

Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz



AAGG

De fondo la vida.....	3
Joaquín Díaz	
«Segovianitos de Carbonero», una fotografía para el estudio de la indumentaria tradicional	4
Antonio Arcadio García García	
Algunos cantarcillos de amigo en el sur salmantino	36
José Luis Puerto	
Una reflexión etnohistórica sobre mentalidades: la aplicación de algunas ideas de George Duby a determinados aspectos de la edad media leonesa	42
Lorenzo Martínez Ángel	
De nuevo sobre una versión navarra de Polifemo	45
José-Ignacio García Armendáriz	
Una fábula «oriental» entre las páginas de Guido Gustavo Gozzano: rastreado el camino que lleva de Japón a Agliè (y más allá)	61
Fernando Cid Lucas	
...Y el verbo se hizo humor y zascandileó entre nosotros	74
José Luis Rodríguez Plasencia	
Encuentros fatales con la Tisigua: relación con lo sagrado y función social.....	80
Donají Cuéllar Escamilla	

SUMARIO

Revista de Folklore número 505 – Marzo 2023

Portada: Detalle coloreado de *Segovianitos de Carbonero*. Foto de Fernando Debas retocada por Antonio A. García García

Dirige la Revista de Folklore: Joaquín Díaz

Producción digital, diseño y maquetación: Luis Vincent

Todos los textos e imágenes son aportados y son responsabilidad de sus autores

Fundación Joaquín Díaz - <https://funjdiaz.net/folklore/>

ISSN: 0211-1810

DE FONDO LA VIDA

El estudio de la obra de los primeros fotógrafos en España aportará aún innumerables sorpresas y alegrías a quienes recurren a las imágenes instantáneas para adentrarse en el universo de la indumentaria popular. La fotografía de Fernando Debas captando a una niña y un niño segovianos que abre la revista del presente mes podría sugerirnos innumerables reflexiones, algunas de las cuales están ya excelentemente expuestas por Antonio A. García García en el artículo inicial. Me gustaría fijarme, sin embargo, en un detalle siempre presente en estos «cuadros» antiguos que es el de los telones de fondo. Colocados los niños ante el decorado ocasional que muestra un bosque difuso, su desvalimiento nos recuerda a los célebres Hansel y Gretel inmortalizados por los hermanos Grimm a comienzos del siglo XIX. Parece como si de detrás del árbol añoso que acompaña la figura del arrierito, fuera a salir la bruja con la perversa intención de comérselo con coleteo y todo. Con cierta expresión de temor, la niña se inclina hacia su hermano en actitud de protección, apoyando su brazo izquierdo en el murete que separa el mundo numinoso con tintes de misterio, del hogar y la sociedad civilizada... Estos fondos pintados que, como digo, acompañan y adornan las primeras instantáneas de los antiguos profesionales de la fotografía, recuerdan el libro de Nicola Sabbattini titulado *Pratica di fabricar scene et macchine ne teatri*.

Publicado en 1637, el texto e imágenes desvelan la preocupación de un hombre del Renacimiento –arquitecto, ingeniero y maquinista de teatro– por los decorados y efectos teatrales. Sabbattini sugiere que la invención del decorado pintado viene de Italia, aunque la posibilidad de cambiarlo a voluntad gracias a la maquinaria como se hacía en los teatros no resultaría asunto fácil para los pequeños estudios de los primeros fotógrafos, que además debían buscar la luz natural que pudiese entrar por los ventanales de la estancia antes de utilizarse y popularizarse la luz eléctrica. De hecho, sabemos que algunos de esos fotógrafos eran tan «artistas» que se pintaban ellos mismos sus propios decorados, adaptando así los paisajes representados a su gusto y a sus necesidades.

Como el mundo de los mayores buscaba a veces el reducto de lo infantil para protegerse del olvido o para fenecer inocentemente, los teatrillos para niños de la estampería económica Paluzie crearon multitud de decoraciones en cartón que enriquecieron los fondos y la imaginación de los pequeños. No hace falta decir que los telones llenos de falsos paisajes y de fantasías románticas que dan profundidad a las fotografías del siglo XIX, nos recuerdan aquellas invenciones que Esteve Paluzie editó para que sobre sus fondos se movieran con varillas las figuritas recortadas que animaron la infancia de tantos niños. En el fondo, la vida.

CARTA DEL DIRECTOR

«SEGOVIANITOS DE CARBONERO», UNA FOTOGRAFÍA PARA EL ESTUDIO DE LA INDUMENTARIA TRADICIONAL

Antonio Arcadio García García

Preámbulo

Hace ya un tiempo, buscando quién sabe qué, encontré en un cajón algunas fotos en blanco y negro que no recordaba haber visto. Estaba en la casa donde siempre he conocido a mi abuela y que perteneció a los padres de mi abuelo, que eran naturales de Carbonero el Mayor (Segovia) y nacieron en torno al año 1900. Aquello que buscaba ya no era importante porque lo único que pude hacer era sentarme en el sillón de mi abuela, correr el visillo de la ventana y ponerme a ver aquellas imágenes. No conocía a nadie, pero el parecido de alguno de los retratados con una parte de mi familia era evidente.

Todas las imágenes me parecían un tesoro: parejas con trajes negros de principios de siglo; una niña con largas trenzas y una preciosa cruz de brillantes; una mujer con su bebé enmantillado en prendas blancas; hombres con su sombrero y traje de chaqueta y pantalón; dos más antiguas en las que observaba los últimos coletazos de la indumentaria tradicional usada como lo que era –una moda diaria– con un par de mujeres con largas sayas oscuras y tres estrechas tiranas de terciopelo, mandil, jubón de anchos puños de terciopelo



Imagen 1. Detalle de «Segovianitos de Carbonero». Fernando Debas y Dujant

labrado, mantoncillo al talle, ahogadero de terciopelo al cuello, pañuelo a la cabeza en el caso de la más mayor, pantalón de paño en el hombre, chaleco de cuello redondeado, ancha faja hasta el pecho, chaquetilla corta y sombrero de ala ancha en mano; y la fotografía que este artículo tiene como protagonista, que sobresalía entre las demás por su tamaño y contenido (ver Imagen 1).

En cuanto la vi supe que no era cualquier cosa, la mejor fotografía de dos niños segovianos que hasta el momento había visto. Cuanto más la miraba más detalles encontraba, en él y en ella, ambos engalanados cual modelos adultos de la cabeza a los pies. Prendas antiguas con todo el sabor segoviano de las que aún podemos ver ejemplos conservados en baúles y sobrados y otras que dejaron de usarse en otro tiempo y de las que apenas tenemos una referencia real más allá de grabados, pinturas o fotografías como la que nos ocupa. Además de mostrarnos las tipologías utilizadas en una zona con mayor o menor precisión, siempre teniendo en cuenta otras fuentes e intentando contrastar de la forma más detallada posible cada detalle, las imágenes nos permiten conocer cómo se colocaba cada una de esas prendas y joyas, algo que mayoritariamente queda limitado a la memoria de las comunidades portadoras¹.

Si nos centramos en la realidad segoviana de este tipo de fotografías, en las que podemos observar una indumentaria perfectamente conocida por sus portadores –pues la usaban a diario o lo habían hecho hasta hace poco tiempo–, podemos destacar diferentes colecciones de profesionales y aficionados que dejaron imágenes dignas de estudiar. De acuerdo con Porro (2018b) algunos de estos referentes son Laurent, Montes, Ortiz Echagüe, el padre Benito de Frutos o los Unturbe, quienes llegaron en diferentes momentos y por tanto retrataron también esa decadencia y distorsión de la indumentaria popular que cada vez quedaba más relegada a escenificaciones y recreaciones alejadas de la tradición.

1 A colación de esta apreciación, considero imperativo destacar la importancia de, a la hora de hacer trabajo de campo y localizar piezas originales, preguntar y recoger la máxima información posible de cada prenda. Para conservar nuestra indumentaria es tanto o más importante conocer su uso, contexto, historia, procedencia o anecdotario en torno a dichas prendas como poder fotografiarlas o poseerlas. Sin esa información es sencillo caer en la falsedad o en la interpretación infundada y estaremos dejando atrás el verdadero valor patrimonial y cultural de las mismas.

Pero son muchas las fotografías que muestran una indumentaria rica y original, tesoros familiares que no aparecen en ningún archivo o compilación estatal y que están guardadas en museos particulares donde el revés de la cartulina o la memoria de sus conservadores es el único lugar en el que quizá prevalezca la historia de los retratados. Para conocerlas y salvarlas del olvido es necesario hacer un trabajo basado en distintas visitas a los vecinos de una localidad y conversaciones ordenadas sobre su historia. Escasas personas han hecho esto y es por eso que, de acuerdo con Porro (2018b), «el estudio de la indumentaria a partir de la fotografía de costumbre está por hacer» (p. 6).

Por todo ello, y con la intención de dar a conocer una imagen hasta ahora desconocida, haremos una breve reseña sobre su autor, características y aspectos formales. A continuación, hablaremos de los detalles que pueden observarse en los dos «Segovianitos de Carbonero», describiendo su indumentaria y comparándola con la de otras fuentes que nos permiten establecer semejanzas y diferencias entre las mismas y poner de manifiesto la riqueza de la indumentaria segoviana presente en este retrato.

La fotografía

Contextualización histórica y precedentes

Desde que en 1826 Niépce lograra la primera «fotografía» y unos años más tarde, en torno a 1837, el francés Daguerre diera a conocer lo que él llamó *daguerrotipo*, la captación de una imagen «fiel a la realidad» ha sido una revolución que aún llega a nuestros días. Y es que el ser humano siempre ha intentado dejar constancia de su presencia a través de sus obras, siendo el arte quizá la «actividad» más utilizada para ello.

El retrato permitía dejar una imagen claramente reconocible en el presente y la posteridad, apareciendo en monedas, pinturas, joyas, esculturas... Todos estos formatos cumplían y cumplen dicha función, pero tienen en común

que requieren de la interpretación y capacidad de creación de su autor para alcanzarse. Sin embargo, con la llegada de la fotografía –pese a que todos conocemos la infinidad de posibilidades de esta para «modificar la realidad» o conseguir distintos resultados en función de la intención con la que es creada– esa subjetividad quedaba en un segundo plano y era posible detener el tiempo en un instante concreto tal y como nuestros ojos lo ven.

Según recogen Lara y Martínez (2003), el primer daguerrotipo tomado en España se hizo en Barcelona a finales del año 1839, seguido de uno tomado en Madrid. A los pocos días y en escasos años se extendió por todo el país, siendo primeramente capturados por científicos «curiosos», pero extendidos de manos de profesionales como Clifford, Ludwik Tarszeński o Eugenio y Enrique Lorichon, que vinieron de países como Reino Unido, Polonia o Francia y actuaron como maestros para multitud de fotógrafos que colaboraron en esa expansión, surgiendo los primeros profesionales ambulantes² (Lara y Martínez, 2003).

En los años 50 del siglo XIX los avances técnicos permitieron hacer copias de una misma imagen y cada vez era más sencillo obtener fotografías, pues el tiempo requerido para ello fue disminuyendo considerablemente (Lara y Martínez, 2003). A finales de esta década el formato conocido como *Carte de Visite* logra el protagonismo, siendo especialmente utilizado por la burguesía y las clases altas del momento,

2 Estos fotógrafos móviles, que poco a poco acercaron al pueblo una disciplina que al principio sólo era accesible para las clases más adineradas, se movían por los municipios con sus instrumentos de trabajo y nos han dejado verdaderas joyas familiares en las que tipos populares posan para el recuerdo. A partir de 1887, tras ser patentado por Juan Cantó y Mas el primer aparato que permitía realizar fotografías automáticas, los fotógrafos minutereros ocupan los espacios públicos de las ciudades. Consecuentemente, son muchas las imágenes conservadas en las que niños y mayores miran a cámara delante de su propia casa, un fondo pintado o una tela o cortina colocada para la ocasión. Sin duda, fuentes clave para entender el vestir del momento.

enviándolas como recuerdo a familiares y amigos. Se trataba de una fotografía vertical que no llegaba a los 6 centímetros de anchura por 9 centímetros de altura pegada a una cartulina que servía de marco para la misma y en la que solían estar reflejados los datos del fotógrafo en cuestión (del Valle, 2013).

Llegados a este momento de la fotografía en España se hace imprescindible mencionar, recientemente pasado el 135 aniversario de su fallecimiento, a Jean Laurent Minier (1816-1886) fotógrafo francés que llegó a Madrid y «en 1855 ya obtiene un privilegio de invención para la aplicación de color a las fotografías y un año más tarde abre un establecimiento fotográfico en la azotea del número 39 de la Carrera de San Jerónimo» (Ministerio de Cultura y Deporte, 2021). Hizo retratos, capturó paisajes y monumentos, y en 1860 fue nombrado fotógrafo de cámara por la reina Isabel II.

En 1878 fotografía a las parejas y comitivas que acudieron desde distintas provincias españolas a la boda del rey Alfonso XII con María de las Mercedes. Allí inmortalizó un gran número de tipos populares que posaron luciendo sus mejores galas al estilo del país, una idea que «partía de la Sociedad Antropológica Española que iba a presentar en la Exposición Universal de París un álbum con las imágenes» (Ministerio de Cultura y Deporte, 2021). Sin duda una gran colección de fotografías fundamentales para el estudio de la indumentaria de las provincias implicadas –entre ellas Segovia, cuya comitiva fue una de las más numerosas con dieciocho parejas y dos músicos– y que ahora podemos consultar online junto al resto del catálogo del autor³.

3 Enlace a la página web con el catálogo de J. Laurent. Ministerio de Cultura y Deporte, Gobierno de España: <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/ceres/catalogos/catalogos-tematicos/jean-laurent/presentacion.html>

Descripción formal y autoría

Una vez contextualizada pormenorizadamente la llegada de la fotografía a España, así como algunos de sus hitos y nombres más importantes en su evolución inicial, nos centraremos en la imagen que nos ocupa. Se trata de una lámina vertical de 22,5 centímetros de largo por 16 centímetros de ancho pegada sobre una cartulina rígida o cartón del mismo tamaño. Consecuentemente, el lado frontal del cartón está totalmente tapado por el retrato, sin embargo, el lado posterior, de color amarillo, muestra un escudo e inscripción en color rojo (ver Imagen 2).

Se trata del escudo real del momento, con columnas y dos leones coronados como soportes apoyados sobre hojas de laurel y esferas donde se lee: **PLVS VLTRA**. La inscripción, con distintas tipografías, indica: **FERNANDO DEBAS - PRIMER FOTÓGRAFO DE S.S.M.M.⁴ Y DE S.S.A.A.R.R.⁵ LA PRINCESA DE ASTURIAS É INFANTAS - MADRID**. El hecho de que aparezcan escritos la autoría del retrato y el lugar en el que se encontraba su estudio ha permitido datar la imagen de una manera más o menos concreta gracias a algunos trabajos y publicaciones previas sobre el fotógrafo, que sin duda fue uno de los más importantes de su tiempo en nuestro país.

Fernando Debas y Dujant nace en Francia en 1842, donde comienza su carrera profesional junto a su hermano Pedro Edgardo Debas. En 1872 se instalan en su estudio de la Calle del Príncipe n.º 22, donde empiezan a adquirir fama pese a la presencia de contemporáneos de la talla del mencionado Laurent (Fernández y García, 2016). Según indican Fernández y García (2016) en su artículo dedicado a esta pareja de fotógrafos, a mediados del año 1874

4 Esto es: *SUS MAJESTADES*.

5 Esto es: *SUS ALTEZAS REALES*.



Imagen 2. Detalle del reverso de «Segovianitos de Carbonero». Fernando Debas y Dujant

los hermanos Debas «se separan de forma poco amistosa» y es aquí cuando Fernando Debas comienza su exitosa carrera en solitario, anunciándose dicho año en prensa como el único fotógrafo en España que podía retocar retratos mediante el proceso «Lambertipia», del que había adquirido el privilegio exclusivo de uso durante quince años.

Pero es un año más tarde, en marzo de 1875, cuando el rey Alfonso XII, tras hacerse un retrato en su estudio, le concede el título de fotógrafo de cámara y la posibilidad de usar su escudo de armas en las fotografías realizadas en su establecimiento (Utrera, 2018). En 1878 Fernando Debas abre una sucursal en Valladolid a la que autores como Fuster (2013) atribuyen gran éxito. Además, el mencionado «nombramiento» le servirá como gran reclamo para atraer a las clases más adineradas de Madrid y alrededores, publicitándose, según los autores Fernández y

García (2016), en numerosos anuncios de periódicos como *La Correspondencia de España*. Desde ese momento, sus fotografías recogen inscripciones como las siguientes: «Primer fotógrafo de Cámara de S. M. Alfonso XII Príncipe 22 Madrid» o «Primer fotógrafo de Cámara de S. M. Alfonso XII y de S.A.R. la Princesa de Asturias» (Fernández y García, 2016).

Siguiendo la entrada dedicada al artista en el *Diccionario Biográfico electrónico* de la Real Academia de la Historia, escrita por Utrera (2018), en el año 1883 Fernando Debas se anuncia como «Fotógrafo de SS. MM. y SS. AA. RR. la Princesa de Asturias e Infantas». Consecuentemente, podemos establecer como posible fecha más antigua para la toma de la fotografía que nos ocupa, en el caso de ser una de las primeras con esta inscripción, dicho año de 1883. En junio del año siguiente se traslada a la calle Alcalá n.º 31, donde instaló un estudio más amplio y lujoso que incluso poseía ascensor, de los primeros de la capital, muy útil si tenemos en cuenta que los estudios de fotografía solían situarse en azoteas con grandes ventanales necesarios para obtener la mejor luz posible (Fernández y García, 2016).

Trabajó para alguna revista y continuó su relación con la casa real tras la muerte de Alfonso XII en 1885, fotografiando a la regente María Cristina, al propio Alfonso XIII y a las Infantas; sin embargo, poco a poco fue perdiendo la popularidad que alcanzó entre las clases altas del Madrid decimonónico (Fernández y García, 2016). Retirado de su vida profesional, muere en Madrid en el año 1914, dejando un gran legado y habiéndose convertido en uno de los referentes de la revolución fotográfica de aquella época, tan distinta a la actual. Los archivos de Patrimonio Nacional poseen alrededor de trescientas imágenes realizadas por Debas (Utrera, 2018).

Después de esta breve reseña que nos permite contextualizar la imagen y conocer más sobre su autor y la fecha de obtención de la misma –entre 1883 y los primeros años del siglo xx–, para finalizar estos párrafos dedicados

a los detalles formales de la fotografía, queremos mencionar algunos aspectos:

Se trata de un retrato de estudio fotográfico en el que un niño y una niña de unos siete y nueve años de edad posan ante el artista ataviados con la indumentaria popular de su lugar de procedencia. A sus espaldas, un fondo con vegetación hecho a pincel; a sus pies, una alfombra de césped que acerca el entorno natural de la imagen trasera a los retratados; y, como únicos objetos decorativos, una especie de balaustrada que sirve de apoyo para la niña –elemento que hemos podido observar en otros retratos infantiles del artista– y una vara de madera que, apoyada en el suelo, es sujeta por el niño con su mano derecha. La cámara capta el cuerpo completo de sus protagonistas, colocados en el centro del encuadre. Ligeramente ladeados hacia el centro, se enfrentan en una posición de tres cuartos –no llegan a estar de perfil– y mirando al objetivo con rostro serio.

La elegancia en la presentación y composición de la imagen coincide con la demostrada por el artista en la mayoría de sus obras y en las referencias que hacen a sus retratos todas las fuentes consultadas. Aunque con algunos desperfectos y marcas causadas por el tiempo, su estado de conservación es visiblemente bueno y la calidad y nitidez de la misma permiten observar grandes detalles que aportan mucho valor al documento.

La indumentaria

Indumentaria femenina

El lujo y calidad de las prendas vestidas por la niña de la fotografía hablan por sí mismas. Una delicada composición de la cabeza a los pies a la que no le falta detalle y que en estas líneas pretendemos describir brevemente aportando imágenes de indumentaria similar y grabados que muestran estas tipologías en modelos segovianas de distintas épocas. Para ello seguiremos un orden ascendente en el que, pieza a pieza, iremos desgranando el retrato.

Si nos fijamos en el **calzado**, encontramos el modelo de zapato que quizá haya sido más usado por las segovianas cuando vestían con sus mejores trajes. Forrados en terciopelo negro –se han conservado algunas prendas originales que evidencian el uso de zapatos con terciopelo azul y otros colores– apenas poseen tacón y tienen la puntera redondeada o achatada. Son de los que llaman «de oreja», pues existe una especie de tira –también forrada en terciopelo– que cruza la parte delantera y en origen cumplía con la función de ajustar la prenda al pie sirviéndose de la hebilla.

Así como inicialmente oreja y hebilla tenían ese uso funcional en el calzado, en las modelos segovianas vemos como las hebillas se colocaban casi en la punta del zapato, perdiendo ese uso y convirtiéndose en un elemento ornamental más. En nuestra fotografía encontramos dos hebillas cuadrilongas que aparentemente podrían tener el tamaño de las que usara cualquier mujer adulta. Esto explicaría la distancia desde la punta del zapato a la hebilla, algo mayor a la que normalmente encontramos en las imágenes antiguas. Al ser un zapato pequeño, si la hebilla se colocara más adelante sobresaldría mucho por los lados del mismo, motivo por el que posiblemente se fijó en esa posición.

Mi familia conserva una pareja de hebillas antiguas del mismo modelo –quizá las de la imagen que ahora analizamos–, uno de los más extendidos por la provincia (ver Imagen 3). Están hechas en plata, y su frente se decora



Imagen 3. Hebilla cuadrilonga. Carbonero el Mayor

intercalando seis círculos y seis óvalos alargados. Se recuadran por dos finas líneas hechas, al igual que las otras figuras, a través de incisiones o marcas en el metal. Mantienen el puente y las partes por las que se introducía la oreja, así como las puntas que aseguraban la misma y ajustaban la hebilla al zapato. La calidad de la imagen revela un leve bordado o pespunte claro y lineal en el lateral delantero del zapato –elemento decorativo sencillo que también encontramos en imágenes con piezas originales, normalmente junto a una especie de rizo negro colocado en la parte superior a la hebilla, en el empeine– (ver Imagen 4).



Imagen 4. Detalle de zapatos de oreja femeninos con hebillas, rizo y bordados. Padre Benito de Frutos

Lejos de las reinterpretaciones o invenciones que relacionan el color de las **medias** con el del manteo o la «función» del traje, vemos cómo la niña de nuestra imagen gasta medias de color con una indumentaria festiva (ver Imagen 5). Algunas publicaciones como la de López et al. (2000) afirman que el color blanco se reserva a las mujeres solteras, el rojo a las casadas y el azul o morado a las viudas o mayores. Encontramos esta distinción en el texto descriptivo «El día de Santa Águeda en Zamarramala» de José María Avrial publicado en el *Semanario Pintoresco Español* de Madrid en 1839 y recogido en el año 1953 por *Estudios Segovianos*. Además de reparar en ello de manera directa, en distintas ocasiones el autor utiliza el color de las medias para referirse al estado civil de las mujeres. Por ejemplo, hace referencia al baile de Santa Águeda —reservado a las casadas— con

la siguiente sinécdoque: «sólo las medias coloradas tienen privilegio de bailar en aquel día»; o para indicar que una mujer estaba recién casada menciona: «pocos días antes gastaba medias blancas» (Avrial, 1839, p. 259).



Imagen 5. Detalle de «Un baile en la plaza del pueblo de Nieva, Segovia». Antonio García Mencía (1871). En primer plano, mujer con calcetas de color, zapatos de oreja y hebilla

A pesar de ello, lo cierto es que son muchas las imágenes y grabados que muestran mujeres de distintas edades con medias blancas. También otras, como la que ahora analizamos, en las que niñas o jóvenes utilizan calcetas con color (ver Imagen 6). Quizá esta afirmación haga referencia a un código local que no pueda extenderse a todas las comarcas segovianas o a un gusto o saber antiguo que en el tiempo de las imágenes que conservamos ya había caído en el olvido. Sea como fuere, las medias de nuestra segovianita probablemente fuesen rojas o azules, las más comunes en la zona –sin tener en cuenta las blancas–. Puede observarse cómo el color de las calcetas contrasta con las de él, pero tendremos que conformarnos con saber que no tenían el mismo tono. Aparentemente carecían de calados, algo que sí vemos

en las del niño, y posiblemente fueran de lana, mucho más tupidas y gruesas que las actuales.

El **manteo** que luce la niña no es como los que estamos acostumbrados a ver hoy en día en Carbonero el Mayor o Segovia en general: de varias vueltas de terciopelo y tiranas de pasamanería o golpes. En el centro tiene una franja de terciopelo labrado en el que podemos observar toques de distinto color salpicados por toda la tirana representando florecitas o algo similar. Al lado del terciopelo, separados no más de un par de dedos de la misma, dos galones metálicos de importante tamaño, casi tanto como la tirana central. Estas franjas metálicas color oro o plata tan usadas en Segovia fueron olvidadas o sustituidas por amplias tiranas de cordón y «azabache». Aún en fiestas como la de San Juan, patrón de Carbonero, puede verse algún magnífico manteo antiguo con esta decoración. Normalmente con galones más estrechos, encontramos ejemplos, fotografías y pinturas en los que ambos metales se usan por separado o se intercalan sobre paños de distintos colores.



Imagen 6. Detalles de «Espagne. Costumes Populaires. Vieille-Castille. Royaume de Léon» en *Le costume historique*. A. Racinet (1888). Medias de color



Imagen 7. Vecinos de Adrados en Cuéllar. Puede apreciarse la importante presencia de galones metálicos en mandiles, manteos estampados, manteos con terciopelos, armillas, etc. Detalle de un mandil de Hontalbilla

Importante mención merece la Señora Marcelina, vecina de Olombrada que, en 1998, a sus 92 años, fue entrevistada por Carlos Porro. En una magnífica conversación sobre la indumentaria y el peinado que ella llegó a gastar en este pueblo segoviano de la comarca de la Churrería, menciona los «manteos de relumbrón», tal y como recoge Porro (2015) y puede escucharse en la Fonoteca de la *Fundación Joaquín Díaz* de Urueña (Valladolid). Con este bonito nombre hace referencia a los manteos que, como el que nos ocupa, en vez de llevar vueltas de abalorios y golpes, llevaban «relumbrones», esto es, galones metálicos. Esta denominación se extiende a los mandiles con la misma decoración y según indica la Señora Marcelina los gastaban los días de fiesta con armilla y montera (ver Imagen 7). Encontramos el mismo nombre en una descripción conservada en el Museo del Traje de Madrid, dentro del trabajo inédito *El traje Serrano como tipo de traje de Soria* realizado por A. Moreno en 1920 y recogido en Porro (2015): «de la fábrica de Fuente Pelayo, conservan refajos de mucho valor, de paño fino y muchas tiranas de relumbrones» (p.104).

Cabe destacar la colección de trajes que Laurent fotografió en la boda de Alfonso XII, procedentes de pueblos como Turégano o Prádena. En ella vemos abundantes galones

en la mayor parte de manteos, llegando a contar siete franjas metálicas en uno de ellos (ver Imagen 8). Es común encontrarse este material bordeando y cruzando mandiles, en bocanangas de jubones –como ocurre en nuestra fotografía–, en mantillas de acristianar o en el casco de las monteras –también apreciable en nuestra imagen–. En una serie de retratos realizados a mediados del siglo xx en Carbonero el Mayor, de los que se hicieron varias postales, encontramos un traje –más moderno que el de la niña– con dos vueltas de pasamanería metálica, sirva como ejemplo de otro de los usos del metal en nuestra indumentaria (ver Imagen 9).

Por último, mencionar el paño como material principal del manteo. Segovia fue un núcleo donde la industria textil tuvo mucha importancia y abundaron los pañeros, principalmente entre los siglos xvi y xviii, ámbito muy bien documentado por autores como Javier Mosácula. Se emplearon para hacer sayas de distintos tonos, pese a ser el rojo, el azul y el amarillo los colores que más han llegado a nosotros. La forma acampanada del manteo probablemente venga dada tanto por la confección y metros de vuelo como por el uso de sayas bajas que, como relatan multitud de escritos y testimonios orales, era lo común para cumplir con los cánones estéticos que siempre han definido a esta indumentaria.



Imagen 8. «Segovianos. Mata del Quintanar» y «Segovianos. Prádena». J. Laurent (1878). Fotografías coloreadas en las que puede observarse el uso de galones metálicos

También fue habitual emplear un elemento conocido como «tontillo», a veces confeccionado enrollando algunas toallas, que se colocaba sobre la camisa atado a la cintura y en el que descansaba el peso de los manteos aportando, además, forma y volumen al conjunto.

El **mandil** de nuestra protagonista, de corte rectangular, asienta con gracia sobre el manteo gracias al frunce de la cintura, que recoge la tela empleada y le da movimiento y cuerpo. Tiene una largura común, cubriendo algo más de tres tercios del manteo. Está confeccionado con terciopelo negro liso en su parte exterior, que sirve de marco para un rectángulo de terciopelo labrado que se estrecha ligeramente conforme se acerca a la cintura, al igual que el propio mandil. El dibujo del terciopelo muestra motivos vegetales, con grandes flores y hojas que se repiten en el jubón, a juego con el mandil. Quizá este material fuese también negro, pero



Imagen 9. Retrato de una mujer de Carbonero el Mayor. Pasamanería metálica

es común encontrarse jubones y mandiles con terciopelos labrados en un fondo de seda de distintos morados, granates, marrones, verdes o azules, entre otros. Como nexo entre ambas partes del mandil, una fina tirana ondulada de abalorio que sirve para tapar esa unión y enriquecer la pieza.

Al talle, en terciopelo labrado, encontramos un ajustado **jubón** bastante escotado –aunque no tanto como la mayoría de los que pueden encontrarse en el pueblo– y cerrado al frente con un cordón que, como es habitual, sube en zigzag hacia el pecho pasando por ojales circulares. En su parte inferior las haldetas quedan ocultas a la cámara, pues probablemente las frontales, como es habitual en el vestir segoviano, descansan bajo el mandil. En las sangrías se aprecian dos aberturas verticales que facilitan el movimiento de los codos y por las que se entresacan y asoman dos pequeñas partes de la manga de la camisa. En su centro, sirven como cierre unos lazos de seda aparentemente de dos colores, que se sujetan al jubón atados a dos agujeros como los del frente (ver Imagen 10). Las mangas no llegan a la muñeca con el fin de lucir los anchos puños de la camisa y se cie-

rran en el lateral exterior mediante cuatro o cinco botones de filigrana, de los cuales sólo observamos abrochados dos en la manga derecha. Enriquece las bocamangas un galón metálico que bordea el puño y los botones, acercándose casi hasta el codo. Completa la decoración del jubón lo que parece ser una pequeña borla de hilo colocada diagonalmente en una de las esquinas superiores del galón.

Magnífica **camisa** luce nuestra segovianita, al estilo del lugar. El lino y el cáñamo han estado siempre presentes en estas prendas, pues, como indica Porro (2015), su trabajo y cultivo en la provincia fueron muy abundantes, apareciendo de manera frecuente en tratados de Historia y Geografía. Amplias mangas rematadas en ajustados y anchos puños bordados, al igual que la minuciosa pechera, en lana negra o parda. En el caso de la tira que bordea el cuello y los puños, encontramos un tupido bordado en el que los motivos que destacan son precisamente los formados por la ausencia de lana, que a veces se ribetea para completarlos. Este tipo de labor se recoge en Porro (2015) como bordado «a reserva» y en Carbonero el Mayor encontramos diferentes ejemplos con flores,



Imagen 10. Detalle de la sangría de un jubón de seda, botones y jubón de terciopelo labrado. Carbonero el Mayor

rombos, cruces, cadenas y otros motivos (ver Imagen 11). En el caso que nos ocupa, vemos como el puño derecho muestra un juego de rombos –figura presente en la mayoría de camisas– rematado por unas sencillas aspás y flores en el puño izquierdo. Quedan abrochados por tres botones sencillos, de madera o hueso, cosidos al propio bordado.

La pechera está formada por dos partes iguales minuciosamente fruncidas con la técnica del corchado, extendida por muchas provincias españolas e icono de las camisas femeninas segovianas. Ambas ricamente bordadas, se separan por una abertura rematada, al igual que los puños y la tira del cuello, con la misma lana utilizada en el dibujo. De nuevo los rombos son los protagonistas del motivo decorativo de la camisa, apreciando distintos zigzags, aspás y cenefas que cubren el pecho de la niña. Aunque buena parte de las piezas que han llegado a nosotros muestran un bordado mucho más grueso y tupido en los acorches de pecheras y puños –pues en esta parte de la prenda también podemos encontrar corchado–, son muchos los ejemplos de camisas que, como esta, poseen un bordado fino y despejado.

Merece ser destacada la labor de Tita Sanz en la puesta en auge de camisas como esta en Carbonero el Mayor (ver Imagen 12). Aunque con ciertas aportaciones personales, la madre del constructor de dulzainas Lorenzo Sancho recuperó motivos antiguos de las piezas locales y fue el germen de generaciones de bordadoras y costureras. En su libro dedicado a *La camisa de acorches de Segovia* hablaba de esta prenda diciendo que «las camisas son el alma del arte popular y el espejo fiel de un pueblo porque son ciencia y sentimiento, idea y pasión» (Sanz, 2000, p.15), muestra de su entusiasmo y devoción por este arte.

En el centro del vientre de la niña, donde el jubón se une con la cintura del mandil, encontramos unas sencillas **lazadas** que a modo de escarapela sirven como detalle ornamental. Están hechas con colonias o cintas de seda en las que diferenciamos tres franjas –probablemente



Imagen 11. Puño de camisa femenina. Carbonero el Mayor

de dos colores en alternancia– con algún dibujo labrado. Estas cintas son del mismo material que las que se utilizarían para atar el moño de picaporte o la gran trenza suelta que remata algún peinado segoviano. Este bonito detalle a la cintura es un elemento que, aunque hoy en día no es común encontrárselo en Segovia



Imagen 12. Detalle de media pechera de una camisa femenina. Una de las piezas utilizada por la señora Tita como modelo. Carbonero el Mayor

y tampoco es un distintivo que aparezca en la mayoría de imágenes o grabados, sí podemos observar en fotografías. En la colección del Padre Benito de Frutos plasmada en Porro (2015) encontramos alguna de ellas y en la fiesta de

Santa Águeda de Zamarramala aún las alcaldesas portan un amplio lazo rojo sobre el que descansa el *Cristo Tripero* –como ocurre con nuestra segovianita– o del que se prende una gran medalla o relicario (ver Imagen 13).



Imagen 13. Detalle de «Segoviana». Padre Benito de Frutos. Alcaldesas de Zamarramala, año 2020. En ambas imágenes pueden apreciarse cintas de seda colocadas en el vientre

Si estas lazadas de seda destacarían por su color en el centro de un traje de terciopelo, más aún lo harían las dos grandes **escarapelas** que encontramos en los hombros del jubón. Con al menos tres tipos de cintas, un sinfín de pliegues en forma de flor que rematan al centro forman estas vistosas y sin duda coloridas pomposidades. En su exterior encontramos una vuelta hecha con una cinta similar –probablemente la misma– a la de la cintura. A continuación, dos vueltas de una colonia algo más estrecha y aparentemente lisa. Como remate central, tres o cuatro pliegues aún más estrechos y que en otras imágenes se acompañan por espumillas metálicas. Según corrobora Porro (2015) es habitual encontrarse en la indumentaria segoviana escarapelas más o menos pronunciadas como decoración para tapar las aberturas de las sangrías en el jubón, en las ligas de los danzantes o sobre los hombros (ver Imagen 14).

Quizá las escarapelas colocadas sobre los hombros tuviesen una función concreta: esconder el lugar en el que se prendían collaradas y cadenas. Lejos de las tiras y botones metálicos que en la actualidad estamos acostumbrados a ver en el pecho u hombros de los jubones para sujetar collares y bolas de metal y coral, antiguamente las collaradas que cubrían el pecho de las segovianas se ataban al cuello con lazadas o se colgaban usando la propia forma cerrada de las piezas. También encontramos algunos testimonios e imágenes en los que parece que a veces estas collaradas se prendían en la ropa con el fin de colocarlas y cubrir todo el pecho sin necesidad de partir desde la nuca. Para ello se utilizaban alfileres y alguna puntada y es común encontrarse escarapelas o lazos como remate de las mismas, ya sea en los hombros, o en el delantero del jubón. El grabado titulado «Una Churra en traje de fiesta yendo al baile»



Imagen 14. Escarapela. Fuentesauco de Fuentidueña



Imagen 15. «Tipos de Castilla la Vieja. Una Churra en traje de fiesta yendo al baile». Antonio Manchón y Antonio García Mencía. Periódico *El Museo Universal* (1869). Escarapelas en el pecho

de Antonio Manchón es un perfecto ejemplo de este uso. En él observamos una mujer de Olombrada con el torso cuajado de collaradas y un par de grandes escarapelas en los laterales del pecho, de donde parten un sinfín de sartas con cuentas y medallas (ver Imagen 15).

Uno de los exvotos pictóricos que destacan en la ermita de la Virgen del Bustar de Carbonero el Mayor, fechado en 1749 y de especial interés en este ámbito, muestra una niña ataviada con la indumentaria del momento y dos escarapelas rojas a los hombros (ver Imagen 16). Alguna de las alcaldesas de Cantalejo fotografiadas en 1926 por Otto Wunderlich en un concurso celebrado en la Plaza de Toros de Segovia también muestra este uso; y apreciamos el mismo detalle en varios danzantes del municipio, ataviados con alpargatas, medias, calzón,



Imagen 16. Retrato de Ángela Escolar Agudo (1749). Exvoto del Santuario de la Virgen del Bustar (Carbonero el Mayor). Escarapelas en los hombros



Imagen 17. Detalle de una fotografía en la que se distinguen escarapelas sobre los hombros. Aguilafuente (1950)

enagua, camisa, pañuelo a la cabeza y dos escarapelas sobre los hombros de sus chalecos, quizá correspondiéndose con parte del ornamento de sus espaldas. Como último ejemplo, una de las instantáneas recogidas en el libro titulado *Aguilafuente. Una Mirada al Ayer*, editado en el año 2014 por el Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana *Manuel González Herrero*, que muestra una selección de imágenes particulares del municipio y sus gentes (ver Imagen 17). En ella aparece un grupo de vecinos celebrando el Día de la Provincia en 1950 junto a tres mujeres con ricos manteos, camisas, joyas y justillos sin mangas con escarapelas en su cima (Besa, 2014).

Estuviesen o no prendidas bajo las escarapelas, destacan sobremanera las piezas de **joyería** que porta nuestra segovianita. Al menos cinco sartas de corales finos y redondeados caen al pecho: un par de vueltas sobre la camisa o el borde del jubón y el resto por debajo o entre los eslabones de la cadena, rozando una de ellas la lazada de la cintura. Aunque el coral es abundante, la plata es la protagonista del conjunto: cuatro vueltas de cadenas de donde cuelgan varios relicarios y cruces –también de plata– con distintas formas y tamaños. Los eslabones son bastante redondos y muy amplios, de los llamados de media caña. En las imágenes y descripciones de segovianas encontramos

cadena exentas –simplemente unas vueltas de eslabones que llegaban hasta la cintura o incluso más abajo del vientre– o, como en este caso, cuajadas de advocaciones (ver Imagen 18). De acuerdo con Porro (2015) quizá estas piezas tan frecuentes en la joyería provincial fuesen propias de mujeres solteras, desaparecidas, por ejemplo, en las alcaldesas de Zamarramala. A modo anecdótico, decir que, en Carbonero el Mayor, las mujeres que en los años cincuenta formaban parte del Grupo de Danzas, cuando no tenían o podían conseguir prestadas estas joyas antiguas, recurrían a las largas cadenas que colgaban de los relojes de pared más ostentosos⁶.

La interesante y cuidada descripción del Baile de Rueda y la indumentaria de Segovia que Ricardo Villanueva escribe en *La Ilustración de Madrid* en 1872 tras ser solicitado por su director para acompañar a un grabado basado en el famoso cuadro de García Mencía «Un baile en la plaza del pueblo de Nieva en Segovia. 1871» nos sirve a la perfección para finalizar la descripción de estas cadenas. Según Villanueva (1872):

⁶ Quizá los tres Ratas de la zarzuela titulada «La Gran Vía», estrenada en 1886, vaticinaron en la jota este uso con su ¡*Vivan las cadenas si parecen buenas y son de reloj!*



Imagen 18. Cadenas con cruces y medallas. Cristo Tripero. Carbonero el Mayor

Varias sartas de corales, sujetas á relicarios prendidos con lazos á os hombros, caen formando ondas como en derrame hasta la cintura, y por último, rodea sus joyas una gruesa cadena de plata, de la que prende un crucifijo cuya argentina blancura, se destaca sobre el fondo negro del delantal. La gruesa cadena que lleva al cuello es tan larga como pudiera serlo la de la esclava; pero hoy la lleva con el crucifijo, y como en gala de que ninguna otra mujer ha tenido más consideración que la de Castilla. (p.133)

Como ya introducía esta descripción, es común que de la parte baja de estas cadenas cuelgue una cruz que llega hasta la zona del vientre. Por este motivo, esa pieza –imprescindible y muy apreciada– es llamada *Cristo Tripero* desde antiguo, y en ocasiones este nombre se extiende al conjunto de la collarada y sus medallas tomando de nuevo la parte por el todo. El Cristo Tripero de nuestra segovianita es una de las lla-

madas cruces paneladas de sección triangular. Muestra torneados en sus brazos y cuelga de ella una única pieza móvil por haberse desprendido la segunda, de la que solo queda el aro donde iría trabada. Aparentemente se trata de una representación del Cristo de Burgos sobre una calavera, identificándolo por sus faldillas y teniendo en cuenta la popularidad de su advocación en estas tierras –existen muchas cruces con esta efigie en Carbonero el Mayor–. Completando las cadenas encontramos dos grandes relicarios octogonales rematados en las esquinas por esferas de plata; un tercer relicario circular que cae hacia el centro en su lado izquierdo; y una segunda cruz, más pequeña que la anterior, en el extremo superior derecho.

Decoran sus orejas dos hermosos pendientes de los que conocemos como zarcillos de tres gajos de oro y aljófara. Están compuestos por un pequeño aro del que cuelgan tres filas independientes integradas por unos granos de aljófara rematados en una bola dorada. Son probablemente los más comunes en la indumentaria festiva rica de Segovia, aunque también fueron usados otras tipologías como los de aldadón de una o dos carreras de aljófara más o menos circulares, los de maza o perilla, los gajos de coral, etc. También es común encontrarse pendientes como los de la fotografía con un solo gajo de aljófares, como es el caso de los que luce la niña del exvoto de Carbonero el Mayor anteriormente referido. Según indica Porro (2015) esto es el resultado de distintas herencias y particiones que inevitablemente se hacían en las familias, pero también había quien añadía o quitaba alguna de esas filas que componían el pendiente según el momento y el día en el que se usara, llegando a dejar simplemente el aro para el trabajo diario y portando todos los gajos el día de la fiesta o en momentos importantes.

Sin representar a una alcaldesa o similar, nuestra segovianita porta una rica **montera**, distintivo de la segoviana por excelencia y de uso común entre las mujeres que podían permitírselo. Se trata de uno de los modelos que encontramos en múltiples fotografías y piezas

antiguas: un casco de terciopelo labrado; dos veletas triangulares relativamente altas y escotadas en su base para acomodarse y ajustarse a la forma de la cara o la parte trasera de la cabeza; y dos pompones independientes de coloridos hilos de seda que se juntan en el centro de la pieza rematando cada una de las veletas –estas monteras eran tan habituales como las que utilizan una borla en su cima– (ver Imagen 19). Aunque encontramos tipologías distintas, en Carbonero el Mayor destacan, entre otras, dos monteras de veletas triangulares –casi equiláteras– que Carlos Porro define como «de las pocas con aspecto popular de verdad» en uno de los comentarios del libro *Vestimenta Popular Segoviana. Un recorrido por la tradición* (Vega, 2011, p.47). En municipios como Cuéllar, por ejemplo, son más comunes piezas del mismo tipo que la de la imagen, bellamente retratadas por el Padre Benito de Frutos en eventos como la Romería de la Virgen del Henar (ver Imágenes 20 y 21).

En la parte frontal de la montera encontramos un ribete de lentejuelas que bordean la punta de la veleta hasta la altura del casco, uniéndose a dos líneas onduladas que se entrelazan formando tres óvalos que cruzan en horizontal el triángulo. Sobre el negro del terciopelo que forra estos frentes, por encima



Imagen 19. Montera. Olombrada



Imagen 20. Montera. Carbonero el Mayor



Imagen 21. Mujeres cuellaranas en el Santuario de la Virgen del Henar. Padre Benito de Frutos

de los óvalos y dentro del ribete de lentejuelas, multitud de talcos metálicos de diferentes formas y colores entre los que podemos distinguir una paloma y varios motivos vegetales (ver Imagen 22). Bajo esta decoración encontramos simplemente el terciopelo, que despeja la pieza siguiendo un estilo modesto y elegante que lamentablemente es difícil observar actualmente en nuestras fiestas, donde las formas no se corresponden con las tradicionales y hasta el último rincón se cubre de bisutería.

En el casco, quizá negro con motivos de color salpicados por el terciopelo labrado, asientan los doce apóstoles, seis a cada lado, colocándose verticalmente a excepción del último, que en este caso se posiciona junto al más bajo y en la parte frontal de la pieza. Estos doce «picos» están forrados por hilos metálicos plateados o dorados y son uno de los distintivos de la montera segoviana respecto a las muchas otras que simultáneamente se gastaron en diferentes provincias. Al lado de los apóstoles podemos observar un leve bordado en forma de flechas o puntas que recorren la línea vertical del lateral del casco. Por último, tres galones metálicos completan la parte interna de la pieza: uno de ellos recorre el centro del casco uniendo los dos apóstoles superiores y los otros dos –sólo vemos uno– se colocan en perpendicular al central bajando por la parte oculta de las veletas. Perfectamente colocada y ajustada, es probable que por su tamaño fuese una montera de mujer adulta, aunque no es exagerada y aporta gran belleza y presencia a la estampa.

La mayor parte de descripciones del traje femenino segoviano –sirvan de ejemplo las citadas anteriormente⁷– dedican un destacado



Imagen 22. Reproducción de antiguos talcos metálicos realizada por el taller Era de Latón

espacio a la montera como elemento llamativo e importante en su vestir. Así, en muchos casos también reparan en un segundo distintivo –además de las ya referidas medias rojas– del estado civil de la mujer: el uso de una **toca** o manteleta blanca bajo la montera, en principio propio de las mujeres casadas y no de las mozas. Es el caso del texto publicado en el número 48 de la revista semanal *El Museo Universal*, editada en Madrid en el año 1869 y que acompaña al grabado de Antonio Manchón anteriormente mencionado: «Tipos de Castilla la Vieja. Una churra en traje de fiesta yendo al baile». Esta pequeña reseña, titulada como la propia imagen y sin firmar, también se recoge en Porro (2015) y entre sus líneas dice lo siguiente: «las casadas se diferencian exteriormente de las solteras, en que llevan una toca de tela blanca debajo de la montera, y las medias son encarnadas» (*El Museo Universal*, 1869, p.382).

7 José María Avrial y Flores (1839), por ejemplo, recoge en su texto «El día de Santa Águeda en Zamarramala» una detallada descripción de las monteras zamarriegas:

Se compone de una graciosa montera con dos picos de terciopelo, a guisa de mitra episcopal, cuyas puntas rematan en tres borlas de estambre amarillo y colorado, y debajo de ellas una estrella bordada de lo mismo; el casco de estas monteras suele ser de seda labrada con dos

galones de plata cruzados; doce grandes y característicos botones de plata que llaman los doce apóstoles, puestos seis a cada lado, completan el adorno de las monteras; estos doce apóstoles son en figura de un cono truncado con una bolita dorada al extremo y los ponen cinco de arriba abajo y el otro al lado del inferior; inmediato a los botones hay otro galón de plata y una tirilla de grana con picos, junto a la que bordan varios dibujos con estambre de colores. (p.258)

Se trata de una pieza de tul o similar que en ocasiones presentaba bordados con lentejuelas y otros apliques dorados o de colores. Al contrario de lo habitual desde que se empezaran a rehacer y confeccionar monteras en el siglo xx –en las que suele fijarse a la base de las mismas con unas puntadas– era independiente al tocado, colocándose de distintas maneras si tenemos en cuenta las fotografías, pinturas, testimonios orales, descripciones y grabados donde se plasman (ver Imagen 23). Sujeta con alfileres al cuerpo y pillada en la cabeza, no solía despegar

mucho de los hombros y cuello –quizá el caso más exagerado lo encontremos en Zamarramala, donde el tiempo y la «comercialización» de la fiesta ha terminado almidonando en extremo la misma y colocándola de una forma muy concreta, fija y llamativa– entrecruzándose al frente y llevándose hacia la espalda o partiendo del frente y cerrándola por detrás.

Como en el caso del color de las medias, vemos cómo de nuevo nuestra segovianita porta un distintivo que, siguiendo estas descripciones



Imagen 23. Detalles de las fotografías tomadas por Laurent en la boda de Alfonso XII y María de las Mercedes (1878).
Distintas formas de colocar la toca

nes, no concuerda con su edad. Pensaremos que quizá se haya querido recrear una escena adulta, o bien, como ya escribí en su momento, se trate de un código antiguo que en el momento de la fotografía ya no era estricto. De cualquier modo, vemos cómo la toca de la imagen se coloca alrededor del cuello –muy recogida, sin llegar a tapar la tira de la camisa– y avanza hacia la espalda, donde parece subir hacia la cabeza y cae con airosos pliegues. La descripción de Avrial (1839) «una toca de encaje blanco bordada de lentejuelas rodea el cuello y cubre la espalda de las casadas» (p.258) coincide con esta disposición y deja ver parte del **peinado** que él mismo anota: «sale el pelo en una trenza adornada con grandes lazos al principio y al extremo: por los lados bajan de las sienes otras dos trencitas pequeñas, cuyas puntas atan por la espalda a la trenza grande con unos lacitos» (Avrial, 1839, p.258).

En algunas ocasiones encontramos mujeres que gastan rodetes asomando bajo la montera, pero lo más habitual es encontrar una larga trenza de numerosos cabos –ancha– que nace bajo el tocado adornada por colonias de seda más o menos largas y se remata en su extremo con un gran lazo de colores. Podemos observar en la fotografía este segundo lazo asomando detrás del manteo y la manga derecha del jubón de niña. A un lado de la cabeza, en el perfil que muestra a la cámara, vemos una de esas «trencitas» que parten de las dos mitades delanteras en las que se dividía el pelo –dejando la mitad trasera de la cabeza para la trenza grande y utilizando las partes restantes para hacer los rodetes, trenzas o torsiones que ajustaban el moño trasero–. Distinguimos este peinado en dos retratos conservados por el Marqués de la Floresta (Segovia). En el primero, el plano lateral nos permite obtener una visión distinta del peinado, que resulta admirable en el segundo, donde doña Luisa de Contreras y Thomé, sobrina del VI Marqués de Lozoya, aparece ricamente ataviada y con unas vistosas y perfectas trenzas como las descritas (ver Imágenes 24 y 25).



Imagen 24. Segoviana con montera y bastón de mando. Jesús Larios Martín (1950). Trenza lateral y trasera



Imagen 25. Retrato de doña Luisa de Contreras y Thomé hacia 1870. Puede apreciarse el referido peinado, así como el uso de escarapelas en las sangrías del jubón o la presencia de un Cristo Tripero

Entre otras tantas imágenes, también las encontramos en grabados como el del ya mencionado baile de Nieva (1871) –en el que puede apreciarse este peinado en varias mozas– o «Traje de la molinera de Mozoncillo: lugar a nueve leguas de Segovia» conservado en el Museo del Romanticismo de Madrid y realizado en torno a 1840 por Avrial y Flores. En este último queda perfectamente representada una mujer del referido pueblo –a escasos siete kilómetros de Carbonero– en una vista delantera y trasera que muestra a la perfección las características del mismo (ver Imagen 26). Carlos Porro indica en uno de los capítulos del libro *Indumentaria de Segovia* que de entre todos los trabajos de este autor merece especial mención el que nos ocupa, del que hace una pequeña descripción mencionando el peinado y uso de la toca:

El dibujo mimado de cada detalle se inicia con una imaginativa descripción del cabello, colocado en dos trenzas que se disponen a la espalda formando una central muy propia para el uso de montera y las collaradas. Aparece además lo que parece ser una toca fina suelta en este caso y no colocada bajo la montera, prenda según la tradición segoviana propia de las casadas y cuajada de bordadu-

ras y tal vez aplicaciones de lentejuelas o chapistería colorista, hoy perdida casi por completo en su conocimiento actual. (Porro, 2018a, p.160)

Sirvan como remate a este apartado dos imágenes: el grabado «Serrana de Carboneros» realizado por Francisco de Paula Van Halen en 1847 que representa a una mujer probablemente de Carbonero el Mayor; y una fotografía tomada en dicho municipio en torno a los años cincuenta del siglo xx. En la primera, encontramos a una mujer con alforjas, jubón ajustado que deja ver el bordado de puños y pechera, una saya lisa, zapatos de hebilla, dengue –pieza casi olvidada en Segovia–, una montera poco ornamentada y una especie de mantilla o basquiña sobre la misma –no debemos olvidar que estas piezas también se gastaban simultáneamente–. Merece centrar nuestra atención su peinado, formado por dos trenzas laterales que salen de los picos de la montera tal y como hemos indicado anteriormente (ver Imagen 27). Sí bien, como repara Porro (2018a) en una reseña dedicada al autor y su obra, en esta ocasión no observamos o intuimos la trenza central a la que, como en el caso de la molinera de Mozoncillo, se unirían estas dos trencitas.



Imagen 26. «Traje de la molinera de Mozoncillo: lugar a 9 leguas de Segovia». José María Avrial y Flores (1837-1840)



Imagen 27. «Serrana de Carboneros» en España pintoresca y artística. Francisco de Paula Van Halen (1847)

Así, en dicha obra, Porro (2018a) justifica el uso de este peinado con unas líneas escritas por Nemesio Fernández Cuesta en la colección *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas* de 1873:

En los pueblos más apartados del centro, en Santa María de Nieva, Bernardos y otros, el peinado es aún más elegante. Consiste en recoger el cabello en dos largas trenzas que caen por la espalda hasta cerca del suelo. Entrelázanse con el pelo cintas, generalmente de seda, que al llegar a cierta distancia suplen la falta de aquel, de modo que invariablemente se ven colgando de la cabeza hasta el pie dos trenzas que terminan en dos lazos. Figúrese el lector el efecto que producirá una colección escogida de lucidas jóvenes de media blanca y zapato ajustado, talle esbelto, anchos hombros, torneada garganta y abundante cabellera tendida, formando trenza hasta el suelo. (Fernández, 1873, citado en Porro, 2018a, p.165)

Por tanto, podemos decir que el uso de dos trenzas laterales pudo estar extendido por la zona que nos ocupa, observándolo también en la segunda de las imágenes de Carbonero que referenciábamos. En ella aparecen tres jóvenes tocadas con montera y tres con mantilla de casco. Las tres enmonteradas lucen largas trenzas laterales junto a sus mejores camisas, jubones, mantones y joyas, entre las que destacan ahogaderos de terciopelo y ricas cadenas y medallas. Probablemente sueltas, serían uno de los últimos testimonios del uso de este peinado en el pueblo –a pesar de ser una recreación para vestir el traje típico muy alejado del uso cotidiano del mismo– que actualmente suele simplificarse con una sola trenza de tres cabos o un moño bajo (ver Imagen 28). Sin duda el peinado es un elemento imprescindible a la hora de lucir este tipo de trajes y hace tiempo que ha llegado el momento de replantearse ciertos usos y modos en favor de una indumentaria tan amplia y rica como la nuestra.



Imagen 28. Mujeres de Carbonero el Mayor hacia 1950

Indumentaria masculina

A continuación, nos centraremos en el segovianito, segundo protagonista de la imagen. Aunque la niña destaque por su riqueza y detalle, el niño también viste de manera impecable una indumentaria que apenas estamos acostumbrados a ver en fotografías, pero que identificó a gran parte de los segovianos representados en grabados y pinturas de los siglos XVIII y XIX. Estas prendas fueron olvidadas en favor del traje de calzón, chaleco y chaqueta; pero gracias a las representaciones referidas y documentos que describen la moda del momento –protocolos notariales, libros familiares, dotes, artículos periodísticos, libros de viajes, etc.– podemos conocer su apariencia e importancia.

Comenzaremos de nuevo por los **zapatos**: aparentemente oscuros –quizá negros–, bastante escotados, de punta chata y con oreja. Esta parte cruza horizontalmente el centro del pie y parece ajustarse con un botón claro –quizá de metal–. Aunque lo más común sea encontrarse representaciones e imágenes de segovianos con albarcas de cuero, alpargatas o borceguíes, este tipo de zapatos también tuvo su presencia e importancia, siendo el color natural de la piel el más habitual para ellos. Aparecen muy similares, por ejemplo, en una de las fotografías de un pastor de la Somosierra segoviana –vecino de Otero de Herreros, según indica Vega (2011)– recogida en el artículo «Ya se van los pastores a la Extremadura» publicado en el número 41 de la conocida *Revista Estampa* por Ignacio Carral y también incluida –en este caso coloreada– en el catálogo de J. Laurent publicado por el Ministerio de Cultura y Deporte (ver Imagen 29).

El segovianito luce **medias** o calcetas blancas –también fue muy común el uso masculino de medias de color, destacando las azules– donde pueden observarse dibujos geométricos formando rombos (ver Imagen 30). Es habitual encontrarse medias en las que las agujas avanzan creando ricas decoraciones con diferentes motivos –más y menos complejos– cubriendo



Imagen 29. «Segoviano». J. Laurent. Fotografía coloreada en la que pueden observarse los zapatos de oreja

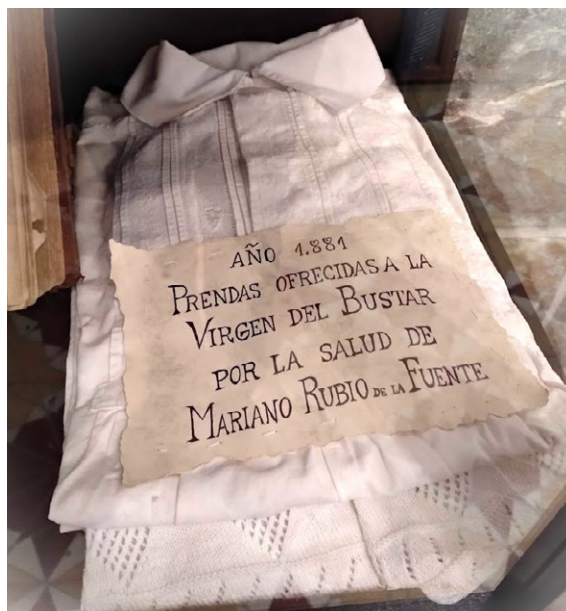


Imagen 30. Camisa y medias masculinas. Exvoto del Santuario de la Virgen del Bustar (Carbonero el Mayor) donado por Mariano Rubio de la Fuente en 1881

las piernas de mujeres y hombres. Sí bien, quizá sea en el momento de la danza cuando más se luzcan estas piezas, pues las mujeres las cubrían con sus sayas y frecuentemente los hombres las tapaban con polainas, algo que no ocurre en los danzantes.

En nuestra imagen pueden observarse un par de prendas muy presentes en grabados, pinturas o fotografías y que se colocaban sobre las medias a modo de **polaina de paño** oscuro o similar. Por la parte baja llegaban hasta el empeine, cubriendo también el talón hasta la mitad de la planta del pie. Por la parte superior se ajustaban a la pierna debajo del calzón, quedando unos centímetros más altas que el final de cada pernera.

A juzgar por las fotografías que más detalles pueden aportarnos (ver Imagen 31), estas polainas –casi cilíndricas– o bien llevaban una costura vertical que recorría toda la pierna por el lateral interior o bien estaban confeccionadas en dos piezas –delantera y trasera– que montaban una sobre otra en dicho lateral ajustándose con un par de botones o con la simple presión de las ligas o ataderos de las perneras del calzón. El lateral exterior de la pierna no se cubría totalmente, dejando asomar las medias a través de una abertura ovalada más o menos cerrada. Dicho lado sí estaba abierto y se ajustaba con botones desde el tobillo hasta la abertura y desde la parte superior de la misma hasta el final de la pieza. Esto permitía cerrar la polaina y colocarla de manera que quedase estirada, tensa y sujeta; a lo que también ayudaba el hecho de pillarla entre el pie y el zapato o alpargata, cual el zancajo de un calcetín.



Imagen 31. Detalle de tres imágenes tomadas a la comitiva segoviana en la boda de Alfonso XII y María de las Mercedes. J. Laurent (1878). Polainas

Como ya hemos mencionado, el segoviano luce un **calzón** corto de paño, de los llamados de trampa, pues no tiene bragueta y se cierra a través de una «pala» –la trampa– que se abrocha y se ata a la cintura. Como es habitual, cubre las piernas hasta las rodillas y se ajusta a estas a través de unas cuerdas o cintas –en este caso bastante anchas– que se atan con una lazada. No se aprecian botones laterales –aunque probablemente tuviese alguno en la parte baja–, algo que contrasta con los ricos calzones decorados con pasamanería, picados e incluso más de treinta botones de plata en cada pernera que podemos ver en otras fotografías de la provincia.

De cintura para arriba, al talle, encontramos tres prendas superpuestas; de interior a exterior: camisa, jubón y colete. La **camisa** apenas asoma por las muñecas, dejándose ver en el cuello y entresacándose por las aberturas del jubón en las sangrías. Como ocurría en el caso de la niña, esto posibilita el juego del codo y una mayor comodidad. El **jubón**, probablemente de paño en color azul o quizá marrón, estaría abrochado o atado en el centro –sin apreciarse escote– para ajustarse y sujetarse al cuerpo. En las mangas, podemos observar una abertura en la bocamanga o puño cerrada con dos botones aparentemente forrados con el mismo color que la base, ajustando esta pieza a la muñeca –sin llegar a la base de la mano–. Esta prenda se asemeja a las lásticas, que también se gastaron en Segovia en diferentes colores tal y como podemos observar en distintas representaciones pictóricas u otros documentos. Sirva como ejemplo la compra de «una lástica encarnada en 28 reales» realizada en Segovia el 27 de septiembre de 1886 y referenciada en el *Libro de Caja de Frutos Rubio Rubio*, vecino de Carbonero el Mayor.

Si nos centramos en el **colete**, una de las prendas olvidada en Segovia desde principios del siglo xx, debemos decir que se trata de una pieza realizada en piel, sin mangas y con anchas haldetas en su extremo inferior. Cubre todo el torso con una pieza trasera y otra delantera que

monta sobre la primera y se abrocha a la misma en uno de los hombros. Los laterales quedan rematados por una costura en zigzag que apreciamos perfectamente en la fotografía. Como es costumbre, cierra la cintura y entalla el colete un **cinturón** sencillo con una gran hebilla cuadrilonga en el centro, un bolsillo lateral y un peculiar lazo aparentemente ornamental que también serviría a modo de trabilla para cerrar el cinto.

Apenas se han localizado piezas originales, quedando casi reducidas a un par de ejemplos custodiados por el Museo de Barcelona y el Museo del Traje de Madrid (Porro, 2015). En este último existen dos ejemplares, siendo el primero bastante más largo que el que se muestra en la fotografía y cerrándose al frente. El segundo es aparentemente similar a los de las imágenes y grabados segovianos, pero la propia catalogación del Museo del Traje describe la prenda como «una pieza de atrezzo» (Ministerio de Cultura y Deporte, 2021), por lo que tampoco se correspondería con un colete popular original, sino con un vestuario teatral de principios del siglo xx que imitaría a los anteriores.

Podemos tomar como último reducto de su uso en Segovia el traje utilizado por los Gascones de Riaza (Porro, 2015). Estos personajes representan a los soldados romanos que prendieron a Cristo y en la Semana Santa riazana tienen, entre otras funciones, las de escenificar dicho momento y custodiar el Monumento del Santísimo. Los Gascones portan alabardas y otros elementos propios de soldadescas religiosas extendidas por la provincia en lugares como Navafría, Armuña, Zamarramala, Torre Val de San Pedro, Tabanera del Monte, Orejana o La Matilla (Álvarez, 2018) y olvidados en otros muchos como Carbonero el Mayor, donde se utilizaban en la procesión que llevaba a la Virgen del Bustar desde el pueblo a su ermita.

Existen numerosos dibujos y grabados en los que encontramos segovianos ataviados con esta prenda y que permiten hacerse una idea del aspecto y uso de la misma de una manera más o menos detallada y fiel a la realidad. De

hecho, podría decirse que el colete ha sido la prenda más habitual entre las representaciones de los segovianos de finales del siglo XVIII y todo el siglo XIX, siendo el oficio de arriero aquel que principalmente se relacionaba con los modelos. Merecen ser destacados algunos de ellos, de los cuáles el más antiguo, realizado en 1801 por Antonio Rodríguez, representa a un «Arriero de Tierra de Segovia» y es acompañado por la frase «Muchacho, ese borrico» (ver Imagen 32). En él observamos a un hombre de perfil que luce las mismas prendas que nuestro segovianito, sujetando a su espalda en el esquero o cinturón una vara de madera—tan propia de la profesión—que aparece en todas las obras seleccionadas y nuestro protagonista sujeta con su mano derecha.

El segundo grabado a destacar es de nuevo un «Arriero de Segovia», en este caso obra de José Ribelles y Helip en 1825 (ver Imagen 33). El hombre posa bastón en mano ligeramente ladeado y con rostro serio. Tal y como advierte Porro (2018a), en su nuca asoma una fina lazada que probablemente recoja su cabellera y sobre su cabeza observamos una detallada montera en la que pueden distinguirse sus diferentes piezas o costuras, levemente distintas a las de nuestra fotografía, pero casi idénticas si tenemos en cuenta que se trata de una representación gráfica. Viste un jubón ajustado con ciertas hombreras en forma de pliegue —que también se aprecian en el anterior grabado—, abierto en las sangrías y ajustado a los puños por dos botones. Sobre él, un colete de escote bastante cerrado que se abrocha en su parte frontal mediante tres botones sencillos colocados verticalmente en una tirana que llega hasta el centro del pecho. En el frente del cinto se aprecia un bolsillo o canana para colocar cartuchos —tal y como ocurre en algunos ejemplos de esqueros bordados conservados en diferentes zonas y que siguen las mismas tipologías decorativas que los de dos compartimentos, ahora utilizados para meter las castañuelas— y una navaja o similar atada por un cordel en uno de sus lados.



Imagen 32. Detalle de «Arriero de Tierras de Segovia. Muchacho ese Borrico». Antonio Rodríguez (1801)



Imagen 33. «Arriero de Segovia». José Ribelles y Helip (1825)

En el dibujo «Arriero de tierra de Segovia», realizado sobre la pintura de Jean Pigal en 1823 y publicado con el número 63 de la *Collection de Costumes des diverses provinces d'Espagne* (1825), podemos descubrir la parte trasera de estos coletos, casi idéntica a la delantera al tratarse de una pieza sencilla y casi simétrica (ver Imagen 34). Observamos de nuevo la lazada que anuda el cinturón, la vara propia del oficio y una montera que parece tener una sola veleta anterior que contrasta en color con el casco, plano en su parte superior y cerrado hasta la nuca. El jubón aparece de nuevo en azul, como viene siendo habitual. Los dos tonos diferenciados en el color de la prenda que cubre los brazos podrían ser una licencia del autor, pero es habitual encontrar piezas de torso confeccionadas en dos materiales distintos para las mangas y el cuerpo, dejando para la parte visible el material más rico y para aquella que iba a ser cubierta, en este caso por el coleteo, un material más sencillo o cómodo.



Imagen 34. Detalle de «Arriero de tierra de Segovia». J. Pigal (1823)

Según recoge Porro (2015), apenas contamos con un par de fotografías originales en las que encontramos modelos segovianos luciendo el coleteo. Ambas fueron publicadas en 1928 en el citado artículo «Ya se van los pastores a la Extremadura» del número 41 de la *Revista Estampa*. La primera de ellas ya ha sido nombrada –Imagen 29– y la segunda quizá sea más similar a la que nos ocupa al completarse con el uso de la montera que a continuación detallaremos (ver Imagen 35). En Porro (2015) se publican dos imágenes del Padre Benito de Frutos ubicadas en Cantimpalos donde aparece un «Pastor con coleteo», probablemente una de las últimas fotografías en las que un segoviano lleva esta prenda (ver Imagen 36). Sirva nuestro segoviano como un ejemplo más para ilustrar y estudiar esta indumentaria.



Imagen 35. Pastor de Somosierra. Fotografía publicada en la *Revista Estampa* (1928)

La **montera** es una prenda de la que ya en el siglo xv tenemos referencia en España, siendo posteriormente, en 1609, cuando aparece recogida como parte de la indumentaria de un burgués segoviano, tal y como recoge Maganto (2016) en su texto monográfico. Fue un tocado

habitual entre mujeres y hombres con diversas tipologías según su uso, época y lugar; teniendo especial presencia a partir del siglo xvii según recogen diferentes representaciones y descripciones, asociándolas mayoritariamente con la caza (Maganto, 2016).

Acercándonos en el tiempo a la fecha de nuestra fotografía es imperativo destacar la presencia de la voz «montera» a finales del siglo xviii en las dotes de boda de unos vecinos de Carbonero el Mayor, recogidas por Vega (2007) tras el análisis del *Libro de Caja de la familia Gil* y referenciadas también en el mencionado monográfico sobre esta prenda. Así, vemos cómo en 1775 Fernando, hijo de Fernando Gil Sancho –herrero y labrador–, incluye en las vistas de su futura esposa «la montera de la novia» valorada en 50 reales de vellón y en las del novio «una montera tasada en 12 reales de vellón» a la que se unen otras prendas como el jubón y el colete (Vega, 2007). Antes de esta fecha, dentro de las anotaciones referentes a la boda de su hermana María encontramos: «la montera de terciopelo tuvo de costa 34 r.v.»; y en la dote de su hermano Josep: «la montera de la novia» tasada en 38 r.v. y, bajo «la ropa del novio», «un par de zapatos y una montera» en 23 r.v. y «un cinto y un colete importan 84 r.v.», entre otros (Vega, 2007).

Nuestro modelo segoviano luce una montera en la que distinguimos dos partes principales: la veleta frontal, aparentemente más oscura y quizá de terciopelo negro; y el casco, parte que se ajusta a la cabeza y que parece poseer una primera pieza baja y un remate superior redondeado que constituye el cenit de la montera, superando en altura a la veleta frontal. Podemos observar la parte trasera de este tipo de tocado en el grabado «Paysans des environs de Segovie» (1832), del libro de viajes de I.J.S. Taylor (ver Imagen 37). El hombre representado de espaldas permite distinguir una segunda veleta mucho más corta que la frontal y más baja que el propio casco. En esta ocasión se trata de un casco distinto al de nuestra fotografía, pues está rematado de manera plana y su altura se



Imagen 36. Pastor con colete. Cantimpalos. Padre Benito de Frutos

limita a dos tercios de la veleta frontal. En definitiva, y conociendo modelos casi idénticos de otras zonas, podemos concluir que la montera del segoviano probablemente poseyera otra veleta de igual o menor tamaño que la anterior tapada por la altura del propio casco.

Como hemos podido comprobar en distintos grabados y verificamos al contemplar el mapa provincial de Boronat y Satorre (1874) donde se selecciona a una pareja de tipos populares para mostrar la indumentaria del país, la habitual representación del uso de la montera por parte de los hombres demuestra la importancia de este tocado (ver Imagen 38). Aunque a mediados del siglo xix empezó a perder popularidad, siguió «llevándose a gala» quizá por su carácter antiguo y castizo; pero sin duda el sombrero de ala ancha triunfó entre los segovianos convirtiéndose en uno de los últimos elementos en desaparecer de la indumentaria tradicional, ya entrado el siglo xx (ver Imagen 39).



Imagen 37. Detalle de «Paysans des environs de segovie». I.J.S. Taylor (1832)

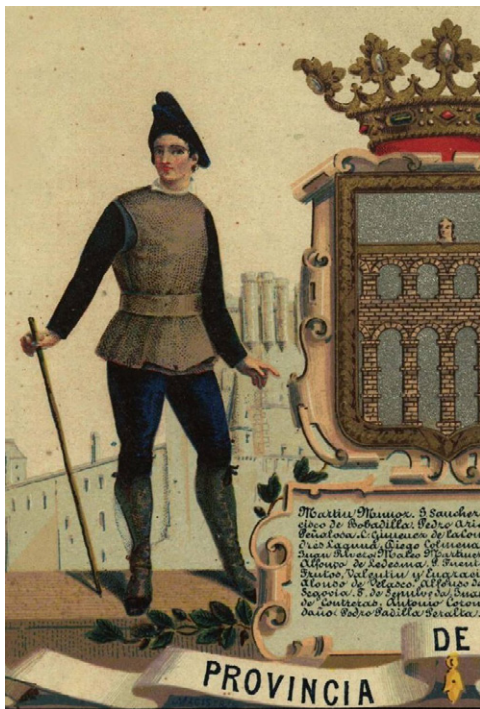


Imagen 38. Detalle del mapa y reseñas geográfica e histórica de la Provincia de Segovia en *España geográfica histórica ilustrada*. F. Boronat y Satorre (1874)



Imagen 39. Hombre con sombrero de ala ancha. Carbonero el Mayor

Sirvan las siguientes descripciones generales del traje masculino –la primera mencionando estas monteras y la segunda haciendo referencia a la dualidad de montera y sombrero– como remate final de este estudio y comparativa. La primera de ellas es un fragmento de *El Acue-*

ducto y otras antigüedades de Segovia ilustradas por el doctor don Andrés Gómez de Somo-
roostro, Canónigo de la santa iglesia catedral de dicha ciudad, e individuo correspondiente de la Real Academia de la Historia:

El traje es muy sencillo, y está demostrando su ancianidad: unas abarcas en los pies, hechas de la piel de un buey y otros animales, liadas con correas delgadas de los mismos pellejos: calzas, bragas, jubón de paño grueso, colete de cuero, y el sayo ó anguarina antigua, con una montera sencilla en la cabeza, es el traje de los hombres. (Gómez, 1820, pp. 179-180)

Por último, volvemos a hacer referencia al texto de José María Avrial «El día de Santa

Águeda en Zamarramala» (1839). En él se menciona:

El traje de los hombres recuerda los antiguos del siglo xv, calzón corto, botines o medias y abarcas, colete de piel ceñido con un cinturón ancho de cuero con una bolsa al lado, sombrero o montera, y en tiempos de frío sobre el colete una especie de gabán, que llaman anguarina, y capa sin cuello con esclavina corta. (p.258)



Imagen 40. Detalle coloreado de «Segovianitos de Carbonero». Antonio A. García García

El recorrido realizado por cada una de las piezas que componen la indumentaria de estos «**Segovianitos de Carbonero**» comparando las mismas con ejemplos de prendas y representaciones segovianas ha pretendido poner en contexto la fotografía y reconocerla como un valioso documento pictórico. Aunque quizá el texto no aporte información novedosa para aquellos que estudian el vestir tradicional,

pensamos que una imagen como esta merecía ser presentada de manera que cualquiera que quiera acercarse a ella pueda comprender su relevancia, intentando contribuir a la divulgación de la complejidad y riqueza de este patrimonio. Muchas gracias.

En Carbonero el Mayor, a 4 de septiembre de 2023

Índice de imágenes

1. Detalle de «Segovianitos de Carbonero». Fernando Debas y Dujant. CP: Antonio A. García García.
2. Detalle del revés de «Segovianitos de Carbonero». Fernando Debas y Dujant. CP: Antonio A. García García.
3. Hebilla cuadrilonga. Carbonero el Mayor. CP: Antonio A. García García.
4. Detalle de zapatos de oreja femeninos con hebillas, rizo y bordados. Padre Benito de Frutos. Publicada en Porro (2015).
5. Detalle de «Un baile en la plaza del pueblo de Nieva, Segovia». Antonio García Mencía (1871). Museo del Prado.
6. Detalles de «Espagne. Costumes Populaires. Vieille-Castille. Royaume de Léon» en *Le costume historique*. A. Racinet (1888). Biblioteca del Museo del Traje.
7. Vecinos de Adrados en Cuéllar. CP: Natalia Para. Detalle de un mandil de Hontalbilla. Fotografía tomada en la localidad.
8. «Segovianos. Prádena» y «Segovianos. Mata del Quintanar». J. Laurent (1878). Ministerio de Cultura y Deporte.
9. Retrato de una mujer de Carbonero el Mayor. CP: Señorita Julia. Agradecimiento a Juan José Sancho Tejedor.
10. Detalle de la sangría de un jubón de seda, botones y jubón de terciopelo labrado. Carbonero el Mayor. CP: Antonio A. García García y Mercedes García Domínguez.
11. Puño de camisa femenina. Carbonero el Mayor. CP: Antonio A. García García.
12. Detalle de media pechera de una camisa femenina. Carbonero el Mayor. CP: Antonio A. García García.
13. Detalle de «Segoviana». Padre Benito de Frutos. Publicada en Porro (2015). Alcaldesas de Zamarramala, año 2020. Fotografía tomada en la localidad.
14. Escarapela. Fuentesauco de Fuentidueña. Fotografía cedida por Carlos A. Porro. CP: Álvaro Pajares.
15. «Tipos de Castilla la Vieja. Una Churra en traje de fiesta yendo al baile». Antonio Manchón y Antonio García Mencía. Periódico *El Museo Universal* (1869). Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.
16. Retrato de Ángela Escolar Agudo (1749). Fotografía tomada en el Santuario de la Virgen del Bustar (Carbonero el Mayor).
17. Detalle de una fotografía en la que se distinguen escarapelas sobre los hombros. Aguilafuente (1950). CP: Josefina Aragón. Publicada en Besa (2014).
18. Cadenas con cruces y medallas. Cristo Tripero. Carbonero el Mayor. CP: Antonio A. García García.
19. Montera. Olombrada. Fotografía tomada en una jornada dirigida por Carlos A. Porro en la localidad (2019). CP: Carmen Valentín.
20. Montera. Carbonero el Mayor. CP: Inés Cecilia Manso. Agradecimiento a Toñi Muñoz Pérez e Inés García Muñoz.
21. Mujeres cuellaranas en el Santuario de la Virgen del Henar. Padre Benito de Frutos. Publicada en Porro (2015).
22. Reproducción de antiguos talcos metálicos realizada por el taller *Era de Latón*. Imagen tomada de su página en *Facebook*.
23. Distintas formas de colocar la toca. J. Laurent (1878). Ministerio de Cultura y Deporte.
24. Segoviana con montera y bastón de mando. Jesús Larios Martín (1950). CP: Alfonso de Ceballos-Escalera y Gila, Marqués de la Floresta.
25. Retrato de doña Luisa de Contreras y Thomé hacia 1870. CP: Alfonso de Ceballos-Escalera y Gila, Marqués de la Floresta.
26. «Traje de la molinera de Mozoncillo: lugar a 9 leguas de Segovia». José María Avrial y Flores (1837-1840). Museo del Romanticismo.
27. «Serrana de Carboneros» en *España pintoresca y artística*. Francisco de Paula Van Halen (1847). Biblioteca de Castilla y León.
28. Mujeres de Carbonero el Mayor hacia 1950. CP: Inés Cecilia Manso. Agradecimiento a Toñi Muñoz Pérez e Inés García Muñoz.

29. «Segoviano». J. Laurent. Ministerio de Cultura y Deporte.
30. Camisa y medias masculinas donadas por Mariano Rubio de la Fuente en 1881. Fotografía tomada en el Santuario de la Virgen del Bustar (Carbonero el Mayor).
31. Detalles de polainas. J. Laurent (1878). Ministerio de Cultura y Deporte.
32. Detalle de «Arriero de Tierras de Segovia. Muchacho ese Borríco». Antonio Rodríguez (1801). Museo del Prado.
33. «Arriero de Segovia». José Ribelles y Helip (1825). Biblioteca Nacional de España.
34. Detalle de «Arriero de tierra de Segovia». J. Pigal (1823). Biblioteca del Banco de España.
35. Pastor de Somosierra. *Revista Estampa* (1928). Biblioteca Nacional de España.
36. Pastor con colete. Cantimpalos. Padre Benito de Frutos. Publicada en Porro (2015).
37. Detalle de «Paysans des environs de segovie». I.J.S. Taylor (1832). Biblioteca Nacional de Portugal.
38. Detalle del mapa y reseñas geográfica e histórica de la Provincia de Segovia en *España geográfica histórica ilustrada*. F. Boronat y Satorre (1874). Biblioteca de Castilla y León.
39. Hombre con sombrero de ala ancha. Carbonero el Mayor. CP: Señorita Julia.
40. Detalle coloreado de «Segovianitos de Carbonero». CP: Antonio A. García García.

BIBLIOGRAFÍA

- ÁLVAREZ, F. (2018). *Danza y rito en la provincia de Segovia*. Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana «Manuel González Herrero», Diputación de Segovia.
- AVRIAL, J.M. (1839, 18 de agosto). «El día de Santa Águeda en Zamarramala». *Semanario Pintoresco Español*, 33. Madrid. Consultado el 26 de julio de 2021 en <http://hemerotecadigital.bne.es>
- BESA, L. (2014). *Aguilafuente. Una Mirada al Ayer*. Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana «Manuel González Herrero», Diputación de Segovia.
- DEL VALLE, F. (2013). «La carte de visite: el objeto y su contexto». En Gil-Díez, I. (Ed.). *Cartes de visite, Retratos del siglo XIX en colecciones riojanas* (pp. 11-32). Instituto de Estudios Riojanos, Logroño.
- EL MUSEO UNIVERSAL (1869). «Tipos de Castilla la Vieja. Una Churra en traje de fiesta yendo al baile». *El Museo Universal*, 48. Madrid. Consultado el 26 de julio de 2021 en <http://hemerotecadigital.bne.es>
- FERNÁNDEZ, J.A. y GARCÍA, M.T. (2016). *Los hermanos Debas: fotógrafos de corte en las monarquías alfonsinas*. Jornades Imatge i Recerca, Girona.
- FUSTER, J. (2013). Hermanos Debas. En O. M. Rubio (dir.), *Diccionario de fotógrafos españoles del siglo XIX al XXI* (p.177). La Fábrica y Ministerio de Educación, Cultura y Deporte.
- GÓMEZ, A. (1820). *El acueducto y otras antigüedades de Segovia ilustradas por el doctor Don Andrés Gómez de Somorrostro*. Imprenta de Don Miguel de Burgos, Madrid. <https://bibliotecadigital.jcyl.es>
- LARA, E. L. y MARTÍNEZ, M. J. (2003). «Historia de la fotografía en España: un enfoque desde lo global hasta lo local». *Revista de Antropología Experimental*, 3. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae/article/view/2104>
- LÓPEZ, A., MAGANTO, E. y MERINO, C. (2000). *La Indumentaria Tradicional Segoviana*. Caja Segovia, Obra Social y Cultural.
- MAGANTO, E. (2016). «La montera segoviana. Del uso social al uso ritual (siglos XVII-XXI)». En *La Palabra Vestida II Indumentaria histórica y tradicional* (pp. 219-243). Diputación Provincial de Soria.
- MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE (2021). *Retrato*. J. Laurent. Gobierno de España. <https://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/ceres/catalogos/catalogos-tematicos/jean-laurent.html>

MINISTERIO DE CULTURA Y DEPORTE. (2021). *Coletos*. Catálogo de la colección del Museo del Traje, Centro de Investigación del Patrimonio Etnológico. <https://ceres.mcu.es/pages/Main>

PORRO, C. (2015). *Etnografía de la imagen en Segovia. La colección del Padre Benito de Frutos*. Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana «Manuel González Herrero», Diputación de Segovia.

PORRO, C. (2018a). «Grabados, ilustraciones y estampas de los tipos segovianos. Siglos XVIII, XIX y XX». En Porro, C. (Ed.). *Indumentaria de Segovia* (pp. 127-222). Instituto de la Cultura Tradicional Segoviana «Manuel González Herrero», Diputación de Segovia.

PORRO, C. (2018b). «Realidad e idoneidad en la indumentaria segoviana». *Enraiza2*, 3(30), 6-7. <http://www.institutogonzalezherrero.es/documents/669511/4385838/N%c2%aa30.-Septiembre+de+2018>

SANZ, T. (2000). *La camisa de Acorches de Segovia*. Segovia Sur, Colección Etnográfica.

UTRERA, R. (2018). Fernando Debas Dujant. En *Diccionario Biográfico electrónico* de la Real Academia de la Historia. <http://dbe.rah.es/>

VEGA, C. (2007). *La vida cotidiana en la Segovia rural (1750-1925)*. Cristina Vega Herrero (Ed.).

VEGA, C. (2011). *Vestimenta popular segoviana: un recorrido por la tradición*. Cristina Vega Herrero (Ed.).

VILLANUEVA, R. (1872, 30 de abril). «Costumbres Castellanas». *La Ilustración de Madrid. Revista de Política, Ciencias, Artes y Literatura*, 56. Madrid. Consultado el 5 de agosto de 2021 en <https://prensahistorica.mcu.es>

ALGUNOS CANTARCILLOS DE AMIGO EN EL SUR SALMANTINO

José Luis Puerto

Hay una constante, dentro del lirismo tradicional y anónimo cultivado en la Península Ibérica desde antiguo, pero que traspasa el tiempo hasta llegar casi a hoy mismo, que consiste en que una muchacha enamorada evoca a su amante o amigo, que no se halla junto a ella.

Esta perspectiva amorosa desde el punto de vista femenino la encontramos ya en las jarchas mozárabes, así como en las cantigas de amigo galaico-portuguesas, como es ya bien sabido; pero, también en la lírica del occidente de Europa, ya desde tiempos medievales; y, asimismo, en otras culturas y civilizaciones.

Pues, como indican Fernando Carmona, Carmen Hernández y José A. Trigueros: «La canción de mujer enamorada florece en todas las épocas y en todas las culturas, del mundo clásico al latino medieval, de los poetas árabes de las *jarchas* a los Minnesinger, de los egipcios a los chinos; sin embargo, en las distintas manifestaciones lingüístico-literarias hay unos rasgos diferenciadores»¹.

Pero, si, desde el pasado aludido, damos un salto histórico hasta nuestro presente y rastreamos en ellos, también la hallamos en los cancioneros contemporáneos, que, tanto en España como en Portugal, se fueron editando ya desde finales del siglo XIX y que tienen en los primeros lustros del XX su época editora de plenitud. Podríamos poner algunos ejemplos de lo que decimos.

Podrá bastarnos –ya que abordamos en este trabajo tal ámbito o territorio– el *Folk-lore o Cancionero Salmantino*, del presbítero Dámaso Ledesma, editado en la madrileña Imprenta Alemana, en 1907, y con un preámbulo del también salmantino de origen Tomás Bretón (Salamanca, 1850 – Madrid, 1923), de quien celebramos este año el centenario de su fallecimiento.

Aunque, también en el caso de Salamanca, es necesario citar el cancionero recogido por otro clérigo, que continúa la labor del benemérito de Dámaso Ledesma, al que acabamos de aludir. Se trata del *Nuevo cancionero salmantino*, recogido y ordenado o estructurado por el también clérigo Aníbal Sánchez Fraile, e impreso en Salamanca en el año de 1943.

Pese a las dificultades que, por una serie de motivos, tiene realizar una tarea de indagación en nuestras áreas rurales, no podemos quedarnos meramente en los cancioneros contemporáneos y hemos de dar un paso más y descender en su búsqueda, ya que, pese a todo, aún podemos encontrar determinadas muestras de tales ‘cantarcillos de amigo’ (quedémonos con tal expresión, siguiendo, de algún modo, la tradición lírica peninsular de los tiempos medievales) en la tradición oral aún viva en algunos pueblos, esto es, en el mundo campesino, pese a que –debido a una triste realidad, puesta sobre el tapete de nuestro presente– tal mundo se encuentre agonizando, por causas que están a diario en los medios de comunicación.

Miguel Delibes ya llamaría la atención sobre tal amenaza de desaparición del mundo campesino tradicional en su discurso de ingreso en la Real Academia Española (RAE), en 1975, que

1 Fernando Carmona, Carmen Hernández y José A. Trigueros, *Lírica románica medieval*, Universidad de Murcia, Murcia, 1986, p. 41.

lleva el significativo título de *Un mundo que agoniza*.

La 'Canción de mujer' ('*Frauenlied*', '*Chanson de femme*'), en el origen de la lírica europea

La llamada 'canción de mujer' ('*chanson de femme*', en Francia, además de otros géneros líricos fronterizos con ella; o '*Frauenlied*', en Alemania), que en la Península Ibérica tiene como manifestaciones bien conocidas las *jarchas* mozárabes, las *cantigas de amigo* galaico-portuguesas, o el *villancico* castellano, antes que un mero género, es un «arquetipo» que se realiza en distintos géneros»².

Y muestras de tal arquetipo –como quedaba dicho en los inicios de este trabajo– se expresa y verbaliza en la lírica de la antigua China, Egipto, el mundo árabe y, claro está, en las líricas europeas y, particularmente, en la del dominio románico.

Como indica P. Bec, en su obra *La lyrique française au moyen âge (XII-XIII siècles)* (1977), sobre ese arquetipo que es la 'canción de mujer', redundando en lo que llevamos dicho: «representa mucho más un *tipo lírico* que un género constituido, pero este tipo es, a su vez, generador de géneros diferenciados»³.

En su momento, Jeanroy y Gaston Paris, por ejemplo, defendieron la tesis de la importancia de la 'canción de mujer', de carácter amoroso, en el origen de la lírica europea; de la que ya se encuentran manifestaciones muy tempranas en lengua romance, algunas de las cuales se han ido aquí indicando.

Eugenio Asensio indica que, debido a las *jarchas*, sabemos que «la canción hispánica de mujer florece desde tiempos anteriores a la siembra

provenzal y mantiene pertinazmente ciertos rasgos temáticos. Si antigüedad es nobleza, nada tiene que envidiar al resto de la Romania»⁴. Esto es, defiende, de algún modo, la primacía cronológica de algunas manifestaciones peninsulares de la 'canción de mujer' respecto a otras áreas románicas.

Nosotros, tras este breve preámbulo contextualizador, vamos a trasladarnos temporalmente hasta nuestro presente, esto es, hasta la tradición contemporánea, y a un especio concreto, como es el del sur salmantino, sobre todo, al ámbito de la comarca de La Huebra (la antigua jurisdicción eclesiástica de La Valdobra), aunque también a una pequeña localidad de la llamada Sierra Mayor (Cilleros de La Bastida).

Cantar de 'El cardo', San Muñoz

Un domingo de septiembre de 2023, estando en la localidad salmantina de San Muñoz, perteneciente –como acabamos de indicar– a la comarca de La Huebra, un grupo de mujeres nos cantó, a coro, un hermoso cantar, al que ellas mismas daban el título de «El cardo»⁵.

Como ocurre con muchos de los cantares de la tradición contemporánea, suelen estar estructurados a través del canto de distintas estrofas, entre las que se va intercalando y reiterando un estribillo (que, en ocasiones, suele ser más de uno). En muchos de ellos, las estrofas no siguen un orden rígido, sino que pueden alterar su orden, en las distintas ejecuciones del canto, o, incluso pueden no aparecer. Y, también, las mismas estrofas de un determinado cantar pueden aparecer en otro muy distinto.

2 Fernando Carmona, Carmen Hernández y José A. Trigueros, *Op. cit.*, p. 41.

3 Cf. Fernando Carmona, Carmen Hernández y José A. Trigueros, *Op. cit.*, p. 41.

4 Eugenio Asensio, *Poética y realidad en el Cancionero peninsular de la Edad Media*, 2ª ed. aumentada, Gredos, Madrid, 1970, p. 16.

5 Nuestras informantes fueron, en San Muñoz (Salamanca), el 24 de septiembre de 2023: Mariví Benito, 80 años; Mª Tere Cilleros Sánchez, 68 años; Mª Dolores Gil Martín, 78 años; Ana Mari Martín, 66 años; Loli Sánchez, 65 años; Mª José Tocino, 69 años y Puri Tocino Calvo, 66 años.

El cantar titulado «El cardo» –al que aludimos– contiene estrofas, verdaderos cantarillos de amigo, marcados por ese doble rasgo –tan presente en no pocas muestras de la lírica tradicional salmantina– de la sobriedad (en la expresión y en el asunto) y de la evocación o sugerencia (es mucho más importante lo que se evoca o sugiere que lo que se dice o expresa).

Veamos estas estrofas o cantarillos, creados desde la perspectiva femenina y en los que se expresa el punto de vista de la moza enamorada de un mozo que realiza alguna faena agrícola o ganadera de tipo pastoril.

Podemos encontrarnos con un cantarillo dialogado, marcado por la pregunta de la moza y la respuesta del mozo:

1. *–Dónde vas, mozo, a arar,
que yo te vea.
–A esas tierras que llaman
de las canteras⁶.*

Pese a que se encuentre realizando sus labores –ya sean agrícolas o pastoriles– la moza necesita ver («que yo te vea») al mozo del que está enamorada. Ya que es el sentido de la vista el que, pese a la ausencia, se lo hace presente.

Y, en estos cantarillos (que funcionan como estrofas hilvanadas en un mismo cantar), la moza, que es quien verbaliza el motivo o asunto, se encuentra en un espacio interior (la casa, asomada a la ventana; o, desde la ventana, viendo el campo en el que se encuentra el mozo al que ama), mientras que el mozo, en uno exterior (el campo de labor o el monte o dehesa en que se hallan los ganados).

Se produce, así, en algunos de estos cantarillos de amigos, un juego espacial, marcado por el dualismo interior / exterior, que estructura verdaderamente el texto, desde el ámbito del contenido.

⁶ Numeramos los cantares recogidos por nosotros; y no lo hacemos, cuando citamos alguno procedente de una fuente bibliográfica.

Vamos a dar dos tipos de cantarillos marcados por un verso inicial que, como invariante, los estructura y desde el que se crean las variantes: (1) «Desde la mi ventana». (2) «Por los altos y bajos».

Todos ellos obedecen a ese juego de invariante/variante, que, de algún modo, nos recuerda la característica y bien conocida técnica compositiva del «leixa-pren», utilizada en las cantigas de amigo galaico-portuguesas, allá por el siglo XIII.

'Desde la mi ventana'

Este es el primer tipo de cantarillo que se estructura a partir de un verso invariante inicial, desde el que se crea la composición, pero ya variando los demás versos. Se mantiene en ellos la perspectiva femenina, así como ese dualismo al que aludíamos de espacio interior / espacio exterior. Estos son los ejemplos recogidos de este tipo de cantarillo:

2. *Desde la mi ventana
lo veo todo:
la reja y el arado
y el bien que adoro.*

Esta otra obedece a la misma estructura que la anterior:

3. *Desde la mi ventana
lo veo arando
con el buey perdigón
y el buey canario.*

En el primer cantarillo, la vista marca la totalidad («lo veo todo»), para descender en el segundo al objeto principal de su mirada: su amigo, su amante, el mozo al que ama, que se encuentra en la arquetípica labor agrícola de la arada, tan privilegiada en la lírica tradicional salmantina, a tenor de las muestras recogidas en sus cancioneros contemporáneos (desde el de Dámaso Ledesma, hasta el de Aníbal Sánchez Fraile y otros varios).

De hecho, para mostrar un ejemplo de lo que acabamos de indicar, en el *Nuevo cancio-*

nero salmantino, del presbítero que acabamos de citar Aníbal Sánchez Fraile, nos encontramos de nuevo el motivo del arado con la moza en la ventana:

*Si echas el surco derecho
a mi ventana,
labrador de mis padres
serás mañana*⁷.

Aquí, el surco trazado por el arado adquiere ya un carácter simbólico, pues no es más que una línea de vinculación de la moza con el mozo al que pretende. Se mantiene el dualismo indicado: ella se halla en un espacio interior, asomada a la ventana, para contemplar un espacio exterior, el espacio del mundo, en el que se encuentra el mozo al que ama y pretende. Por otra parte y como veremos enseguida, estamos de nuevo ante la misma estructura métrica con la que se estructuran estos cantarillos: la seguidilla.

'Por los altos y bajos'

Otro verso inicial invariante que estructura varios cantarillos es el de 'Por los altos y bajos'. Está definiendo, de un modo escueto y sobrio, los rasgos que caracterizan el paisaje de la comarca salmantina de La Huebra, un paisaje montuoso, por tanto, de altos y bajos, en el que predomina también la dehesa de encinas.

A partir de tal verso inicial invariante, se van estableciendo variaciones en el resto del cantar, como enseguida veremos. En estos cantarillos, creados desde la perspectiva femenina (de la moza o amiga), la actividad del mozo es la pastoril, como puede advertirse en las dos muestras que editamos.

*4. Por los altos y bajos
de Rodasviejas,
andan los mis amores
con las ovejas.*

7 «Nº 31. Arada medida», en: Aníbal Sánchez Fraile, *Nuevo cancionero salmantino*, Imprenta Provincial, Salamanca, agosto de 1943, pp. 79-81.

Y este otro:

*5. Por los altos y bajos
de Tejadillo
andan los mis amores
con los novillos.*

Aquí la estructuración de estos cantarillos es, casi, milimétrica: «Por los...» + «de...» + «andan...» + «con...». En ambos se introduce un topónimo de lugar; en ambos casos –Rodasviejas, Tejadillo– estamos ante nombres de sendas alquerías y dehesas en el área de la comarca salmantina de La Huebra.

Los oficios ganaderos aluden a tipos de animales que abundan en la comarca: novillos (ganado vacuno y, en parte, bravo, característico de la dehesa salmantina) y ovejas (ganado lanar, menos abundante). Además, al citar sendos topónimos en cada uno de los dos cantarillos, nos encontramos también que ambos tienen el carácter de dictados tópicos.

Tal estructura de cantar a la que acabamos de aludir («Por los altos y bajos / de...» + «andan» o «tengo yo...»), con dos cantarillos recogidos en San Muñoz, también aparece documentada en otras áreas salmantinas.

Así, por ejemplo, en Cilleros de La Bastida, en la comarca salmantina de las cabeceras del río Yeltes, localidad ubicada en la llamada Sierra Mayor (que tiene en Las Quilamas su núcleo más conocido), recogíamos también otro nuevo cantar de amigo con la misma estructura. Este es su texto:

*6. Por los altos y bajos
de la Quilama,
tengo yo a mi marido
guardando cabras*⁸.

En este caso, en el que también el cantarillo está enunciado desde la perspectiva femenina o de la mujer, ya no es la moza quien habla en primera persona, sino la esposa de un hombre

8 *Cilleros de La Bastida* (Salamanca). Remedios Montejo Corrión, 77 años. 21 de febrero de 1993.

pastor de cabras, esto es, la relación amorosa se halla ya legalizada bajo la institución del matrimonio.

'Vaquerito lo quiero'

Otro de los cantarcillos o estrofas que configuran esa versión recogida en San Muñoz del cantar titulado por nuestras informantes «El cardo» adopta también la perspectiva de la mujer enamorada, que está dispuesta a aceptar las penalidades del amor, por ser vaquero su amigo. Este es su texto:

*7. Vaquerito lo quiero,
aunque me lleve
vaqueriles arriba
pisando nieve.*

Es natural que la moza quiera vaquero a su amigo o enamorado, ya que estamos ante un área salmantina, como es la de la comarca de La Huebra, situada en el ámbito más extenso del llamado Campo Charro, en la que predomina, como modo de actividad laboral y económica la ganadería vacuna y, más específicamente, la del toro bravo.

La expresión, aquí verso, de «vaqueriles arriba», nos lleva a una versión del romance de «Los mozos de Monleón», que recogieramos en la también localidad salmantina de La Alberca. El fragmento del romance que nos interesa dice así:

*Y a esto de los nueve meses / la viudita sale
al campo,
bramaba más que bramaba, / más que un
toro de ocho años,
los vaqueriles arriba, / los vaqueriles abajo,
preguntando por el toro / y el toro ya está
enterrado⁹.*

Estamos ante un ejemplo de 'contaminación' o de traspaso de letras de distintos tipos de

tradiciones orales (aquí, cancionero y romance-ro), en este caso, en áreas salmantinas no muy alejadas: el cantar de San Muñoz: «vaqueriles arriba»; la versión albercana de «Los mozos de Monleón»: «los vaqueriles arriba, / los vaqueriles abajo». No olvidemos que «Los mozos de Monleón» también se crea en el área salmantina de la dehesa; en concreto, Monleón pertenecería a la comarca salmantina de Las Bardas, lindante con la de La Huebra de que venimos hablando; y es también una comarca de dehesa de encinas y de ganado bravo (y no bravo).

La seguidilla como estructura métrica

Los siete cantarcillos de amigo que hemos recogido y mostrado tienen el mismo molde métrico, que es el de la seguidilla (estrofa de cuatro versos de arte menor, con rima asonante en los pares, cuyo esquema métrico más común es: 7 – 5a – 7 – 5a).

La seguidilla se populariza y adquiere gran auge ya desde finales del siglo XVI. Aunque se encuentran muestras muy tempranas de ella ya en el *Cancionero de Herberay des Essarts* (1463). La seguidilla, como cancioncilla característica del siglo XVII, era antigua, por tanto, pero parecía nueva, ya que se pone en boga en ese momento. Margit Frenk indica que el paso a la canción popular de tradición moderna se inicia aproximadamente hacia 1580.

Y, como también indica la ya citada Margit Frenk, la seguidilla es «la única de las tres especies poéticas¹⁰ de la nueva escuela que logró un arraigo permanente y una verdadera folklorización»¹¹.

La seguidilla era, pues, antigua, pero parecía moderna. El Maestro Gonzalo Correas, en *Arte de la lengua española castellana* (1625), nos habla sobre el origen y nombre de las seguidillas,

9 José Luis Puerto, *Romances y cantares narrativos de tradición oral en la Sierra de Francia*, Diputación de Salamanca, Instituto de las Identidades, Serie Abierta, 36, Salamanca, 2016, p. 216.

10 Alude a la letrilla, el romance y la seguidilla. Aunque hemos de indicar que los dos moldes métricos predominante en la lírica tradicional moderna son la seguidilla y la copla.

11 Margit Frenk, *Estudios sobre lírica antigua*, Editorial Castalia, Valencia, 1978, p. 246.

así como de sus características formales y sus empleos más comunes; cuando afirma: «Son las seguidillas poesía mui antigua, i tan manual i fázil, que las compone la jente vulgar, i las canta...»¹².

Subraya el maestro Gonzalo Correas cómo las seguidillas, aparte de tener un antiguo origen como poesía, son de fácil composición o creación, de ahí que las componga y cante la gente vulgar, esto es, los campesinos, como ocurre en los ejemplos que hemos visto creados y cantados en diversas áreas salmantinas y, particularmente, en la comarca de La Huebra.

Coda

Hemos documentado, pues, unos 'cantarcillos de amigo', recogidos en dos áreas del mundo rural salmantino y, particularmente, del sur de la provincia –comarca de La Huebra, sobre todo, y también, con una muestra, de otra del ámbito de las cabeceras del Yeltes o de la Sierra Mayor.

Tales 'cantarcillos de amigo', y ahora ya dentro de la tradición lírica contemporánea, constituyen –como hemos ido viendo a lo largo del presente trabajo– una muestra más de ese «arquetipo» al que aludiéramos de la llamada 'canción de mujer', con tantas expresiones en la tradición lírica medieval europea, así como de otras civilizaciones y culturas (china, egipcia, árabe...).

Un tipo de arquetipo en el que la muchacha enamorada, puesta la expresión verbal en sus labios o en su mente, y siempre desde su perspectiva o punto de vista, lleva hasta el centro del poemilla la figura del objeto de sus desvelos amorosos: su amigo, que, en el caso de los cantarcillos salmantinos, es un mozo u hombre rústico y humilde –como la muchacha misma–, que es agricultor o pastor y que, por ello mismo, se evoca en la arada; en el pastoreo de novillos, ovejas o cabras; o, en fin, como vaquero.

12 Cf. Antonio Sánchez Romeralo, *El Villancico. (Estudios sobre la lírica popular en los siglos XVI y XVII)*, Editorial Gredos, Madrid, 1969, p. 86.

Las muestras que recogemos, en su sobriedad formal y estilística, en su parquedad, encierran un hondo lirismo, marcado por el arte de la sugerencia. A partir de unos enunciados aparentemente descriptivos de una situación laboral, se da el salto hasta el ámbito amoroso, que no se expresa, sino que hemos de intuirlo, como también ese estremecimiento emotivo que tales cantarcillos albergan.

UNA REFLEXIÓN ETNOHISTÓRICA SOBRE MENTALIDADES: LA APLICACIÓN DE ALGUNAS IDEAS DE GEORGE DUBY A DETERMINADOS ASPECTOS DE LA EDAD MEDIA LEONESA

Lorenzo Martínez Ángel

En el presente artículo no trataremos de analizar el estructuralismo antropológico o las aportaciones que desde ese ámbito se realizaron a la etnología. Pretendemos, sencillamente, realizar una reflexión etnohistórica sobre la historia de las mentalidades, aplicando a determinados aspectos de la historia medieval leonesa algunas consideraciones planteadas por el gran historiador francés George Duby.

En uno de sus libros, *Los tres órdenes o lo imaginario del feudalismo*, obra, como es bien sabido, de enorme trascendencia, se lee:

En los albores del siglo xi, un obispo posee su sede, su cátedra (cathedra) en medio de los vestigios de una ciudad romana. Su poder se extiende desde la ciudad hasta las fronteras de la civitas, hasta aquellos límites trazados en el Bajo Imperio que aún sobreviven, separando las diócesis unas de otras. En el interior de cada uno de estos territorios, el obispo es el pastor, el responsable del rebaño. [...] Dos siglos antes, salvo accidente, se lo hubiera considerado santo; su acción se hubiera continuado después de su muerte, apareciendo en sueños [...] En el año mil, la situación ha cambiado¹.

La obra citada de George Duby, tal como él lo expresa al comienzo de la misma, se centra en «Francia –restringiéndome aún más a la Francia del norte– en la que la configuración política, social, cultural fue durante mucho más tiempo

muy diferente de la de las regiones situadas al sur del Poitou, de Berry y de la Borgoña»².

Por ello no deja de ser interesante observar que, si cogiésemos algunos aspectos de la historia medieval leonesa, como la figura de San Froilán, obispo de León³, y la traslación desde Sevilla a León de los restos de San Isidoro (con su aparición en sueños al obispo de León⁴),

2 *Ibíd.*, p. 15.

3 Y no es el único paralelismo. Escribe George Duby (o. c., p. 24): «El Obispo es el único en detentar las claves de la verdad. [...] El obispo es el poseedor de la palabra. De una cierta palabra. Emplea un lenguaje muy antiguo que la mayor parte de los hombres que lo rodean no comprenden ya, pero en el que, en la Roma imperial al fin convertida, fue traducida la Escritura siete siglos antes. Porque el obispo es el intérprete de la palabra de Dios y porque en estos parajes, esta palabra es el bello latín del siglo iv, el obispo es el depositario de la cultura clásica. En su residencia, rodeada de ruinas antiguas, se conserva, atacado en todos sus flancos por la barbarie rústica, lo que no ha desaparecido en el año mil de la lengua de los libros, de la lengua regulada, ordenada, del latín puro. La sede episcopal es el centro de un renacimiento permanente de la latinidad. El instrumento de esta función cultural es el laboratorio que flanquea la catedral, la escuela –un reducido equipo de hombres de todas las edades, dedicados a copiar textos, a analizar frases, a imaginar etimologías, y que intercambian sin cesar entre ellos sus conocimientos,...». Esto bien podría describir la situación de la sede legionense de San Froilán, con edificaciones romanas en pie (al menos parcialmente) y donde la cultura latina se mantenía, como se muestra, por ejemplo, en la *Vita Sancti Froylani* (publicada varias veces a lo largo de los siglos).

1 GEORGES DUBY, *Los tres órdenes o lo imaginario del feudamismo*, Barcelona 1980, p. 23.

4 MANUEL RISCO, *España Sagrada*. Tomo XXXV, Madrid 1786 (facsimil León 1980), p. 90.

podríamos encontrarnos claros paralelismos⁵ con los escrito por George Duby en relación al norte de Francia: un obispo canonizado y otro, igualmente considerado santo, que se comunica, tiempo después de su muerte, a través de sueños. Incluso, los límites de la diócesis de León estarían basados parcialmente en realidades de época romana, aunque, como es bien sabido, es solo una parte de lo que comenzó siendo la diócesis de Astorga (o Astorga-León, tema este de discusión otrora entre los historiadores⁶). Antes de seguir, queremos indicar que la presente reflexión sobre detalles de la Edad Media leonesa no se hace con una perspectiva localista (no hemos olvidado el aviso sobre las limitaciones de la misma que publicó, hace ya muchos años, D. Antonio Domínguez Ortiz⁷), sino intentando aprovechar la metodología de la historia comparada.

Nuestro análisis quedaría incompleto, hablando de santos medievales, si no dejamos claro un aspecto, y es que no olvidamos las características propias de los textos hagiográficos. Analizando hagiografía medieval leonesa un destacado medievalista escribió:

5 Sin duda, si analizásemos otras zonas también encontraríamos paralelismos similares.

6 Vid. al respecto AUGUSTO QUINTANA PRIETO, «Primeros siglos de cristianismo en el convento jurídico asturicense»: *Legio VII Gemina*, León 1970, 441-474, concretamente pp. 448-452.

7 ANTONIO DOMÍNGUEZ ORTIZ, *Orto y ocaso de Sevilla*, Valencia 1981, p. 21: «Ordinariamente, los estudios de Historia local son ameno solaz de eruditos sin gran trascendencia ni valor general, pues las menudas vicisitudes de la vida cotidiana, las funciones religiosas, las vidas de varones ilustres y demás incidentes que forman la trama ordinaria de esta clase de escritos no suelen interesar, por su limitada significación, más que a los hijos de la localidad respectiva».

A pesar de esto, no podemos olvidar, lógicamente, que la historia local también tiene sus valores, como, por ejemplo, el de aportar enormes cantidades de información para investigaciones históricas de mayor profundidad y extensión, realizadas con otras perspectivas.

No parece correcto analizar el Liber de miraculis Sancti Isidori con la metodología histórica propiamente dicha. Ni tampoco el esbozo biográfico de Santo Martino, diseñado por el autor de esta obra. El libro íntegro y la llamada Vita Sancti Martini, en la que nos fijaremos de una manera particular, pertenecen al género hagiográfico y presentan todas las características de las legendae medievales.

La hagiografía crítica, que tienen en la Sociedad de Bollandistas a sus cultivadores más cualificados, es sólo una rama de la ciencia histórica, pero no es historia en sentido estricto⁸.

No vamos a entrar en el presente trabajo en profundidades hagiográficas, pero tampoco podemos olvidar que «Leyendo entre líneas esta clase de fuentes, ofrecen noticias muy elocuentes sobre la vida económica, el comportamiento habitual de las distintas clases sociales, sus respectivas mentalidades colectivas...»⁹ Este último aspecto es, precisamente, el que nos interesa ahora.

Tan importante como las similitudes, nos parece de gran interés una diferencia. George Duby comenta, como se citó anteriormente, un cambio en el año 1000 en el norte de Francia. Pero la traslación de los restos de San Isidoro de Sevilla a León, es decir, la aparición en sueños del prelado hispalense de época visigoda fue en 1063. Y esto nos ha llevado a plantearnos algunas preguntas: ¿las mentalidades evolucionaron, a comienzos del siglo XI, de manera diferente, o a ritmo distinto, en el norte de Francia y en el noroeste de España? ¿Acaso en el noroeste de España perduraron más mentalidades más

8 F. J. FERNÁNDEZ CONDE, «El biógrafo contemporáneo de Santo Martino: Lucas de Tuy»: *Santo Martino de León. Ponencias del I Congreso Internacional sobre Santo Martino en el VIII centenario de su obra literaria (1185-1985)*, Madrid 1987, 303-335, concretamente p. 316.

9 *Ibid.*, p. 317.

conservadoras?¹⁰ ¿Pudo suponer la imposición, a finales del siglo XI, del rito romano frente al hispano, una ruptura respecto a mentalidades anteriores de calado más profundo que lo meramente litúrgico? El hecho de que Lucas de Tuy, en su biografía de Santo Martino de León, no hablase específicamente de apariciones en sueños¹¹, ¿es un posible reflejo de la evolución de las mentalidades o de cambios en la espiritualidad? Todo esto ha de ponerse en relación, lógicamente, con otros aspectos de la historia de aquella época, como la venida de muchas personas de origen ultrapineraico que traían, entre otros elementos culturales, las mentalidades dominantes en sus zonas de origen geográfico.

Un experto en el tema de la santidad medieval, André Vauchez, nos avisa respecto a la facilidad con la que se puede atender al tema sin percibir suficientemente su evolución diacrónica¹². También, lógicamente, hay que considerar las diferencias geográficas.

Estos dos ejes los hemos tenido presentes en este artículo, en el que, como hemos indicado, aunque atendemos a los paralelismos nos interesa más la diferencia anteriormente citada entre territorios tan distantes entre sí (aunque obviamente no inconexos) como el norte de Francia y el noroeste de España. Y, hablando de diferencias, existe otra pregunta que, desde el punto de vista del análisis etnohistórico, resulta insoslayable: ¿hasta qué punto la posible evolución diacrónica que reflejan los textos escritos se produciría en la mentalidad popular? ¿Variarían al mismo ritmo? ¿Cómo sería la conexión o influencia entre ambos contextos? La polifacética relación entre la cultura escrita y la popular sigue siendo, también desde una perspectiva histórica (o etnohistórica), en el ámbito de las mentalidades, un campo de estudio fascinante, aunque, en ocasiones, encontrar respuestas sea mucho más difícil que la tarea (por otro lado necesaria) de formular preguntas.

10 Es relativamente bien conocida la fuerte perduración en el Reino de León de elementos culturales visigóticos; para comprenderlo basta, por ejemplo, con leer algunas partes de la siguiente obra: MANUEL C. DÍAZ Y DÍAZ, *Códices visigóticos en la monarquía leonesa*, León 1983.

11 Se habla de una aparición de San Isidoro (MANUEL RISCO, o. c., p. 289) pero, a diferencia de lo ocurrido en el siglo XI, no se menciona el destalle de los sueños.

12 ANDRÉ VAUCHEZ, «El santo»: JACQUES LE GOFF (ED.), *El hombre medieval*, Madrid 1990, 323-358, concretamente p. 325: «Una de las tareas específicas del historiador consiste en desenmascarar las falsas continuidades postuladas, al menos implícitamente, por el lenguaje, que, al indicar con las mismas palabras distintas realidades según las épocas, puede hacernos perder el sentido del cambio. Esta actitud prudente se impone de manera especial en el campo de la religión, sobre todo cuando se trata del catolicismo, proclive a hacer énfasis sobre la constancia de sus creencias fundamentales y de su cuadro institucional a lo largo de los siglos. Así, a veces se cree saber cómo fue un obispo de la Antigüedad o un sacerdote del Medioevo ateniéndose a las personas que ejercen hoy estas funciones en la Iglesia. Pero este tipo de

razonamiento por analogía lleva fácilmente al anacronismo, en la medida en que la identidad de los vocablos hace perder de vista cambios, que pueden, en ciertos momentos, haber sido notables.

Este problema se muestra con fuerza particular en el caso de los santos».

DE NUEVO SOBRE UNA VERSIÓN NAVARRA DE POLIFEMO*

José-Ignacio García Armendáriz

— 1 —

Conocemos de un modo preciso el mito del Polifemo montañés: el Ojancanu; a las variantes vascofrancesas de Tartaro o Tartalo y Basojaun, recogidas por Cerquand y W. Webster, de que ya usó Hackman, hay que añadir las muy curiosas vascoespañolas, recogidas sobre todo por Barandiarán (...) Creo que en Galicia y Asturias también se han recogido varias, así como en Cataluña. Pero falta, como siempre, la exposición sistemática de todas ellas.

Estas palabras de Caro Baroja (1974³: 85-86) dan idea del punto en que se hallaban las pesquisas sobre el tema del cíclope en el folclore español, y sus aledaños vascofranceses, hace medio siglo. Por fortuna, la última frase hoy no se escribiría, pues al fin contamos con la *exposición sistemática* que don Julio echaba de menos. Las variantes españolas del mito del cíclope están ahora reunidas gracias a la labor iniciada por Julio Camarena y Maxime Chevalier, continuada luego y finalmente culminada por sus albaceas intelectuales, con José Manuel Pedrosa al frente. El deseo de Caro Baroja se vería seguramente satisfecho ante el volumen

V del *Catálogo tipológico del cuento folklórico hispánico* –o CTCFH: nótese que en los volúmenes anteriores el adjetivo final era *español*–, dedicado a los cuentos *del ogro tonto*. En sus páginas 221–225 se recoge lo relativo al conocido como *Tipo 1137*, esto es, el tema del *ogro cegado* (de acuerdo con la clasificación usual, la de Aarne & Thompson 1961: 362), que tiene en el cíclope con quien tropezara Ulises su más ilustre ejemplo. Se da ahí noticia de las versiones conocidas por los redactores, distribuidas en varios grupos que corresponden a las distintas lenguas de nuestra península, añadiéndose sendos epígrafes para las registradas en América y en la diáspora sefardí. No hace falta ponderar la utilidad del libro para quienes nos hemos interesado en algún momento por el tema del cíclope–ojanco. Sin ir más lejos, en lo que concierne al presente ensayo, me va a permitir entrar en harina sin mayor preámbulo: de esas páginas tomaré lo que convenga a mi propósito, que no es sino volver a examinar el cuento que publiqué en 1985 en los *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*. Y puesto que de ese relato va a tratarse, lo primero será reproducirlo, para tenerlo aquí bien a mano.

* Lo que sigue no se habría escrito sin el estímulo y la ayuda de Xaverio Ballester, de la Universidad de Valencia; sin la generosidad de José Manuel Pedrosa, de la de Alcalá; sin el asesoramiento de M.^a Pilar Cuartero, de la de Zaragoza. Quisiera mencionar también la amabilidad y eficiencia de las personas que me atendieron en las bibliotecas de Mendavia (Navarra) y de *Etniker Bizkaia*, así como en la revista *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*. A todos ellos, mi más sincero agradecimiento. Para el lector, anotaré que la variación que podrá advertir en algunas voces éuscaras se debe a que he respetado las diversas grafías según el uso de los autores que cito.

Los ojancos

Eran dos frailes que habían salido del convento una tarde. Caminaron un rato por el bosque y, cuando quisieron volver, se dieron cuenta de que se habían perdido. Empezaba a oscurecer y, para colmo, densos nubarrones anunciaban tormenta. Uno de los frailes era grande y miedoso; el otro, pequeño y valiente.

Vieron una luz que brillaba en la lejanía. Señalándola con el dedo, el fraile menudo, que la había visto primero, dijo a su compañero:

–Allá a lo lejos se ve una luz. ¡Iremos... o no iremos?

Respondió el grande, caviloso:

–¡Pero nos matarán!

Volvió a preguntar el frailillo:

–¿Iremos...o no iremos?

Y de nuevo, el mayor:

–¡Pero nos matarán!

Fueron por fin hacia la luz. Al acercarse, pudieron distinguir el edificio donde se encontraba: era una casona enorme, con un imponente portón de hierro. Dieron en él un golpe, que resonó gravemente:

–Poom, poom, pooom...

No tardó mucho en abrirse el portón, con estrépito. En la entrada apareció un gigante terrorífico. ¡Tenía un solo ojo, de cristal, en medio de la frente!

Resultó ser el Ojanco Mayor, que les dijo:

–¡Entren, entren...y entren!

Los frailes respondieron con voz miedosa:

–Ya vamos a entrar ahooraaa...

Entraron. Vieron que de los techos colgaban piernas, brazos, asaduras humanas. Mostrándoles unos escalones junto a la pared, ordenó el gigante:

–¡Suuban, suuban...y suuban!

Y ellos, azorados:

–Ya vamos a subir ahooraa...

–¡Suuban, suuban...y suuban!

Así que subieron, siguiendo los pasos del gigante. Una vez arriba, entraron en una sala grande donde cenaban todos los ojancos. Allí estaba también un hombre –lo llamaban el abuelito– que se encargaba de llevar a pacer el rebaño de los ojancos. Descomunales gatos merodeaban buscando algún despojo o trozo de carne. Ordenó el Ojanco:

–¡ Ceenen, ceenen ...y ceenen!

A lo que respondieron:

–Ya hemos cenado ahooraa...

No querían hacerlo, porque estaban seguros de que la cena se componía de carne humana. Pero tuvieron que fingir que comían, para no enfadarlos. Con disimulo, echaban la carne a los gatos que había bajo la mesa. Oyeron que el Ojanco Mayor decía a los otros:

–Mañana nos comeremos a estos dos frailes para almorzar.

Quedaron muertos de miedo, pero el pequeño ideó enseguida un plan para salvarse.

Cuando terminó la cena, dijo el Ojanco Mayor:

–Ya es hora de ir a dormir.

–Sí –asintió el abuelito–, ya es hora de ir a dormir, que mañana hay que echar el rebañito al monte.

Así que los ojanco fueron a acostarse, y en la casona se hizo el silencio. Los frailes esperaron un buen rato; luego, entraron en la cocina y calentaron un hierro hasta ponerlo rusiente. El Ojanco Mayor roncaba. Se acercaron con mucho cuidado y el fraillillo, sin vacilar, clavó el hierro en su único ojo. El gigante gritó, retorciéndose de dolor. Ellos corrieron a esconderse entre el rebaño, que estaba abajo, en la cuadra.

Como temían que el Ojanco Mayor fuera a buscarlos allí, mataron dos carneros y se cubrieron con sus pieles, para que no los reconociera al ir palpando las reses. El fraile grande, muerto de miedo, llevaba un cencerro que sonaba dolón-dolón, como diciendo que no-que no; en cambio, la esquila del pequeño y más osado hacía dilín-dilín, o sea, que sí-que sí. Los ojanco, enfurecidos, registraron la casa sin encontrarlos.

Al amanecer, el abuelito pensó:

-Ya es hora de echar el rebañito al monte.

Y bajó a la cuadra para sacar el ganado y llevarlo a pastar. Al darse cuenta de que salía el rebaño, el Ojanco Mayor se colocó en la puerta a anchagarras. Entre sus piernas iban pasando las ovejas y él las tentaba, una a una, pero no pudo tocar otra cosa que lana.

Cuando los frailes, una vez en el monte, se sintieron a salvo, a grandes voces zaherían a los ojanco:

-¡Ya no sus tenemos miedooo...!

Y ellos, rabiosos al verse burlados, les tiraban con piedras como casas.

Cómo nos ha llegado

Escuché el cuento por primera vez, de labios de uno de mis abuelos, en torno a 1960; debí de oírlo varias veces, siempre de sus labios, a lo largo de mi infancia. Tomé conciencia del parecido con el episodio del cíclope al conocer la *Odisea*, ya fuera al leerla o quizá al ver la película dirigida por Mario Camerini, con Kirk Douglas como protagonista (*Ulisse*, 1954). Trasladé el cuento al papel y no tardé en redactar un primer esbozo de estudio comparativo que sometí al juicio de uno de mis profesores de bachillerato. Luego volvería a elaborarlo, ampliándolo mucho, para una asignatura de Filología Clásica, en la Universidad de Barcelona; finalmente, salió impreso dentro de un artículo publicado en 1985. Lo calificué entonces como *cuento de pastores*, etiqueta que puede mantenerse en razón del contenido, claro está, pero también porque la familia de mi abuelo era y es conocida en la comarca por su oficio de esquiladores, en íntimo trato con la pastoría. En mis apuntes iniciales consta que el abuelo había oído el cuento a un abuelo suyo cuando albo-reaba el siglo xx. Desde el abuelo de mi abuelo hasta mí, el cuento fue (re)contado en la villa de Mendavia, en su núcleo urbano y también, probablemente, en alguna majada de su término. Mendavia se encuentra al suroeste de Navarra, muy próxima a tierras de Álava y Rioja. En su momento, yo fui un destinatario más de la narración, dentro del público menudo al que solía contarse; mi curiosidad haría años después el resto, comparándola con otras y ahondando en su significado. A pesar del tiempo trascurrido, queda todavía algo de aquella huella impresa en mi mente infantil, un rescoldo que se aviva fácilmente.



Umberto Silvestri encarna a Polifemo en el filme de Mario Camerini (*Ulisse*, 1954). [Dominio público]

— 3 —

Si esta es, o no, copia fiel

Hace casi un siglo que Milman Parry grabó en Yugoslavia una buena cantidad de cantos épicos. El procedimiento de grabar a un informante sigue siendo hoy considerado –por razones obvias– la forma más fiable de recoger los testimonios de la tradición oral. Está en la base de la encomiable labor de Julio Camarena, por ejemplo, o de Alfredo Asiáin, cuya edición de narraciones folclóricas navarras (2006) incluye algunos archivos de sonido. En nuestros días disponemos de medios accesibles que facilitan mucho la operación de grabar, no solo la voz sino también la imagen; lo difícil ahora es encontrar personas que hayan conservado algún relato recibido de sus mayores. Con todo, llegado el caso, y tanto si media registro magnetofónico como si no, lo usual es que se ponga por escrito lo narrado, a veces incluso de forma múltiple. La redacción de una versión moderna puede incluir todo tipo de acotaciones y llamadas que remiten a recursos expresivos complementarios de la mera literalidad, tales como inflexiones de la voz, chasquidos o gestos; lo cual no excluye que, además, se ofrezca una redacción paralela horra de esos complementos,

a la que se denomina *de lectura fácil o seguida*, que suele implicar la elaboración, por exigua que esta sea, de la versión proporcionada por el informante.

En el paso de la oralidad a la escritura, lo normal es que se produzca algún retoque: el primer receptor del relato puede apuntar fielmente lo que escucha, casi como un magnetófono, pero en el papel es probable que algún rasgo propio de la lengua hablada quede preterido. Téngase presente que ni siquiera el mismo informante cuenta dos veces el relato de manera idéntica, esto es, con términos calcados e iguales recursos de expresión. Por lo demás, los cambios se producen –o así debería ser– en número y entidad inversamente proporcional al valor que cada elemento, formal o de contenido, tenga para la inteligibilidad y eficiencia de la narración. Un oyente conocedor de la historia podría corregir al narrador si cree que la está deformando; y, en sentido contrario, el narrador puede adecuar el cuento a quien tiene delante, eligiendo determinadas palabras –un eufemismo, por ejemplo– y no otras, o cambiando el tono. Claro es que en un relato existen partes del contenido que no cabe alterar si se quiere preservar la integridad funcional del relato, y esta inviolabilidad se extiende a la forma allí

donde la expresión es formular, fija, de algún modo *lexicalizada*. Aun así, la transmisión acarrea en ocasiones la pérdida o adulteración de aspectos importantes del cuento; si tal sucede, habremos de advertir que este ha sufrido deturpación o deterioro.

Consideración particular, por la dificultad que entraña su valoración como documento etnográfico, merecen las creaciones literarias que echan mano de temas y motivos de la tradición oral. Ha sido moneda corriente usar esas historias sin dueño conocido en relatos de nuevo cuño que se sirven de ellas libremente; y si bien en el producto final es posible identificar esos materiales, suele resultar más difícil dilucidar de dónde proceden y cómo se han utilizado. Es lo que ocurre con las famosas leyendas de Bécquer, o en las *Tradiciones peruanas* de Ricardo Palma, por poner dos ejemplos distantes geográficamente. Si miramos más cerca, también la narrativa de los románticos vascos o navarros –como Goizueta, Trueba, Iturralde y otros– contiene no pocas trazas folclóricas, adaptadas al cristal de cada autor y más o menos cargadas de oropel decimonónico. El lector curioso puede acudir a los libros de Jon Juaristi (1986, 1987) dedicados a dilucidar la imbricación de literatura (oral o escrita) e ideología en esas obras. Ya dije que no siempre somos capaces de determinar la procedencia, culta o popular, del núcleo de la historia, así como el alcance de la (re)elaboración; pero es que, ciñéndonos a la pura labor etnográfica, incluso el simple colector letrado que recoge cuentos o leyendas, tenga o no pujos de escritor, puede ir más allá de regularizar o pulir un poco su expresión, llegando a apropiarse del relato y hasta a desfigurarlo.

Estos inconvenientes se evitan en buena medida, claro es, cuando se dispone de grabación; mas, en ausencia de registro magnetofónico del texto –tal es el caso de *Los ojarcos*–, habremos de tener en cuenta las consideraciones que vengo haciendo y establecer, hasta donde sea posible, el carácter más o menos popular del relato según nos ha llegado. Es más, con-

vencido como estoy de que resulta tan difícil como necesario el acercarse cuanto uno pueda al justiprecio de cada versión, ni siquiera cuando se dispone de grabación me parece ocioso analizar y valorar la naturaleza de lo grabado. Estimar por igual todos los materiales recogidos podrá parecer equitativo y contentar a algunos, pero así es difícil avanzar más allá del mero inventario, por primoroso que este sea. Respecto a nuestro cuento, la que ofrezco aquí es una transcripción muy semejante a la de 1985, encasillable en las denominadas *de lectura fácil* (Asiain 2006: 40, 53), que conserva lo esencial (elementos y estructura del cuento; lenguaje formular, rasgos expresivos) al tiempo que incorpora retoques que buscan, sobre todo, suplir recursos no verbales y mantener el hilo narrativo. Ciertamente, nada es comparable a la autenticidad de la narración *en vivo*; pero no creo que mi abuelo pusiera reparos a la versión que doy escrita, puesto que ni altera la historia ni merma la fuerza del cuento, conservando sus expresiones fijas características. El hecho de no partir de un registro magnetofónico no le resta valor ni fiabilidad.



Los abuelos del autor en las navidades de 1979-1980. En primer término, Valentín Armendáriz, el narrador del cuento

Las hechuras del cuento

Como muestra del Tipo 1137, el CTCFH copia (pp. 221–222) un cuento recogido en su día por Julio Camarena en la provincia de Ciudad Real, titulado *El Ojanco*, y propone enseguida una valiosa y pertinente *caracterización del tipo*, según la cual «coexisten tres formas del cuento en España», que detalla a continuación. Tanto el cuento de Ciudad Real como el de Mendavia pertenecen a la primera de esas formas: «Dos frailes, definidos con caracteres opuestos (blanco/negro, valiente/cobarde, grande/pequeño), caen en poder de un pastor gigante que tiene un solo ojo en la frente... Escapa [el héroe] bajo la piel de un carnero. Hay versiones de Guadalupe, Navarra [la nuestra] y los Abruzos [región italiana]». De las otras dos formas, nos interesa la segunda (la tercera «es solo un episodio más dentro del ciclo de Pedro Urdemalas»), en la cual aparece el motivo del anillo mágico delator que revela al gigante, ya cegado, dónde se encuentra el héroe o protagonista. Para escapar, este ha de cortarse el dedo que lleva el anillo y arrojarlo. Esta segunda es la forma predominante en las versiones vascas (incluida alguna del norte de Navarra, como veremos), aunque también se encuentra en Asturias y Cataluña. Tal bipartición básica –dos tipos o formas del cuento según aparezca en él, o no, el motivo del anillo– ya venía siendo señalada por los recopiladores. Julio Camarena (1992: 424–425) se había referido a ella en estos términos:

En cuanto a los cuentos considerados de héroe, hay uno del que las versiones vascas presentan llamativas y unánimes variantes: es el del ogro cegado. Su trama nos es bien familiar por la literatura clásica: es la misma de la fábula de Ulises y Polifemo (...) Por ser generalmente conocida, prescindiremos de hacer ningún resumen de ella y, al margen de lo que más adelante se dirá, fijaremos nuestra atención en uno de los motivos de dichas versiones, excepcionalmente raro,

aunque conocido desde el siglo XIII en el ámbito románico y actualmente conservado al menos en el italiano: el del anillo mágico puesto por el gigante en el dedo del héroe (...)

Y en nota al pie hacía el elenco de los editores de esas versiones (Azkue, Barandiarán, Estornés, Etxebarria, Satrústegui), nombrando expresamente acto seguido la nuestra como diferente a ellas y «...homologable en cierta forma a las gallegas, asturianas, castellanas y catalanas, aunque no cabe ver en estas un bloque único» (Camarena 1992: 424). Las palabras de Camarena resultaban bastante ciertas en aquel momento; hoy, en cambio, tras haberse recogido unas cuantas versiones más, estamos en condiciones de hacer alguna precisión que, sin dar un vuelco a nuestra perspectiva, proporciona una idea más compleja. Volveremos sobre ello en el siguiente apartado, donde nuestra atención se centrará en los cuentos recogidos en Navarra y en regiones vecinas, como Aragón y País Vasco. Ahora me propongo analizar, siquiera someramente, la estructura y medios expresivos de la versión oída a mi abuelo, y para ello empezaré por compararla con la ofrecida como ejemplo en el volumen V del *Catálogo*. Recordaré que este clasifica las versiones del Tipo 1137 en tres formas y que tanto nuestro cuento como el manchego pertenecen a la primera, cuyos rasgos esenciales comparten. Si, con el fin de aquilatar mejor nuestra valoración, nos preguntamos en qué aspectos difieren, no faltan divergencias entre uno y otro, que pueden resumirse en los siguientes puntos.

Primero: en el navarro, el Ojanco (Mayor) no vive solo sino en compañía de otros, en una casona donde vive también *el abuelito*. Del papel de este, que representa al propio narrador introducido en el cuento, ya me ocupé al publicarlo (García Armendáriz 1985: 99): actúa como válvula de escape que alivia la truculencia del relato, pues se trata de alguien cercano y querido por los niños. Al mismo tiempo, la figura del abuelo real se ve realizada al mostrar familiaridad con mundos y seres misteriosos. Ver-

dad que puede llamar nuestra atención que el Ojanco Mayor, que sí es ayudado por los otros ojancos, no recurra a él para vengarse de quien lo ha cegado, pero no recuerdo que el auditorio infantil se fijara en ese *detalle*. Se diría que la humanidad del *abuelito* hace que, aun viviendo entre ogros, esté en espíritu más cerca de los frailes.

Segundo: el cuento manchego presenta el canibalismo del ojanco de forma abrupta y sin tapujos, mediante una pregunta cruda y directa –«¿A cuál de los dos me comeré primero?»– que se hace realidad inmediatamente, al matar y devorar a uno de ellos. No así el navarro, donde la antropofagia de los ojancos se deduce de ciertos indicios; bien palmarios, eso sí: los miembros humanos colgados del techo, la cena de carne humana y la amenaza, en fin, del Ojanco Mayor, oída al soslayo por los frailes, de comérselos al día siguiente. De ese modo, con notable eficacia narrativa, la angustia va creciendo en el ánimo del oyente.

Y tercero: la treta de cubrirse con la piel del carnero no aparece en el cuento ciudadrealeno, produciéndose a cambio el sinsentido de que el frailecito superviviente se entretiene en comerse un trozo del carnero que ha matado –¿solo por hambre?–, pero huye saltando sin más una tapia, y la piel del carnero le sirve únicamente para burlarse del ogro. No hace falta subrayar la importancia que, para la huida del héroe, tiene la estratagema aquí preterida. El final del relato manchego parece deformado, mientras el navarro se habría conservado mejor y sería más cercano a la *Odisea* (que, en el poema homérico, Ulises y los otros supervivientes escapan sujetos al vientre de las reses es diferencia curiosa, pero no decisiva).

Así pues, en conjunto puede afirmarse que el cuento de Mendavia se muestra más completo y trabado en la secuencia de los hechos, evidenciando un paralelo notable con el episodio odiseico, aun careciendo aquel del arbitrio del nombre falaz.

En cuanto a la expresión, lo primero es decir que el adjetivo *oral* referido a lenguaje o estilo (el del cuento) no equivale necesariamente a *desmañado*, *improvisado* o *pobre*. Ciertamente que en este asunto importan bastante las dotes del narrador o de sucesivos narradores, que pueden realzar o, al contrario, disminuir la fuerza expresiva del cuento, llegando incluso a desvirtuarlo, en el peor de los casos. No sucedía así, desde luego, con la historia contada por mi abuelo, que mantenía la estructura y la fuerza del relato, potenciadas por el talento del narrador. Había en él un don innato, según creo, aunque perfeccionado gracias a la pura práctica de escuchar y contar, en un medio tan propicio para la convivencia como fue la España rural de los dos primeros tercios del siglo xx. Su bagaje escolar apenas excedía las primeras letras, pero el abuelo nos encandilaba, igual que seducía a los adultos al contarles cualquier historia, sacada de un repertorio desde luego abundante. Estaba claro que las contaba con fruición, y en el auditorio atisbaba un disfrute que seguramente le recompensaba, reafirmando su buena disposición como narrador. En todo caso, junto al carisma personal del cuentista, imposible de prever, debemos considerar los propios recursos del relato; esto es, los procedimientos de expresión que, en principio, se mantienen y pasan de un narrador a otro, y a los que pueden añadirse además aportaciones individuales que tal vez perduren, incorporándose al caudal común.

Es bien conocido el papel desempeñado en la poesía homérica por expedientes tales como el epíteto fijo o *epitheton ornans*, herencia de la composición oral, en la que servía de muleta o tierra firme para la memoria del aedo. En nuestro cuento, las herramientas de la narración son bien visibles, y no se alejan del recurso mnemotécnico, pues la expresividad se asienta sobre todo en la repetición y las fórmulas (trimembres). Una parte sustancial de la dicción se hace fija, y su propia extraña fijeza –acompañada del tono de voz adecuado: otro recurso esencial– está cargada de connotaciones: misterio, horror, amenaza. Es el conminatorio «Suban, su-

ban y suban» del Ojanco; o su contrapunto, el quejumbroso «Ya hemos cenado ahora» de los frailes. Es la inserción, en lugares determinados, de fórmulas invariables, expresiones como *a anchagarras* o *como casas*, frases enteras –«¡Ya no sus tenemos miedo!»– que anclan el lenguaje en lo coloquial, pero también corroboran imágenes: la visión del gigante palpando las reses o lanzando peñascos. Al mismo tiempo, en sentido contrario al tono familiar que acabo de mencionar, se aprecia en el cuento un formalismo estilístico que le confiere un sabor peculiar y exclusivo. Pues, además de los recursos expresivos señalados, encontramos en él rasgos de lengua tales como el valor diferenciado de los diminutivos –*abuelito* y *rebañito* frente a *frailillo*; los dos primeros, cargados de afectividad, connotados, mientras el segundo responde al uso normal del habla de Mendavia– o una marcada forma culta como *ahora* (la dicción vulgar sería *aura*), o bien la tercera persona del presente de subjuntivo («Cenen, cenen y cenen») en lugar del imperativo, en fórmulas que se pronuncian con tono grave y solemne, para subrayar el ambiente ominoso... Todo lo cual contribuye a *codificar* el lenguaje y a crear una particular atmósfera: quienes escuchan, sean niños o no, lo hacen inmersos en una dimensión especial, comparable a la onírica o a la imaginación del mito.

— 5 —

Otros cuentos, navarros y foranos

Basta una ojeada a las páginas dedicadas al *Tipo 1137* en el volumen V del *CTCFH* para hacerse una idea de su notable difusión en el ámbito hispánico. El presente apartado habrá de ser, por tanto, especialmente incompleto y provisional, pues solo voy a poder tomar en consideración una pequeña muestra de esas versiones. La integrarán unos pocos relatos cercanos geográficamente al de Mendavia: cotejados con él, ayudarán a definirlo, sea por contraste o por similitud. Empezaré retomando el hilo de lo dicho en el apartado anterior acerca de las dos *formas* principales con que el cuento apa-

rece, según contenga o no el motivo del anillo mágico delator. Como vimos, Julio Camarena había ya aludido, en 1992, a esa bipartición, y había adscrito nuestro cuento a la *forma* más difundida en el repertorio peninsular (la que no incluye dicho motivo), frente a la otra, que al parecer dominaba por entero la cuentística vasca. En este punto pueden y deben hacerse algunas precisiones. Para ello, voy a ocuparme en primer lugar de los cuentos navarros.

Es sabido que el actual territorio de Navarra incluye dos áreas lingüísticas cuya extensión viene manteniéndose con poca diferencia en los últimos tiempos: en una ha pervivido el uso del vascuence, mientras en la otra se habla solo español. Claro está que existen zonas de transición, y enclaves peculiares en el uso de una y otra lengua, además de un porcentaje variable, según las hablas locales, de léxico y modismos que atestiguan un influjo mutuo. Mendavia, en la Ribera del Ebro, es, salvo esa influencia, monolingüe; no hay rastro de vascuence en *Los Ojancos*. Dicho esto, fijémonos ahora en los otros dos cuentos del ogro cegado que, hasta donde yo sé, han sido recogidos en Navarra. Uno, procedente del valle de Roncal, lo publicó Estornés Lasa (1980: 112–115; y 1974: 93), titulándolo *El Tártaro*, y fue estudiado por M.^a Teresa Navarro Salazar (1982). Otro, recogido en Gastiáin, valle de Lana, lleva el número 53 y el título de *Ojarancón* en las *Narraciones folclóricas navarras* de Asiáin (2006: 161–162). Ambos lugares (Gastiáin y Roncal) están situados más al norte que Mendavia: el valle pirenaico de Roncal, en el extremo noreste, vecino a Huesca; Gastiáin, en la Navarra media occidental, en tierras lindantes con Álava. Conviene señalar que la versión publicada por Estornés incluye el motivo del anillo y, en general, presenta gran afinidad con las versiones vascas. Por la forma como está redactada, no le iría mal el calificativo de *literaria* o, mejor, *literaturizada*, dado su considerable artificio, si bien los diálogos parecen más fidedignos e incluyen frases en vascuence, lengua casi extinta en el Roncal de hace un siglo. Esta presencia del vascuence, unida al motivo del anillo, hace que pueda considerarse

una más de las versiones en esa lengua. Muy de otra manera, el *Ojarancón* de Gastiáin, que es transcripción fiel de lo dicho, en castellano, por el informante, no solo no presenta tal motivo, sino que consiste en una versión tan reducida que Asiáin (2006: 60) la califica de *deturpada*.

En cuanto a la Navarra del noroeste, frontera con lo que hoy es Francia y Guipúzcoa, se podría esperar, en principio, que diera nuevas versiones; no en vano son bastantes las recogidas en la parte gala, así como en los valles guipuzcoanos. Las francesas comenzaron a recopilarse ya en el siglo XIX, y en la parte española el gran impulso se debió, en el primer tercio del XX, primero a Azkue y luego a Barandiarán y su equipo de colaboradores. Vinculado al segundo, si bien en fecha más tardía, encontramos a José María Satrústegui, también sacerdote y etnógrafo. Satrústegui procedía de Arruazu, en La Barranta o Burunda, muy cerca de Guipúzcoa. A propósito de los cuentos de su comarca, escribe: «Los relatos de la Burunda [sobre Tártalo = Polifemo] son fragmentarios y dependientes de la tradición de Cegama [ya en Guipúzcoa], dada la proximidad geográfica de los dos valles. Nos fijaremos, por tanto, en la versión guipuzcoana». (Satrústegui 1980: 152) Acto seguido, transcribe, traducido, el «texto facilitado en vasco por don Pío Berasategui, natural de Cegama y residente en Madrid (7.9.1975)» (*ibidem*). La narración, muy literaturizada, presenta a los cíclopes como asimilados a los gentiles o *Jentilak* y, a diferencia de otras muchas versiones vascas, no incluye el motivo del anillo. De las palabras de Satrústegui copiadas arriba se deduce que existían en La Barranta relatos parecidos, en vascuence, si bien «fragmentarios y dependientes de la tradición de Cegama»; pero no sabemos si incluían el motivo del anillo. No lo incluye una versión del pueblo guipuzcoano de Motrico (Estornés Lasa 1974: 90–93), recogida en 1920. Otra de Ceberio (Vizcaya) publicada por Etxebarria, lo presenta de modo postizo, al final de uno de los cuentos en serie cuyo protagonista se llama Perucho; el narrador lo *ensarta* como puede y la costura queda bien a la vista (Etxebarria Ayesta 1992 [1981]: 56).

En efecto, la unanimidad que Camarena (1992: 424–425) parece atribuir a los cuentos vascos del cíclope hay que descartarla si de ese motivo se trata; aunque quizá el gran etnógrafo manchego está aludiendo ahí a otra tipología – en verdad *unánime*– que a mí no se me alcanza. O bien, y esta podría ser la opción más plausible, simplemente quiere llamar nuestra atención sobre ese motivo «excepcionalmente raro» (Camarena 1992: 424), el del anillo mágico, que, sin ser *unánime*, pues no siempre aparece en los cuentos euscaldunes, es *excepcionalmente abundante* en ellos, mientras que resulta *excepcionalmente raro* fuera del ámbito vasco. Ya Barandiarán había observado (1960: 41) que «dicha leyenda [la de Tártalo–Polifemo] se halla, en general, asociada a diversos temas, siendo uno de los más repetidos el del anillo misterioso». Y M.^a Teresa Navarro Salazar (1982), probablemente sorprendida por que ambas compartieran el motivo del anillo, estudió una versión roncalesa comparándola con otra italiana. Recordemos, en fin, que, de acuerdo con la caracterización del tipo establecida por el *CTCFH*, la del anillo «es la forma preponderante en las versiones vascas», si bien –añade– «también ha sido localizada en Cataluña y Asturias» (p. 222). Diríamos que, según van conociéndose nuevas versiones, la rareza del motivo disminuye. Yo mismo sumaré ahora una más a la cuenta de versiones con el tema del anillo no transmitidas en vascuence, en este caso de procedencia aragonesa. La encuentro recogida –no al pie de la letra sino en resumen al parecer copiado de otra fuente– por González Sanz (2010: 17), con el título de *Ome Granizo*: tal es el nombre de un gigante que personifica a los montes más elevados, propio de la mitología pirenaica y equivalente a nuestro Ojanco, o al Tártalo vasco. Es leyenda proveniente de Graus (Huesca), asociada a la geografía de la comarca, pues *Ome Granizo* vive en la peña Grustán y el muchacho que escapa de él arroja el dedo con su anillo al río Ésera.

No me extrañaría que, a pesar de que el tiempo corre en contra, fueran localizándose más versiones de este tenor –es decir, con el

motivo del anillo–; y aun es presumible que estén ya recogidas, en otras regiones. Sea como fuere, en lo que ahora nos interesa, seguirán en su limbo por mor de los límites razonables en que nos movemos.

— 6 —

Dos libros recientes

De entre la abundante bibliografía sobre el cíclope, me limitaré a comentar dos libros publicados hace pocos años: en parte coincidentes (por el tema que tratan), difieren sin embargo grandemente en punto a perspectiva e intereses de sus respectivos autores. Comenzaré por el de Julien d’Huy, conocido antropólogo e incansable rastreador de la prehistoria de los mitos. Titulado *Cosmogonies* (2020), concede al relato de Polifemo –entiéndase: a su esquema esencial, correspondiente al tipo 1137 de nuestros *Catálogos*– un papel destacado en su particular aplicación de enunciados y métodos propios de la biología (en concreto, de la filogenésis) al estudio de la mitología comparada y la literatura oral. A lo largo de bastantes páginas (52 y siguientes), el autor enumera varios precedentes intelectuales que conectan esos dos campos de estudio, e invoca una supuesta analogía entre narraciones y seres vivos. La similitud parece admisible, y hasta seductora, pero dudo que sirva de eficaz andamiaje teórico para lo que sigue; como dudo que lo que sigue –con *árboles de Polifemo* en la página 71 que, más adelante (p. 78), se transforman en *redes*– nos ilumine sobre cómo se difundieron y multiplicaron los relatos. Retengamos, en fin, la idea central defendida por D’Huy, a partir de investigaciones ajenas y propias, la del origen paleolítico del mito del cíclope: en tiempos de glaciación, cuando todavía era posible pasar de Eurasia a Norteamérica, gentes emigradas de uno a otro continente habrían llevado allí una versión temprana del relato (p. 49).

El autor trata luego de la variabilidad de las versiones, asunto en el que el sólido trabajo de Hackman (1904), dedicado a las europeas, si-

guando siendo de rigor. Puesto que las versiones se agrupan en distintas variantes de distribución específica, se defiende una evolución diversificada del mito, a través de los llamados *ecotipos*. Así, en el oeste de Europa sería frecuente el que recoge el episodio o motivo del anillo delator, tantas veces citado aquí. Tal diferenciación progresiva del relato justificaría la elaboración de *árboles filogenéticos*, y D’Huy nos muestra los de Polifemo (2020: 70–74), obtenidos a partir de repetidas pesquisas sobre varios corpus cada vez más extensos. Tengo la impresión, sin embargo, de que en ellos siguen faltando (casi) todas las versiones hispanas, y sospecho que el *marbete Pays Basque* se refiere únicamente a las vascofrancesas tenidas en cuenta por Hackman. D’Huy coincide con él al situar el origen de las versiones de Eurasia *recientes* (del Neolítico en adelante, por ser el pastoreo elemento central de la historia), que son las de nuestro cíclope, «en las orillas del Mediterráneo» (2020: 73), desde donde se habrían difundido por Europa mediante, al menos, dos olas o movimientos migratorios distintos. Del primero, coincidente con el comienzo de la ganadería, habría indicios en relatos del Cáucaso, y en el oeste y norte europeos (Pirineo occidental, Gran Bretaña, Laponia). Una segunda ola de migraciones y relatos se constata en otros lugares, pudiendo fecharse en torno al siglo VIII a. C., y a ella correspondería el episodio homérico, convertido luego en *rama propia*, con versiones que provienen de él.

Por lo demás, D’Huy no deja de reconocer (2020: 79) las limitaciones de la representación *filogenética*, derivadas del carácter mismo de la transmisión oral y sus circunstancias, de manera que, con las versiones y los datos disponibles en cada caso, solo cabe obtener una imagen simplificada e incompleta de lo que hubo de ser la difusión real. Con todo, para el mito de Polifemo cree posible corroborar la tesis defendida por los rusos Korotayev y Khaltourina en 2011 (aplicable también a otros *mitemas*), en el sentido de hacer remontar la historia del cíclope hasta el Paleolítico, explicando su difusión mediante las migraciones de población desde Eurasia a Norteamérica (2020: 80). Pero se impone la

cautela: esta explicación de coincidencias entre relatos conservados a ambos lados del estrecho de Bering queda sujeta a verificación mediante la ampliación continuada del corpus de estudio y el cotejo con otros grupos de elementos míticos (2020: 81). Dentro de este esquema, parece razonable pensar que el advenimiento de la ganadería y la agricultura en el Neolítico resulta determinante a la hora de diferenciar los relatos europeos (frente a los conservados en el Nuevo Mundo), que dan al animal domesticado (antes salvaje) un papel primordial en la trama y el significado de la historia (2020: 89 y 92). Llegamos así a las páginas finales del capítulo dedicado a Polifemo (2020: 94–98), donde se resume lo dicho acerca de la diversificación y dispersión del mito, confirmándose nuevamente, en lo sustancial, la tesis (más que centenaria) de Hackman para los relatos europeos. D'Huy incluye (2020: 95) una reconstrucción esencial del relato neolítico europeo. La doy traducida a continuación, pues puede servir de contraste y como referente a la hora de estudiar los relatos de nuestro ámbito geográfico. He recogido entre corchetes las variaciones con menor grado de recurrencia o probabilidad, según se deduce de anteriores estudios del investigador francés.

El enemigo es una figura completamente solitaria, un gigante con un solo ojo en la frente, al que el héroe se enfrenta solo. Un ser humano [ve a lo lejos una luz, sin saber a quién va a encontrarse]. Entra en la casa del monstruo. El monstruo es dueño de un rebaño de animales domésticos (ovejas, carneros). [Deja encerrado al hombre, junto con los animales, sirviéndose de una ancha puerta que este no es capaz de mover.] Luego sucumbe al sueño y se produce la venganza del hombre, que utiliza el fuego. El monstruo espera cerca de la entrada que el hombre salga, para matarlo. [Para escaparse, el héroe se sujeta agarrándose a un animal vivo.]

Este relato–matriz sería posterior a la domesticación del carnero, la cual se cree que tuvo lugar en Mesopotamia hace unos nueve o diez mil años. La nueva versión, surgida en la región mediterránea *lato sensu*, habría sustituido casi

del todo a la precedente, protagonizada por cazadores–recolectores (de ella solo quedarían trazas en cierto relato suizo). A decir verdad, la sustitución generalizada del primitivo relato no deja de causar extrañeza: incluso contando con la usual adaptación de cualquier historia a nuevos contextos, uno se pregunta por qué no han subsistido más indicios del tipo anterior. Supuestamente, la causa habría sido la fuerza transformadora de la revolución neolítica, si bien Polifemo es todavía pastor, no agricultor, y representaría el estadio atrasado, enfrentado a una humanidad más civilizada, la que encarna el astuto Odiseo. D'Huy remite, en apoyo de tal explicación, a los estudios del antropólogo y helenista Claude Calame, los cuales –es de suponer– subsumen la monografía de Gabriel Germain, que tuvo bastante eco en su momento (1954), pero que es del todo preterida en el libro que estoy comentando. Otro silencio que nos choca es el referido a la antropofagia; salvo error u omisión por mi parte, nada se dice, a lo largo del capítulo dedicado al cíclope, de su presencia o no en los relatos, de su función y sentido. Por eso mismo es más llamativo que D'Huy ponga como pórtico de dicho capítulo, dotándola así de particular relevancia, una versión del Cáucaso que sí incluye el canibalismo del ogro, igual que lo incluyen el episodio homérico y otras muchas versiones.

Publicado también en 2020, *Cyclops. The Myth and its Cultural History*, de Mercedes Aguirre y Richard Buxton, recorre la historia y las diversas formas del mito del cíclope, desde los orígenes hasta la época actual, en artes y letras. El libro comprende dos secciones bien diferenciadas, tratando la primera y más extensa del estudio del mito en la Antigüedad, mientras la segunda recoge la *recepción* posterior (su *historia cultural*, según reza el título). Dedicado a la prehistoria de los relatos relacionados con el cíclope, el capítulo 2 de la Primera Parte (titulado *Seven Ways to Approach a Cyclops*) incluye un apartado, que ocupa las páginas 8–14, sobre los cuentos populares o *Folktales*. En esas páginas se aborda la cuestión de los orígenes y la filiación de los relatos pasando revista a las

principales publicaciones sobre el tema, comenzando por la que se considera la primera de ellas, la del diplomático prusiano H. F. von Diez, quien en 1815 señaló el evidente paralelismo entre la historia de Basat, héroe mítico de cierta tribu turca, y el episodio de Polifemo. Los autores destacan luego la aportación capital de Hackman, que juzgan aún no superada: «Since Hackman, others have added more tales to his dossier, though no subsequent treatment has replaced his account, published as long ago as 1904» (2020: 9). Y añaden que, mediado el siglo xx, existía cierto consenso en torno a tres puntos básicos: 1) Homero (sea este quien o quienes se quiera) habría ideado la historia de Polifemo sobre un trasfondo de cuentos extendidos por varios continentes; 2) esos cuentos presentaban una serie de elementos comunes que ayudan a establecer probables prototipos y variantes; 3) la versión homérica sería fruto de una reelaboración (ideológica, literaria) a cuya luz se explican sus peculiaridades y su mayor complejidad (2020: 11).

En cambio, surgieron discrepancias respecto a cómo valorar las características de los relatos, acerca de cuáles eran significativas (necesarias para la tipificación) y cuáles irrelevantes. Por ejemplo, en el caso de considerar imprescindibles tanto la antropofagia como el cegamiento del ogro, muchas versiones tenidas en cuenta por Hackman quedaban excluidas. En sentido contrario, si la esencia del relato se reduce a la confrontación entre un ogro y un oponente más débil, el número de tipos y versiones se multiplica. Todo lo cual vendría a evidenciar una cierta dosis de arbitrariedad que Aguirre y Buxton perciben asimismo en el análisis de W. Burkert (1979). Este enfatiza el papel del gigante como *señor de los animales* y retrotrae al Paleolítico el contexto en que habría nacido la historia: de ahí que determinados detalles de la misma –como la estaca de madera de que se sirve el héroe y el hecho de que el fugitivo o los fugitivos se cubra(n) con pieles de animales– adquieran un sentido preciso (2020: 13). *Obiter dicta*: en las tesis de D'Huy reseñadas antes me ha parecido hallar coincidencias significativas con las de

Burkert, no siempre reconocidas. Como conclusión, Aguirre y Buxton se ciñen a constatar los elementos comunes, innegables, existentes entre el Polifemo homérico «and many European, Middle Eastern, North African, and other tales». Nótese que no nombran los relatos americanos –quizá porque los autores restringen su interés a la versión neolítica del mito–, aunque ese vago y prudente *other* puede darles cabida. A su juicio, incluso si (todas) esas narraciones se documentan con posterioridad a la *Odisea*, resulta indiscutible que «the concerns explored in that episode [el de Polifemo] are echoed by the imaginations of numerous other historically, geographically, and culturally diverse peoples» (2020: 14). Comedida conclusión, que no admite réplica.

— 7 —

Abierto final

Haré, para terminar, una breve recapitulación, a la que seguirán algunas reflexiones, referidas sobre todo al amplio y rico panorama abierto ante nosotros. Al planear este ensayo, era mi propósito poner al día el tema del cíclope, al tiempo que fijaba de nuevo la atención en la versión de Polifemo que yo mismo escuché y publiqué. Tras reproducir el relato de *Los Ojancos* y explicar cómo se nos ha transmitido, lo analizo y valoro en tres pasos o aspectos: primero, por qué considero mi versión copia fiel de lo narrado; segundo, cuál es su estructura, cuáles los procedimientos de expresión y en qué coincide o se distingue de parecidas narraciones, incluido el episodio odiseico; y tercero, cómo se nos aparece en su contexto geográfico (el de Navarra y las regiones próximas). En pos de la actualización bibliográfica, he añadido la reseña de dos libros recientes: ajenos casi por completo a los hechos hispánicos, sirven de contrapunto y complemento a todo lo anterior.

El lector perspicaz, y paciente, habrá advertido a lo largo de estas páginas dos focos de interés. A saber: la relación o no de los cuentos navarros con los ricos materiales del folclo-

re vasco y la presencia continua, como telón de fondo o en primer plano, del canto IX de la *Odisea*. Acordes ambos con mis querencias, se confunden en el único afán de *escudriñar* ese episodio memorable cotejándolo con la tradición oral paralela. Por lo regular, me he limitado a hacer o hacerme preguntas, a seguir o señalar hijuelas que valdría la pena explorar, a proponer a veces una posible explicación. Si acaso, estas páginas tienen la singularidad de haber sido escritas por quien, siendo niño, escuchó el cuento de los ojancos en su propia casa. Quiere decirse que, en mi aprendizaje, el Ojanco Mayor precedió a Polifemo; lo oral y popular, a lo culto y escrito. Luego supe que la persona de mi abuelo encarnaba, de la forma más natural, una tradición milenaria; y que esa tradición también había impreso su huella en una obra fundacional de nuestra literatura. Fui muy afortunado.

Los Ojancos sigue siendo para mí un cuento de pastores. Al cuentista que era mi abuelo le bastaban sus dotes de narrador, su despejado ingenio, para que una historia de hechura tan simple nos encandilara. Y eso que su cuento no tenía el motivo del anillo delator, el de las versiones vascas; ni el truco, tan inocente, del nombre que se niega a sí mismo. Por lo demás, es notable, y lo he subrayado, el gran paralelismo estructural existente entre el cuento de *Los Ojancos* y el episodio odiseico, mayor –en lo que conozco– que el que se da con otras versiones, y no creo que en tal apreciación haya influido mi devoción por el poema homérico. En cuanto a este, su complejidad es tal que sigue valiendo la pena examinarlo a fondo para afinar su valoración, incluso después de tantos siglos de sesuda exégesis, con la consiguiente montaña de publicaciones (resulta imprescindible separar el grano de la paja, en especial en la bibliografía más reciente). Así, la iconografía de la historia del cíclope en la cerámica del período arcaico griego (siglo VII a. C.) –tres vasos griegos y uno etrusco han merecido particular atención– muestra indicios de una tradición que incluye variaciones ajenas al relato homérico (cf. Aguirre & Buxton 2020: 20): habrá que profundizar en esa vía de estudio teniendo en cuenta

hallazgos arqueológicos, o museológicos, que puedan aportar nuevos datos. O bien –esta sería otra propuesta–, dentro de la interpretación usual que contrapone el salvajismo arcaico de los cíclopes a la civilidad adelantada de Ulises y los suyos (naturaleza frente a cultura), no me consta que se haya aducido como eco o prueba indirecta de tal visión el *Certamen* o *Agón de Homero y Hesíodo*. Atribuido al rétor sofista Alcídamente, aunque con ampliaciones sucesivas en siglos posteriores, narra el público concurso entre Homero y Hesíodo: cómo, en contra del clamor popular a favor del primero, se da la palma al poeta geórgico, por preferirse los beneficios de la agricultura al coraje del héroe. Quienes se han ocupado del opúsculo no dejan de sorprenderse con el desenlace: «al final el árbitro del certamen, curiosamente, concede el premio a Hesíodo por lo instructivo y pacifista de su mensaje», dice Fernández Delgado (2014: XV). No resulta difícil, sin embargo, intuir ahí una visión o sensibilidad similar a la que seguramente contribuyó a la elaboración del episodio de Polifemo en la *Odisea*, donde el núcleo de la historia (el mito o cuento del cíclope) se amplía con aditamentos ideológicos bien visibles. Recordemos que Polifemo, como pastor que es, transita ya entre Paleolítico y Neolítico (la domesticación de los animales parece datar del primer Neolítico), aunque sin alcanzar el estadio avanzado de la agricultura, que sí conoce Ulises.

Mi impresión acerca del estado actual de los estudios homéricos es ambivalente. En nuestros días no faltan aportaciones serias, como la de Lucarini (2019), que intenta reconstruir la génesis de *Ilíada* y *Odisea* –tal y como nos han llegado, con sus hilvanes y zurcidos– desde la filología más solvente. Mas Homero suscita también divagaciones que poco de provecho aportan, cuando no incurren en frívolos abusos interpretativos, como puede verse en el libro de Perpinyà (2008). Pues una cosa es entender y disfrutar los textos *como son*, y otra bien distinta es que cualquier lector metido a hermeneuta pretenda vendernos su capricho. Hablo de filología y, subsidiariamente, de crítica literaria, no

de creación. Al escritor, desde que es soberano, le está permitido hacer un sayo de su capa, y no ha de rendir cuentas al autor primero por inspirarse en él para su propia obra: libérrimamente escribe Joyce. Ahora bien, si lo que se quiere es leer la *Odisea* procurando entenderla como es, necesitamos conocimientos previos no escasos –una buena traducción (no hablemos de edición) procurará suplirlos mediante introducción y notas– para adaptar nuestra lente a tiempos y lugares remotos, con sus lenguas, costumbres y creencias; y siempre quedarán incógnitas, aspectos oscuros que reclamarán nuestro esfuerzo indagatorio (al filólogo se le suponen las ganas de saber más de ese otro mundo).

De entre los estudios sobre esa realidad que tan esquiva se muestra a veces, he fijado mi atención en dos libros –ambos de 2020– que ilustran el tema del cíclope. Uno de ellos, la monografía titulada *Cyclops*, se debe a dos helenistas que se han repartido, a lo que parece, el campo de estudio: mientras Mercedes Aguirre se ocupa de la pervivencia o *historia cultural*, Richard Buxton ha elaborado una síntesis de lo relativo a la Antigüedad. De la autora esperaríamos otra cosa, pero en el libro apenas hay bibliografía en lenguas distintas del inglés: algo que, por habitual, ya no sorprende, aunque sea injustificable. El lector español echa en falta, en el capítulo sobre *Folktales*, la mención de Caro Baroja o de Barandiarán; tampoco se cita ahí a Ballester (2017, 2018, 2020a, 2020b, 2021) ni, por supuesto, a otros autores que solo ocasionalmente se han ocupado del asunto. En cuanto al libro de Julien d’Huy, escrito desde *la francophonie*, merece igual reproche; con el agravante de que la mención de Ballester, sustancialmente de acuerdo con sus tesis sobre la prehistoria de los mitos, le habría supuesto un buen apoyo. D’Huy solo parece acercarse a los datos hispánicos cuando tiene en cuenta las versiones vascofrancesas estudiadas por Hackman. Ni siquiera nombra los catálogos aparecidos en las últimas décadas, y apenas si alude a Barandiarán, en parte traducido al francés. Decepciona asimismo la escasa atención prestada a la filología clásica, con ausencias clamorosas

como la ya señalada de Germain; también la de West, de quien solo se cita, una sola vez, su *Indo-European Poetry and Myth* (2007), pero no *The Making of the Odyssey* (2014). Por lo demás, respecto a la hipótesis paleolítica de D’Huy, vale la pena recoger aquí el juicio sobre ella de Aguirre & Buxton. En referencia a su *Polyphemus: A Palaeolithic Tale?* (2015), la describen como «a recent attempt to use phylogenetic software in order to generate branching diagrams or ‘trees’ depicting the lineage of the Polyphemus tale and its antecedents» y la califican de *likely*, sin más, inhibiéndose de valorarla: «we freely admit that we are not competent to evaluate the particular software employed in d’Huy’s investigation» (Aguirre & Buxton 2020: 14). Prudentes palabras que uno está tentado de suscribir. Debo decir que, según me adentraba en el centenar de páginas dedicadas a Polifemo en el libro de D’Huy, la exposición se me hacía más ajena y abstrusa; el autor parecía enfrascado en una suerte de empresa autosuficiente, como arrastrado por su propia, caudalosa, argumentación. Ni sus asertos eran siempre claros o evidentes ni las cataratas de datos dejaban de suscitar dudas, pues encubrían lagunas considerables o escasa ponderación a la hora de valorar hechos diversos. Fueran o no válidas las hipótesis propuestas, el método parecía a trechos arbitrario y falto de rigor.

Por mi parte, tiendo a tomar en consideración la calidad de las narraciones –su contenido, sus recursos–, poniéndola por encima de *l’approche statistique* (el puro dato cuantificable). Sin que ello signifique encerrarse en un espacio reducido, pues, por muy *cualitativo* y hacia dentro que se haga, el análisis suele plantearse como comparación entre relatos, y habrá de dar cabida a cuanto sea pertinente, también en el contexto. Así, si pretendemos aclarar el significado originario del tema del cíclope, junto con su permanencia en el folclore y los cambios sufridos, debemos situarnos –y situar el episodio homérico– dentro de un vasto marco de referencias, geográficas y culturales en el sentido más amplio. Del Mediterráneo, con su orilla africana (Germain), al Oriente mesopotá-

mico y más allá (Burkert, West). O bien el horizonte más próximo, aunque puesto en relación con ese otro más lejano, como en el libro de Pedrosa *et alii* (2008), donde el insospechado paralelo vasco de Gilgamesh, Prometeo o Ulises es nada menos que san Martín. Especial atractivo presenta el estudio en profundidad de los riquísimos materiales de la tradición etnográfica vasca, cuya conservación tanto debe a hombres preclaros como Azkue, Barandiarán y sus epígonos; las variadas reflexiones de Caro Baroja están pidiendo continuidad, y reconsideración a la luz de nuevas ideas y perspectivas. Por aludir al caso que nos ocupa: si bien el folclore vasco parece equiparar a Polifemo con *Tartalo* (De Barandiarán 2014: 78–79), no es raro que se confunda con los *Gentilak* (los paganos o gentiles: *ibid.* 73) o con el *Baxajaun* (el señor del bosque, *ibid.* 76–77). El cíclope vive unas veces solo, aislado; otras, en compañía de uno o más semejantes; conoce o no el pastoreo, etc. Y mientras el motivo del anillo delator suele estar presente, no lo está el del nombre engañoso («Nadie», en la *Odisea*); no obstante, existen relatos vascos con un recurso parecido (el de «Yo mismo»). Hay, en fin, multitud de variaciones y procedimientos –en Vasconia *et alibi*– que requieren ser explicados o reconsiderados. Ese es el camino que yo veo, tras haberme limitado aquí a un esbozo de lo que puede hacerse. La conexión de la rica literatura oral de los vascos y otros pueblos del norte peninsular con mitos y ritos, con cuentos y leyendas, con el saber gnómico; su contacto e implicación con formas de civilidad como la romana, y luego la cristiana, que ponen las bases de nuestro ser histórico..., todo eso aguarda que se le preste una atención renovada.

BIBLIOGRAFÍA

- AARNE, A. & THOMPSON, S. (1961) [Fourth printing 1981]. *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography* = Antti Aarne's *Verzeichnis der Märchentypen translated and enlarged by Stith Thompson. Second Revision* = FF Communications No. 184. Helsinki: Suomalainen Tiedeakatemia – Academia Scientiarum Fennica.
- AGUIRRE, M. & BUXTON, R. (2020). *Cyclops. The Myth and its Cultural History*. Oxford: Oxford University Press.
- ASIÁIN, A. (2006). Narraciones folclóricas navarras. Recopilación, clasificación y análisis. *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra*, 81. Lleva adjunto un disco con material complementario (selección de audios e información diversa).
- BALLESTER, X. (2017). Hito, rito, mito. *Liburna*, 11, 27–56.
- BALLESTER, X. (2018). *Gemelos, Ciclópes y Chamanes. Tres Exegēsis Míticas*. Madrid: Mitáforas.
- BALLESTER, X. (2020a). Mitología galaica primordial. *Fol de Veleno. Anuario de Antropoloxía e Historia de Galiza*, 9, 59–86.
- BALLESTER, X. (2020b). Paradigma de la Continuidad Paleomítica. *Liburna*, 16–17, 19–48.
- BALLESTER GÓMEZ, X. (2021). Homero, paleolítico cuentista. *Myrtia*, 36, 214–221.
- BARANDIARÁN. Ver De Barandiarán.
- BURKERT, W. (1979). *Structure and History in Greek Mythology and Ritual* = Sather Classical Lectures 47. Berkeley – Los Angeles – London: University of California Press.
- CAMARENA LAUCIRICA, J. (1992). Las peculiaridades de la cuentística vasca. *Euskera* (2ª época) 37, 405–432.
- CAMARENA LAUCIRICA, J. (2022) *et alii*. Ver CTCFH.
- CARO BAROJA, J. (1974³ [1941]). *Algunos mitos españoles*. Madrid: Ediciones del Centro.
- CTCFH = CAMARENA LAUCIRICA, J., CHEVALIER, M., AGÚNDEZ GARCÍA, J. L., HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Á. & SÁNCHEZ FERRA, A. J. (2022). *Catálogo tipológico del cuento folklórico hispánico. Vol. V = Cuentos del ogro tonto*. Cabanillas del Campo (Guadalajara): Palabras del Candil.
- DE BARANDIARÁN, J. M. y colaboradores (1960). *El mundo en la mente popular vasca. Creencias, cuentos y leyendas* = *Eusko-Folklore 1921–1936*. Vol. 1. Zarauz: Icharopena.

- DE BARANDIARÁN, J. M. (2014²² [1960?]). *Mitología vasca. Prólogo e índice analítico de J. Caro Baroja*. Donostia – San Sebastián: Txertoa.
- D'HUY, J. (2015). Polyphemus: A Palaeolithic Tale?. *The Retrospective Methods Network Newsletter, Department of Philosophy, History, Culture and Art Studies, University of Helsinki*, 43–64 (halshs-01170837)
- D'HUY, J. (2020). *Cosmogonies. La Préhistoire des mythes. Préface de J.-L. Le Quellec*. Paris: La Découverte.
- ESTORNÉS LASA, B. (1974). *Mundua euskal-erriaren gogoan. El mundo en la mente popular vasca*. Tomo V. San Sebastián: Auñamendi.
- ESTORNÉS LASA, B. (1980). *Cuentos roncaleses, poemas y otras cosas navarras*. San Sebastián: Auñamendi.
- ETXEBARRIA AYESTA, J. M. (1992 [1981]). Zeberioko ipuiñak. *Etniker Bizkaia* 5–6 [reedición de los números 5 y 6], 49–57.
- FERNÁNDEZ DELGADO, J. A. (2014). *Hesíodo. Obras: Teogonía, Trabajos y Días, Escudo. Introducción, edición crítica, traducción y notas de...* Madrid: CSIC
- GARCÍA ARMENDÁRIZ, J. I. (1985). Cíclopes y ojanos. *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* 45, 95–110.
- GONZÁLEZ SANZ, C. (2010). *De la chaminera al tejao... Antología de cuentos folklóricos aragoneses*. Vol. II. Cabanillas del Campo (Guadalajara): Palabras del Candil.
- HACKMAN, O. (1904). *Die Polyphemsage in der Volk-süberlieferung. Diss.* Helsingfors: Frenckellska Tryckeri Aktiebolaget.
- JUARISTI, J. (1986). *La tradición romántica. Leyendas vascas del siglo XIX. Introducción, selección y traducciones de...* Pamplona: Pamiela.
- JUARISTI, J. (1987). *El linaje de Aitor. La invención de la tradición vasca*. Madrid: Taurus.
- LUCARINI, C. M. (2019). *La genesi dei poemi omerici*. Berlin & Boston: De Gruyter.
- NAVARRO SALAZAR, M.ª T. (1982). Dos versiones del mito de Polifemo: Roncal y Pisa. *Cuadernos de Etnología y Etnografía de Navarra* 39, 421–446.
- PEDROSA, J. M., KALZAKORTA, J. & ASTIGARRAGA, A. (2008). *Gilgamesh, Prometeo, Ulises y San Martín: Mitología vasca y mitología comparada*. Atáun: Fundación José Miguel de Barandiarán.
- PERPINYÀ, N. (2008). *Las criptas de la crítica. Veinte interpretaciones de la Odisea*. Madrid: Gredos (RBA).
- SATRÚSTEGUI, J. M.ª (1980). *Mitos y creencias*. San Sebastián: Txertoa.
- WEST, M. L. (2014). *The Making of the Odyssey*. Oxford: Oxford University Press.

UNA FÁBULA «ORIENTAL» ENTRE LAS PÁGINAS DE GUIDO GUSTAVO GOZZANO: RASTREANDO EL CAMINO QUE LLEVA DE JAPÓN A AGLIÈ (Y MÁS ALLÁ)

Fernando Cid Lucas

Para José Muñoz Rivas, por mostrarme «La via del rifugio»

Érase una vez...

Introducción

Bastante menos difundida que su poesía es la prosa de Guido Gustavo Gozzano (1883-1916). Tanto en Italia como en España es así; y aunque poco conocidas y estudiadas, las prosas de Gozzano exhiben una exquisita delicadeza, muy a la altura de su poesía¹, tal y como la crítica más reciente se está encargando de teorizar. Sin embargo, no es raro encontrar a quién recuerda todavía alguna de sus fábulas infantiles, tal es el caso de mi compañera de Departamento, la profesora Irene Arbusti, quien, al hablarle yo del artículo que preparaba, me contó que su madre le leía de pequeña las fábulas del autor de *Le farfalle* en una edición de bolsillo de la editorial Garzanti.

En cuanto al corpus de las fábulas compuestas por Gozzano, no se trata de una producción

abundante², como sucede con las atribuidas al griego Esopo o como las del indio Naraian Pandit, pero sí son suficientes, como decía, para constatar que su habilidad como narrador hace justicia a la de poeta. Uno de los mayores estudiosos de la obra de Gozzano, Marziano Guglielminetti (1937-2006), dijo sobre el arte de escribir fábulas de Gozzano que:

[...] oltre l'entomologia [Gozzano] conosce bene la «fiaba popolare di magia» e i suoi meccanismi, quelli cari a Propp; e li applica con garbo estremo, che va dalla scelta dei nomi a quella dei loro attributi. Lieve è anche la scrittura, appena agghindata, sì da non confonderla con quella un po' più trascurata delle novelle, o meglio più grigia³.

Sin embargo, nosotros nos ocuparemos en este breve artículo tan sólo de una de sus fábulas, en concreto de la titulada *La danza degli gnomi* (*La danza de los gnomos*), aparecida por primera vez en el *Corriere dei Piccoli*⁴ el 1 de mayo de 1910, con ilustraciones de Gustavo Carlo Claudio Rosso (1881-1950) –alias «Gusta-

1 Véase para esto el estudio introductorio de José Muñoz Rivas en: GOZZANO, Guido, *La ciudad de la fantasía. Prosas para la Exposición Internacional de Turín de 1911* (José Muñoz Rivas trad. y ed.), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2018; o la introducción de Marco Maggi en: GOZZANO, Guido, *Anacronismi e didascalie. Prose varie 1903-1916*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 2023; además de los artículos de: MUÑOZ RIVAS, José, «Guido Gozzano. Entre poesía y prosa», VV.AA., *Homenaje a la profesora Carmen Pérez Romero*, Cáceres, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Extremadura, 2000, pp.87-96; y ZACCARIA, Giuseppe, «Gozzano in versi e in prosa: l'ironia postmoderna», *L'immagine di me voglio che sia». Guido Gozzano cento anni dopo: convegno internazionale (Torino, 27-29 ottobre 2016)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2017, pp. 175-184.

2 La profesora Gioia Sebastiani reunió las veinticinco «fiabe» y «novelline» de Gozzano en su monografía dedicada a este asunto, que sigue siendo el libro de referencia a este respecto (ver bibliografía final).

3 En: GUGLIELMINETTI, Marziano, *Introduzione a Gozzano*, Roma-Bari, Laterza, 1993, p. 134.

4 También conocido como *Corrierino*. Fue la primera revista de cómics italiana. Se imprimió desde 1908 hasta 1995. Esta exitosa revista infantil fue ideada por la pedagoga y escritora Paola Lombroso Carrara (1871-1954). Autores tan reconocidos como Dino Buzzati, Grazia Deledda o el propio Gozzano publicaron en sus páginas.

vino»-, turinés como Gozzano. Más tarde se recogerá junto a otras composiciones del mismo género en el libro titulado *I tre talismani*⁵, de 1914; y en 1917, un año después de su muerte, se publicará una segunda antología de las fábulas de Gozzano, *La principessa si sposa*⁶ (una edición hermosa y cuidada, por cierto, con primorosas ilustraciones de Golia⁷ y con una encuadernación en color verde botella de calidad).

Guido Gozzano fabulista

En lo que se refiere a las fábulas de Gozzano, es de rigor comenzar diciendo que hunden sus raíces en las fábulas más antiguas, en aquellas provistas de moraleja (acaso el elemento fundamental de las fábulas⁸ más añosas), en las que siempre se premia al justo y se castiga al malvado, en donde los grises no existen y se trabaja con arquetipos: el héroe, el villano, el ayudante, etc⁹. Es esta una literatura que, sin duda, Gozzano conocía bien desde niño. No tenemos que imaginar mucho para evocar a la madre, parientes o ayas del pequeño Gozzano contando cuentos y leyendas de la tradición a un niño embelesado; o a Guido pidiendo a sus familiares que le narrasen historias de reinos lejanos y



Ilustración 1: Fotografía de Guido Gustavo Gozzano.
Fuente: https://snl.no/Guido_Gozzano

de seres maravillosos¹⁰. A manera de curiosidad añadido que, antes incluso de ponerse a escribir sus fábulas, en las cartas de adolescencia dirigidas a su amigo Ettore Colla¹¹ ya encontramos mucho de fabuloso y de fantástico, está casi el oficio de contar traspasando los límites de la realidad: cachivaches salidos de su imaginación, exageraciones que rozan lo ficticio o que incluso lo sobrepasan e historias de la cotidianidad que acaban por ser toda una aventura.

5 Ostiglia, La scolastica editrice.

6 Milano, Fratelli Treves Editori.

7 Pseudónimo de Eugenio Colmo (1885-1967); turinés como Gozzano, quien fue su compañero en el colegio. Precisamente fue Guido el que le puso el mote de «Golia» («Goliat»), debido a su gran estatura. Desarrolló una larga e importante carrera como ilustrador, diseñador de moda y ceramista.

8 Léase para esto, por ejemplo, el interesante artículo de: AMORES, Montserrat, «Moraleja, moralina y reflexión ética en las adaptaciones de cuentos folclóricos del siglo XIX», *Revista Hispanica Moderna*, vol. 53, n°2, 2000, pp. 293-304.

9 Léase para esto el libro, referente ya para estos asuntos, de PROPP, Vladimir, *Morfología del cuento; seguida de Las transformaciones de los cuentos maravillosos*, Lourdes Ortiz (trad.), Madrid, Editorial Fundamentos, 2006.

10 Véase para esto el artículo de: PALMIERI, Giovanni, «La «fotografía» di un mondo perduto: il dialogo con l'infanzia di Guido Gozzano», *Italogramma*, vol. 4, 2012, pp.101-115.

11 Véase para esto el libro de: GOZZANO, Guido, *Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla (a cura di Mariarosa Masoero)*, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993.



Ilustración 2: Uno de los dibujos «orientales» del joven Gozzano (en: GOZZANO, Guido, *Lettere dell'adolescenza a Ettore Colla* (a cura di Mariarosa Masoero), Alessandria, Edizioni dell'Orso, 1993, p, 169)

En lo tocante al estilo de las fábulas escritas por Gozzano, su lenguaje es siempre elegante y cuidado, deja a un lado el descaro y la sinvergonzonería de sus cartas adolescentes y su prosa se vuelve sencilla en lo que a la gramática se refiere, pero eficaz. Las fábulas se van trenzando con levedad, sumando gradualmente todos los elementos propios de las fábulas tradicionales: un inicio que engancha, un desarrollo trepidante y un final que logra satisfacer al auditorio.

Tenemos que observar al Gozzano niño, un pequeño burgués del norte de Italia, distraído y soñador, pendiente de los rincones de su espléndido jardín familiar, donde muchas veces se desarrollan sus juegos y fantasías. Allí es posible el mundo de las hadas, duendes, gnomos, reyes antiguos... es un escenario en el que Gozzano se mueve con desenvoltura. Ahora bien, Gozzano no se limita a reescribir las fábulas tradicionales, sino que toma de ellas los elementos que le in-

teresan (su armazón, podríamos decir) para luego crear con ellos fábulas nuevas. Por supuesto, están las niñas desvalidas, los encantamientos y los animales dotados de conocimiento dispuestos a ayudar a los protagonistas¹². Todo bajo el sutil «barniz» gozzaniano que las vuelve elegantes, conmovedoras y, hasta en cierta manera, pomposas.

En cuanto al interés de Gozzano hacia este género literario, debemos desterrar la idea de que las escribiera con un fin meramente económico o comercial. Más atractiva resulta la teoría de que Gozzano fue alguien interesado desde su infancia por aprender y por contar fábulas,

12 Véase para esto: CID LUCAS, Fernando, «Animales que ayudan: El gato con botas y Momotaro», *Peonza: Revista de literatura infantil y juvenil* (Ejemplar dedicado a: *Cuentos de antaño, cuentos de siempre*), n° 111, 2014, pp. 11-16.

alguien con predisposición para escuchar y también para contar. Leamos ahora las palabras al respecto de la profesora Elisabetta Tonello:

L'interesse di Gozzano verso il mondo fiabesco (...) non fu dovuto a semplici contingenze, né dettato da ragioni economiche, ma lo accompagnò per tutta l'esistenza e determinò alcuni tratti della sua poesia. Studioso assiduo e grande conoscitore dei meccanismi narrativi, egli stesso ricorda la sua abitudine, da adolescente, di riunire i ragazzi del quartiere per intrattenerli con i racconti che inventava sul momento, e la pratica di narrare ai nipoti le fiabe che conosceva e che scriveva per loro. Le fiabe vere e proprie rappresentano del resto una parte cospicua della produzione dell'autore e la loro stesura impegna Gozzano per un periodo di tempo piuttosto lungo, dal 1908 fino alla morte, nel '16¹³.

Con estas palabras comprobamos que Gozzano contaba a los chicos de la calle (amigos, conocidos, desconocidos... no importaba) la historia que él inventaba sobre la marcha; como hizo el profesor Tolkien con sus hijos mucho antes de dar a la imprenta títulos como *The Hobbit* o *Roverandom* (libro póstumo de 1998)¹⁴. Lo mismo que el lánguido reverendo Charles Lutwidge Dodgson, alias Lewis Carroll, hizo durante aquel memorable paseo en barco por el Támesis del 4 de julio de 1862, cuando contó las aventuras de una intrépida niña a las tres hermanas Liddell. Lejos estaba entonces el texto definitivo (si es que puede haberlos alguna

13 En: TONELLO, Elisabetta, «Guido Gozzano dalla poesia alla fiaba, dalla fiaba all poesia», *Giornale Storico della Letteratura Italiana*, vol. CLXXXI, Fasc. 625, 2012, p. 111.

14 Véase para esto: CID LUCAS, Fernando, «Sobre las obras menores de J.R.R. Tolkien. El filólogo y el padre», *Quince caminos para seguir a Tolkien (Fernando Cid Lucas ed.)*, Cáceres, Excma. Diputación Provincial de Cáceres, 2007, pp. 261-277.

vez¹⁵) de *Alice's Adventures in Wonderland*¹⁶. Por si me preguntan, soy de la opinión de que para escribir este tipo de literatura primero hay que sentirla en la boca. Hay que compartirla y ver en primera persona la reacción que suscita en los ojos o en los ceños de los concurrentes. Una fábula no la puede escribir sino quien conoce cómo son los seres humanos, cuáles son sus virtudes y sus vicios. Una fábula no puede ser un diario secreto. Es por eso –por ese nexo con lo que todos llevamos dentro– que las fábulas resultan creíbles, aunque aparezcan en ellas conejos con reloj de faltriquera y chaleco, dragones avariciosos o gnomos danzarines.

Decía que durante la infancia de Gozzano, en el ambiente burgués en el que creció, no habrían sido raros los cuentos y las fábulas nacidos para entretener a los niños de la casa. Sabemos del amor de Gozzano por la lectura (aunque sin excesos, muy lejos del amor por los libros del joven Leopardi, por ejemplo), más por las que él descubría por sí mismo que por las obligatorias durante sus años de estudio, como él mismo confiesa en una carta a su amigo Fausto Graziani:

Tu conosci la passione che io ho per le lettere; ho molto letto e molto appreso, non nelle aride aule del liceo, ma per conto mio, sollevandomi molto, lo sento, sui miei compagni che vivono nell'incoscienza della volgarità: ho molto letto e mi sono appassionato per tutti i poeti che cantarono la voluttà e la vita¹⁷.

15 Léanse para esto las apreciaciones al respecto de: COLINA, Carlos, *El lenguaje de la red: hipertexto y posmodernidad*, Caracas, Universidad Católica Andrés Bello, 2002.

16 Véase para esto: DAY, David, *Alice's Adventures in Wonderland Decoded*, Toronto, Doubleday Canada, 2015.

17 Fragmento de la carta dirigida a su amigo Fausto Graziani fechada el 5 de junio de 1903. Texto disponible en la web: <https://www.internetculturale.it/it/284/guido-gozzano-colloqui-con-la-poesia-la-sua-biblioteca> (última consulta. 12/09/2023).

No vamos a entrar aquí en el interesante argumento de la «voluttà e la vita» según Gozzano. Dedicemos, en cambio, unas pocas líneas ahora a la literatura para niños en su época. Cuando Guido vino al mundo se había obrado hacía poco el largo y complejo proceso que fue la Unificación de Italia. En este marco histórico la literatura para los más pequeños (y pudientes) viene a ayudar en la labor de difusión del italiano estándar, que se quiere imponer por encima de las otras lenguas de la Península Itálica en las que ya se habían impreso libros de cuentos como, por ejemplo, el formidable *Pentamerone* (*Lo cunto de li cunti overo lo trattenemiento de peccerille*), de 1634, escrito en napolitano por Gianbattista Basile (1583-1632). Así:

*Libri e periodici per l'infanzia nel neonato Regno d'Italia veicolano i valori della classe dominante e naturalmente la grammatica italiana, sconosciuta ai più data la preponderanza dei dialetti nella lingua parlata. Non mancano però di sostenere idee politiche: è il caso ad esempio del Giornalino della Domenica di Vamba a favore dell'irredentismo e del nazionalismo*¹⁸.

De Amicis, Vamba, Collodi... son autores que pertenecen a este periodo. Gozzano crece con esta nueva realidad de una Italia recién unida. Si hacemos caso a uno de sus mejores biógrafos, Giorgio Rienzo, el niño Gozzano pedía a su madre que le recitara los versos de Pietro Paolo Parzanese o los de Aleardo Aleardi, imaginativos y llenos de acción, acordes con el momento histórico, que no harían más que agitar su ya de por sí vívida imaginación.¹⁹

18 En: <http://www.bibliotecaregionalepalermo.it/index.php?it/525/la-narrativa-per-linfanzia-nella-storia> (última consulta: 10/10/2023).

19 DE RIENZO, Giorgio, *Guido Gozzano. Vita breve di un rispettabile bugiardo*, Milano, Rizzoli, 1983, pp. 14-15.

En el principio... fue la fábula

No vamos a añadir aquí nada nuevo para referirnos a lo que la fábula ha significado para el ser humano. La fábula ha acompañado al hombre desde hace mucho, quizás sea una de las primeras formas de expresión literaria²⁰. Yendo hacia sus orígenes, Bernard le Bovier de Fontenelle (1657-1757) creía que era la forma en la que en India los adultos podían explicar a los jóvenes de buena familia (destinados a ser los líderes de sus comunidades) la manera más recta de gobernar y los designios de los dioses²¹. En diferentes puntos de la geografía y en diferentes momentos históricos ha sido una forma entretenida de enseñar²², un ejemplo perfecto del «prodesse et delectare» horaciano²³. Útil recurso literario que contiene una dosis de moral y que consigue permanecer en nuestra memoria. En un reciente ensayo publicado en Italia por la profesora Silvia Vegetti Finzi podemos leer lo siguiente:

L'adulto che racconta fiabe sa rimanere peggio materiale incandescente per cui cerca, con variazioni e modulazioni, di controllare le emozioni che suscitano; selezionando le espressioni, fa in modo che le sue parole siano adeguate all'età del

20 Léase para esto el esclarecedor trabajo de: VINDT, Lidiya, GELFAND, Miriam & PARROTT, Ray, «The Fables as Literary Genre», *Ulbundus Review*, n° 5, 1987, pp. 88-108.

21 Sobre la fabulística india y su posterior expansión, véase el excelente artículo de: ZUGASTI, Miguel, «Las fábulas del *Panchatantra* y sus nuevas versiones en el *Kalilah wa Dimnah* árabe y el *Calila e Dimna* español», *Papeles de la India*, vol. XIX, n° 3, 1990, pp. 40-61.

22 Léase, por ejemplo, el artículo de: RUIZ RODRÍGUEZ, Ana Belén, «La fábula en la Educación Primaria», *Pedagogía Magna*, n° 5, 2010, pp. 19-26.

23 Véase para esto: MONTANER BUENO, Andrés, *La transmisión de valores a través de fábulas bajomedievales de origen oriental. Una propuesta didáctica*, Santiago de Compostela, Andavira, 2017.

bambino, idonee al suo temperamento, capaci di farlo crescere e renderlo migliore.

Le situazioni evocate –il bosco, il castello, l’orco, la strega, gli animali parlanti, gli incantesimi– sono così inconsuete che richiedono di creare, in senso artistico, le forme e i colori da utilizzare per rappresentale, per metterle in scena. Se alla fine il bambino chiede «ancora», è perché conoscere lo svolgimento dei fatti lo rassicura, gli consente di prevedere le conseguenze, di controllare le emozioni, di sentirsi padrone del suo destino²⁴.

Con las fábulas de Gozzano sucede esto mismo, y no sólo con los niños, también los adultos exclamamos: «¡Continúa!». Los mecanismos narrativos son eficaces y las tramas atractivas; se nos aparecen como un regalo para antes de ir a dormir (como era el caso de mi compañera Irene Arbusti) o como alternativa (hoy casi utópica) a una partida de PlayStation o a un largo y yermo vagabundeo por las redes sociales.

La danza degli gnomi en el corpus fabulístico de Guido Gozzano

Al inicio de este artículo decíamos que Gozzano es conocido principalmente por sus poemas. Sin embargo, algunos estudios recientes están dando valor a sus prosas²⁵ y, por supuesto, a su producción como fabulista:

Fiabe spesso e volentieri trascurate dalla critica e anche dai lettori, per colpa di un pregiudizio che fa della fiaba (e della favola) un genere che può essere fruito esclusivamente da bambini (d’altronde lo stesso Gozzano aveva scritto le sue fiabe per il «Corriere dei Piccoli»). Peccato,

24 En: VEGETTI FINZI, Silvia, «Raccontami una storia: le risorse della fantasia», AA.VV., *Narrare humanum est. La vita come intreccio di storie e immaginari*, Torino, UTET, 2023, p. 96.

25 Véase la nota nº 1 de este artículo.

anche qui, perché fiaba e poesia in Gozzano sono strettamente connesse – insieme opposte e complementari – e perché tralasciare testi la cui stesura impegna Gozzano dal 1908 fino al 1916, anno della morte, significa lasciare in ombra una parte importante di un poeta sempre molto apprezzato²⁶.

Como el resto de fábulas escritas por Gozzano, *La danza degli gnomi* demuestra la atención del poeta hacia el mundo de los más pequeño, tal vez porque, como ha dicho Stella Grillo:

Guido Gozzano era un malinconico perennemente alla ricerca del passato ed estremamente legato alla dimensione infantile²⁷.



Ilustración 3: Ilustración a color para una de las ediciones de *La danza degli gnomi*. Fuente: www.ebay.it

26 En: <https://shockwavemagazine.it/letteratura-arte/guido-gozzano-e-le-sue-fiabe/> (última consulta: 20/09/2023).

27 En: <https://metropolitanmagazine.it/guido-gozzano-il-poeta-crepuscolare-e-la-letteratura-per-linfanzia-la-danza-degli-gnomi-e-altre-fiabe/> (última consulta: 10/10/2023).

La danza degli gnomi apareció por primera vez –como dijimos– en 1910, el mismo año en el que Gabriele D'Annunzio (primero amado y luego despreciado por Gozzano²⁸), publicaba su novela *Forse che sì, forse che no* y Carlo Galletti ganaba la segunda edición del *Giro d'Italia*.

En *La danza degli gnomi* se nos cuenta la historia de Serena, hija de un rico viudo que vuelve a casarse con una mujer envidiosa que aporta al matrimonio otra hija más, Gordiana. Ya desde los nombres de las dos hijas podemos saber quién es la buena y quién la malvada. Mientras que Serena nos evoca la paz y la calma, Gordiana, amén de evocarnos «algo difícil de superar si no es pagando un caro precio», podría aludir a un tipo de gusano, los *gordiàcei*²⁹. Gozzano era un buen conocedor del reino de los insectos, en concreto de los lepidópteros, por lo que tal vez la elección del nombre no fuese casual³⁰.

En el relato Serena es obediente y sumisa, aun cuando sabe que algún peligro se cierne sobre ella, pues, aunque sabe que en el bosque que está entre el castillo en el que vive con su familia y el pueblo los gnomos salen a bailar y a celebrar por las noche –eso sí, sin privarse de importunar a los viajeros–, obedece a su madrastra, que obliga a Serena a dejar el hogar para recoger el libro de oraciones que olvidó adrede en la iglesia. En mitad de la noche Serena avanza por la foresta hasta que encuentra a los gnomos danzando, acompañados por los estridentes graznidos de algunas aves. Serena quiere pasar sin ser vista, pero es descubierta. Los gnomos, en lugar de castigar su intron-

sión, hacen que baile con ellos. Tal es la dulzura de Serena que los gnomos no pueden hacer nada malo contra la muchacha; al contrario, le conceden varios dones: el don de la belleza, el de la medida, el don de que a cada palabra suya caiga de su oreja una perla y de que cada cosa que ella quiera pueda transformarse en oro. Así, después de la danza, la muchacha llega hasta el pueblo, despierta al sacristán para pedirle el misal de su madrastra (no sin antes dejar caer varias perlas que el sacristán recoge) y luego vuelve apresuradamente al castillo. Cuando su madrastra la ve no puede creer que haya regresado con vida del bosque, sin embargo, pide su libro de oraciones; Serena se lo da, pero ahora está hecho de oro. La madrastra entiende entonces que algo mágico le ha sucedido por el camino.

El domingo siguiente por la noche hace la misma petición a Gordiana, quien no quiere ir a por el libro a la iglesia del pueblo por lo peligroso del recorrido. Sin embargo, al final accede. Yendo por el camino Gordiana vuelve a encontrar a los gnomos danzando; estos la descubren. El baile se para y uno de ellos le tiende la mano para que dance con él, sin embargo, Gordiana, en tono grosero, lo rechaza y le dice que ella sólo baila con nobles y no con «sapos» como él. Los gnomos, muy enfadados, le lanzan toda suerte de maldiciones: la vuelven fea, jorobada, coja, hacen que a cada palabra suya un escorpión³¹ nazca de su boca, que se cubra de babas todo lo que toca... así, con sus nuevos «dones», sale corriendo a por el misal de la madre y a toda velocidad vuelve al castillo, donde esta le pregunta quién le ha hecho eso. La respuesta es muy interesante, ya que Gordiana, en lugar de acusar a los gnomos, acusa directamente a su madre, por haber sido tan irresponsable y haberla dejado a su suerte por los oscuros caminos, a merced de los gnomos.

28 Para saber más sobre la relación entre Gozzano y la poesía de D'Annunzio véase el interesante artículo disponible en: <https://gabrieledannunzio.it/archivio/gozzano-e-dannunzio/> (última consulta: 30/09/2023).

29 Véase: <https://www.treccani.it/vocabolario/gordiacei/> (última consulta: 03/10/2023).

30 Véase el artículo de: DI CIOCCIO, Maria Cristina, «La perspective curieuse: Guido Gozzano tra letteratura ed entomologia», en: <https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/letteratura-e-scienze> (última consulta: 16/10/2023).

31 Para autores como Jean Campbell Cooper el escorpión es el símbolo de la envidia y del odio. Véase para esto, por ejemplo: COOPER, Jean Campbell, *Dizionario degli animali mitologici e simbolici*, Vincenza, Neri-Pozza, 1997, pp. 299-300.



Ilustración 4: Ilustración de Antonio Rubino (1880-1964) para *La danza degli gnomi* de Gozzano. Fuente: Wikipedia

Y mientras Gordiana queda recluida en sus aposentos, al cuidado de los médicos que, en vano, intentan curarla de sus males, la noticia de la hermosura y la delicadeza de Serena se expande por tierras lejanas; hasta el remoto reino de Persegonia, donde su rey quiere ir en persona a conocer a la joven. Nada más verla su corazón queda cautivado por la belleza y las virtudes de Serena y le pide matrimonio. Serena accede, pero la madrastra, verde de envidia, piensa en esconder a Serena en un baúl de madera y en vestir a Gordiana con las ropas y con las joyas de su hermanastra y presentarla así ante su prometido el día de la boda. Con el velo protegiendo su rostro y en silencio avanzan en la carroza del rey hasta que, al pasar por un arroyo, Gordiana dice a su madre en voz alta que tiene sed. Al momento tres escorpiones caen de su boca y el rey descubre que aquella no es Serena sino su hermanastra. A toda velocidad toma un caballo, llega hasta el castillo, saca a Serena del baúl con la ayuda de su espada y la pareja -y también el padre de la novia, que en toda la historia no ha intervenido- son felices hasta el fin de sus días, mientras que de Gordiana y de su madre, de la que ni siquiera

se nos ha dicho el nombre, nadie vuelve a saber nada.

Está es, colorín colorado, la fábula de *La danza degli gnomi*. En ella, como en cualquier fábula canónica, están muy definidos el bien y el mal. A un padre benévolo se opone una madrastra terrible y a una protagonista que es un dechado de virtudes se contraponen una deuteragonista que es todo lo contrario. En cuanto al padre (en otros casos rey o patriarca), en numerosos cuentos es alguien del que sabemos muy poco, a veces ni siquiera su nombre, tan sólo la posición que ocupa. En este tipo de fábulas el protagonismo recae siempre en la madrastra (tampoco es necesario conocer cómo se llama), un personaje pérfido que busca el bien para ella o para su prole, sin que le importen lo más mínimo su marido o los hijos de este.³² Es este otro de los ingredientes fundamentales de

32 Véase para esto el artículo de: CEBALLOS-VIRO, Ignacio, «Comparando romances y cuentos: suegras malvadas y madrastras malvadas», *Miscelánea de estudios sobre el Romancero: homenaje a Giuseppe Di Stefano (Pere Ferré, Pedro Manuel Piñero Ramírez, Ana Valenciano López de Andújar & Giuseppe di Stefano eds.)*, Sevilla, Editorial Universidad de Sevilla, 2015, pp. 149-180.

esta fábula, que sirve de pivote a toda la acción, la relación conflictiva de la madrastra hacia la hijastra (siempre así y no al contrario), algo que sucede también en cuentos tan conocidos como el de *Cenicienta*, *Blancanieves* o *Hansel y Gretel*. El profesor y folclorista siciliano Salvatore Ferlita ha dicho a este respecto:

I meccanismi della fiaba prevedono che matrigna e orfana entrino in conflitto, a volte in competizione sfrenata. Le dinamiche della rivalità e della sfida in un primo momento mettono l'orfana in un angolo, la prostrano sino all'inverosimile facendole rischiare un processo di disumanizzazione fino a quando, però, accade qualcosa che controbilancia le parti fino alla compensazione vera e propria, che di solito consiste in un matrimonio altolocato, vero e proprio elemento di definitiva discontinuità³³.

Evidentemente, si en el palacio de Serena todo hubiese sido paz y armonía no habríamos tenido acción, la madre no la habría lanzado sola por los caminos y el resto de la historia no se habría desarrollado nunca.

Por otro lado, el bosque es otro de los elementos cardinales en la fábula de Gozzano. El bosque es el marco mágico en el que trascurren los prodigios. En el bosque está la casa de chocolate que encuentran Hansel y Gretel; es el bosque el que se apodera del castillo en *La bella durmiente*; es donde Caperucita Roja se topa con el lobo feroz; es más, es en un oscuro bosque donde Tolkien ambienta algunos de los pasajes más memorables de *The Hobbit* y *The Lord of the Rings*. Y el que tal vez sea el caso más paradigmático de todos los bosque de ficción es el bosque que vertebrata toda la novela de Wenceslao Fernández Flores de 1943 titulada, precisamente, *El bosque animado*.

El bosque se opone al castillo y al pueblo en esta fábula, no es parte del territorio que habitan los mortales, sino que es un territorio mágico. El bosque de Gozzano, como el del resto de ejemplos que hemos dado en el párrafo anterior, no es un mero lugar de paso, es un lugar en el que tiene lugar lo sobrenatural, y así se nos dice desde el principio al lector, aunque no sepamos bien qué es lo que sucederá (la buena fábula ha de guardarse siempre un as en la manga). Aquí el bosque es el escenario en donde suceden los prodigios, donde los gnomos danzan, donde las aves van a acompañar con sus graznidos a estos seres deformes y misteriosos. Es, en definitiva, un «espacio sagrado». Primero porque no pertenece a la jurisdicción de los mortales, segundo porque en él rigen unas normas que prohíben a estos pisar por allí cuando cae la noche. Sólo los animales y los gnomos tienen licencia para habitarlo. Serena es una extraña que es invitada temporalmente, que es respetuosa con el lugar y que no inflige las normas de quienes gobiernan ese espacio; por el contrario, Gordiana no sigue las reglas del juego y por ello es castigada.

Al respecto de los lugares sagrados, la profesora Lia Zola ha escrito:

[...] l'imposizione di norme comportamentali sembrano invece essere caratteristiche comuni al concetto di sacro in più culture (...). Esso si riferisce a limitazioni derivanti da tutto ciò che ha attinenza con il quale, nel rapportarsi ad esso, deve osservare norme ben determinate. Questo significa, in genere, che ciò che è ritenuto sacro, sia un oggetto o un luogo (oppure una persona), deve essere collocato lontano dalle cose e dai luoghi quotidiani, in modo che il suo valore particolare possa essere riconosciuto e le regole che lo riguardano rispettate^{34, 35}.

33 En: FERLITA, Salvatore, *Se non diventerete come bambini: Letteratura, scuola, miti dell'infanzia*, Palermo, il Palindromo, 2022, p. 16.

34 El subrayado es mío.

35 En: ZOLA, Lia, *Paesaggi, luoghi e spazi sacri nello sciamanesimo siberiano*, Torino, Meti Edizioni, 2015, p. 25.

Hacia el origen de la fábula

Aunque atractivo, el argumento que nos presenta Gozzano no es original. Sí lo son el lenguaje y el estilo que el escritor piemontés volcó en la breve prosa infantil. Pero *La danza degli gnomi* pertenece al grupo de las fábulas que nos advierten sobre la envidia y la avaricia. Uno de los textos populares que más se parece a la fábula de Gozzano es el cuento japonés titulado *Kobutori Jisan* (algo así como *El viejo al que le quitaron un bulto*), muy conocido aún hoy en el país asiático, del que existen varias versiones del mismo y que en España se ha traducido en varias ocasiones. Yo recuerdo, en concreto, la recogida en uno de los cuatro tomos publicados por Hiperión al cuidado de Luis Caeiro³⁶. En lugar de castillos, nobles y reyes, en el relato nipón tenemos a un anciano leñador que tiene un lobanillo o bocio (según la versión) en su cuello. Mientras está cortando leña comienza una gran tormenta y el leñador tiene que refugiarse en el tronco seco de un árbol. Tras la lluvia, un grupo de ogros (*oni*) llega hasta allí y se pone a tocar música y a bailar. El leñador es descubierto, pero es tan agradable y divertido que comienza a bailar con ellos. Los ogros, satisfechos con el invitado, en lugar de enfadarse con él le dicen que les pida algún deseo, que ellos se lo concederán, a lo que el buen anciano responde que nada le gustaría más que librarse del gran bulto que tiene en el cuello, por el que los demás habitantes del pueblo se burlan de él. Dicho y hecho, los ogros le conceden su petición y feliz vuelve a su aldea. Ahora bien, al regresar, un vecino, que también tenía un bulto en el cuello, escuchó la historia del viejo y los ogros mientras se la contaba a su esposa. Sin pensarlo, la mañana siguiente corrió hasta el lugar en el que habían aparecido los ogros y los esperó en el mismo tronco hueco. Como había pasado el día anterior, los ogros llegaron tocando instrumentos y danzando. El segundo viejo hizo su aparición y los ogros lo confundieron con el primero,

36 Véase: CAEIRO, LUIS, «El lobanillo del leñador», *Cuentos y tradiciones japoneses. I. El mundo sobrenatural*, Madrid, Hiperión, 1993, pp. 159-164.

por lo que le invitaron a bailar, pero este anciano era tan torpe que no sabía moverse, ni agitar el abanico... Uno de los ogros se le acercó y le dijo: «¡Esto no es nada de lo que vimos ayer, así que, vete de nuevo a tu pueblo y llévate contigo tu bulto en el cuello!»—. En un periquete, le colocó el bulto del primer anciano en el cuello. El desdichado anciano, por egoísta, tuvo que cargar por siempre con su bulto y con el de su vecino.

Este relato, que, como digo, cuenta con numerosas variantes en Japón, está incluido en la famosa colección de fábulas titulada *Uji shūi monogatari* (aunque no hay unanimidad entre los estudiosos, se cree que pudo ser compilada durante la era Kempō (1213-1219)), en donde se recoge un buen número de leyendas venidas desde China y desde India³⁷. No es de extrañar por ello que en estos países (y también en otros) encontremos esta misma historia con diferentes variantes.

Pero, mientras que en Oriente el bulto se encuentra en el cuello, en Occidente –por lo general– es una joroba lo que produce la mofa en el protagonista (o los protagonistas) de la fábula. Los hermanos Grimm³⁸ tienen un cuento –que no está entre los más conocidos de cuantos escribieron– que se ha traducido al español como *Los regalos de los gnomos*³⁹, en donde un misterioso anciano de larga barba blanca y casaca multicolor es quien quita y quien pone la joroba del protagonista y de su antagonista mientras se toca y se baila en corro. Con toda

37 Véase para esto el excelente artículo de: FORSTER, John S., «Uji Shūi Monogatari», *Monumenta Nipponica*, vol. 20, nº 1-2, 1965, pp. 135-208.

38 No he podido saber si la familia Gozzano tuvo acceso o no a los cuentos de los hermanos Grimm. Si bien, la primera edición de sus cuentos infantiles se publicó en Italia en 1897 bajo el título de *Cinquanta novelle*, en la prestigiosa editorial Hoepli. «Para los niños y las familias», rezaba su subtítulo.

39 Véase, por ejemplo, la traducción recogida en: https://www.grimmstories.com/es/grimm_cuentos/los_regalos_de_los_gnomos (última consulta: 13/10/2023).

seguridad está conectado con un cuento florentino que recogió Italo Calvino⁴⁰, en el que los protagonistas son dos hermanos jorobados, uno de buen corazón y otro egoísta (el lector, a estas alturas, ya intuirá quién termina con la espalda lisa y quién con dos jorobas cual camello); sólo que aquí las que ponen y quitan la chepa de turno no son los gnomos, sino brujas.

Así, la fábula de Gozzano, como el cuento japonés, como otros tantos cuentos más esparcidos por el mundo, tienen como moraleja prevenirnos de la avaricia y de la envidia. «La envidia es mil veces más terrible que el hambre, porque es hambre espiritual», dijo don Miguel de Unamuno. Envidiar a los demás nunca puede acabar bien. En cuanto a los gnomos perversos de la fábula, se comportan exactamente igual a otros pequeños seres misteriosos, difíciles de describir, los *chinka* del folclore georgiano, cuyo principal entretenimiento es molestar e intimidar a los viajeros solitarios que recorren los caminos al caer la noche y que también protagonizan un buen número de cuentos populares⁴¹. Suponemos que tras esto se esconde la

recomendación de no caminar a solas, no por el riesgo real de los gnomos o por los *chinka*, sino por peligros de carne y hueso que acechan a los caminantes, como salteadores y ladrones. No en vano, se cree que por esto nacieron leyendas urbanas como la de «la chica de la curva» o la de «la muchacha del baile»⁴².

Con seguridad, como sucede con muchos otros relatos de la tradición nipona, el germen de *Kobutori Jisan* proviene de India, en donde todavía se recuerda la historia en la que el dios Krishna quita la joroba y otras deformidades a Malini, una justa mujer⁴³. En el canon de la literatura infantil del País del Sol Naciente *Kobutori Jisan* está siempre presente y ha trasvasado las fronteras de la literatura, apareciendo en diferentes mangas y animes.

40 Véase, por ejemplo, la versión recogida en: <https://www.giochicreativi.com/2011/10/italo-calvino-due-gobbi.html> (última consulta: 13/10/2023).

41 Véase para esto: CID LUCAS, Fernando,

El pequeño libro de los mitos, leyendas y tradiciones georgianas, Pesaro, Intra, 2023.

42 Léase para esto el libro de: PEDROSA BARTOLOMÉ, José Manuel, *La autoestopista fantasma y otras leyendas urbanas españolas*, Madrid, Páginas de espuma, 2004.

43 Una versión de este relato puede leerse en: <https://isha.sadhguru.org/us/en/wisdom/article/krishna-meets-trivakra-in-mathura> (última consulta: 14/10/2023).



Ilustración 5: El anciano con su lobanillo en el cuello danzando en el corro de los oni.

Fuente: https://en.ac-illust.com/search/Kombu?is_tag=true

Es más, incluso creo ver ramalazos de este cuento en el primero de los «relatos» filmicos de esa obra maestra que son los *Sueños* (1990), de Akira Kurosawa. El niño protagonista también invade un recinto sagrado que no le pertenece, durante un momento muy determinado, cuando llueve y hay sol a la vez, que es cuando los zorros llevan a cabo sus esponsales. El pequeño es espectador de uno de los bailes nupciales de estos seres sobrenaturales relacionados con la diosa Inari, que están tan presentes en la mitología nipona⁴⁴. Como castigo, los zorros mandan a la casa del niño un puñal con el que debe suicidarse, pero el final... está en cada espectador.

Aunque con algunas diferencias, esta fábula de los ancianos con bultos en sus cuellos la encontramos en Tíbet⁴⁵, China, la Península de Corea⁴⁶ o en la región del Kurdistán⁴⁷. La más

44 Véase para esto el artículo de: OPLER, Morris E. & HASHIMA, Robert, «The Rice Goddess and the Fox in Japanese Religion and Folk Practice», *American Anthropologist*, vol. 48, n° 1, 1946, pp. 43-53.

45 <https://sacred-texts.com/asia/tft/tft44.htm> (última consulta: 09/09/2023).

46 <https://www.youtube.com/watch?v=lxW8J5PB1g> (última consulta: 09/09/2023).

47 Léase para esto el libro de: DE CHIARA,

conocida y traducida es, sin embargo, la versión japonesa, donde se valora la capacidad para cantar y bailar de manera chocarrera del leñador, que tiene gran parecido con la fábula de Gozzano, en donde los gnomos admiran la forma elegante en la que baila Serena.

Sabemos que Gozzano fue lector de algunos autores orientales, Omar Khàyyàm, Ásvaghoša, quizás *Las mil y una noches...* pero no he podido averiguar aún si conocía o no las fábulas del lejano Oriente. Tal vez esto pudiera ser material para un futuro trabajo.

Coda

Las fábulas son parte inherente de nuestra forma de ser. Las antiguas o las más cercanas a nosotros nos describen y nos ayudan a mejorar, si bien, simplificando demasiado en ocasiones. Las fábulas de Guido Gozzano, aún desconocidas en nuestro idioma, son un campo todavía virgen para traductores y estudiosos, a la altura del mejor Iriarte o Monterroso. Estoy seguro de que el lector se sorprenderá y que a cada fin exclamará: -«¡Una más antes de cerrar el libro!»-, y si no lo creen, vayan hasta sus paginas. Gozzano les está esperando entre mariposas, gnomos, princesas y madrastras.

Matteo & GUIZZO, Daniele, *Fiabe e racconti popolari del Kurdistan*, Roma, ISMEO, 2015.



Ilustración 6: Fotograma del primer Sueño de Akira Kurosawa. Fuente. Pinterest

BIBLIOGRAFÍA

- ARRIGONI, Luis Ernesto, «L'orienté di Guido Gozzano», *Rivista di letteratura italiana*, vol. 28, n° 2, 2010, pp.25-40.
- BAUSINGER, Hermann, *Cultura popolare e mondo tecnologico*, Napoli, Guida Editore, 2006.
- BERNÁRDEZ, Enrique, *El lenguaje como cultura. Una crítica del discurso sobre el lenguaje*, Madrid, Alianza, 2008.
- BOITANI, Piero y DI ROCCO, Emilia, *Guida allo studio delle letterature comparate*, Roma y Bari, Laterza, 2013.
- BRAVO-VILLASANTE, Carmen y BOIX, Manuel, *Literatura infantil universal*, Madrid, Almena, 1978.
- CALCATERRA, CARLO, *Con Guido Gozzano e altri poeti*, Bologna, Zanichelli, 1944.
- CALÌ, Sara, *Il vasto singhiozzar del mare. Guido Gozzano. Intertestualità e sottolineature*, Roma, Aracne. 2011.
- FRANCIA, Alfonso, *Educar con fábulas*, Madrid, CCS, 1992.
- GERATO, Erasmo Gabriele, *Guido Gustavo Gozzano: A Literary Interpretation*, Potomac, Studia Humanitatis, 1983.
- GOZZANO, Guido, *Lettere a Carlo Vallini con altri inediti (a cura di Giorgio De Rienzo)*, Torino, Centro Studi Piemontesi, 1971.
- GOZZANO, Guido, *San Francesco d'Assisi (a cura di Mariarosa Masoero)*, Alessandria, Edizioni del'Orso, 1997.
- GOZZANO, Guido, *Fiabe e novelline (a cura di Gioia Sebastiani)*, Palermo, Sellerio editore, 2003.
- MASOERO, Mariarosa, *Catalogo dei manoscritti di Guido Gozzano*, Firenze, Olschki, 1984.
- OLIVELLE, Patrick (trad.), *The Pancatantra: The Book of India's Folk Wisdom*, Oxford, Oxford University Press, 1997.
- OPIE, Iona & OPIE, Peter, *The classic fairy tales*, Oxford, Oxford University Press, 1980.
- RAK, Michele, *La maschera della fortuna. Letture del Basile 'toscano'*, Napoli, Liguori, 1975.
- REMOTTI, Francesco, *Luoghi e corpi. Antropologia dello spazio, del tempo e del potere*, Torino, Bollati Boringhieri, 1993.
- THOMPSON, Stith, «Myths and Folktales», *The Journal of American Folklore*, vol. 68, n° 270, 1955, pp. 482-88.
- TREVISANI, Giuseppe, *Antonio Rubino. Quadratino e i suoi amici*, Milano, Garzanti, 1967.
- TURNER, Victor, *Dal rito al teatro*, Bologna, Il Mulino, 1986.

...Y EL VERBO SE HIZO HUMOR Y ZASCANDILEÓ ENTRE NOSOTROS

José Luis Rodríguez Plasencia

Escribe San Juan –*Evangelio*, 1-1– que «Al principio era el Verbo, /y el Verbo estaba en Dios, /y el Verbo era Dios». Y en el versículo 2, añade de nuevo que «Él –el Verbo– estaba en Dios». ¿Y qué es el verbo sino la palabra que a través de la evolución llegó al hombre para diferenciarlo del gruñido de los cerdos o de los perros, del rugido del león o del tigre o del bramido de los cérvidos u otros animales salvajes? ¿Entonces fueron Adán y Eva los primeros en usar el verbo –la palabra–, que se iría extendiendo a través de sus hijos, nietos –que debieron tenerlos–, hasta llegar a nosotros en el lenguaje coloquial que ahora usamos, aun-

que en algunas comunidades –como Extremadura– ese verbo se convirtiera en dialecto representado con el tradicional «Quien no diga, *jacha, jorna, jigu y jiguera* no es de mi tierra», dicho que vuelve a repetirse con los montañeses cántabros en «Quien no diga *jacha, jucha, jisu y jiguera*, no es de mi tierra»? Aunque debe reconocerse que no exista un dialecto predominante, ni una variedad estándar, aunque sí en algunas zonas comarcales lo locales. Como las variantes de *a fala* en el Valle del Jálama: *Lagar-teiru* –Eljas–, *manhegu/mañegu* –San Martín de Trevejo– y *valverdeiru* –Valverde del Fresno–. Amén de las variantes lingüísticas en otras Comunidades Autónomas.



Y con el verbo vinieron los chistes, las canciones, los apodos, el cotilleo, los cuernos, los versos... englobados todos dentro de un zascandileo oral que a todos nos alcanza. Veámoslo, aunque sea en el desorden mejor organizado para que la traslación no resulte tan monótona.

Por ejemplo, en chistes tan simples como:

—Cariño, ¿trajiste las lechugas que te encargué?

—No, Chiqui. Estaban muy verdes.

— ¡Señor, o te lo llevas o te lo mando!

Claro que también los hay más complejos:

—La familia de tu marido tiene un acento raro. ¿De dónde vienen?

—La mayoría, del bar.

—Mi mujer es muy tímida.

—¿Cuánto de tímida?

—Imagínate, no empezó a salir con chicos hasta después de casarse conmigo.

¿Cuáles son las cinco palabras que teme oír de su marido cuando está haciendo el amor?

—Cariño, ya estoy en casa.

Versos populares relacionados con una acción corporal tan humana como la defecación:

*De los goces sin pecar
el primero es el cagar.
Mas si vas al cagatorio
teniendo dura la masa
se puede decir que pasas
las penas del Purgatorio.*

.-

*La diarrea
me marea
cuando sale
a borbotón.
Y si es duro,
¡ay!, qué apuro
hasta que sale
el mojón.*

.-

*A mí me gusta
cagar en alto
pa ver la mierda
pegando saltos.*

*A mí me gusta
cagar-cagar,
pa ver la mierda
saltar-saltar.*

En el maloliente WC de un vagón de ferrocarril alguien plasmó su «ingenio poético» en estos versos, tal vez mientras le daba gusto al cuerpo...

*En este mismo vagón,
y en este mismo retrete
le di por culo al factor,
al jefe de la estación
y al que pica los billetes.*

Versos –con alusión a alguno los macarrónicos del Tenorio– que en aquellos tiempos fueron comentados y hasta celebrados, quizá tanto como aquellos otros, debidos a la inspiración estudiantil, la primera vez que aparecieron, y que aún aparecen a veces:

*Dada la estrella polar
y el logaritmo de pi,
averiguar si es aquí
donde se puede cagar.*

*En un pueblo del que sobra el nombre,
dicen que en cierta ocasión que despidieron a un sacerdote que se mudaba de parroquia, lo despidieron con «Adiós, madre, adiós, padre».*

Y parece ser que alguien le oyó murmurar: «Padre no de todos, pero sí de algunos».

Y desde entonces comenzó a decirse: «Nunca digas que ese cura no puede ser tu padre»...

Veranillo de los membrillos, Veranillo de San Andrés. Veroño, verano en otoño.

Una mujer llega a casa después del trabajo y se encuentra a su marido en la cama con una desconocida.

—Pero ¿quién es esta tipa, Manolo?

Y el hombre, dirigiéndose a la amante, le pregunta:

—¿Cómo decías que te llamabas?

Ahora va de versos lanzados al voleo:

*Aunque me pidan que toque
porque sé solfeo,
a mí, más que tocar,
me gusta el toqueteo.*

—Oye, ¿tu esposa grita cuando hace el amor?

—¿Que si grita? A veces la escucho desde el bar.

Un chico español, durante el verano, entabla amistad con una húngara y una tarde, mientras toman unas copas en un chiringuito de la playa, le pregunta a su amiga:

—¿Y en Hungría hay bares?

—¡Muchos! Donde quiera que vayas, hay hungaritos por aquí, hungaritos por allá...

O apodos como:

Tiracopas, porque raro era el día que manoteando en conversación con sus compañeros del bar no tiraba la copa de vino.

Tontolculo, persona extremadamente idiotizada, que ha perdido su escaso juicio.

Badulaque, por su informalidad y poco juicio, menguado de razonamiento.

Pelagatos. Se le apodó así porque era una persona insignificante y mediocre. El apodo que le pusieron a esa persona no tenía nada que ver con el hecho de que la palabra pelagatos surgió en España durante tiempos duros de hambruna y pobreza, donde algunos podían dedicarse literalmente a pelar gatos para luego comérselos e ir sobreviviendo.

Puedes comprar la felicidad, pero también puedes comprar una cerveza, que es algo parecido.

Cómo se dice no hay nadie en la taberna en ruso? «Ni kiski en la tasca». Y si llegas a un pueblo y no ves un alma en la calle y preguntas dónde pueden estar te dirán que está «To kiski en la tasca».

Un camionero llega a su casa después de un viaje y se encuentra a su mujer haciendo el amor con un enano.

—¡Pero Encarna! Me prometiste que ibas de dejar de engañarme...

—Y lo estoy cumpliendo, pero poco a poco...

Y haciéndose el gracioso con referencia a las salchichas dijo uno levantando su copa: «La carne en calceta, que se la coma el que la meta».

Al parecer no hizo mucha gracia.

Llega un borrachito, más folclórico imposible, a las cinco de la mañana y la mujer le dice:

—¡Manolooooo!, ¿qué horas son estas de llegar?

Y el hombre contesta:

—¿Quién dijo que ya llegué? Si sólo vine para llevarme la guitarra...

Algunos disparates escolares:

—Los egipcios transformaban a sus muertos en momias para que siguiesen vivos.

—Los emperadores romanos organizaban combates de radiadores.

—Carlomagno se hizo castrar en el año 800.

—Cuando los campesinos habían pagado sus impuestos, se quedaban con un gran agujero en la bolsa.

—La mortalidad infantil era muy elevada, excepto entre los ancianos.

—Los niños nacían a menudo a edad temprana.

—El armisticio es una guerra que se termina todos los años el 11 de septiembre.

—Las nubes con mayor carga de lluvia son las gruesas cunilingüis.

—Los estadounidenses van a misa a menudo porque los protestantes son muy católicos.

—China es el país más poblado con mil millones de habitantes por metro cuadrado.

—Para conservar mejor el hielo, hay que congelarlo.

—El paso del estado sólido al estado líquido se llama follifacción.

—Un kilo de mercurio pesa prácticamente una tonelada.

—La climatización es una calefacción fría con grasa, aunque igual es lo contrario.

—Antiguamente, los chinos no tenían ordenadores y contaban con sus bolas.

Iba un borracho caminando a su casa cuando ve un letrero que le llamó la atención. El borracho comienza a llorar desconsoladamente cuando, por casualidad, pasa su vecino y al verlo llorar le pregunta:

—¿Por qué llora vecino?

El borracho le contesta:

—A lo que hemos llegado en este mundo. Mira en ese letrero dice que se vende madre sin sentimiento.

El vecino lee el letrero y le contesta:

—Pero chico, ¿tú no ves que dice ahí?: «Se vende madera, zinc y cemento».

Una mujer vuelve a casa de modo inesperado y se encuentra a su marido en la cama con una vecina.

—¿Ves cómo tenía yo razón? —chilló dirigiéndose al marido— ¿No te había dicho ya que esta tipa era una pelandusca que se acostaba con el primer gilipollas que le hiciera caso? ¿Lo ves?

Un borrachete volvía a su casa después de estar hasta muy tarde de fiesta, y se encuentra con un policía en el camino, y le pregunta:

—Disculpe que lo moleste, pero me puede decir, ¿cuántos golpes tengo en la frente?

El policía responde:

—Ya tienes tres golpes.

Y le borrachito dice:

—Entonces, me faltan dos farolas para llegar a mi casa.

—Pues sí... -dice un amigo a otro -. Me casé con una romana y ahora me pesa...

El hombre llega inesperadamente a casa tras un largo viaje y se encuentra a su mujer en la cama con su mejor amigo.

—¡Pero, Pepe...! ¡Cómo tú que eres mi mejor amigo, me estás pegándola con mi mujer!

—Pues precisamente porque soy tu mejor amigo estoy asegurándome de que no te la pegue con otro.

Dos borrachos se acuestan a dormir en una litera, y el borracho que está en la parte de arriba de la litera antes de dormirse comienza a rezar:

—Con Dios me acuesto, con Dios me levanto, la Virgen María, y el Espíritu Santo.

En eso se cae la litera y el borracho que está en la parte de abajo dice: - ¿Viste? ¡Eso pasa por estar durmiendo con tanta gente!

Estaban dos borrachos en un bar y uno le pregunta al otro:

—Oye compadre, hip, ¿por qué te gusta beber?

Y el otro le contesta:

—Pos para verme más guapo, bello, y hermoso.

El primer borracho vuelve a preguntar:

—Y, ¿por qué dices que se ve más guapo, bello y hermoso?

—Pos, porque cuando llego a mi casa mi mujer me dice, «muy bonito, muy bonito».

Durante el pleno de un Ayuntamiento, dice el alcalde electo:

—... y vamos a poner tuberías nuevas en todas las calles para...

—Las pondréis huecas —pregunta un concejal de la oposición.

—No —responde el alcalde— ... si te parece las ponemos macizas...

Un alemán le pregunta a un español:

—¿Es cierto que los españoles sois aficionados a la bebida?

Y le contesta el español:

—¡Oye, de aficionados nada! Aquí somos profesionales.

Van dos borrachos por la nieve, uno ve a un perro San Bernardo con su barrilito de whisky, y le dice al otro:

—¡Mira, por ahí viene el mejor amigo del hombre!

A lo que el otro le contesta:

—¡Sí...! ¡Y viene con un perro!

Dicho razonable: «Hay días tontos... y tontos todos los días».

El marido llega a casa y se encuentra a su mujer en la cama con su mejor amigo. Furioso, saca una pistola y le pega un tiro.

Y la mujer, sin inmutarse, le dice:

—Tú sigue así, que te vas a quedar sin amigos.

Llega un tipo borracho a su casa con una bufa terrible. Al abrir la puerta se encuentra con su esposa parada en la puerta con un palo en la mano. Y le dice:

—Feo, asqueroso, granujiento, celulítico, apestoso, viejo...

A lo cual el borracho contesta:

—Si es una adivinanza: Tu trasero.

Antaño en las tabernas era común que ciertas personas —generalmente vendedores y arrieros de paso por un pueblo—, que para trabar amistad con los vecinos o promocionar sus productos, tuvieran el detalle de invitar a los parroquianos de una taberna. Pero generalmente, los invitadores —muchos de ellos borrachos— o las invitaciones, tenían otro cariz, circunstancias que dieron lugar a que surgieran algunos dichos relacionados con eso de las invitaciones tabernarias. Así:

—Quien invita al tabernero o está loco —o tonto— o le debe —o la debe— o sobra dinero.

—Quien invita al tabernero o está borracho o no tiene dinero.

Con su variante: «o no tiene vergüenza o no tiene dinero». Que en otra versión puede sustituirse el no por el ni.

De ahí que algunos del oficio aplicaran «La ley del tabernero, cobrar al que estaba primero», consiguiendo así que se fueran sin pagar. Costumbre que está hoy día generalizada y que el camarero o tabernero cobre la consumición en el acto de servirla, especialmente si el cliente es desconocido o poco parroquiano.

Entra un borracho a un bar y dice:

—Toss los que essten a la issquierda... soon unoss cabronesss.. Y toss loss que essten a la derechssa... soon unoss jilipolllass...

Salta uno y dice:

—¡EH! Oiga, perdone, que yo no soy un cab....

—¡¡¡Puesss ponte aquí jilipollasss!!!

Este es un borracho que llega a su casa con una tajá la mar de grande... y como estaba aburrido se puso a contar lo que había en su casa y dice:

—Mira éste es el comedor —sigue hacia adelante y dice: Éste es mi dormitorio, esta es mi cama, esa es mi mujer y el que está a su lado soy yo...

Un borracho llega tarde a su casa y su mujer, enojada le dice:

—¿Por qué llegas tan tarde y tan borracho?

—Es que mis amigos me agarraron a tubazos.

—¿Cómo que a tubazos?

—Sí... Es que me decían: «Ten tu vaso, ten tu vaso»...

Dos borrachos se encuentran delante de la puerta de una casa y se ponen a discutir los dos:

—Te digo que ésta es mi casa.

—No puede ser — replica el otro —. Estoy seguro de que es mi casa.

Y al cabo de un rato discutiendo deciden resolver la duda llamando a la puerta para preguntar quién de los dos tenía razón. Llaman y sale una mujer que enfadada les dice:

—¡Muy bien! ¡Muy bonito! Padre e hijo borrachos como una cuba...

En el Registro Civil.

—¿Está usted casado?

—Sí, señor.

—¿Con prole?

—No, señor, con Lupe García.

—Prole quiere decir hijos, señor.

—¡Ah, es eso...! Sí, tengo un prolo y una prola.

Y, para concluir, una nueva tanda de disparates.

—Las fábulas de La Fontaine son tan antiguas que se ignora el nombre del autor.

—Los franceses son buenos escritores porque ganan el premio Goncourt muy a menudo.

—Los pintores más famosos son Mickey Ángel y Leonardo da Vinci.

—El perro, al menear el rabo, expresa sus sentimientos como lo hace el hombre.

—Los conejos tienen tendencia a reproducirse a la velocidad del sonido.

—Para hacer huevos, la gallina debe ser fermentada por un gallo

—Gracias a la estructura de su ojo, el águila puede leer un periódico a 1400 metros de altura.

—Los calamares gigantes agarran a sus presas entre sus gigantes testículos.

—Los caracoles son todos homosexuales.

—Después de un accidente de coche puedes quedarte minusválido de motor.

ENCUENTROS FATALES CON LA TISIGUA: RELACIÓN CON LO SAGRADO Y FUNCIÓN SOCIAL

Donají Cuéllar Escamilla

Los testimonios y leyendas de la Tisigua de las que trataremos provienen de las culturas zoque y mam de Chiapas. Se trata de una aparición fantasmal de una mujer-serpiente, o de una mujer-calavera que seduce a jóvenes no experimentados en materia sexual, a borrachos, mujeriegos, caminantes solitarios y choferes disolutos que transitan durante las noches por sitios inhóspitos, sea para espantarlos, robarles el alma o enloquecerlos. Por su caracterización, su transformación en serpiente, los lugares donde aparece y las acciones que realiza, el personaje está estrechamente vinculado con el orden de lo sagrado, de acuerdo con la actual cosmovisión de zoques y mames.

A partir de una muestra representativa de testimonios y leyendas de la Tisigua, de documentación actualizada acerca de las cosmovisiones de los zoques y los mames, y de la aportada por el antropólogo veracruzano Félix Báez, ofrezco una explicación acerca de su naturaleza sagrada y su asociación con una deidad de la tradición zoque, con el objeto de posibilitar una mayor comprensión acerca del personaje y la función social que cumple.

Los testimonios y leyendas más abundantes pertenecen a la cultura zoque, especialmente de Tuxtla Gutiérrez, donde el *locus terribilis* suele ser el río Sabinal; en menor medida, de Copoya y Ocozocoautla, donde los *loqua* son cerros y montañas; sólo cuento con una versión mam de Tapachula, que pertenece a la costa chiapaneca.

En Tuxtla Gutiérrez se han recogido testimonios que nos informan acerca de su apariencia, las formas en que daña a los hombres y los lugares

donde aparece. El primero, de David Díaz, cuenta que la Tisigua, también conocida como la Mala Mujer, se aparece a la medianoche por las calles, convertida en una hermosa mujer, para llevarse a los disolutos, quienes la siguen hasta el río, donde ella empieza a nadar para que la sigan. Una vez que los hombres van tras ella río adentro, muestra su rostro de calavera (Aguilar Tamayo 2019, 271). El segundo, de Rosel Hernández, destaca la apariencia de la Mala Mujer, que suele caminar sola por las calles; usa una vestimenta blanca y elegante, pero tiene patas de gallo al revés, por lo que se cree que es el diablo convertido en mujer. Ella los mete al río o los interna en el monte para que se extravíen. Al día siguiente, los hombres aparecen rasguñados o golpeados debido a sus esfuerzos por salir de entre los bejucos y las espinas donde quedan atrapados (Aguilar Tamayo, 282-283).

La aparición también se conoce como la Tishanila en la costa chiapaneca; la Tisigua es la denominación que recibe en los altos. También suele aparecer en las cañadas, como la del camino de Tuxtla a San Fernando, donde hay muchos accidentes. En ese tramo se les aparece por la noche a los taxistas que dejan pasaje en San Fernando, vestida de blanco, pidiendo aventón. Y, sin hablar, se sube en los asientos traseros y de pronto desaparece, dejando muy asustado al taxista (Aguilar Tamayo, 282-283). En las leyendas revisadas de Tuxtla, los hombres que ataca la Tisigua son jóvenes púberes inexpertos en materia sexual, un borracho y un hombre que funge como héroe solar.

Rosel Hernández atestigua que un compañero llamado Abel Vázquez, un sábado en Terán, ya pasada la medianoche, estaba en la

cantina bebiendo cerveza, cuando de pronto, al voltear hacia la puerta, vio una mujer de cabello largo, a quien no se le veía la cara porque estaba vestida de blanco, como novia, con un velo; era güera, alta y delgada y desde afuera lo llamaba a señas con insistencia. También a señas, Abel le preguntó si se refería a él y ella asintió. Entonces Abel salió tras ella diciéndole a la cantinera que de inmediato regresaría. Pero, cuando salió, la mujer ya estaba como a diez metros de distancia y continuó haciéndole señas procaces; Abel decidió ir tras ella sintiéndose muy conquistador. Pero la mujer empezó a jugar con él a no alcanzarla; se movía mucho más rápido que Abel, hasta que éste se enfadó pidiéndole que se detuviera. Ella no hizo caso y lo siguió llamando a señas hasta llevarlo al río Sabinal, por el que se tenía que atravesar por troncos y saltar hacia la otra orilla, mientras Abel se preguntaba cómo lo había logrado y se dispuso a seguirla. Pero en vez de alcanzar el otro lado, se resbaló y cayó a las aguas lodosas, donde empezó a hundirse y paralizarse como por arte de encantamiento, mientras la mujer se reía burlonamente de él:

[...] se empieza él a hundir y a tratar de salir y no podía nadar, lo sentía muy hondo el río y no podía, no podía, estaba atado pues los brazos, no los movía como él quería y no podía, y la mujer se reía, y la mujer dice que le decía: ¡Ah ja, ja, te engañé, te engañé! dice que le decía y él ya no le hacía caso pues, ¡te engañe te engañé! le decía nada más y ya él le dice ¡pinche vieja! hijadelachingada me hiciste caer aquí en el agua pero ahorita que salga me la vas a pagar.

Sin embargo, Abel no pudo salir y, al día siguiente:

despertó ya de cruda de la borrachera y resulta que [...] donde se estaba ahogando [,] no existía más que el agua natural y los charquitos de agua que siempre hace el río, y en las raíces no había tal

laguna, nunca hubo, pero él ahí amaneció todo mojado y aparte de eso [,] todo golpeado porque se porraceaba [...] con las raíces de los palos [...] que están ahí, pues no se lastimó, pero sí se golpeó.

Cuenta Rosel Hernández que cuando Abel relató este encuentro, llegaron a la conclusión de que se trataba de la Mala Mujer, quien toma la forma de la esposa, la querida o la novia del hombre ebrio o en su juicio (Aguilar Tamayo, 279-281).

En tres versiones tuxtleñas de la leyenda, la Tisigua seduce a jóvenes púberes llevándolos por caminos y pozas del río Sabinal, con fatales consecuencias. El primer texto, a medio camino entre el testimonio y la leyenda, es de Antonio Francisco Rodríguez Alvarado, quien tiene un blog de varios temas sobre las culturas mesoamericanas, llamado *Parnassus Americano* (2012). El autor la define como «Ente sobrenatural zoque, considerado como una mujer *yoki*¹ (ajena a la raza y al idioma, extranjera), o Mala Mujer [...] Se encuentra en los caminos o en las pozas de los ríos, con su cabello largo, desplegado para provocar a los hombres que no se han portado bien social y familiarmente. Se dice que este personaje fue creado por los viejitos, para que los jovencitos no anduvieran de parranderos y coscolinos». También cuenta que las familias tuxtleñas

*narraban acontecimientos que se suscitaron en el río Sabinal [...] a los jóvenes que se quedaban por largas horas bañándose en las hermosas pozas que se formaban junto a los gruesos troncos de los ahuehetes (sabinos). [Ahí] se les aparecía la Tisigua, mujer hermosa que les provocaba el mal conocido como *Kojamtokoyo* (perder la razón), o los metía en los peroles de miel caliente de las molliendas.*

El acosado podía ser cualquier hombre o muchacho zoque que, al pasar por alguna poza,

1 Humo en lengua zoque.

cuyas aguas cristalinas eran refrescadas por la sombra de algún ahuehuete, se incitaba para descansar y bañarse en ella. Al momento de estar nadando escuchaba detrás de él palmadas, pero al voltear rápidamente hacia la orilla sólo lograba ver que las hierbas se movían como si alguien que lo estuviera espiando se ocultara; al proseguir nadando escuchaba nuevamente las palmadas, esta vez acompañadas de un silbido como invitación, y casi de inmediato emergía de las aguas frente a él una hermosa mujer rubia, de larga cabellera, ojos azules y nariz perfilada, vestida con una túnica de gasa transparente que dejaba ver todo su bien torneado cuerpo. Al ver aquella divinidad, sentía su ser hervir, sentía que el corazón se le salía y deseaba impetuosamente tener una aventura con ella, por lo que empezaba a nadar vigorosamente hacia ella sin poder alcanzarla. Cuando más contento estaba por alcanzarla, se dio cuenta que la bella mujer ya estaba fuera del agua detrás de un grueso ahuehuete. Él trató de seguirla, pero inmediatamente la guapa mujer moviéndose como víbora se escabullía por entre la maleza a pesar de las espinas y garfios que abundaban más allá de la orilla, sin lastimarse; en cambio el pobre muchacho, se iba cayendo y levantando entre el espinero y la maleza con peligro de pisar una culebra. Su vista estaba clavada en aquella hermosa cara que le sonreía, en aquellos ojos que le hacían guiños. Se lanzó justo al lugar exacto atrapándola. La abrazó y se besaron largamente, sin decir palabras. Al poco rato, la maligna mujer volvía a meterse en la poza y él tras de ella tratando nuevamente de abrazarla y comérsela a besos. Ella agarró el sombrero de él, y llenándolo de agua se acercó al joven poniéndoselo en la cabeza: al verlo con el sombrero que escurría un agua lodosa, olor a azufre, ella regocijada empezó a dar vueltas sobre sí misma, burlándose de él se carcajaba y sonaba las manos al palmear sus propios muslos, así la Tisigua celebraba su triunfo. Él queriendo defenderse, gritaba para reclamarle, pero no podía articular las palabras para hablar con claridad. Mientras él balbuceaba, todo aledado, idiota, con la mirada perdida, ella, la

malvada mujer, la enloquecedora, desapareció entre los árboles.

Desde ese momento los hombres perdían la razón para siempre, echaban a andar con los ojos perdidos y la boca abierta, caminando sin rumbo fijo. Ningún curandero podía salvarlos. Algunos llegaban a decir, que su situación era subsanable si se pedía perdón a la iglesia. Acababan pidiendo comida de casa en casa, queriendo ver en cada persona que los socorría, aquella hermosa cara que le sonreía y esos ojos que le hacían guiños, y que fueron las causas mágicas de su locura.

La siguiente versión tuxtleña es del blog Rosa Palanqueta (2017), quien tiene la creencia de que la leyenda fue creada por los ancianos que «no querían que los jóvenes anduvieran de locos por los ranchos y pueblos molestando a las mujeres que se encontraban en pozas y ríos». El osado es un joven que había llegado a la mayoría de edad, llamado Dionisio, quien fue a bañarse al río Sabinal, desobedeciendo las advertencias de los adultos. El joven se bañaba plácidamente, cuando oyó aplausos cada vez más fuertes, seguido de un silbido desgarrador; de inmediato emergió una hermosa mujer a quien quiso conquistar, por lo que nadó hacia ella. Pero, de pronto, la mujer llegó hasta el tronco de un sabino. Los intentos de atraparla, tras una larga persecución entre la maleza, el agua y el lodo, fueron en vano. Finalmente, la mujer apareció donde estaba el sombrero del joven, lo llenó de agua azufrada y se lo puso en la cabeza. Dionisio empezó a desfigurarse y a sentir un dolor insoportable en el cuerpo y, como pudo, logró escapar y llegar al pueblo para pedir ayuda. Pero nunca fue el mismo. Su cuerpo quedó desfigurado.

La tercera versión, quizá la más truculenta, se sitúa en Terán (Gómez León 2016, 44-47), una de las agencias municipales de Tuxtla. El acosado es Hercilio, mejor conocido como Chilo, un jovencito que acostumbraba bañarse en las pozas del río Sabinal, a quien su madre le había

advertido que no debía tardarse mucho porque ahí se aparecía la Tisigua. Chilo se burló de ella e hizo su voluntad. Se desnudó dejando su ropa en las ramas de un sabino y se lanzó a lo más hondo de una poza; cuando ya estaba enjabonándose para salir, escuchó a sus espaldas palmadas y un silbido tenebroso y pronto vio junto a él «una mujer muy hermosa, completamente desnuda» que «era rubia, de ojos azules y de nariz bien perfilada» y quiso poseerla, «a pesar de que no tenía experiencia con las mujeres». Pero la seductora pronto apareció detrás del tronco de un sabino y Chilo quiso seguirla, pero ella flotaba entre espinos y ramas filosas. Aunque pensó que estaba frente a la Mala Mujer, persistió en su intento, hasta que ella apareció donde había dejado su ropa, tomando su sombrero, al que llenó con agua lodosa de la orilla «y en un santiamén se lo encasquetó en la cabeza». Chilo sintió el olor a azufre mientras «la mujer empezó a carcajearse diabólicamente», «aplaudiendo a rabiar». La mujer «desapareció del lugar, dejando al muchacho aturdido, alelado, con la mirada fija, perdida, sin que pudiera articular ninguna palabra... como si de repente hubiera enmudecido, y así pasó mucho tiempo y se hizo de noche, pero el muchacho no se dio cuenta del tiempo transcurrido».

Preocupada por el joven, su familia salió a buscarlo y lo encontró desnudo, mudo y lívido, sin poder articular palabra. Luego llamaron a Don Melquiades para que lo curara de espanto, quien lo hizo a la orilla del río, cubriéndolo con su camisa sudada, llamando al espíritu del joven a ocupar su cuerpo y rezando todo el santoral que se sabía. Pero la cura de 9 días no tuvo ningún éxito. Chilo nunca recuperó la razón y, aunque en casa tenía comida y bebida, acabó mendigando alimento por las calles de Terán.

La cuarta y última versión tuxtleña, contada por Rosel Hernández, presenta una novedad, pues el acosado es un héroe solar que sabía muy bien cómo acabar con la Mala Mujer (Aguilar Tamayo, 281-282). Se trata del abuelo del informante, quien era campesino cuando ocurrió su encuentro con ella. Un día que estaba

trabajando en su milpa, vio en el camino a una mujer que se le acercaba. Tenía la apariencia de Ángela, su mujer, pero cuando estuvo cerca de él vio que no era ella. La Mala Mujer lo saludó diciéndole que iba a visitarlo porque siempre lo había seguido y veía que no le hacía caso; quería que dejara a su mujer para irse con ella. Pero, como los hombres de aquellos tiempos, el campesino estaba preparado con una aguja y le siguió la corriente dejándola acercársele. Cuando estuvo a su alcance, le pinchó la cabeza con ella; la mujer se desvaneció y su cuerpo se convirtió en majagua (hojas secas de mata de plátano).

Copoya significa en zoque «lugar de luna llena o donde brilla la luna», es una delegación de Tuxtla que se sitúa al sur de la capital y a un costado del cerro de Mactumactzá, sobre la meseta de Suchiapa, a una altura de 840 metros sobre el nivel del mar. En las leyendas y testimonios que se cuentan en este lugar montañoso donde también pasa el río Sabinal (Aguilar Zenteno 2011, 61-65), los asediados suelen ser jóvenes, caminantes solitarios, mujeriegos y borrachos. La Mala Mujer no sólo se aparece por las noches, sino también durante el día. Su hábitat son las montañas donde viven los animales salvajes y tiene por amigas a las víboras grandes. Suele aparecer, además de las montañas, en los arroyos del río Sabinal, en el campo, en las colonias, en el monte, debajo de los árboles, barrancos, caminos y cerros. En principio, aparece en la forma de algún familiar del hombre, con el rostro cubierto, porque en realidad tiene cara de boa y se convierte en víbora. A veces se le describe como una mujer alta y flaca que flota al caminar, o vestida de novia volando con el viento, de una altura de 3 metros. Su intención es burlarse, espantar y extraviar mentalmente a los hombres, quienes en ocasiones terminan muertos de miedo al ver su rostro de víbora o su transformación. Los métodos que utiliza en los arroyos del río Sabinal no varían respecto de las versiones de Tuxtla; y en los cerros y montes, los hace perder el camino. Lo interesante de estas versiones es que los transmisores tienen la creencia de que es «Dueña» de la noche, las

montañas y de los animales salvajes, o bien que es un espíritu «de la tierra» que se transforma de diferentes maneras. También creen que su misión es poner un límite a los hombres, para que no «se metan» con todas las mujeres.

Ocozocoautla de Espinosa, que en náhuatl significa «bosque del ocozote u ocote», es un lugar de vegetación selvática, cuyo territorio abarca, en su mayor parte, las montañas del norte y, en una tercera parte, la depresión central del sur. Su altitud va desde 100 hasta 1,800 metros sobre el nivel del mar. En la versión que tenemos de este lugar de bosques selváticos y montañas (Gómez León 2016, 317-334), el perseguido de la Tisigua –también conocida como la Tishanila, Yegualcihuatl o la Mala Mujer– es un borracho y mujeriego llamado Aurelio Jiménez, agricultor y matancero, que iba de Ocozocoautla al ejido de Las limas por una res y retrasó su regreso a casa porque estuvo tomado aguardiente. Aunque logra escapar de la fatalidad característica de estos encuentros, esta versión es interesante por cuanto encontramos otro sitio donde suele aparecer nuestro personaje, que se relaciona con la acción de echar a sus víctimas a las pailas de miel caliente. Aquí la Tisigua se aparece entre los cañaverales y lleva a Aurelio a un pantano cerca del río, procediendo con el mismo método de llamarlo a señas y esquivarlo con su rápida marcha flotante. Aunque el matancero queda hundido en el pantano y mientras ella ríe a carcajadas logra ver su rostro de calavera, pudo sobrevivir debido a que «se puso a rezar en dialecto» y huyó arreando a la res que aún estaba a la orilla del río. Al llegar a casa, luego de contarle a su mujer su encuentro con la Tisigua, ella le reclama su conducta disoluta, diciéndole: «¡Ya lo vites Aurelio [cómo] sos de cabrón, por andar hondeando la cola, los sustos que me metés!» Esta versión también reafirma que la Mala Mujer «confecciona su ropa con tiras de majagua» (corteza seca de la mata de plátano) y también se le aparece a los trasnochadores, «para tentarlos y extraviarlos en montañas y pantanos, de donde salen locos o enajenados y ya nunca vuelven a ser los mismos».

El último texto es un testimonio de Tapachula (Adame 2015), donde predomina la etnia mam. Geográficamente, está en la frontera con Guatemala y abarca desde los altos hasta la costa, debido a que se sitúa en la estrecha llanura costera y la vertiente sur de la Sierra Madre, conocida como la región del Soconusco. En mam, lengua de raíz maya-quiché, ésta era conocida como *Zaklohpakab*, que significa padres, antepasados o ancestros; mientras que el nombre de Tapachula es de origen náhuatl y significa «tierra anegadiza o lugar inundable». En este lugar nuestro personaje recibe el nombre de Titchanila o Mala Mujer y se concibe como un ánima que espanta a los hombres, cuyo *locus* es el campo, fuera del panteón. Se le describe como una mujer de belleza extraordinaria, de vestimenta sensual y provocativa, con rostro de calavera. Sus presas siempre son hombres que, al verla, caen «muertos de susto» en el lugar del encuentro. Al ser descubiertos al día siguiente, «notan que sus ojos están abiertos y en sus rostros se dibuja un rictus de horror». Incluso cuando las autoridades investigan el caso y practican la autopsia, el resultado es un infarto, pese a que a menudo se trata de hombres sin previos padecimientos cardíacos.

La Tisigua y lo sagrado

Sabemos que los mames integran la etnia más antigua de los mayas. De acuerdo con Quintana Hernández, su cosmovisión está regida por el principio de dualidad de la tradición mesoamericana; por ejemplo, al volcán Tacána y al Tajumulco se les concibe como mujer y marido dadores de vida, respectivamente, así como pilares del «Santo Mundo» que sostienen (2006, 10-12). Tienen una visión del mundo, en la que volcanes, cerros, cuevas, ríos, lagunas y cruces de caminos son lugares sagrados, donde realizan rituales, sobre todo relacionados con el calendario agrícola (23). *Juan No'j*, personaje que suele aparecer en cuentos y leyendas de la zona fronteriza de México y Guatemala (Rodas 2022, 400-412), es, en el imaginario mam, el dueño del volcán, con quien puede pactar-

se la obtención de dinero a cambio del alma, que recogerá una vez concluidos los términos del trato (Quintana, 23). Asimismo, los mames creen que dentro del volcán Tajumulco reside el dueño de los animales, a quien debe pedirse permiso para cazarlos pues, de lo contrario, el individuo puede accidentarse o no encontrar las presas (Quintana, 24).

Para los zoques, el mundo está ordenado bajo principios duales como el bien y el mal, el día y la noche, lo frío y lo caliente, la alegría y el sufrimiento. De acuerdo con Reyes Gómez (2008, 99-106), ellos creen en cuatro mundos paralelos, que se corresponden con los ciclos solares diurno y nocturno: «el Sol en su recorrido por la bóveda celeste y su posterior ocultamiento envejece, muere y se espera con ansia su renacimiento». Estos mundos o espacios paralelos son el mundo terrenal o *Naas-Jama*, donde el tiempo es mensurable, continuo e irreversible y corresponde al primer ciclo solar, que va desde el nacimiento del Sol hasta su ocultamiento parcial. El *Tsu'an* o «Encanto» corresponde al segundo ciclo solar, cuando el Sol se oculta parcialmente, momento identificado como el inicio de lo que será su «recorrido nocturno» y considerado como su ingreso al Inframundo. En él habitan sólo aquellos invitados por los dueños de los cerros. Sus ciclos día/noche tienen una relación inversa con los del mundo terrenal: cuando en éste es de día, en el *Tsu'an* es de noche, y viceversa. Ahí el tiempo no transcurre, por lo que sus habitantes no envejecen y tienen una vida ideal, donde sólo hay riquezas, fiesta y felicidad. Es gobernado por la deidad *Kotsök pöt* o *Kotsök Yomo*, que significa «Señor del cerro» o «Señora del cerro», respectivamente. Las versiones modernas del encanto consideran que el Señor del cerro es el Diablo, quien, mediante pactos, busca obtener el alma de los humanos, quienes a su muerte van a vivir al interior del cerro, convertidos en animales de carga para sufrir horribles castigos como consecuencia de su avaricia. Se cree que el *Tsu'an* es una réplica del lugar de donde se es oriundo, con la peculiaridad de encontrarse dentro de un cerro. Se trata de un mundo alterno y paralelo

a la vida que se desarrolla en el mundo terrenal, un espacio al que se puede ir, accediendo a través de una cueva encantada, o mediante el sueño especializado, que sólo pueden experimentar los *jamö yoye* (adivinos, brujos o curanderos).

El l'ps töjk o «Laberinto con ríos subterráneos es el umbral de la media noche»; es un estrato del inframundo ubicado al poniente, en un sitio subterráneo, donde habitan las almas de la gente que ha concluido su ciclo vital de manera natural. Sólo aquellos que llevaron una vida ejemplar podrán descifrar los caminos que los lleven a sus salidas; el resto, se perderá y andará en círculos. Quienes lo habitan pueden visitar el mundo terrenal el Día de muertos y en Semana santa, sin ser percibidos físicamente. Este espacio nos interesa especialmente porque en él viven parejas de dioses que gobiernan el mundo terrenal, entre ellos *Nöwayomo*², por cuya caracterización, como veremos, se asocia directamente con la Tisigua. Estas deidades suelen encontrarse en pareja masculina y femenina y sus poderes son duales, tales como *Sawa Oko* y *Yach Sawa*, la Mujer-Viento y el Viento-Malo, respectivamente; mientras la Mujer-Viento puede ser benévola o malévolas dependiendo de las circunstancias, el Viento-Malo según creencias antiguas, castigaba a las personas perdiéndolas en las montañas si desperdiciaban la comida, ejercían maltrato familiar o eran groseras con la gente. La Mujer del Agua o *Nöwayomo* es la diosa que suele confundir a los hombres adúlteros, tomando la forma de su novia, esposa o amante; *Mönganan*, el Hombre-Rayo, su compañero, hace lo mismo con las mujeres adúlteras; se le considera el «dueño» o «señor» de las colmenas³.

2 Hispanizo así el nombre de la diosa y en adelante lo cito como lo escriben los investigadores, pues cada uno lo escribe a su manera, lo que es frecuente debido a las variantes propias de las lenguas indígenas.

3 El cuarto mundo es el segundo estrato del inframundo: *Pagujk Tsu'*, que corresponde a la cuarta fase del sol, cuando muere. Se trata de la «Media noche», el lugar de la «Gran Oscuridad», morada de los suicidas. Se

Las pesquisas del antropólogo Félix Báez-Jorge en torno a Nöwayomo entre los zoques de Chiapas durante los años 1983, 1989, 1992 y 2008, retomadas para su valoración simbólica en 2016, nos hacen saber que, desde la cosmovisión zoque-maya, la serpiente es una hierofanía acuática que en la antigua tradición mesoamericana estaba relacionada directamente con el origen de la lluvia. Y que la importancia de esta deidad en la tradición religiosa mesoamericana se debió a las contingencias ambientales de las que dependía la cosecha del maíz. Asimismo, advierte, citando a Johanna Broda, que la continuidad de la tradición mesoamericana con las actuales creencias, mitos y ritos se debe a que prevalecen «las mismas condiciones geográficas, climatológicas y de los ciclos agrícolas» (2016, 183).

Para una mejor comprensión de la relación de la Tisigua con lo sagrado y la función social que cumple en su comunidad presentamos algunos de los registros etnográficos de Nöwayomo que Báez cita en su artículo, recogidos por él mismo y otros antropólogos, así como las concepciones que se tienen de ella entre los zoques chiapanecos.

Desde su cosmovisión, las serpientes son «encantos» (*wane*), que antes fueron humanos y vivían con *koĒapLt*, «patrón de los encantos y animales»; «espíritus de la montaña» que suelen transitar por cerros, cuevas y arroyos, en el entendido de que cada cerro tiene un dueño que vive adentro. Los lugares «encanto» son sagrados debido a que ahí los hombres suelen relacionarse con seres sobrenaturales y con sus ancestros. A veces se trata de lugares que no son localizables físicamente, sino que están en el imaginario de los zoques; el Cerro de la Serpiente Gigante del pueblo de Chapultenango, por ejemplo, no tiene localización precisa. Se ha documentado que estos «espíritus de la montaña» suelen asumir formas humanas y tienen la

ubica en un lugar tan profundo, que imposibilita escapar a sus confinados y propicia que experimenten la desolación, «es lugar de confinamiento eterno; el mundo de las sombras» (106).

capacidad de transformarse en animales como una serpiente con cuernos, un jaguar o un perro (Báez 184-185).

En el pueblo de Tapilupa se ha registrado la presencia de *onvayomo*, una serpiente-mujer que «pierde a los hombres ebrios y mujeriegos en el río»; «se les aparece y los pobres caen [desbarrancados]» (188). En 1973 Báez registró en Chapultenango una versión de *nowayomo*, «mujer mala del agua», muy parecida a la Tisigua, excepto porque castra a los hombres durante la cópula con su vagina dentada y se vincula con el mazacoate, reptil no venenoso que contribuye a limpiar las milpas de los roedores. Nöwayomo también asume la forma de las amantes de los adúlteros para seducirlos y castrarlos. En los arroyos donde vive suele bañarse y lavar ropa en forma de una joven de larga cabellera. En otras versiones del municipio de Tapalapa, *nowayomo*, también conocida como *nowanduxu'e* («mujer que se ha hecho noche o «abuela oriunda del agua») o sirenita, es una mujer voluptuosa de larga cabellera que suele aparecer desnuda provocando a los hombres con sus enormes posaderas; también puede significar «mujer de los [v]ellos pubianos-rayo» o «mujer oriunda del agua», cuyo poder de castrar reside precisamente en sus vellos de rayo. En otra versión del municipio de Chapultenango documentada por Báez, Nöwayomo es descrita como una gran culebra habitante de los arroyos, también identificada como mazacoate, que se transforma en una joven de tres dedos en las manos, que ríe como una mujer. Su vagina es «la víbora boca amarilla», su espalda es hueca y su cabello, largo hasta las pantorrillas; suele aparecer en forma de una muchacha que lava ropa y si los hombres copulan con ella, los mata con su vagina dentada (189-190).

Para Báez, estas versiones de serpientes-mujeres telúricas y acuáticas que se caracterizan por su vagina dentada conllevan, de acuerdo con la cosmovisión zoque, un acto sacrificial que consiste en la «la castración punitiva y la antropofagia» ejecutado por una de las representaciones de la Madre Telúrica que castiga devo-

rando, castrando y destruyendo a los transgresores de los códigos naturales y culturales (195).

Luego de revisar la cosmovisión de zoques y mames y los registros aportados por Báez, podemos llegar a la conclusión de que la Tisigua es una habitante del espacio sagrado del encanto. De hecho, en la versión de Copoya (Aguilar Zenteno, 61-65) se dice que la Tisigua «tiene por amigas a las víboras grandes», lo cual sugiere la idea de que Nöwayomo es su deidad rectora, pues, en tanto diosa del inframundo, puede tener distintas servidoras o advocaciones, de acuerdo con la antigua tradición mesoamericana. Esta idea se refuerza con otra contenida en nuestro corpus: la Tisigua es «Dueña de la noche, las montañas y de los animales salvajes»; y hemos visto que tales dueños y señores de las montañas y los animales se sitúan en el encanto. Las versiones revisadas dan cuenta de ese espacio mágico, especialmente por los efectos que la Tisigua y su *locus* causan en los individuos: no pueden alcanzarla, quieren defenderse y no pueden, quieren gritar, pero no pueden pronunciar palabra, se quedan mudos y el tiempo no parece transcurrir, mientras ella flota y se escabulle velozmente entre espinales y ramas filosas.

Las apariciones de la Tisigua son manifestaciones de lo sagrado porque así lo indican las creencias y experiencias de los zoques y los mames, sean concebidas en sus variadas formas femeninas, en los diferentes tipos de víboras en que se convierte, en tanto guardianas y dueñas de los montes y cerros, o bien como ánimas de mujeres seductoras hechas de aire, de humo o de corteza del árbol de plátano. En el ámbito literario bien podemos entenderla como un personaje maravilloso, en tanto que los transmisores comparten un sistema de creencias en el que su existencia es incuestionable y de cuyos castigos dan testimonio las versiones revisadas.

Báez ha puesto de relieve que Nöwayomo es una representación de la Madre Tierra que castiga devorando, castrando y destruyendo a los transgresores de los códigos naturales y culturales (195). La Tisigua, a juzgar por las versio-

nes revisadas, también castiga asustando y, en ocasiones, destruyendo a los infractores de tales códigos. Los códigos que se comprometen son la fidelidad entre los hombres casados y la contención entre jóvenes y mujeriegos. De ahí que la función social de la Tisigua sea sancionar la infidelidad y la promiscuidad de los hombres mediante el espanto, la locura y la muerte, dependiendo de la gravedad del caso.

Es significativo que el personaje sancione asustando o causando la locura, pues el susto y la locura entre los mames son enfermedades importantes, debido a que pueden ser provocados por el hombre o por seres sobrenaturales, como consecuencia de la transgresión de las reglas de conducta del individuo en su comunidad. Para curarlo es menester que el sacerdote mam (*ajq'ijj*) se comunique con «el espíritu de los muertos» (*xewb'aj*) para recoger el aliento de los asustados y de los que sufren desequilibrios mentales (*mya at te tuk'al*: 'que no está consigo mismo')» (Quintana, 34-35)⁴.

Ya desde la antigua tradición mesoamericana se creía que si se accedía al placer sexual desde muy temprana edad, el individuo no estaría en posibilidad de desarrollar adecuadamente su cuerpo ni su entendimiento. Tal desgaste energético implicaba una transgresión que sería fuente de enfermedades y atraería fuerzas que dañarían a su familia, su hacienda y economía, por lo que el transgresor se convertía en un difusor del mal, en un «peligro para la salud pública». Así, la conducta sexual del individuo no sólo afectaba su salud, sino también sus relaciones sociales y su relación con los dioses. Y entendían que la transgresión por antonomasia era fornicar, por lo que el adulterio se castigaba severamente, incluso con pena de muerte. Se

4 La Matki es otro personaje de la tradición nahua popoluca que habita en el encanto y castiga a los mujeriegos y cazadores furtivos, cuyo *locus terribilis* es la selva. Estos personajes sobrenaturales también pueden provenir del inframundo, como es el caso de la Matlazihua oaxaqueña, quien sanciona fatalmente a borrachos y disolutos. Al respecto pueden verse mis trabajos publicados en 2023.

creía que la sexualidad era un «regalo de los dioses» que debía orientarse a la reproducción, por lo que había que «moderar el disfrute de aquel regalo» (López Austin 2010, 33-35).

Así, bien se comprende que los jóvenes púberes, borrachos, trasnochadores y mujeriegos, debido a sus excesos y transgresiones sociales y espirituales, reciban una lección ejemplar por parte de deidades y seres sobrenaturales del encanto, que se manifiestan en múltiples y complejas hierofanías, como son los casos de la Tisigua y Nöwayomo. De aparente belleza exuberante, de insólita aparición y de horribles transformaciones, la Tisigua se inviste de sacralidad, de un poder que produce un sentimiento ambivalente, porque provoca, al mismo tiempo, veneración y temor, atracción y repulsión.

Las versiones de la Tisigua que hemos revisado muestran que, en efecto, los encuentros con ella suelen ser fatales. Sin embargo, hay un héroe solar que fácilmente se libra de ella. Ese joven campesino sabía, de alguna manera, cómo acabar con ella, muy probablemente, porque supo escuchar la voz de sus ancestros, llevando una aguja con él. Se trata de un joven casado que no cae en la tentación de la Tisigua y no duda en pincharle la cabeza. Un joven astuto que conoce muy bien el ejercicio de la contención y la abstinencia. En cambio, el grosero y osado Dionisio, quien además se burla de las advertencias, termina desfigurado con el agua azufrosa. Y el joven zoque que entra en contacto físico con ella, pierde la razón; éstos son los casos más patéticos. El borracho Abel, a quien la Tisigua asecha en las puertas de la cantina, no sufre tanto, pues sólo amanece golpeado. Y Aurelio el matancero, también borracho y mujeriego, se libra de ella porque muestra arrepentimiento, al ponerse a «rezar en dialecto».

Así, podemos concluir que los castigos propinados por la Tisigua son proporcionales a las transgresiones cometidas y responden al equilibrio corporal y a la armonía social y espiritual que su cultura exige desde tiempos ancestrales, para una saludable convivencia dentro de la familia y la sociedad.

Donají Cuéllar Escamilla
Universidad Veracruzana

BIBLIOGRAFÍA

- ADAME, Homero (2 de agosto de 2015). «La Titchanila. Leyenda de Tapachula, Chiapas». En línea: <https://adameleyendas.worldpress.com/2015/08/02/mitos-y-leyendas-chiapaneas-la-titchanila/>
- AGUILAR ZENTENO, María R. y Janet G. JAVALOIS LÓPEZ (2011). *Significaciones y cosmovisiones de la leyenda de Chiapas «La Mala Mujer»*, tesis de licenciatura. Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas.
- AGUILAR TAMAYO, Federico (2019). *Del sombrero a la Tisigua, un estudio sobre la leyenda de espantos en Chiapas*, tesis de doctorado. Tuxtla Gutiérrez: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- BÁEZ-JORGE, Félix (2016). «El simbolismo ofídico del agua en la cosmovisión de los zoques de Chiapas», *Ulúa. Revista de historia, sociedad y cultura*, núm. 27: 183-204. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- CUÉLLAR ESCAMILLA, Donají (2023). «El destino de borrachos y disolutos frente a la Matlazihua», *Suerte y destino en formas narrativas de la literatura de tradición oral de México*, Lilia Álvarez Ávalos, Alejandra Camacho Ruan y Mercedes Zavala Gómez del Campo (eds.), 301-318. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- _____ «La 'matki', una chaneca caníbal» (2023). *Revista de Folklore* núm. 492, febrero: 84-98. Valladolid: Fundación Joaquín Díaz.
- _____ «Orígenes y función social de la Matlazihua y la Matki» (2023). *El pez y la flecha. Revista de Investigaciones Literarias*, vol. 3, núm. 7, septiembre-diciembre: 71-97. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- GÓMEZ LEÓN, Amir (2016). *Chiapas. Tradición, leyenda y esperanza*. Tuxtla Gutiérrez: Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (2010). «La sexualidad en la tradición mesoamericana», *Arqueología Mexicana*, núm. 104, julio-agosto: 29-35. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- QUINTANA HERNÁNDEZ, Francisca y Cecilio Ruiz Rosales (2006). *Mames de Chiapas*. México: Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.
- PALANQUETA, Rosa, blog (14 de septiembre de 2017). «Cuentan por ahí: Sirenas mexicanas 5. La Tisigua de Tuxtla Gutiérrez». En línea: <https://rosapalanqueta.com/2017/09/14/cuentan-por-ahi-sirenas-mexicanas-5-la-tisigua-de-tuxtla-gutierrez/>
- REYES GÓMEZ, Laureano (2008). «La visión zoque del Inframundo». *Revista española de antropología americana*, núm. 38, fasc. 2: 97-106. Madrid: Universidad Complutense.
- RODAS SUÁREZ, Luis Miguel (2022). *Motivos, fórmulas y tópicos en la narrativa de tradición oral de una región entre México y Guatemala: los volcanes Tacaná y Tajumulco*, tesis de doctorado. San Luis Potosí: El Colegio de San Luis.
- RODRÍGUEZ ALVARADO, Antonio Francisco (6 de febrero de 2012). «La Tisigua», *Blog Parnassus Americano*. En línea: <http://afrarodriguez.blogspot.com/2012/02/tisigua-del-nahuatl-pipil-ti-fuego.html>

Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz

funjdiaz.net

