfoque más bien lingüístico en el trabajo de Didier Tejedor de Felipe (Universidad Autónoma de Madrid) sobre los "Estereotipos de España en los dichos y refranes del Barón de Nervo".

Finalmente, al análisis de la *Fraseología o Estilística castellana* de Julio Cejador y Frauca, realizado por Abraham Madroñal Durán (CSIC) se suman algunos trabajos de evidente índole paremiológica: los "Refranes meteorológicos y del calendario en *Refranes o proverbios en romance* de Hernán Núñez (1555)" por María Pilar Río Corbacho (Universidad de Santiago de Compostela), "Las obras de Pierre Marie Quitard en la 'Colección paremiológica' (Biblioteca Histórica Municipal)" por Julia Sevilla Muñoz (Universidad Complutense), "Estudio comparado latín-italiano-español de paremias referidas al amor" de Mari Carmen Barrado Belmar (Universidad Complutense), y "Georges Duplessis en la 'Colección paremiológica': *Petite encyclopédie des proverbes français* y *La fleur des proverbes français*" de Marina García Yelo (Universidad Complutense).

La riqueza de esta obra colectiva radica no solo en los asuntos abordados, sino también en el tipo de unidades fraseológicas estudiadas: apo-

tegmás, refranes, máximas, locuciones. Distintas son también las épocas de las obras objeto de estudio. La mayoría datan del siglo XVI: *La Zucca* (1551), el refranero de Hernán Núñez (1555), la *Comedia Eufrosina* (1555), *El estudioso cortesano* (1573) de Palmireno. El siglo XVII está representado por los *Diálogo familiares* (1619) de Juan de Luna. De allí se salta al siglo XIX con los *Dictons et proverbes espagnols* (1874) del Barón de Nervo, las obras de Pierre Marie Quitard y la *Petite encyclopédie des proverbes français* (1852) y *La fleur des proverbes français* (1853) de George Duplessis. Cabe destacar también la variedad de lenguas de trabajo, pues con el español se alternan el italiano, el francés, el portugués y lenguas clásicas como el griego y el latín.

La diversa procedencia de los autores y la heterogeneidad de los géneros analizados (comedia, diálogo, etc.), las variedades cronológicas, lingüísticas y geográficas, la multiplicidad de enfoques aplicados al estudio de cada repertorio y el carácter interdisciplinar que de ahí se desprende, sumados al carácter divulgativo con el que se ha querido plasmar la miscelánea, convierten esta obra en un valioso corpus, lleno de interesantes novedades científicas, pero accesible también no solo para el fraseólogo o paremiólogo más especializado, sino también para el aficionado al estudio de las paremias en todas sus facetas.

LUISA MESSINA
Università degli Studi Roma Tre (Italia)