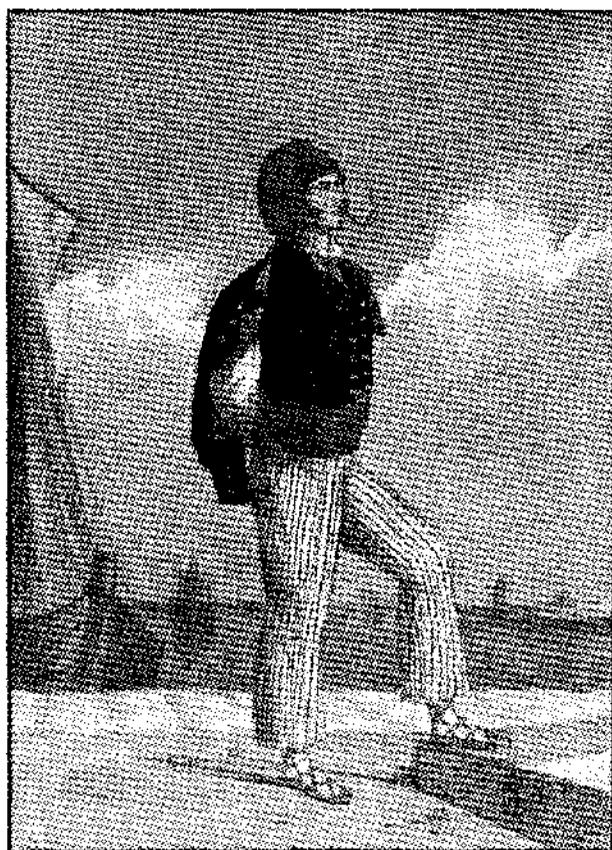


Revista de **FOLKLOR**

Nº 194



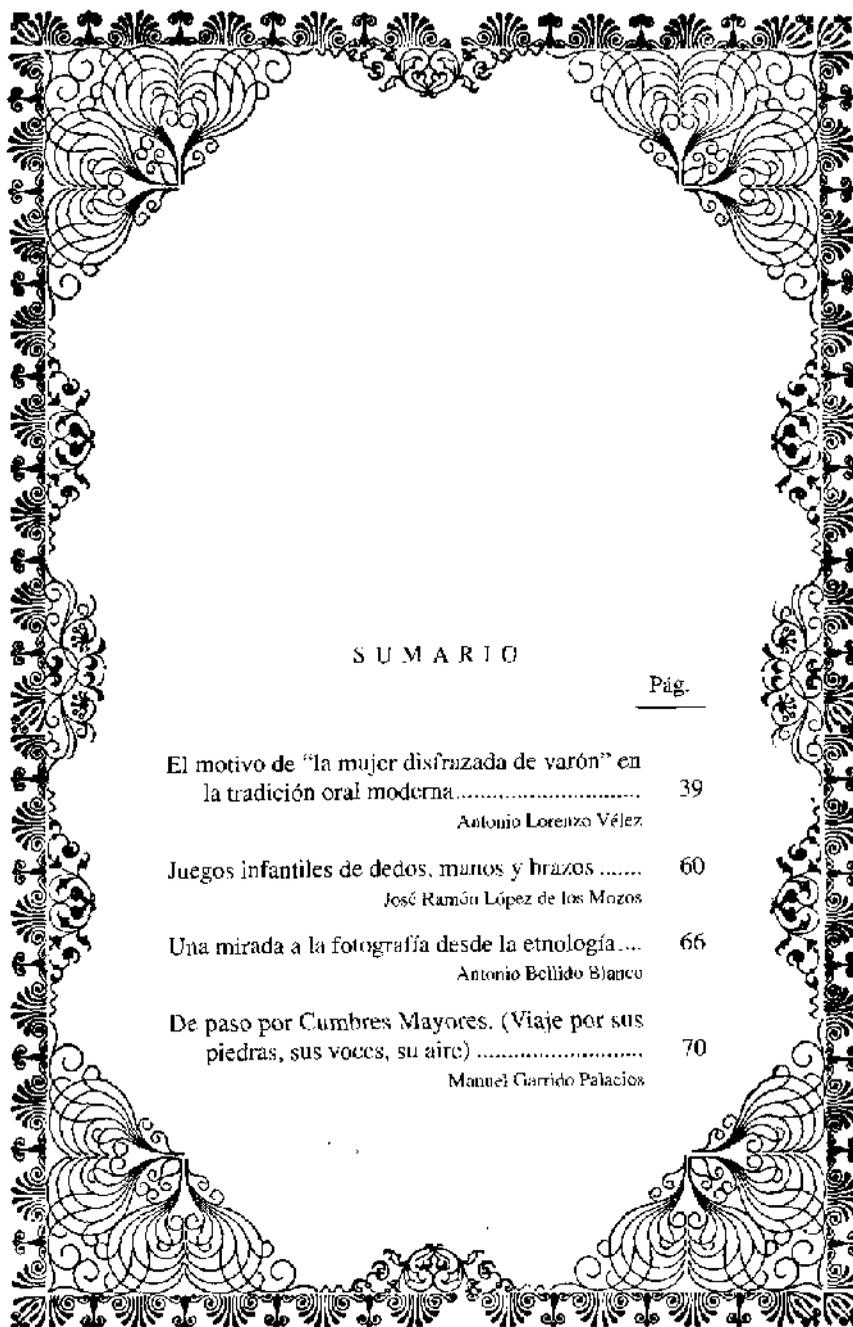
Morinero Catalán

Antonio Bellido Blanco ■ Manuel Garrido Palacios
José R. López de los Mozos ■ Antonio Lorenzo Vélez

Editorial

Autor es quien concibe y realiza una obra –artística, por ejemplo– y a quien corresponde por tanto la propiedad de la misma y los derechos que se deriven de su uso o disfrute. Últimamente una de las grandes preocupaciones de diferentes Instituciones, entre las que naturalmente se encuentran aquellas que se encargan de proteger a ese mismo autor de cualquier tipo de fraude o engaño, están realizando un notable esfuerzo, con todas las dificultades que ello conlleva, para retribuir de forma justa y lógica cualquier tipo de creación o re-creación que se adentre en el campo de lo comercial y que sea susceptible por tanto de circular en un mercado cuyos precios se estipulan desde diferentes áreus. No se trata de establecer una valoración artística o estética ni de crear una jerarquía en la que se premien de forma económica y por grados –de mejor a peor– las obras de arte. Simplemente se pretende que un creador perciba el diez por ciento que la ley le signa por su actividad, cantidad que nos sigue pareciendo escasa si se la compara con el 30 que recibe el distribuidor o el 30 que se embolsa el comercio que exhibe y vende el producto creado.





S U M A R I O

	<u>Pág.</u>
El motivo de "la mujer disfrazada de varón" en la tradición oral moderna.....	39
<i>Antonio Lorenzo Vélez</i>	
Juegos infantiles de dedos, manos y brazos	60
<i>José Ramón López de los Mozos</i>	
Una mirada a la fotografía desde la etnología....	66
<i>Antonio Bellido Blanco</i>	
De paso por Cumbres Mayores. (Viaje por sus piedras, sus voces, su aire)	70
<i>Manuel Garrido Palacios</i>	

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.
Plaza España, 13 - Valladolid, 1997.

DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz.

DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1960 - ISSN 0211-1810.

IMPRESA: Gráficas Turquesa. - C/ Turquesa, Parc. 254-D, Pct. I. S. Cristóbal - VA-1997

EL MOTIVO DE "LA MUJER DISFRAZADA DE VARÓN" EN LA TRADICION ORAL MODERNA

Antonio Lorenzo Vélez



Este trabajo pretende analizar la recurrencia del motivo "la mujer disfrazada de varón" en sus diversas manifestaciones discursivas dentro del marco de la literatura transmitida oralmente: como son el romancero y el cuento tradicional; de paso, también comentaremos la presencia del motivo del disfraz en la llamada literatura de cordel y en el teatro español del siglo de oro (1).

Entendemos por motivo un segmento de intriga que expresa un contenido que se articula a diferentes niveles significativos, es decir, que ostenta una función variable dentro de la organización narrativa. No se trata por tanto de elementos nucleares simples cuya suma constituiría

un relato, tal y como parece entenderlo la escuela finesa en su aplicación a los cuentos populares (2).

Es sabido que un mismo motivo puede aparecer en distintos desarrollos narrativos. De esta forma, el motivo del disfraz se integra en discursos variados y de diferente amplitud donde desempeña funciones diversas: desde las meramente indiciales hasta las cardinales o estructurantes del desarrollo posterior de la intriga. A diferencia de la fórmula, cuya recurrencia resulta más o menos fija y estereotipada, el motivo parece remitir a distintas funciones dependiendo del relato en que aparezca.

Dentro del *corpus* del romancero tradicional el motivo de la mujer disfrazada de varón tiene especial relevancia en el conocido genéricamente como *La doncella guerrera*. El tema, a pesar de su popularidad y de las numerosas versiones modernas registradas, no aparece en las colecciones impresas de romances del siglo XVI. Ello no quiere decir, al igual que ocurre con otros romances, que no gozara del favor del público de la época. De su conocimiento poseemos una noticia indirecta detectada primeramente por Almeida Garrett (3) y de la que se han hecho eco todos los modernos estudios dedicados al tema. El autor portugués Jorge Ferreira de Vasconcelos, a mediados del siglo XVI, pone en boca de uno de sus personajes los cuatro primeros octosílabos en castellano del romance que nos ocupa en su comedia *Aulegraphia* (Escena I del Acto III):

Dinarido: *Ora poys que assi te tocarey: O rapaz do Conde Daros.*

Rocha: *De pracer vem vosso amo, algum passarinho novo viu lá.*

Cardoso: *Veria muyto má ventura, que sempre anda após estes...*

(Dinarido, canta)

*Pregonadas son las guerras
de Francia contra Aragón...*

Rocha: *O que elle tem para seu remédio ha gentil voz!...*

(Dinarido, continuando a cantar)

*Como las haria triste
viejo cano y pecador?...*

Si bien Almeida Garrett acepta como incuestionable la paternidad castellana del romance basándose en los versos citados en castellano, no ocurre igual con otros autores, quienes opinan que su origen debe buscarse en Francia, y más concretamente en la Provenza. De esta última opinión participan Nigra (4), Braga (5) y Michaelis (6), si bien ésta última con ciertas reservas, decantándose por su origen francés de donde irradió a la tradición del norte de Italia y a la tradición portuguesa —que era la más abundante y conocida a finales del pasado siglo, incluidas las islas bajo su influencia—. La tesis de su origen castellano ha sido defendida por Menéndez Pelayo (7), Menéndez Pidal (8) y Milá y Fontanals (9), con más o menos matizaciones teniendo en cuenta la aparición de las numerosas versiones en castellano que se empezaron a registrar en el primer tercio de nuestro siglo.

La lección más antigua que conocemos en castellano, y que nos servirá de referencia para las páginas que siguen, es la editada por Juan Menéndez Pidal y que pasamos seguidamente a reproducir (10).

DON MARTINOS

*Estaba un día un buen viejo
sentado en un campo al sol;*

*2 pregonadas son las guerras
de Francia con Aragón.*

*-¿Cómo las haré yo, triste,
viejo, cano y pecador?-*

*4 De allí fue para su casa
echando una maldición:*

*-¡Reventares tú, María,
por medio del corazón!*

*6 que pariste siete hijas
y entre ellas ningún varón.-*

*La más chiquita de ellas
salió con buena razón:*

*8 -No la maldigáis, mi padre;
no la maldigáis, non,*

*que yo iré a servir al rey
en hábitos de varón.*

*10 Comprarásme vos, mi padre,
calcetas y buen jubón;*

*daréisme las vuestras armas,
vuestro caballo trotón.*

*12 -Conoceránte en los ojos,
hija, que muy bellos son,*

*-Yo los bajaré a la tierra
cuando pase algún varón.*

*14 -Conoceránte en los pechos
que asoman por el jubón.*

*-Esconderélos, mi padre,
al par de mi corazón.*

*16 -Conoceránte en los pies,
que muy menudinos son.*

*-Pondréme las vuestras botas
bien rellenas de algodón.*

*18 ¿Cómo me he de llamar, padre?
¿Cómo me he de llamar yo?*

*-Don Martinos, hija mía,
que así me llamaba yo.-*

*20 Yera en palacio del rey
y nadie la conoció*

*si no es el hijo del rey
que d'ella se enamoró.*

*22 -Tal caballero, mi madre,
doncella me pareció.*

*-¿En qué lo conocéis, hijo?
¿en qué lo conocéis vos?*

*24 -En poner el su sombrero
y en abrochar el jubón.*

*y en poner de las calcetas,
¡mi Dios, cómo ella las pon!*

*26 -Brindaréisla vos, mi hijo,
para en las tiendas mercar:*

*si el caballero era hembra
corales querrá llevar.*

*28 El caballero es discreto
y un puñal tomó en la man,*

*-Los ojos de don Martinos
roban el alma al mirar.*

*30 -Brindaréisla vos, mi hijo,
al par de vos acostar:*

- si el caballero era hembra
tal convite no quedará.—*
- 32 *El caballero es discreto
y echóse sin desnudar.
—Los ojos de don Martinos
roban el alma al mirar.*
- 34 *—Brindaréisla vos, mi hijo,
a dir con vos a la mar:
si el caballero era hembra
él se habrá de acobardar.—*
- 36 *El caballero es discreto
luego empezara a llorar.
—¿Tá qué tienes, don Martinos,
que te pones a llorar?*
- 38 *—Que se me ha muerto mi padre
y mi madre en eso va;
si me dieran la licencia
fuérata yo a visitar.*
- 40 *Esa licencia, Martinos,
de tuya la tienes ya;
ensilla un caballo blanco
y en él luego ve a montar.—*
- 42 *Por unas vegas arriba
corre como un gavián,
por otras vegas abajo
corre sin le divisar.*
- 44 *—Adiós, adiós, el buen rey,
y su palacio real,
que siete años le servi
doncella de Portugal*
- 46 *y otros siete le sirviera
si non fuese al desnudar.—
Oyólo el hijo del rey
de altas torres donde está.*
- 48 *reventó siete caballos
para poderla alcanzar.
Allegando ella a su casa
todos la van a abrazar;*
- 50 *pidió la rueca a su madre
a ver si sabía filar.
—Deja la rueca, Martinos,
no te pongas a filar,*
- 52 *que si de la guerras vienes,
a la guerra has de tomar:
ya están aquí tus amores,
los que te quieren llevar.*

El romance es bien conocido en todo el mundo panhispánico, puesto que se han recogido numerosas versiones peninsulares, iberoamericanas y sefardíes. Después de consultar un centenar largo de versiones de estas tres ramas de la tradición y que se hallan recogidas en las principales colecciones romancísticas, hemos elaborado lo que entendemos por la *normalización del texto*. Esta normalización vendría a ser un inventario de elementos yuxtapuestos que pueden luego estructurarse mediante una relación casual, temporal o lógica, en un conjunto semántico. De este modo, hemos intentado aislar las secuencias constitutivas de la *narración-tipo* del romance

atendiendo a su funcionalidad dentro del relato y que pasamos seguidamente a exponer:

1. Se declara una guerra y el rey solicita un varón de cada casa.

2. El padre lamenta no poder atender el requerimiento del rey por lo avanzado de su edad o por no tener hijos varones, por lo que maldice a la madre al haberle dado sólo hijas.

3. La hija menor sale en defensa de su madre y venciendo las objeciones iniciales, se disfraza de varón y se propone partir para servir al rey.

4. El hijo del rey sospecha de su condición femenina y la somete a diversas pruebas.

5. La doncella abandona el servicio al rey y regresa a su casa.

Estas cinco secuencias remiten a un campo discursivo bastante homogéneo donde las variaciones se producen sobre todo en la secuencia cuarta: la referente a las pruebas a que es sometida por el hijo del rey para descubrir su verdadera naturaleza.

La primera secuencia hace referencia a la declaración de una guerra sin indicar los motivos que la desencadenan, comienzo por otra parte habitual en numerosos romances. Con la declaración de guerra suelen comenzar las versiones antiguas del romance, lo que nos pone en antecedentes sobre el desarrollo posterior de la intriga.

*Pregonadas son las guerras,
las guerras del rey León.
Todo el que a ella no fuere,
su cuerpo estará en prisión.*

(Tánger)

O bien:

*Pregonadas son las guerras,
de Francia con Aragón.
Todo el que a ella no fuere,
su caza estará en prisión.*

(Tánger/Tetuán)

*Mandó el rey que pregonaran
y que echaran un pregón;
cada una de las casas
que le dieran un varón.*

(Santander)

Más frecuente es encontrar romances donde comienzan directamente en la segunda secuencia con la maldición a la madre por no haber engendrado un varón, ocultándonos la razón de que el rey necesita gente para la guerra, lo que origina la maldición a la esposa:

*¡Así revientes, María,
por medio del corazón,
que has tenido siete hijas,
y no has tenido varón!*

(Palencia)

La versión *vulgata*, muy extendida, suele comenzar:

*En Sevilla a un sevillano
siete hijas le dio Dios,
y tuvo la mala suerte
que ninguna fue varón.*

Existen a este respecto una serie de supersticiones atribuyendo una serie de poderes especiales al séptimo hijo correlativo del mismo sexo de un matrimonio. Anota Casas Gaspar que en Cataluña, Balcares y Valencia, al niño o niña que hace siete en una serie ininterrumpida de varones o mujeres se les llama *setens*, y se cree que tienen la facultad de apagar cualquier fuego con tres soplos; que pueden tirarse de alto sin hacerse daño, que son inmunes a los ataques a mano armada; que curan heridas chupando por siete veces la sangre y que también curan la rabia. Cuando son mujeres, gozan de gran virtud como parteras (11). Anota, asimismo, que en Gaia (Portugal), el padrino del séptimo hijo sin cambio de sexo, debe ser un hermano/a para que el ahijado no sea un *lobis homen* o una bruja (12).

Estos poderes del séptimo hijo no son exclusivos de la tradición hispánica. En otros países se recoge la creencia de los poderes de sanación o curación por el tacto a la séptima hija de una séptima hija (o el séptimo hijo de un séptimo hijo), quienes poseían el poder de la «doble vista» y el arte de ver el futuro. Por ello, era tradicional que los séptimos hijos (hijo *Septimus*) estudiaran medicina (13). La importancia mágica atribuida al número siete hunde sus raíces en el primitivo pensamiento del simbolismo numeral, como ha estudiado para el romancero Daniel Devoto (14).

En la tercera secuencia la hija pequeña sale en defensa de su madre y se propone partir para la guerra:

*No maldiga usted a mi madre,
no la maldiga usted, no;
deme usted armas y caballo,
que a servir al rey voy yo.*

(Burgos)

Ante los inconvenientes expresados por el padre de que reconocerán su naturaleza femenina, ésta los resuelve satisfactoriamente. A continuación reflejamos en un cuadro las principales objeciones a las que da cumplida respuesta:

La conocerán por el nombre	Se lo cambiará
Ojos bellos	Bajará la mirada
Ojos pillos	" " "
Ojos vivos	" " "
Ojos grandes	" " "
Ojos de amor o de mujer	" " "
Pechos altos	Se los apretará con un jubón
Pechos gordos	Se los apretará con un jubón
Pechos blancos	Los ocultará

Manos blancas	Utilizará guantes
Manos finas	" "
Manos delicadas	" "
Manos mimosas	" "
Manos pequeñas	" "
Pelo largo	Se lo cortará o tatará
Nariz delgada	Se la cubrirá
Rostro sin barba	Aún es joven y le crecerá
Voz delgada	Hablará como un pastor
Cara blanca	Perderá su color con el aire y el sol
Labios rojos	Los cerrará
Pasos cortos o menudos	Los alargará
Piernas gordas o delgadas	Las tatará con el pantalón o las botas
Hombros erguidos	Con armas pesadas descenderán
Orejas perforadas	Tirará de ellas y se cerrarán
Miedo a las batallas	Sabrá comportarse como un hombre
Propensión a enamorarse	Los que hablen de amores lo pagarán
Propensión a hablar mucho	Evitará la conversación

En la cuarta secuencia y ante las sospechas de su verdadera condición, el hijo del rey la somete a diversas pruebas. Las sospechas ostentan claramente una función indicial en el desarrollo posterior de la intriga. Todo indicio implica una actividad de desciframiento, pues remiten a conceptos o situaciones difusas que en el relato no suelen ocupar una posición precisa. Estas sospechas se fundamentan en el romance por:

Sus bellos ojos
Batir de párpados
Forma de abrocharse el jubón
Forma de calzarse los zapatos
Forma de ponerse el sombrero
Forma de ponerse las calcetas
Suspiros
Cambio de color de cara por la menstruación
Forma de montar a caballo

Las pruebas propiamente dichas constituyen el campo discursivo más amplio. Aconsejado generalmente por su madre, el hijo del rey somete a una serie de pruebas a la doncella y ésta las va resolviendo con habilidad adoptando lo que culturalmente se entiende como propio de actitudes varoniles. Ante la dicotomía de elegir algo entre lo que se espera de una mujer y de sus respuestas hemos elaborado el siguiente cuadro:

Elegirá corales	Elige puñales o espadas
Sedas	" " " "
Collares	" " " "
Ruecas	" " " "
Cintas	" " " "
Agujas	" " " "

Harina	Elige puñales o espadas
Joyas	" " " "
Bordados	" " " "
Pañuelos	" " " "
Espejos	" " " "
Comerá en silla baja	Come en silla alta
Cruzará las piernas al sentarse	Lo hace con las piernas abiertas
Se sentará en el suelo	Se queda de pie
Trinchará un pavo a lo ancho	Lo hace a lo largo
Al comer preferirá los huesos	Elige las tajadas mayores
Comerá poco	Come como un gavián
Cogerá peras	Reserva una para su esposa
Naranjas	Limonos
Manzana dulce	Manzana agria
Manzanas coloradas	Enredar con las madamas
Productos para comer	Rosas para regalar
Coger flores	Vara para arrear al caballo
Coger rosas	Coger claveles
Correr poco	Correr mucho
Tocar la harina	Rebozarse en ella
No entrar en taberna	Entrar en ella
Se perderá con el caballo	Regresa con prontitud
Coger manzanas	Enredar con la hortelana
Limpiarse en paños sucios	Lo hace en paños limpios
Se asustará de la caza	Lo acepta con agrado
Hablar de hombres	Habla de mujeres
Caminar por la orilla	Camina por el medio
Pasear por el campo	Prefiere destrozar linos

Desde el punto de vista simbólico podemos apreciar la dualidad que se establece entre lo femenino—masculino de acuerdo con la cosmovisión de sus usuarios. Las actitudes que se esperan de lo femenino nos muestran una imagen de la mujer que responde a modelos y valores tradicionales, puesto que se asientan en el ámbito doméstico.

Dentro de las pruebas y ante la disyuntiva de tomar un baño, ella se excusa porque:

Tiene reuma
Tiene mal de hígado
Tiene mal de aguas
Padece de almorranas
Es delicado de vientre
Es doliente de tripas
Finge un desmayo
Le sienta mal
Se constipa
Tiene mal de ijada
Ha perdido una espuela de plata

Pero es en la última prueba, que en algunas versiones corresponde al episodio del baño, donde se precipita el desenlace al invitar el hijo del rey a la joven a dormir con él. Ante esta situación tan comprometida ella resuelve:

• Acostarse vestida

• Invoca un juramento previo de no quitarse la camisa hasta que acabara la guerra al tiempo que interpone su

espada entre los dos, motivo frecuente por otra parte en el romance de *Gerineldo*.

*Tenho feito juramento,
protesto de o cumprir,
emquanto eu andar na guerra
a camisa não despir;
E a espada de meu pae
entre nós hade dormir.*

(Portugal)

• Bromea sobre la bondad de la cama para acostarse con mujeres.

*Linda cama p'ra mulher;
jquem la fôra convidar!
¿Mas dois homens n'uma cama?
¿Quem los mandára açoitar!*

(Isla de Madeira)

Una vez superadas todas las pruebas a las que ha sido sometida, en el conjunto de las distintas versiones del romance se producen dos grandes tipos de desenlace:

1. *Se descubre su condición:*

1.A. Al pronunciar una frase inoportuna al caerle la espada o el fusil:

*—¡Maldita sea la espada
y maldita sea yo!
¿Maldita sea mi madre,
que no me parió varón!
—¡Maldita sea mi suerte
y maldita sea yo!
Por decir: “¡yo pecador!”
Dijo: “¡pecadora yo!”*

O bien pronuncia la frase inapropiada ante un engaño urdido por el hijo del rey:

*Estando un día jugando
en la casa de billar [sic],
con los demás compañeros
el hijo del rey que va:
—Estáte, estáte, don Marcos,
con buena calma te estás;
el caballo tienes muerto
en el prado de Malvar.
—¡Ay, pobre de mí, cuitada,
mi padre qué me dirá!
—Eso es lo que saber quiero,
que el caballo bueno está.*

(Burgos)

1.B. Es descubierta al acostarse con el hijo del rey:

*—Convidáta tú, hijo mío,
a tu cama a acostar,
que si Loíno es mujer
no se atreve a pasar—
Y Loíno, como no es tonto,
por fin se atreve a pasar,
y a eso de la media noche
el chico empezó a tocar.*

—¿Qué tocas, hombre, qué tocas
ni qué dejas de tocar?
Que lo que va de hombre a hombre
poco se puede llevar.
—Abran las puertas, madre,
ábranlas de par en par,
que Loíno es mujer,
con ella me voy a casar.—

(Cenizate, Albacete)

1.C. Se descubre su naturaleza femenina al caérsele el sombrero (propia de las versiones sefardíes):

A las primeras batallas
a los cincuenta mató;
a las segundas batallas
el sombrero se la cayó.
Todos dicen a una boca:
—Hembra es, que no varón.

(Orán)

A la primera batalla,
la niña muy bien ganó.
A la segunda batalla,
el sombrero se la cayó.
Un hijo del rey la viera,
que de ella se enamoró.

(Tánger)

2. No es descubierta y regresa a su casa

En gran número de versiones la joven finge recibir malas noticias para salvarse así de una situación comprometida (prueba del baño o de acostarse con el hijo del rey). Estas le llegan:

A través de un paje o criado
Carta que cae del cielo
Doblan las campanas con signos de duelo
Cartas por barco
Telegrama

Veamos unos ejemplos:

Estándose desnudando
una carta cayó a sus pies:
que era muerto su padre
y el permiso la dio él.
Ha salido de palacio
sin saber si era hombre o mujer.

(Valladolid)

He tenido un telegrama [sic]
de mi hermana la mayor
que está mi padre muy grave,
a visitarlo voy yo.

(Segu - Albacete)

Cartas me cáem do céu,
cartas me estão a chegar;
Talvez meu pae seja morto,
ou minha mãe u acabar.

As seis manas que lá tenho
eu as vou amparar.

(Algarve - Portugal)

Novas me chegan agora,
novas de negro pezar;
e os sinos da minha terra
já ouço repinicar,
ou meu pae que já é morto,
ou está para enterrar.

(Foz do Douro - Portugal)

En otros casos regresa a su casa al acabar la guerra:

Quédate con Dios, mi rey,
toda mi tropa lucida,
que siete años te ha servido
una doncella pulida.
Quédate con Dios, mi rey,
con todos mis vasullos,
que otros siete te sirviere
si no fuera por el baño.

(Burgos)

O bien rechaza el salario o los regalos ofrecidos:

—Vuelve, doncellita, vuelve,
tu dote se te dará,
—No quiero dote, buen rey,
mi padre me la dará,
que me calzará de oro,
de plata me vestirá.

(Palencia)

Algunas versiones se detienen en la preocupación de los padres por la honra de su hija:

—Sácume la rueca, madre,
que tengo ganas de hilar.
—Si con honra vienes, hija,
de oro te la he de dar.

(León)

—Hombres que estáis por la guerra,
burros os podéis llamar;
virgen he pasado el puente,
virgen lo vuelvo a pasar.
El que quiera casar conmigo
y a mis padres preguntar.

(León)

El regreso a su casa puede encontrarse amplificado en otras versiones con el seguimiento del hijo del rey:

Buenos días tenga, padre,
y los que con usted están.
—Si vienes con honra, hija,
trataráste de casar.
—Vengo con honra, mi padre,
como cuando fui de acá.
Buenos días tenga, madre,
y los que con usted están.
—Si vienes con honra, hija,
trataráste de casar.

—Vengo con honra, mi madre,
 como cuando fui de acá.
 Déme la camisa, madre
 que yo me quiero mudar;
 déme una rueca, mi madre,
 que tengo gana de hilar.
 Y entre estas palabras y otras
 el hijo del rey llegar.
 —Buenos días, señor conde,
 y los que con usted están.
 —Buenos días, señor rey,
 si hay alguna novedad.
 —La novedad que truígo
 esa la voy a explicar,
 que vengo a buscar su hija
 para con ella casar.
 —Mi hija es muy pobre
 para con el rey casar.
 —Sea pobre, sea rica,
 yo la tengo de llevar.

(Santander)

RESUMEN GENERAL DE DESENLACES

I. Se descubre su condición:

- Por una frase inapropiada
- Se le cae el sombrero (sefardíes)
- Al acostarse con el hijo del rey

El hijo del rey la solicita en matrimonio

II. No es descubierta:

- II. A. Finge malas noticias y decide regresar a su casa.
- II.A.1. Antes del regreso no acepta la recompensa ofrecida.
- II.B. El hijo del rey la sigue y la solicita a sus padres en matrimonio.
- II.C. Regresa, sin más, al acabar la guerra reestableciéndose el orden inicial.

Es sabido que el romancero tradicional ha sido transmitido generalmente por mujeres, por lo que los valores referenciales que ofrecen sobre la realidad pueden considerarse como expresivos de un punto de vista femenino. El modelo narrativo que se nos presenta en *La doncella guerrera*, considerado en su multiplicidad de versiones, remite a un universo ideológico, en ocasiones ambiguo, sobre el papel que desempeña la mujer. Mientras que la mayoría de versiones ofrecen en sus desenlaces una vuelta a lo que podríamos denominar como valores tradicionales (exaltación del hogar y del matrimonio, importancia de la honra, etc.), no es menos cierto que otras versiones —las menos, sin duda—, parecen sugerir un cierto inconformismo con la situación opresiva en la que se veía envuelta la mujer: sometimiento a la autoridad paterna y reducción a las tareas domésticas. El ascenso social a causa de un matrimonio regio y sancionado por los

padres, parece dar paso en algunas versiones a una cierta concienciación de que las tareas atribuidas con exclusividad a los hombres pueden ser desempeñadas igualmente por la mujer con similares resultados. Pero considerado en su conjunto, la transgresión de la doncella al vestirse de varón, lejos de mostrarnos una actitud feminista o reivindicativa de sus derechos, sirve para reintegrar el orden establecido. El orden parcialmente roto con su partida queda restaurado al consultar a su padre sobre la posibilidad de casarse, lo que dice bien poco de sus pretensiones liberalizadoras (15).

EL MOTIVO DEL DISFRAZ EN LA "LITERATURA DE CORDIEL"

El recurso de disfrazarse de varón se emplea con cierta frecuencia en la literatura de cordel. Tomemos unos cuantos casos, dos de ellos anotados en la sección de *Romances vulgares de valientes y guapos* del romancero de Durán (16), junto con otros que hemos ido entresacando de nuestra colección de pliegos de cordel. Durán transcribe las aventuras de *Josefa Ramírez* (17) y de *Victoria Acevedo* (18). A su vez, hemos rastreado el recurso del disfraz de varón en las aventuras protagonizadas por *Inés de Alfaro* (19), *Sebastiana del Castillo* (20), *Isabel Gallardo* (21), *Margarita Cisneros* (22), *Espinela* (23) y *doña Teresa de Llanos* (24), aunque sin duda la relación podría ampliarse.

En prácticamente todos los casos el esquema argumental es muy simple: de procedencia noble y para evitar un casamiento forzoso por imposición de sus padres, nuestra heroína mata al que ya es su marido, bien sola o con la ayuda de su pretendiente. Para evitar la acción de la justicia *se disfraza de hombre* y huye del lugar de los hechos matando a todo aquel que osa contrariarla obedeciendo a una especie de oscuro y trágico destino. Después de muchos viajes y peripecias donde ofrece sobradas pruebas de su valor temerario y actitud hostil al mundo de los hombres, ya sea capturada o por propia voluntad, se arrepiente de todas sus fechorías, fruto de la ciega venganza que la anima, y acaba ejecutada o purgando sus culpas ingresando en un convento donde llevará hasta su muerte una vida devota y ejemplar.

Obviamente los episodios difieren según el pliego que utilizemos, pero el trasfondo de todos ellos es el mismo: la venganza ante el casamiento impuesto, con todo lo tremendista y desmesurado que la poética del género exige. Pero lo que nos interesa destacar es la utilización del recurso de disfrazarse de hombre, lo que posibilita numerosas aventuras y equívocos. Este recurso no es nuevo, pues ha sido frecuentemente utilizado en el teatro como estudió Bravo Villasante (25), donde sostiene, creemos que de forma un tanto gratuita, que los pliegos de cordel que tratan estos temas, proceden de comedias.

Con todo, las aventuras de estas valerosas mujeres no pasan de ser una simple acumulación de episodios de difícil verosimilitud y cuya protesta social ante una situa-

ción injusta se encuentra ausente. Los personajes responden a arquetipos y se encuentran lejos de cualquier matiz psicológico. Lo que cuenta es la aventura por la aventura al margen de su correlación con la realidad, lo que refleja el gusto por lo irreal de los consumidores de estos pliegos convirtiéndose en pura literatura de evasión. Claro está que este gusto por la sucesión de aventuras no es patrimonio exclusivo de los siglos XVII al XIX, puesto que se han recogido versiones orales de algunos de estos pliegos muy avanzado ya el siglo XX (26).

Mayor relación parecen tener estas mujeres matadoras con algunos romances tradicionales: el tema de la mujer despechada que se venga de su amante dándole muerte, como en el caso de *Moriana*; la mujer matadora de hombres vencida con sus propias armas, caso de *La gallarda*; o la mujer semisalvaje y de fuerza extraordinaria como *La serrana de la Vera*.

Como muestra curiosa de la pervivencia del motivo de la mujer disfrazada de hombre pasamos a transcribir un pliego editado bien avanzado este siglo y que tuvimos aún la oportunidad de adquirirlo en la calle Toledo de Madrid en 1982, donde se exponía, junto a otro, sujeto de unas pinzas en una cuerda haciendo justicia a la acertada expresión de "literatura de cordel".

LA MUJER SOLDADO

*Pongan atención señores
a lo que voy a explicar
un suceso que ha ocurrido
con un joven militar.
En un pueblecito asturiano
allí una niña nació,
y sus padres al momento
la vistieron de varón
y según la gente dice
esta familia tenía
un pariente que es muy rico
que era tío de la niña
pero este señor tan rico
a la familia le habló
que dejaría su fortuna
al primer hijo varón,
entonces aquellos padres
llevados por la codicia
la vistieron de varón
ocultando que era niña,
Julio le ponen por nombre
siendo Julia el verdadero
y al cumplir los cuatro años
ya le mandan a un colegio
estudiaba con afán
en aquel mismo colegio
y allí todos lo apreciaban
por su buen comportamiento,
al cabo de algunos años
la llevó la inclinación
que tenía que ser chofer
lo que pronto consiguió,*

*al cumplir 17 años
a la mili se alistó
y al parque de automovilismo
a Valladolid marchó,
desde que al cuartel llegó,
era digno de admiración
cumpliendo con sus deberes
como un bravo militar
de chofer para su coche
un superior lo cogió
cumpliendo con sus deberes
como era su obligación
Julio dormía en el cuartel
con todos sus compañeros
y todos le querían mucho
por sus buenos sentimientos
en unión de sus amigos
las tabernas visitaba
y copa va y copa viene
como si nada pasara,
tenía sus varias bromas
como es de suponer
pero nadie descubrió
de que era una mujer.
Al cabo de algunos meses
Julio una novia se echó
era una chica muy guapa
que de él se enamoró
se cogían del bracete
y por la calle marchaban
como dos enamorados
siempre al cine la llevaba
así fue pasando el tiempo
así la mili cumplió
y cuando menos lo esperaba
el caso se descubrió,
allí mismo en el cuartel
una carterera fultó
conteniendo algún dinero,
y el coronel ordenó
que todos se desnudaran
para encontrar al ladrón
y todos obedecieron
pero Julio dijo no...
vamos Julio, que es lo que haces
desnúdate enseguida
no creo que ahora quedes
mal por esta tontería,
y Julio le contestó
yo no me desnudaré
sepa usted mi Coronel
que yo soy una mujer.
Vamos Julio no bromees
porque te puede pesar
ya sabes que en estos casos
no se puede bromear.
y Julio le contestó:
yo no quiero bromear,
lléveme usted al doctor*

*y lo puede comprobar.
 Todos los allí presentes
 atónitos se quedaban
 todos con la boca abierta
 sin poder hablar palabra
 que han estado tanto tiempo
 y sin llegarlo a saber
 durmiendo tranquilamente
 al lado de una mujer
 y aquí termina la historia
 de este caso tan raro
 ocurrido hace muy poco
 con una mujer soldado.*

Este romance tardío creemos que constituye una buena prueba de la persistencia de temas y motivos a lo largo del tiempo. El romance también ha pasado a la tradición oral, si bien con escasas variaciones (27).

El tema de la mujer disfrazada de varón puede rastrear-se asimismo en el teatro español de los siglos XVI y XVII, proveniente de las comedias italianas a las que se solía imitar. El recurso del disfraz originaba situaciones equívocas y cómicas por lo que fue usado con profusión. El recurso lo utilizó Lope de Vega en *El caballero de Illescas*, *Los locos por el cielo*, *El alcalde mayor* y *La mujer por fuerza*, entre otras comedias. Tirso de Molina, por su parte, lo utiliza en *El amor médico*, *Don Gil de las calzas verdes*, etc. También incorporaron este recurso Calderón, Mira de Amescua, Rojas Zorrilla y hasta el mismo Cervantes, por citar sólo unos cuantos autores sobresalientes.

Muy lejos queda la figura de la mujer disfrazada de varón de nuestro romance respecto a las mujeres matadoras y vengativas que nos presenta la literatura de cordel. En el caso del teatro el recurso no es sino una estratagemma para conseguir ciertos fines de carácter amoroso, sin perder en ningún momento su talante femenino, al igual que ocurre con el romance. Por el contrario, las mujeres varoniles que aparecen en los pliegos resultan poco creíbles y responden a un modelo arquetípico que lo que pretende es impresionar a un auditorio ávido de aventuras y de hechos extraordinarios en su loca carrera de aventuras y muertes.

No quisiéramos dejar de comentar algo sobre la célebre figura de la "Monja alférez", fruto de una casi segura falsificación literaria a cargo de Cándido María Trigueros, según estudió Menéndez Pelayo. La edición que manejamos es una reproducción facsímil de la publicada en París en 1829 (28). En ella se nos cuenta la historia de Catalina de Erauso que, desde su nacimiento en San Sebastián en 1592, llevó una vida marcada por la aventura. Educada para la vida religiosa huyó a consecuencia de una disputa que mantuvo con su superiora. Disfrazada de hombre llegó a Vitoria recorriendo posteriormente gran parte de España. Embarcó en un galeón que partía para América donde, una vez allí, sentó plaza de soldado en las compañías españolas. A raíz de varias acciones gloriosas se la distinguió con el grado de alférez. Tras nu-

merosas pependencias dio muerte a su hermano a quien no conocía por su precipitada marcha. Pasó luego a Tucumán donde entró al servicio de un canónigo; partió más tarde para Potosí y otras ciudades dando probadas muestras de su valentía y arrojo. Regresó a España pasando luego a Italia, donde obtuvo una audiencia con el Papa Urbano VIII, otorgándole licencia para vestir con ropas de hombre. Regresó de nuevo a América, no sin antes pasar por Francia y de nuevo por España. Al desembarcar en Veracruz, en medio de una gran tormenta, se perdieron para siempre las huellas de su azarosa existencia, lo que acrecentó aún más su ya legendaria figura.



De su aspecto físico se conoce un retrato de Pacheco (29), realizado en 1630, y expuesto en la *Galería Shepeler* de Aquisgrán. Asimismo, sus aventuras inspiraron a Juan Pérez de Montalván, quien relató su vida en verso en una comedia y que se incluye en la edición que manejamos. De su aspecto físico nos da noticia Pedro de la Valle que la conoció en Roma (30). Tal fue la fama de la monja alférez que incluso se hicieron traducciones de su vida al alemán al año siguiente de su publicación y posteriormente al francés.

No es este el único caso de trasfondo más o menos histórico que podemos aducir. Más cercano a nosotros es el caso de la escritora suiza Isabelle Eberhardt quien re-

corrió el Magreb vestida de hombre y asistiendo, incluso, a prostíbulos con otros compañeros, aunque al parecer ella se dedicaba solamente a observar. Casada con un sargento argelino murió en octubre de 1904 a causa de una riada sin llegar nunca a darse respuesta sobre quién era ella realmente, como se deduce de sus escritos (31).

También fue famoso el caso de Antonia Rodrigues, conocida por el sobrenombre de *La cavaleira portuguesa*, nacida en Aveiro en 1580, y que destacó por su audacia en los combates (32); la toledana María de Gelbes que para evitar un casamiento forzoso huye vestida de varón. En Puebla del Deán (La Coruña), ingresó en el convento de los Padres Franciscanos. Descubierta el secreto de su sexo en la confesión fue trasladada al convento de las Clarisas de Pontevedra, donde murió a los cuarenta y cuatro años en olor de santidad (33); Gertrudis Santamaría, que en 1812 sentó plaza de soldado en un regimiento de Infantería desvelándose su sexo al concedérsele la laureada de San Fernando por su comportamiento heroico en la batalla de *Puente Nuevo* en Bilbao (34). O el caso más reciente de María Teresa Gomes, nacida en la isla de Madeira y que sirvió en el ejército portugués sin que en muchos años nadie sospechara de su condición femenina.

Casos y más casos que no dejan de sorprendernos. Pero el recurso de disfrazarse de varón, sea por el motivo que sea, es antiguo: también lo practicaron por distintos motivos Santa Paula, Santa Eugenia y Santa Teodora, como se nos relata para ésta última en la *Leyenda Dorada* (35).

EL MOTIVO DEL DISFRAZ EN EL CUENTO

Los cuentos a los que vamos a hacer referencia acogen en algunos de sus desarrollos el motivo de la muchacha disfrazada con ropa masculina [K 1837]. Para no abultar en demasía este trabajo omitimos por lo general el desarrollo de los mismos, salvo los que entendemos precisen de algún comentario. Dejamos para el final el Tipo 514** u 884A, del que ofrecemos una versión inédita hasta ahora y en la que nos detendremos algo más en su análisis.

TIPO 425 K

La muchacha, disfrazada de hombre, debe romper unos zapatos de hierro para así poder desencantar a su amado. Confróntese este fragmento de una versión asturiana con el romance:

Entonces Angelina compró unos zapatos de hierro, se los puso y dijo:

— Y ahora, ¿cómo me los arreglaré para romperlos pronto? Sentaré plaza de soldado, porque los soldados no cesan de caminar y en seguida rompen los zapatos— se vistió de hombre y sentó plaza de soldado.

Y a los pocos días el hijo del rey se fijó en ella y fue corriendo a decirle a la reina que le parecía que aquel soldado no era hombre, sino mujer, y que estaba enamorado de ella.

Hijo mío —dijo la reina—, bríndale a pasear contigo por el jardín. Si es mujer, cogerá un ramo de flores.

El príncipe paseó por el jardín con Angelina; pero ella ni siquiera miró para las flores que había a los lados de los caminos.

En vista de que esta prueba no dio resultado, dijo la reina al príncipe:

— Hijo mío: invítale a que vaya a bañarse contigo a la mar.

La invitó, pero ella se disculpó diciendo que padecía una enfermedad que le impedía bañarse en aquellos días. (...) (36).

TIPO 510 B: CONOCIDO GENERICAMENTE COMO PIEL DE ASNO

La muchacha se disfraza de hombre para huir de las lascivas pretensiones de su padre. La acogen en el palacio como cuidadora de gallinas o pavos y el príncipe acaba enamorándose y casándose con ella.

TIPO 514

La muchacha, para escapar de la justicia por haber dado muerte al asesino de su novio, se disfraza de varón y se ve obligada a casarse con otra muchacha que se enamora de ella pensando que es un hombre. Ante una situación comprometida donde todo el mundo sospecha de su condición, se produce un cambio de sexo con el concurso de un animal o ser extraordinario. La semejanza con el romance, en la primera parte del desarrollo del cuento, resulta evidente —al igual que ocurría con el Tipo 425K—. Veamos un fragmento de una versión conquense:

Y dijo el padre:

— Vamos a dar un banquete y ponemos sillux altas y sillux bajas, que si Carlos es mujer se sentará en una silla baja.

Y fueron al banquete. Y Carlos fue y se sentó en la silla más alta que había. Conque ya de eso no sacaron nada.

Y ya dijo el padre:

— Ahora vamos de caza y luego a los baños del río, que si Carlos es mujer no se ha de querer bañar.

Y salieron todos de caza y después fueron a comer. Y después de comer dijo el padre a los caballeros:

— Ahora a los baños, a bañarnos al río.

Y entonces dijo Carlos:

—*Espérenme un poco, que yo tengo que ir a hacer mi necesidad.* (...) (37).

Lo más destacable de este tipo de cuento es el cambio de sexo que se produce por medios extraordinarios. En las versiones hispánicas puede deberse al concurso de un oricucorno quien hace una cruz con su cuerno en el erapeine de la muchacha desnuda transformándose ésta en un hombre y salvando la situación; por un toro que, después de toreado, queda transformado en vaca y la muchacha en hombre; en otros casos la transformación se produce gracias al milagro de un santo protector; o bien la muchacha se ata a la cintura la cabezada de una corza al entrar a bañarse al mar regresando convertida en un varón. En las versiones no hispánicas esta transformación puede ser debida al concurso de caballos, serpientes, ogros, aguas mágicas, etc. (38).

Dentro del ciclo de *La fidelidad y la inocencia* [Tipos 880–899], también aparece con frecuencia el motivo de la muchacha disfrazada de varón. Principalmente hemos detectado los siguientes:

- [Tipo 880]: *El hombre se jacta de su esposa*
- [Tipo 881]: *Fidelidad comprobada*
- [Tipo 882]: *La apuesta sobre la castidad de la esposa*
- [Tipo 883A]: *La inocente doncella calumniada*
- [Tipo 883B]: *El seductor castigado*
- [Tipo 884]: *La novia olvidada o abandonada*
- [Tipo 888]: *La esposa fiel*
- [Tipo 890]: *La libra de carne*

Todos los cuentos de este ciclo presentan un desarrollo bastante similar y han sido recreados con profusión literariamente. Shakespeare en *Cymbeline* recrea el Tipo 882 y entre nosotros existen paralelismos con la patraña XV de Timoneda (39), quien a su vez lo retoma del *Decamerón* de Boccaccio (*Giornata seconda, novella nona*). A su vez, Shakespeare recrea en *El mercader de Venecia* el Tipo 890, por citar sólo algunos casos representativos. Bajo forma oral parecen ser bastante corrientes en el folklore de Noruega e Islandia y no tanto en el sur de Europa, según la autorizada opinión de Thompson (40).

TIPO 514** U 884 A

El resumen del Tipo 514** u 884A (que morfológicamente responde al mismo tipo de cuento), es más o menos como sigue en sus versiones hispánicas:

Con el fin de ascender socialmente, la hija de un matrimonio pobre se disfraza de varón y entra al servicio del rey, ya sea de cuidadora de pavos, como en nuestra versión, o como médico en otras. La reina, creyendo que es un hombre, se enamora de ella y trata de seducirla, a lo que nuestra heroína se niega repetidamente. La reina, sintiéndose despechada, levanta una falsa acusación contra ella por lo que es condenada a muerte. Sólo podrá librarse de ella si supera ciertas pruebas o bien accede a sus deseos. La muchacha, con la ayuda de un padrino protector (San Pedro, San Antonio...), logra supe-

rar todas ellas, incluso hace hablar a una princesa muerta que se encuentra prisionera o encantada quien revela la infidelidad de la reina y la condición femenina de la doncella.

Pero veamos esta versión cordobesa, inédita hasta ahora:

EL ROSARIO DE SAN ANTONIO

Pues resulta que era un leñador que era muy guapo. Y su oficio era que iba a por leña y la vendía en el palacio y en las casas de gente de dinero. Total, que la reina tenía tres hijas y la más chica se enamoró de él. Y la madre y el padre rey no querían que se casara con él porque era un leñador y no le pegaba. Total, que la desterraron de la casa y de la familia y se casó con él.

Al cabo del tiempo iba a tener un niño. Y ella decía:

— *¡Dios mío, tan pobres que somos y no tenemos dinero ninguno pa comprar ropita ni na! ¡Qué va a ser de nosotros!*

A esto, que llaman a la puerta y se presenta Rosario de San Antonio —que era la Virgen del Rosario, la Virgen del Carmen y San Antonio bendito—, y le dice:

¿Qué le pasa?

— *Pues que voy a tener un hijo y no tengo ropa ni tengo na y, la verdad, que yo no sé que es lo que vamos a hacer.*

— *No se preocupe, que cuando vaya a tener el niño yo vendré a asistirlo — le dijo el Rosario de San Antonio.*

Total, que a los pocos meses se pone la mujer mala. Y se siente llamar a la puerta. Dan tres aldabonazos y se presenta el Rosario de San Antonio.

Total, que entran y dicen:

— *Somos nosotros que venimos a asistir a la enferma.*

— *Pasen ustedes. Pasad.*

Total, que la asistieron y estuvieron allí un par de días en la cabaña.

Cuando la bautizaron la gente del pueblo veían que las campanas tocaban y no había nadie que las echara al vuelo, sino que tocaban porque querían. Y la gente decía que vieron tres personas entrar pero que no las vieron salir.

Tuvo una niña. Y antes de irse, el Rosario de San Antonio le dijo a la madre:

— *Lo único que la encargamos es que le enseñe usted una buena educación y la enseñe a rezar, y que cuando sea mayor que escoja ella lo que quiera.*

Se fue pasando años, y la niña era ya casi una mujercita. Y toos los días iba a esperar al padre a la carretera —porque ya estaba mayor— a ayudarlo a traer la leña.

Un día en el campo, se sentó en el suelo y decía:

– Yo ya estoy harta de esta vida porque mis padres están ya mu viejecitos y quisiera que tuvieran otra cosa.

A esto que se le presenta el Rosario de San Antonio y la dice:

– ¿Qué es lo que quieres? Lo que tú quieras te lo vamos a conseguir. Tú pide lo que quieras.

– Yo quisiera trabajar pa ayudarle a mis padres.

– Pues te vamos a poner de paverito.

La vistieron de hombre y la pusieron de paverito en el palacio.

Total, que las criadas cuando vieron a Rosario de San Antonio ¡tan guapa y vestida de hombre! le fueron a la reina:

– ¡Mi majestá, ahí hay un paverito que eso es lo más guapo que yo he visto en mi vida!

Y la reina:

– Dile que pase. Comprarle toos los pavos y dile que pase.

Total, que entró y se enamoró de él. Y la pusieron en un salón como si fuera una princesa –pero vestía de hombre.

Un día que se fue el rey de cacería y se quedó la reina sola, le dijo:

– Rosario de San Antonio, sabes que yo te quiero mucho y que yo estoy enamorada de ti. Y, la verdá, es que no puedo pasar sin ti.

Y dice ella:

– Yo lo siento mucho, mi majestá, pero no puedo ofender al rey.

– ¡Pues te voy a echar una maldición que no te la va a librar nadie! ¡Ya puedes hacer lo que quieras que te matará el rey!

Cuando viene el rey se encuentra llorando a la reina y la dice:

– ¿Qué te pasa, mujer, que estás llorando y te encuentras tan despeiná?

– Pues que ha dicho la Rosario de San Antonio que es capaz de sembrar esta noche unos árboles que den los racimos de fruta en la cama de nosotros por la mañana –dijo la reina.

– ¡Anda ya, mujer! ¡ni que fuera Dios!

– ¡Qué sí que lo ha dicho!

Total, que la mandan llamar y dijo ella:

– Mire usted, yo no lo he dicho, pero con la ayuda de Dios voy a ver si lo puedo hacer.

Se mete en su cuarto y empieza a llorar. Cuando se presenta el Rosario de San Antonio y le dice:

– No te preocupes. Tú te acuestas tranquila, que mañana por la mañana tendrás una sorpresa.

Así que se acostó. Y por la mañana amaneció tres árboles, y cada árbol daba una fruta variada: peras, guindas y manzanas.

Cuando se levantaron los criados se quedaron toos usombraos y fueron corriendo a la reina.

– Mujestá, ¡una novedá en la casa! ¡novedá en el palacio!

– ¿Qué pasa? –dijo la reina.

Que hay tres árboles frutales llenos de fruta...

Y la reina se tiraba de los pelos de rabia.

Otra vez que se fue el rey la mandó llamar otra vez a Rosario de San Antonio.

– Mira, yo es que estoy enamorá de ti y no puedo pasar sin ti.

– Yo no puedo ofender a mi rey –dijo Rosario de San Antonio.

– ¡Bueno, pues de esta has salío, pero de la que te voy a echar, esa sí que no te libra nadie!

Cuando viene el rey se la encuentra llorando otra vez.

– ¿Qué te pasa, mujer?

– Que ha dicho Rosario de San Antonio que es capaz de sacar el anillo que se le perdió a tu madre en el mar.

– ¿Cómo va a ser eso posible, con los años que hace?

– ¡Que sí, que ha dicho que lo saca!

Conque la mandó llamar el rey y la dijo:

– Te doy de término una semana pa que saques el anillo.

– Yo no he dicho eso –dijo Rosario de San Antonio–, pero con la ayuda de Dios...

Se puso en su sala a rezar y aparece el Rosario de San Antonio y la dice:

– Mira, tú te vas a la orilla del mar y cuando saiga un pez con una boca muy grande le echas esto que te doy de comer y esperas.

Total, que salió el pez, le echó de comer eso que le había dao el Rosario de San Antonio, y salió con la sortija en la boca.

Cuando llegó con la sortija, decía el rey:

– ¿Has visto? ¿Cómo es posible que este muchacho haga este milagro? ¡Ni que hubieru estao en la orilla la sortija!

Total, que a los pocos días otra vez la reina llorando y lo mismo:

¡Te voy a echar una que de ésta sí que no te va a librar nadie! –le dijo la reina.

Total, que viene el rey y se la encuentra a la reina esgabazá y llorando como una Madalena.

— ¿Qué te pasa, mujer, siempre llorando ahora?

— Pues mira, que ha dicho Rosario de San Antonio que es capaz de sacar a tu hermana la encantá.

— ¡Anda ya, mujer! ¡si eso hemos ido la tropa y too y no podemos acercarnos allí porque desaparece el castillo!

— ¡Que lo ha dicho! ¡que lo ha dicho!

Total, que llama a la Rosario de San Antonio.

— Mire usted, mi majestá; yo no he dicho eso, pero con la ayuda de Dios yo no sé si podré...

Cuando se va a su sala llorando aparece otra vez el Rosario de San Antonio y la dice:

— Tú dile que te preparen dos jacas doncellas, cuatro peines, y cebá y paja. Yo iré delante y te enseñaré el camino por donde tienes que ir.

Total, que el Rosario de San Antonio iba por el camino guiándolo. Y antes de llegar, la dijo:

— Tú entras y no te fijas en na, na más que en unas viejecitas que están mu desgrañás. A esas las entregas los peines; a unos bueyes que hay, que son bravos, les varías la comida: al que tiene la paja le pones cebá y al que tiene cebá le pones la paja. Y en too lo último, detrás de una puerta, está la hermana del rey encantá. La coges y la metes debajo del brazo y sales con ella. Y aunque te llamen y te digan muchas cosas, tú no vuelvas la cara nunca.

Total, que entró al castillo y le dió los peines a las viejas que estaban sin peinar y les cambió la comida a los bueyes. La cogió, se la metió debajo del brazo y salió corriendo.

Y una vieja decía:

— ¡Cogerla! ¡cogerla! ¡Mira pacá! porque lo que quería era que volviera la cara.

— No, que nos ha dado unos peines pa que nos podamos peinar —decía otra.

Total, que salió corriendo y se montó en el caballo.

En esto, que el rey estaba esperándola en la mitá del camino a ver si era verdá que venía la hermana.

Pero las jacas, cuando vieron tantos caballos, se asustaron y se echaron pa atrás. Y Rosario de San Antonio mandó a decir que se fueru la tropa o se volvieran al castillo de la encantá.

Conque se fue la tropa y la princesa dio un suspiro.

Total, que llegan al palacio y todos tan contentos de que la hermana del rey ya estaba desencantá.

Cuando se pasaron cuatro o cinco días, la reina otra vez con la misma tamarra, y ella que no podía ofender a su rey.

— Ahora sí que te voy a echar una que ésta no te libra nadie —dice la reina.

Cuando viene el rey se la encuentra lo mismo, too despeiná y llorando.

— ¿Qué te pasa ahora, mujer?

— Que me ha dicho Rosario de San Antonio que le hace hablar a tu hermana la muda —la encantá es que era muda y por eso dio un suspiro cuando se encontró con la tropa—.

— ¡Eso no puede ser! —dijo el rey.

Que sí, que no... Total, que hace llamar al muchacho porque el rey se creía que era un hombre—.

— Yo no lo he dicho, pero con la ayuda de Dios lo haré.

Total, que se encierra en su cuarto y se aparece el Rosario de San Antonio y la dice:

— Mira, para hacerle hablar a la muda tienes que decir que en el medio de la plaza mayor hagan un tablao grande, y toas las autoridades y too el mundo que vayan ahí a oírte hacerla hablar.

¿Y yo voy a salir así?

— No, que vas a salir como yo te vista.

Entonces la vistió de princesa, con un traje blanco mu bonito y mu guapa que era, pues resplandecía entre toas.

Total, que llega la hora de hacerla hablar y que no venía la que la tenía que hacer hablar. Estaban toos impacientes.

Pero cuando la vieron vestida de mujer, no se creían que fuera ella.

Buenas tardes —dijo Rosario de San Antonio.

Y a esto de decir buenas tardes, dijo la muda:

— Buenas tardes.

Y se quedaron toos con la boca abierta.

— ¿Te acuerdas de cuando se volvió la tropa y distes un suspiro?

— Sí que me acuerdo.

— Y al llegar aquí, distes otro suspiro ¿no?

— Sí.

— Y ahora has dado otro suspiro. —Eran tres suspiros.

— Sí, porque si Rosario de San Antonio hubiera sido un varón hace a mi hermano un cabrón.

Y se acabó el cuento. Y ya está (41).

En el estudio dedicado por Espinosa a este tipo de cuento, señala que la forma característica de éste en España es rarísima en otras partes de Europa, siendo su origen muy antiguo. En el excelente y documentado estudio

de Delpech sobre este relato matiza la afirmación del gran hispanista señalando la existencia de desarrollos similares en las tradiciones italianas y francesas (42).

De este tipo de relato existen antecedentes en la literatura artúrica (leyenda de Merlín), concretamente en la historia de *Grisandola*, donde se articulan en un relato único los elementos más característicos del tipo (hija disfrazada, captura de una criatura misteriosa que revela la infidelidad de la reina y el sexo de la hija) (43). Asimismo, existen desarrollos paralelos en la tradición oriental (cuentos indios).

Nos enfrentamos, pues, a un tipo de relato que recoge tópicos desarrollados en distintas tradiciones. La existencia o no de un arquetipo original sobre el que se construyen los diferentes episodios es tema que rebasa con mucho nuestro estudio. Lo que parece cierto es que las distintas tradiciones han incidido en determinados aspectos teniendo por eje central el motivo de la doncella disfrazada, motivo que ha dado lugar a diferentes desarrollos narrativos.

Las versiones francesas o italianas, reelaborando materiales literarios medievales y renacentistas, presentan un desarrollo narrativo algo diferente de las versiones ibéricas. La dama muda que es la encargada de revelar el sexo de la doncella y la infidelidad de la reina en las versiones ibéricas, en las versiones francesas e italianas este auxiliar mágico es representado por una criatura misteriosa o un hombre salvaje, atendiendo más a modelos literarios precedentes.

Poco se puede rastrear en las versiones que conocemos de este tipo sobre el motivo del encantamiento de la joven. El hecho de ser una mujer nos aparta de la idea de alguna posible relación o componente sexual con la doncella disfrazada. Sin embargo, los papeles desempeñados por el hombre salvaje y la princesa muda, como auxiliares de la protagonista, resultan funcionalmente equivalentes.

Más interesante resulta sin duda el concurso del padrino o ayudante mágico, claramente cristianizado en las versiones ibéricas. Así como en el cuento recogido por Espinosa el papel de padrino lo desempeña San Pedro —o San Antonio en algunas versiones portuguesas—, en nuestro cuento cordobés son tres los personajes que actúan al unísono: la Virgen del Carmen, la Virgen del Rosario y San Antonio, y que incluso aportan el nombre de Rosario de San Antonio a la muchacha disfrazada. En las versiones no ibéricas del cuento el padrino que ayuda a superar las diversas pruebas a la muchacha, puede ser una anciana o un caballo con poderes extraordinarios (versiones brasileñas), lo que remonta a tradiciones más antiguas donde el mago, en su papel de padrino, traspasa sus poderes iniciáticos al niño que toma bajo su tutela.

Como ocurre con numerosos tipos de cuentos, la secuencia donde aparece el concurso de un ayudante que provee de objetos mágicos al protagonista para poder superar todo tipo de pruebas, se encuentra cristianizada en

nuestra versión. Ya no se trata de una anciana o un ser misterioso el que confiere al héroe determinados poderes, sino que el padrazgo es fruto de una alianza sobrenatural entre dos advocaciones de vírgenes: la del Carmen y la del Rosario, y un santo como San Antonio, en una especie de triunvirato sobrenatural que ayudan a la muchacha.

La Virgen del Carmen es tenida en la tradición por patrona de los marineros y de las gentes del mar. Como señala Gella Iturriaga (44), la advocación mariana tradicional de los marineros anterior al último cuarto del siglo XVIII, fue precisamente la de Nuestra Señora del Rosario, coexistente con otras devociones marineras. La Virgen del Carmen como patrona general de la Marina Española se remonta a finales del siglo XVIII, generalizándose su culto durante el siglo XIX y declarándose patrona de la misma a principios de este siglo.

La Virgen del Rosario es una advocación que vino a reemplazar en cierta medida a Nuestra Señora de las Victorias como patrona o abogada de las batallas. La instituyó el Papa San Pío V en conmemoración de la victoria en la batalla de Lepanto (1571), librada en las costas de Grecia y que enfrentó a los aliados de la Liga Santa (Felipe II, el Papado y Venecia) contra la expansión naval turca sobre el Mediterráneo. Como recuerdo de esa victoria, la Virgen del Rosario se celebra en toda la cristiandad el día 7 de octubre, fecha que coincide con la batalla.

El culto a San Antonio de Padua no se generalizó hasta entrado el siglo XV. Se trata de uno de los santos que ostenta mayor popularidad por las facultades intercesoras que se le suponen. De hecho, la tradición popular confunde su nacimiento situándolo en Padua, habiendo nacido realmente en Lisboa en 1195. Sus biógrafos destacan su profunda preparación teológica, estudios que emprendió por consejo de San Francisco de Asís, a quien conoció debido a su precipitado desembarco en Sicilia a causa de una tempestad en su regreso de África. Sus dotes oratorias le proporcionaron celebridad en Francia e Italia donde ejerció la docencia.

Vemos, pues, cómo los ayudantes que ejercen como padrinos gozan de una amplia popularidad atestiguada en las numerosas coplas, oraciones y milagros donde intervienen. La Virgen del Carmen y la del Rosario están asociadas a la protección de los navegantes y, por extensión, a los que emprenden un camino incierto. San Antonio, a su vez, es el patrón de las cosas perdidas. Su concurso como padrinos en el cuento conjugan sus virtudes benefactoras para el feliz desenlace del mismo.

La primera prueba a la que tiene que responder la doncella consiste en sembrar unos árboles frutales por la noche y recoger sus frutos a la mañana siguiente. La segunda consiste en recuperar un anillo perdido en el mar hace años. Ambas pruebas las supera gracias a la ayuda de sus padrinos. Estas tareas imposibles aparecen frecuentemente en el desarrollo del cuento de *Blancaflor, la hija del diablo* [Tipo 313C] (45).

Pero la más interesante es sin duda la última prueba que tiene que superar nuestra heroína y que caracteriza de alguna forma el cuento que estudiamos: la de hacer hablar a una muda encantada. Se trata, en esta ocasión, de una prueba de corte iniciático. Los padrinos sobrenaturales de la joven le advierten sobre el modo de llevarla a cabo y los medios con que debe contar. En el desarrollo del cuento ya se nos dice que la muda encantada habita en un castillo que desaparece cuando un común de los mortales intenta aproximarse. Se trata, por tanto, de un lugar al que sólo tienen acceso los iniciados. El héroe debe afrontar a solas su camino al recinto iniciático atravesando el umbral que lo separa del mundo de los mortales. Para ello, la muchacha cuenta en primer lugar con dos jacas doncellas que, como ella, simbolizan la virginidad y la pureza. La entrada al recinto está protegida por dos bueyes bravos que se supone perderán su fiereza al cambiarles la comida y crear en ellos la confusión. La presencia de unas viejas malpeinadas que valoran de forma compulsiva los peines que les proporciona la muchacha acrecientan el papel simbólico de los mismos, motivo que a su vez aparece en muchos cuentos de héroe. La diosa mesopotámica *Lamastu* siempre aparecía con un peine, un espejo y un huso, atributos muy antiguos de femineidad y de magia. El motivo de su interés por peinar a personas jóvenes era porque con su acción las convertía en ancianas.

Al fondo del recinto, y tras una puerta que marca el último umbral, se encuentra la muda encantada. En el cuento no se nos aclara el por qué de su encantamiento ni las circunstancias acaecidas para verse en tal situación. Su importancia radica en la función que va a desempeñar: reestablecer el orden natural.

Como ocurre en otros cuentos de corte maravilloso, existe una zona liminar que separa el mundo de los vivos y el de los muertos. El héroe, gracias a los poderes u objetos mágicos otorgados por sus padrinos en este caso, es el único que tiene acceso al intramundo donde habitan los espíritus. Desde su nacimiento ya se nos ofrecen indicios de sus poderes especiales: en nuestro caso, campanas que tocan solas.

Pero el regreso de este intramundo no se realiza de forma súbita. La princesa muda debe proferir tres suspiros antes de adquirir el don de la palabra para reestablecer el orden alterado. El intramundo del conocimiento y el mundo de los vivos se intercomunican a través del rito. De alguna manera en estos relatos subyace un intento de imaginar y correlacionar el mundo de los muertos con el mundo de los sueños o los deseos insatisfechos de los vivos.

Nos encontramos, en suma, con contenidos arcaicos cuyas referencias simbólicas no están del todo claras, o al menos no nos atrevemos a establecer correlaciones en este sentido. La advertencia previa de no volverse ante las continuas llamadas encuentra ciertamente paralelismos en la mitología o historia de los dioses. La función del héroe es la de actuar o llevar a cabo las acciones en-

comendadas. Su individualidad y su ego —respondiendo a su condición de arquetipos— están al servicio de lo que tienen que llevar a cabo y por eso no deben responder a llamada alguna que les distraiga de su misión.

Recapitulando lo expuesto hasta ahora podemos concluir que el motivo de la muchacha disfrazada de varón aparece en discursos de muy distinta procedencia y en desarrollos narrativos dispares. Se trata, en suma, de un fragmento de discurso cuya principal función es la de posibilitar las acciones posteriores envolviéndolas en un clima de ambigüedad y misterio donde la revelación del verdadero sexo de la joven suele precipitar los distintos desenlaces. En el caso del teatro el motivo se reduce a una estratagema que sirve para introducir situaciones cómicas de enredo. En la literatura de cordel su función es indicial pues mediante el recurso del disfraz la mujer matadora queda investida de alguna forma con rasgos varoniles: destreza con las armas, fuerza física impropia de mujeres, audacia desmedida, etc., todo ello motivado por un deseo irrefrenable de venganza. En el romance, y a veces en el cuento, el motivo constituye el eje cardinal y posibilitador sobre el que descansa la narración para que ésta tenga sentido: el descubrimiento de la condición femenina de la muchacha sobrevuela implícitamente a lo largo de todo el relato.

El motivo del disfraz de varón se remonta a esquemas narrativos muy anteriores a las actualizaciones orales que conocemos, sean éstas en forma de romance, leyenda o cuento. Resulta, pues, tarea infructuosa encontrar la forma originaria de donde procede. Como sucede con otros temas y motivos, apelamos a la noción de intertextualidad para conocer *in extenso* su forma de operar y sus distintas funciones narrativas al margen de los géneros literarios establecidos artificialmente. El arte de la creación oral obedece a reglas, a menudo no explícitas, donde intervienen tópicos, temas y motivos dispersos, elementos gestuales y situacionales, etc., que conforman una especie de magma maleable que modela su forma según el recipiente que la acoge. Es necesario, por tanto, una lectura múltiple que dé cuenta de sus distintos sentidos para integrarlos en un todo que nos permita conocer, aunque sea de forma provisional, los mecanismos de la creación oral.

APENDICE

LA DONCELLA GUERRERA

*A un Sevillano en Sevilla
siete hijas le dio Dios.*

*La mala suerte que tuvo,
que ninguna fue varón.*

*A la hija mas pequeña
le tiró la inclinación
de irse a servir al rey
vestidita de varón.*

*—No vas a la guerra, hija;
no vas a la guerra, no;*

*tienes el pelo muy largo
 y dirán que mujer sos.
 —Si tengo el pelo muy largo,
 padre, me lo cortaré;
 y después de bien cortado
 un varón pareceré.
 —No vas a la guerra, hija;
 no vas a la guerra no;
 tienes los pechos muy gordos
 y dirán que eres varón.
 —No le dé cuidado, padre;
 no le dé cuidado, no;
 que yo me los ceñiré
 con un estrecho cordón.
 Siete meses en las filas
 y nadie la conoció,
 hasta que el hijo del rey
 de ella se enamoró.
 Al montar en su caballo
 el fusil se le cayó.
 Por decir: ¡maldito seas!
 dijo: ¡maldita sea yo!
 La ha cogido por la mano
 y al palacio la llevó.*

Registrado por A. Lorenzo en *Corporario* (Salamanca), marzo/85, a Joaquina Milanés Martín, de 77 años, anteriormente dedicadas a las faenas del campo.

LA DONCELLA GUERRERA

*Mes de mayo, mes de mayo,
 cuando aprietan las calores,
 cuando los trigos se encañan
 y en el campo hay varias flores.
 Estando el marqués cenando
 y sus hijas al redor,
 su madre que estaba en medio
 las echó una maldición.
 Contestó la más pequeña,
 en favor de la mayor:
 —No nos maldiga ustedé, madre,
 no nos maldiga ustedé, no;
 que si al rey le falta gente
 a servirle me voy yo.
 —¿Dónde vas a ir tú hija mía?
 Todos te conocerán.
 Andando por los caminos
 corro más que un gavilán.
 Se despidió de sus padres,
 se la olvidó lo mejor:
 —¿Cómo me llamaré, padre?
 ¿Cómo me llamaré yo?
 —El caballero don Marcos.
 Don Marcos me llamo yo.
 A la entrada del palacio
 se la cayó lo mejor,
 y por decir ¡yo pequé!
 dijo ¡pecadora yo!*

*El rey que tenía un hijo,
 estas palabras oyó.
 —De amores me muero padre;
 de amores me muero yo,
 que los ojos de don Marcos
 son de hembra y no de varón.
 —Convidala tú, hijo mío,
 convidala tú a bañar,
 que si ella fuera hembra
 no se querrá desnudar.
 Mientras to los soldados
 se querían desnudar,
 el caballero don Marcos:
 —Los baños me sientan mal.
 —De amores me muero padre;
 de amores me muero yo,
 que los ojos de don Marcos
 son de hembra y no de varón.
 —Convidala tú, hijo mío,
 convidala tú a correr,
 que si ella fuera hembra
 no se podrá contener.
 Mientras que to los soldados
 no se pueden contener,
 al caballero don Marcos
 nadie le gana a correr.
 —De amores me muero padre;
 de amores me muero yo,
 que los ojos de don Marcos
 son de hembra y no de varón.
 Convidala tú, hijo mío,
 convidala tú a sentar,
 que si ella fuera hembra
 silla buja cogerá.
 Mientras todos los soldados
 han cogido silla baja,
 el caballero don Marcos
 ha cogido la más alta.
 —De amores me muero padre;
 de amores me muero yo,
 que los ojos de don Marcos
 son de hembra y no de varón.
 —Ayer he tenido carta
 de mi hermana la mayor,
 que mi padre estaba enfermo
 y le iban a dar la unción.
 ¡Adiós palacio del rey!
 ¡adiós regimiento hermoso!
 ¡Siete años he servido
 y una doncellita soy!*

Registrado por A. Lorenzo, J. Camarena y P. Esteban en *La Hiruela* (Madrid), octubre/83, a María Mambiona, de 75 años, anteriormente dedicada a las faenas del campo.

LA DONCELLA GUERRERA

*Estando el conde comiendo
 con sus hijas al redor,
 a la pobre condesita
 una maldición le echó.*

*Ha salido la pequeña
 en defensa la mayor:
 —No la maldiga usted, padre,
 no la maldiga usted, no;
 que si el rey precisa gente
 a servirle marchó yo.
 —Eres muy blanca de cara,
 verán que no eres varón.
 —Yo me daré, padre mío,
 con las juncias de León.
 —Eres muy blanca de pecho,
 verán que no eres varón.
 —Yo me pondré, padre mío,
 a los rayitos del sol;
 que me quemén, que me abrasen,
 que me cambien de color.
 ¿Qué nombre cogeré, padre?
 ¿Qué nombre cogeré yo?
 El caballero don Marcos
 su padre se lo acordó.
 Ha llegado a palacio
 y el príncipe la miró;
 y prendado de sus ojos
 enfermito él se quedó.
 —De amores me muero madre;
 de amores me muero yo,
 que los ojos de don Marcos
 son de hembra y no de varón.
 —Convidala tú, hijo mío,
 a los builes a bailar,
 que si ella fuera dama
 a los corales se irá.
 Toditos los caballeros
 se han tirado a los corales;
 y el caballero don Marcos,
 coger y tirar puñales.
 —De amores me muero madre;
 de amores me muero yo,
 que los ojos de don Marcos
 son de hembra y no de varón.
 —Convidala tú, hijo mío,
 a las sillas a sentar;
 que si ella fuere hembra
 a las más bajas se irá.
 Toditos los caballeros
 se han sentado en las más bajas;
 y el caballero don Marcos
 se ha sentado en la más alta.
 —De amores me muero madre;
 de amores me muero yo,
 que los ojos de don Marcos
 son de hembra y no de varón.
 Convidala tú, hijo mío,
 a la fruta a merendar,
 que si ella fuere hembra
 a las manzanas se irá.
 Toditos los caballeros
 se han tirado a las manzanas,
 y el caballero don Marcos*

*se ha tirado a las naranjas.
 —De amores me muero madre;
 de amores me muero yo,
 que los ojos de don Marcos
 son de hembra y no de varón.
 Convidala tú, hijo mío,
 a los baños a bañar;
 que si ella fuere hembra
 no se querrá desnudar.
 Toditos los caballeros
 se metieron en el agua,
 y el caballero don Marcos
 las manos sólo ha metido.
 —Yo padezco del reuma,
 y no me puedo mojar;
 únicamente las manos,
 porque quiero acompañar.
 —De amores me muero madre;
 de amores me muero yo,
 que los ojos de don Marcos
 son de hembra y no de varón.
 —Convidale tú, hijo mío,
 a las camas a dormir;
 que si ella fuere hembra,
 no se querrá desvestir.
 Toditos los caballeros
 en la cama se han metido;
 y el caballero don Marcos
 una carta ha recibido.
 —Carta, he tenido carta
 de mi hermana la mayor,
 que está mi padre muy malo
 y le van a dar la unción.
 ¡Quédate con Dios, palacio,
 con tus damas y tu rey!
 ¡Siete años te ha servido
 una doncella muy fiel!*

Registrado por Antonio Lorenzo en Madrid (capital),
 en fecha indeterminada, a Juan Manuel Prieto, de 26
 años, encuadernador de profesión, quien la aprendió de
 su madre.

LA DONCELLA GUERRERA

*A un sevillano en Sevilla
 siete hijas le dio Dios,
 y la desgracia que tuvo
 que ninguna fue varón.
 De las siete, la más chica,
 le salió la inclinación
 de irse a servir al rey
 vestidita de varón.
 —No vayas, hija, no vayas,
 que te van a conocer;
 tienes el pelo muy largo
 y dirán que eres mujer.
 —Si tengo el pelo muy largo,
 padre, me lo cortaré;*

y después de bien cortado
un varón pareceré.
—No vayas hija, no vayas,
que te van a conocer;
líenes las manos muy blancas
y dirán que eres mujer.
—Si tengo las manos muy blancas,
padre, las entiznaré;
después que estén bien tiznadas
un varón pareceré.
Siete años estuvo en guerra
y nadie la conoció;
sólo el hijo de don Carlos
que de ella se enamoró.
Al subirse en el caballo
la espada se le cayó.
—¡Maldita sea la espada
y maldita sea yo!
La ha subido en el caballo
y con él se la llevó.

Registrado por Antonio Lorenzo en *Cerezal de Peñahorcada* (Salamanca), diciembre/83, a Isabel Rodríguez Regalado, de 60 años, dedicada a las faenas del campo.

LA DONCELLA GUERRERA

En Sevilla a un sevillano
siete hijas le dio Dios;
siete hijas de familia
y ninguna fue varón.
Y la más chiquirritita
a lo que se prometió:
a servir a nuestro rey
para ser hembra y varón.
Tres años le sirvió al rey,
nadie se lo conoció.
Y una tarde en el paseo
la espada se le cayó.
Por decir: —Señor, pequé,
dijo: —Pecadora yo
Y el hijo de un comandante,
que estas palabras la oyó:
—Ay, madre, que por Dios, madre,
que yo me muero de amor,
que el caballero don Marcos
es hembra que no es varón.
—Convidale tú, hijo mío
a comer contigo un día,
que si ella fuera mujer
silla baja cogería.
Todos los caballeros
cogían las sillas bajas,
y el caballero don Marcos
la más alta que había en casa.
—Ay, madre, que por Dios, madre,
que yo me muero de amor,
que el caballero don Marcos
es hembra que no es varón.

—Convidale tú, hijo mío,
a correr contigo un día,
que si ella fuera mujer
de correr se cansaría.
Todos los caballeros
de correr ya se cansaban,
y el caballero don Marcos
no corría, que volaba.
—Ay, madre, que por Dios, madre,
que yo me muero de amor,
que el caballero don Marcos
es hembra que no es varón.
Convidale tú, hijo mío,
a bañar contigo un día,
que si ella fuera mujer
desnudarse no quedría (sic).
Toditos los caballeros
se empiezan a desnudar,
y el caballero don Marcos
ha encomenzado a llorar.
—¡Maldita sea mi suerte!
¡Maldita la suerte mía!
—No te maldigas, mujer
que era lo que yo quería.

Registrado por Antonio Lorenzo y José Manuel Fraile en *Cañamero* (Cáceres), febrero/83, a Felipe Morales, de 63 años.

LA DONCELLA GUERRERA

En Sevilla a un sevillano
siete hijas le dio Dios,
y en el medio de las siete
no tuvo ningún varón.
Y contesta la más chica
en favor de la mayor,
que si el rey precisa gente
a servirle he de ir yo.
—Eres muy larga de pelo,
dirán que no eres varón.
—Yo me lo cortaré,
yo me lo corto alrededor.
—Eres muy blanca de cara,
dirán que no eres varón.
—Yo me pondré a los rayitos,
a los rayitos del sol,
y que borre mi hermosura
y negra me ponga yo.
Eres muy alta de pecho,
dirán que no eres varón.
—Yo me daré con la juncia,
con la juncia de León.
Al subir en el caballo
se te olvida lo mejor:
—¿Cómo me llamaré, padre?
¿Cómo me llamaré yo?
—Llámate don Marcos, hija,
como me he llamado yo.

Estando en estas palabras
la espada se la cayó,
y por decir: —pecador,
dijo: —pecadora yo.
Y el rey que lo estaba oyendo,
de amores se cautivó.

De amores, muero, madre,
de amores muero yo,
que el caballero don Marcos
es hembra que no es varón.
—Convidale tú, hijo mío,
a correr contigo un día,
que si ella fuera mujer
de correr se cansaría.
Toditos los caballeros
no corrían, que tronaban;
y el caballero don Marcos
no corría, que volaba.

—De amores, muero, madre,
de amores muero yo,
que el caballero don Marcos
es hembra que no es varón.
—Convidale tú, hijo mío,
a comer contigo un día,
que si ella fuera mujer
silla baja cogería.

Toditos los caballeros,
todos cogían sillitas bajas,
y el caballero don Marcos
la más alta que había en casa.

—De amores, muero, madre,
de amores muero yo,
que el caballero don Marcos
es hembra que no es varón.

—Convidale tú, hijo mío,
a bañar contigo un día,
que si ella fuera mujer
desnudarse no quedaría. (sic)

Toditos los caballeros
se empiezan a desnudar,
y el caballero don Marcos
ha empezado a suspirar.

—Y muy mal me están los baños,
los baños están muy mal;
por dar gusto a los señores
las piernas me viá mojar.
Y aquí se acaba la historia
de esta valiente mujer.
Siete años le ha servido
esta doncellita fiel.

Registrado por Antonio Lorenzo y José Manuel Fraile en Cañamero (Cáceres), junio/83, a Agustín Maeso, de 47 años.

NOTAS

(1) Véanse, entre otros estudios de interés: BENAVIDES MORO. N.: "Variante sefardí de un romance de asunto leonés", en *Ar-*

chivos Leoneses, VI, (1952), pp. 97-102. El autor sostiene un origen histórico para el romance situándolo en la guerra que emprendieron los Reyes Católicos contra Alfonso V de Portugal, Luis XI de Francia y los partidarios de la Beltraneja; CASTRO, Américo: "Romance de la mujer que fue a la guerra", en *Lengua, Fisonomía y Literatura*, Madrid, Suárez, 1924, pp. 259-280; PIRES DE LIMA, Fernando de Castro: *A mulher vestida do homem. Contribuição para o estudo do romance "A donzeia que vai à guerra"*, Coimbra, Fundação Nacional para a alegria no trabalho, 1958; DELPECH, François: "La doncella guerrera: chansons, contes, rituels", (1985), en *Formas breves del relato*, ed. Yves-René Fontquerne y Aurora Egido, Madrid, Casa de Velázquez, Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza, 1986, pp. 57-86; COSSIO, José María de: "Notas al romancero. Caracteres populares de la feminidad en «La doncella que va a la guerra»", en *El Escorial*, VI, N.º 17, Madrid, 1942, pp. 413-423. El autor analiza solamente los textos de su *Romancero popular de la Montaña*: 2 vols., Santander, Sociedad de Menéndez y Pelayo, 1933-34.

(2) THOMPSON, Stith: *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books and Local Legends*, 6 vols., Copenhagen y Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958.

Para el estudio del *motivo* en el romancero son muy útiles los trabajos de GONZÁLEZ, Aurelio: *El motivo como unidad narrativa mínima en el romancero* y DEBAX, Michelle y FERNÁNDEZ, Bárbara: "Motivos y figuras en «Hero y Leandro»", en *El Romancero. Tradición y pertinencia a fines del siglo XX*; Actas del IV Coloquio Internacional del Romancero (1987), Fundación Machado, Universidad de Cádiz, 1989, pp. 52-55 y 71-85 respectivamente; MARISCAL, Beatriz: "Hacia una definición de las unidades narrativas en el Romancero tradicional", en *De Balada y Lírica* (Tercer Coloquio Internacional sobre el Romancero) (1982), 2 vols., Catalán, Diego et al. (edit.), Madrid, Fundación Menéndez Pidal, Universidad Complutense, 1994; vol. I, pp. 247-261.

(3) ALMEIDA GARRETT, Joao Baptista da Silva I. de: *Romancero e Cancioneiro Geral*, 2 vols., (1843-1851); *Romancero*, 3.ª ed., 3 vols., Empresa da História de Portugal, Lisboa, Sociedade editora, 1900-1901 (*Obras Completas do Visconde de Almeida Garrett*, vols. IV, XIX, XV). Ofrece versiones retocadas sobre bases orales en un proceso que el autor denomina de "reconstrucción".

(4) NIGRA, Constantino: *Canti popolari del Piemonte*, Turin, edit. Roux Frassati e Co., 1888.

(5) BRAGA, Theophilo: *Romancero Geral Portuguez*, 2.ª ed., ampliada, 3 vols., I y II, Lisboa, Manuel Gomes, editor, 1906-1907; III, Lisboa, J. A. Rodrigues & C.ª, Editores, 1909. Re-funde y reúne el material disperso que antes publicara en 1867 y 1869 sobre lecciones continentales e insulares. Existe una utilísima reimpresión del vol. I de esta obra con una introducción crítica de Pere Ferré; Lisboa, Vega, 1982.

(6) MICHAELIS DE VASCONCELLOS, Carolina: *Romances Velhos em Portugal*, (1907), 2.ª ed., Coimbra, Imprensa da Universidade, 1934. Existe una nueva reimpresión; Oporto, Lello & Irmão, 1980.

(7) MENÉNDEZ PELAYO, Marcellino: *Tratado de los romances*

viejos, 2 vols. (1903-1906) Aut. Lit. Cast., XII, Madrid, Sucesores de Hernando, 1906; II, p. 512.

(8) MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Romancero Hispánico, (Hispano-Portugués, Americano y Sefardí)*, 2 vols., Madrid, Espasa Calpe, 1953; II, p. 323.

(9) MILA Y FONATANALS, Manuel: *Romancero catalán. Canciones tradicionales*, 2.ª ed., Barcelona, Librería de D. Alvaro Verdaguer, 1882. Amplía y refunde sus *Observaciones sobre la poesía popular, con muestras de romances catalanes inéditos* (1853).

(10) MENÉNDEZ PIDAL, Juan: *Poesía popular. Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfuyozas y filandones recogidos directamente de boca del pueblo*, Madrid, Hijos de J. A. García, 1885. Reproducido en *Antología de Poesías Líricas Castellanas*, vol. X, por Menéndez Pelayo, Marcelino, Madrid, Librería de Hernando y C.ª, 1913. Existe una espléndida segunda edición moderna, ampliada y coleccionada con los originales manuscritos, que es la que manejamos: Seminario Menéndez Pidal-Edit. Gredos y GH Editores, Madrid-Gijón, 1986.

(11) CASAS GASPAS, Enrique: *Costumbres españolas de nacimiento, noviazgo, casamiento y muerte*. Madrid, Escelicer, 1947, p. 73.

(12) CASAS GASPAS: *Op. cit.*, p. 81.

(13) LORIE, Peter: *Supersticiones*, (1921), Barcelona, Círculo de Lectores, 1993, p. 36.

(14) DEVOTO, Daniel: "Entre las siete y las ocho", en *De filología*, Buenos Aires, Instituto de Filología Hispánica, año V, 1959, pp. 65-80.

(15) Véanse a este respecto: RODRIGUEZ BALTANAS, Enrique J.: "El romancero, femenino o feminista? (Notas a propósito de *La doncella guerrera*)", en *Draco*, Revista de literatura de la Universidad de Cádiz, I, 1989, pp. 51-62; SLATER, Candace: "The Romance of the Warrior Maiden: A tale of Honor and Shame", en *El Romancero hoy: Historia, comparatismo, bibliografía crítica*, Anniscad, Samuel G., Sánchez Romeralo, Antonio y Catalán, Diego (eds.), Madrid, Cátedra Seminario Menéndez Pidal-Editorial Gredos, 1979.

(16) DURAN, Agustín: *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, 2 vols., (1849-1851), Madrid, M. Rivadeneyra editor, Biblioteca de Autores Españoles (=BAAEE, vols. X y XVI). Refundó su serie de romanceros parciales aparecidos entre 1828 y 1832. Usamos las reediciones de 1877 (vol. I) y 1882 (vol. II).

(17) DURAN, II, *Op. cit.*, (N.º 1328-29). Valenciana de familia noble solicita a su enamorado don Pedro de Valetzuela que la rapte para así salvarse de un matrimonio convenido por sus padres. En el lugar señalado para la cita asesinan a su pretendiente jurando ella venganza. Vestida de hombre se entera en una casa de juegos de los nombres de los asesinos, a los que posteriormente mata. Tras otras fechorías de este estilo acaba como cautiva en Argel, enamorándose de ella la mujer de su amo confundiéndola con un hombre. Tras muchas peripecias regresa a encontrarse con sus padres en Valencia y acaba refugiándose en un convento de religiosas Franciscas donde "vivió dando ejemplo".

(18) DURAN, II, *Romancero...*, *Op. cit.*, (n.º 1327). Sus padres la casan a la fuerza con un rico noble llamado Florencio de Granada. La misma noche de bodas le cerrea el pescuezo al que ya es su marido con una daga. Huye vestida con las ropas del difunto junto con su enamorado quien posteriormente es encarcelado. Tras otras fechorías logra capitanear una cuadrilla de bandoleros que la ayudan a sacar de la prisión a su pretendiente. Este trata de deshonrarla descubriendo a sus compañeros su verdadera condición femenina, a lo que nuestra brava almeriense no duda en darle muerte, por lo que se ve obligada a huir de nuevo. Se enrola como soldado en el ejército y mata a su capitán que siempre dudó de su condición varonil. Después de otras vicisitudes acaba ingresando en un convento para posteriormente acabar como anacoreta en una cueva.

(19) Debido a la muerte de sus padres se hacen cargo sus hermanos de nuestra heroína hasta que cumple los veintidós años. Sus hermanos dan muerte a su pretendiente por una discusión huyendo a Gibraltar. Ella jura vengarse y, disfrazada de nombre, parte de Sevilla hacia Gibraltar donde los da muerte. De regreso a Sevilla y descubierto el crimen, se disfraza de nuevo de hombre y huye dando muerte a todo aquél que se le pone por delante: da muerte a dos portugueses en Ceuta, prosigue sus andaduras en Zaragoza pasando a Cataluña y a Francia, donde embarca en Marsella rumbo a Cádiz. Allí quedó prendada de un valentón jerezano llamado Pedro Bravo, del que también da cuenta al poco tiempo. Es detenida y condenada a la horca siendo salvada de forma inverosímil por un ermitaño que le ayudó en cierta ocasión. Acaba ingresando en un convento donde terminó teniendo una conducta ejemplar. Barcelona, imprenta de Ignacio Estivill, enero de 1831.

(20) Castigada por sus padres y sus dos hermanos a permanecer encerrada más de un año para impedir su casamiento, logra escapar con la ayuda de su amante matando previamente a sus padres "les sacó los corazones/y en aceite los ha frito". Seguidamente mata a su amante por haber sido el causante del conflicto y huye vistiéndose con sus ropas. Los hermanos salen en su busca y ella les corta la cabeza. Huye de nuevo a Ciudad Rodrigo hasta que por fin consiguen capturarla siendo condenada a la horca en 1725 sin haber cumplido aún los veinte años y pidiendo perdón a Dios. Lérida, imprenta de Corominas, s/a.

(21) Diestra con las armas promete vengar la muerte de su padre. Disfrazada de hombre acaba con la vida del hidalgo asesino. Posteriormente mata a su maestro de armas y prosigue sus andanzas por Andújar, Córdoba, etc., cometiendo numerosas fechorías. Ingresó en el ejército para ponerse a salvo donde continuó matando. Por último decidió retirarse a un convento dominico haciéndose pasar por fraile. Herida gravemente y arrepentida de sus actos revela su condición femenina. Acaba casándose con un capitán de caballos llamado Juan Corazas consiguiendo, incluso, una renta del rey Felipe V. Barcelona, imprenta de los herederos de Juan Jolis, calle Algodoneros, s/a.

(22) Obligada por su padre a casarse con un rico comerciante de Lérida pide ayuda a su amante para deshacerse de él. Como el amante se acobarda Margarita acaba con los dos. Vestida con las ropas del marido huye con su caballo y regresa a casa de su padre donde un mayoral le entrega un pliego donde su padre le pide perdón. Prosigue de nuevo sus aventuras por Cataluña como

tiendo muchas muertes. Al capturarla por haber perdido a su veloz caballo es condenada a garrote vil, muriendo arrepentida en 1852 en el patíbulo. Barcelona, imprenta de C. Miró, calle de Arrepentidas, n.º 5, 1852.

(23) Barcelona, imprenta de los Herederos de Juan Jolis, s/a. Tenemos también a la vista una reimpresión de Utrera. Imprenta y librería de los Ayuntamientos, Vereda 80. (Reproducido anteriormente, con ligeros variantes, por Durán, II, *Romancero...*, *op. cit.*, (n.º 1330)

(24) Barcelona, Herederos de Juan Jolis, en la calle Algodoneros, s/a.

(25) BRAVO VILLASANTE, Carmen: *La mujer vestida de hombre en el teatro español (siglos XVI-XVII)*, Madrid, Revista de Occidente, 1955.

(26) Véanse entre otros. *Voces Nuevas del Romancero Castellano-Leonés*, II, PETERSEN, Suzanne H. (ed.). Madrid, Gredos, 1982. (Se incluyen 6 versiones de doña Josefa Ramírez procedentes todas ellas de Santander y recogidas en 1977); DIAZ VIANA, Luis; DIAZ, Joaquín y DEJEN VAL, José: *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid. Romances tradicionales*, vol. II. Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1979. (Se incluye una versión de Josefa Ramírez, p. 164).

(27) Puede consultarse con el título de *la mujer soldado* una versión recogida en Higuera (Albacete), en MENDOZA, Francisco: *Antología de romances orales recogidos en la provincia de Albacete*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses de la Excma. Diputación de Albacete - C.S.I.C. - Confederación Española de Centros de Estudios Locales, 1990, p. 324; también en DIAZ VIANA, Luis et al.: *Op. cit.*, p. 172, con el título de *la militar*, versión de Traspinedo (Valladolid). Más curiosa resulta una versión de Carrascal del Río (Segovia), donde tras los diez primeros hemistiquios de *la doncella guerrera* se continúa el romance con la historia de la mujer soldado: *Romancero General de Segovia. Antología (1880-1992)*. Ed. CALVO, Raquel con la supervisión de CATALÁN, Diego. Segovia, Seminario Menéndez Pidal, UCM y Diputación Provincial de Segovia, 1994, p. 85.

(28) *Historia de la Monja Alférez, doña Catalina de Erauso, escrita por ella misma*, ilustrada con notas y documentos por don Joaquín María de Ferrer, París, Imprenta de Julio Didot, 1829. Reimpresa por Editorial Amigos del Libro Vasco, s/l, 1986.

(29) Francisco Pacheco (1564-1654): pintor de la escuela sevillana; acció en su taller de pintura al entonces joven Velázquez. Hombre bien considerado por las autoridades y el clero fue nombrado "veedor" o censor de pinturas de la Inquisición, de cuyo informe dependía si un cuadro religioso se ajustaba al dogma y a la moral reinantes. Más que por su pintura ha pasado a la historia del arte por un tratado que sobre ésta se publicó en 1649 y por que Velázquez se convirtió en su yerno al casarse con su hija.

(30) "Es de estatura grande y abultada para mujer, bien que por ella no parezca no ser hombre. No tiene pechos, que desde muy muchacha me dijo haber hecho no sé qué remedio para secarlos y quedar llanos, como le quedaron; el cual fue un emplastro que le dio un italiano que cuando se lo puso le causó gran dolor, pero después sin hacerle otro mal surtió el efecto. (...) De rostro no es fea, pero no hermosa, y se le reconoce estar un tanto

maltratada, pero no de mucha edad. Los cabellos son negros y cortos como de hombre, con un poco de melena como hoy se usa. En efecto, parece más conuco que mujer; viste de hombre a la española; trae la espada bien ceñida, y así la vida: la cabeza un poco agobiada, más de soldado valiente que de cortesano y de vida amorosa. Sólo en las manos se le puede conocer, porque las tiene abultadas y carnosas y robustas y fuertes, bien que las mueve algo como mujer". Citado por SERRANO y SANZ, Manuel: *Autobiografías y memorias*. Madrid, Librería Editorial de Bailly-Baillière e Hijos, 1906, p. CLXI de la introducción.

(31) MONTERO, Rosa: *Historias de Mujeres (I)*, Suplemento Semanal del diario "El País", 25 de junio de 1995.

(32) NUNES DE LEÃO, Duarte: *Descrição do Reino do Portugal*, 2.ª ed., Lisboa, 1785. Cit. por Pires de Lima, *op. cit.*, (2), pp. 159 y ss.

(33) VEGA, Vicente: *Diccionario Ilustrado de Rarezas, Interesmitudes y Curiosidades*, 4.ª ed., Barcelona, edit. Gustavo Gili, 1971, p. 538.

(34) VEGA: *Diccionario...*, *op. cit.*, p. 541.

(35) DE LA VORAGINE, Santiago: *La leyenda Dorada* (siglo XIII), 2 vols., Madrid, Alianza Editorial, 1982; I, pp. 372 y ss.

(36) LLANO ROZA DE AMPUDIA, Aurelio (del): *Cuentos asturianos recogidos de la tradición oral*, Madrid, Centro de Estudios Históricos, 1925. (Manejamos la reedición moderna con estudio introductorio de Gómez Tabanera, José Manuel; Oviedo, Grupo Editorial Asturiano, 1993, pp. 43 y ss.).

(37) ESPINOSA, Aurelio M., padre: *Cuentos populares españoles*, (1923-26), 2.ª ed., 3 vols., Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946-47; I, n.º 155, pp. 378 y ss.

(38) Para un estudio detallado de este tipo de cuento véase: ESPINOSA: *Cuentos...*, *op. cit.*, (III), pp. 97-107.

(39) TIMONEDA, Joan: *El patruñuelo* (1567), edición de Romera Castillo, José, 2.ª ed. corregida y aumentada, Madrid, Catedra, 1986, pp. 245 y ss.

(40) THOMPSON, Stith: *El cuento folklórico* (1946), edic. española: Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1972, traducción de Angelina Larrano, p. 157.

(41) Registrado por Antonio Lorenzo en *Córdoba* (capital), agosto/88, a Anita Jiménez, de 71 años, sus labores y anteriormente costurera.

(42) DELPECH, François: "Essai d'identification d'un type de conte (le sauvage et la fille travestie)", Madrid, en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, tomo XX, pp. 285-312 y tomo XXI, pp. 255-280, 1984-1985.

(43) DELPECH, *Essai...*, *op. cit.*, p. 289.

(44) GELJA TURRIAGA, José: "Etnología y folklore marinerío", en *El folklóre español*, Gómez Tabanera, José Manuel (edit.), Madrid, Instituto Español de Antropología Aplicada, 1968, p. 356.

(45) Para una completa relación de versiones orales en el mundo panhispánico véase: CAMARENA, Julio y CHEVALIER, Maxime: *Catálogo Tipológico del cuento folklórico español. Cuentos maravillosos*, 1995, Madrid, Gredos, pp. 95 y 96.

JUEGOS INFANTILES DE DEDOS, MANOS Y BRAZOS

José Ramón López de los Mozos

I.- JUEGOS DE DEDOS (1)

*Este pide pan,
este dice que no hay,
(a) este dice que lo compramos
este dice dinero no tenemos
y este dice, pues lo robaremos (el pulgar).*

(Guadalajara)

Otras variantes comienzan a contar a partir del dedo pulgar:

*Este cogió un huevo,
este lo peló,
(b) este puso el fuego,
este lo guisó
y el más pequeñito
todo se lo comió.*

(Guadalajara)

Muy parecida a la anterior es la siguiente variante:

*Este fue a por leña,
este la partió,
(c) este fue a por huevos,
este los frió,
y el más pequeñito
se los comió.*

(Guadalajara)

que, igualmente, aparece relacionada con algunas nuevas variantes:

*Este fue a por leña,
este la cargó,
(d) este fue a por huevos,
este los guisó,
y este golosote
todos se comió.*

(Berninches, Guadalajara)

En otras manifestaciones es siempre el dedo "gordo" el que sale ganando:

*Este mató un pájaro
este le peló,
(e) este fue a por leña,
este le asó,
y este regordete
se lo comió.*

(Escariche, Guadalajara)

*Este mató un pájaro
este le peló,
(f) este lo echó a asar,
este le sacó,
y el pícaro gordo
guá, guá, guá,
se lo comió.*

(Escariche, Guadalajara)

Completamente diferentes a los enunciados más arriba conocemos otras variantes en las que se habla de la función que desempeña cada uno de los dedos de la mano:

*Este el chiquitillo,
este el del anillo,
(g) este el de la mano,
este el escribano,
y este, el matapulgas
y piojos de todo el año.*

(Berninches, Guadalajara)

*Este es el dedo dedín,
este el escribón,
(h) este es el sortija,
este es el de "tos"
y este se comió a "tos".*

(Escariche, Guadalajara)

*Este el dedo dedito,
este el de la mano,
(i) este de la "ortija",
este el escribión
y el dedo que se los comió a "tos".*

(Escariche, Guadalajara)

Como vemos comienzan con el dedo meñique para llegar al pulgar, que recibe, en el primer caso, el oficio de verdugo de parásitos.

Directamente emparentada con la variante (a) encontramos otra oída en Casas Ibáñez (Albacete):

*Este pide pan,
este dice que no hay,
(j) este dice que lo robemos,
este dice que lo hurtemos
y este pícaro viejo
que en la horquica lo pagaremos.*

que también guarda relación con la versión que nos ofrece Joan Amades (2) y que, es posible, recuerde –según él– fórmulas sardas o italianas:

*Aquest vol pa
i no n'hi ha,
(k) como lo farem?
arrobarem.
Piu, piu.*

Existen otros juegos de dedos en que participan no sólo los de una mano, sino los de las dos. Para Amades es posible que los primeros sean más antiguos que los segundos. Pero no hemos encontrado juegos de manos (de diez dedos) propios de Guadalajara.

Sirvan estos dos ejemplos, el primero de Melilla y el segundo nuevamente de Casas de Ibáñez (Albacete):

*Uni, doni, treni,
catoni, quini, quinete,
estando la reina
(l) en su gabinete
vino Gil
apagó el candil
Gil, Gilón,
cuéntalas bien
que las veinte son (3).*

La otra variante:

*(m) Candil, bujía, aceite,
diecinueve y veinte.*

Esta última y breve variante parece, desde nuestro punto de vista, más evolucionada que la anterior, puesto que sólo se realiza con una mano y sus dedos, dando la impresión de tener veinte en lugar de cinco. Algunas de las variantes recogidas por Amades llegan con una sola mano a querer indicar cien y hasta mil dedos:

*Canin,
canen,
(n) callant,
corrent,
cent.*

(Cerdanya)

*Penereta
figuereta
(ñ) closca d'ou
capdell de fil
mil.*

*Carril,
camil,
(o) cuot,
pioc,
mil.*

(Rosselló)

Modo del juego

Se coge la mano del niño (aún con pocos meses de edad) por la persona que va a llevar el soni-

quete de la cancioncilla. A cada dedo de la mano corresponderá un verso, excepto el último (pulgar o meñique) con el que se hace una explicación más o menos larga para llamar su atención.

Los versos son, ante todo, rítmicos y al pronunciar cada uno de ellos se irá estirando un dedo infantil. Al llegar al último, y después de la explicación más extensa, se harán cosquillas en la palma de la mano del infante, que de esta manera se reirá.

Conclusiones

Los juegos de dedos pueden ser realizados con una mano (cinco dedos) o con dos (diez dedos).

Con una mano:

—Comienzan por el meñique (a), (d), (e), (f), (g), (h), (i) y (j).

—Comienzan por el pulgar: (b) y (c).

—Indistintamente: (k), (m), (n), (ñ) y (o).

Con dos manos:

—Indistintamente: (l).

—Los dedos parecen estar personificados:

- Pulgar= Padre.
- Índice= Madre.
- Medio y anular= Hijos (hermanos) mayores.
- Meñique= Hijo menor (el mimado).

Sin embargo cada verso —correspondiente a cada dedo, o sea, a cada una de las personificaciones— comienza con la palabra "Este..." de clara alusión masculina. Lo cual parece indicar que pudiera tratarse de cinco o diez —según los casos— hermanos, o enanitos. En algunas variantes aparecen como pájaros en el nido piando de hambre.

Siempre los cuidados son para el meñique: se le llama "el más pequeñito" (b) y (c), "chiquitillo" (g), "dedo dedín" (h), "dedo dedito" (i), siempre cariñosamente.

El dedo "gordo" (pulgar), aparece en esta personificación de padre o hermano mayor, el más listo y sesudo: unas veces da soluciones drásticas (a) y, generalmente, se le denomina cariñosamente: "golosote" (d), "regordete" (e), se le llama "pícaro gordo" (f), "matapulgas y piojos" (g) (no olvidemos la relación pulga y pulgar), "comilón de los demás dedos" (h), (i), y nuevamente "pícaro viejo" (j).

En ocasiones se denomina al dedo por su ocupación, o su nombre se saca de la misma:

Si el pulgar se llama pulgar será porque mate pulgas (g).

Meñique= "Chiquitillo", "dedín", "dedito".

Anular= "el del anillo", "el sortija", "el de la ortija".

Corazón= "el de la mano" (aunque no aparece muy claro en (h)).

Índice= "el escribano", "el escribión".

Pulgar= "matapulgas y piojos", "el que se comió a 'tos'".

II.- JUEGOS DE MANOS

*Cinco lobitos
tiene la loba,
cinco lobitos
detrás de la escoba.*

*Cinco lobitos
(p) para ella sola.
Uno reía,
otro cantaba,
y el más pequeñito
se iba a la cama (4).*

(Guadalajara)

*Palmas, palmitas,
(q) higos y castañitas,
almendras y turrón
para mi niño son.*

(Guadalajara)

La cancioncilla (p) se entona al mismo tiempo que la mano de la persona mayor y a veces la de la criatura, con los dedos extendidos, va girando sobre la muñeca con un movimiento de vaivén. Los cinco lobitos a que se refiere la canción significan o representan los cinco dedos de la mano, pero como puede apreciarse, posteriormente quedan reducidos a tan sólo tres, debiéndose comenzar por el pulgar, lo que nos hace suponer que, o bien faltan versos, o que originariamente la canción era así, puesto que muchas canciones creadas por niños, o mejor, para niños no tienen un sentido fácilmente entendible.

En (q) se trata de hacer que el niño dé palmas de forma imitativa y dándole como premio final una subida de tono "...soon", que le provoque risa.

Otro de los juegos empleados es el siguiente:

*Pinto, pinto, gorgorito,
saca la vaca de veinticinco.
(r) Tengo un buey
que sabe arar, trompicar,
dar la vuelta a la redonda,
esta mano que se esconda.*

(Guadalajara)

Este juego se utiliza para ver de manera justa quién se "queda" en algún juego que se vaya a iniciar.

Supongamos que hay cinco jugadores que van a echar a suertes quien se "queda". Para ello se

colocan en corro, con uno de ellos en el centro, o bien alineados, con los brazos extendidos y los puños cerrados con los nudillos hacia arriba. Uno, el del centro, hace de "madre" y entona la cancioncilla (r) mientras va pellizcando sucesivamente los puños de los participantes. Cuando termina la cancioncilla con "esta mano que se esconda", la mano sobre la que ha recaído la suerte ya no participará en el recuento de puños que se sigue haciendo hasta que nada más quede uno solo sin esconder, que es el que "paga", "se queda" o "pecha".

Nos recuerda en la posición de las manos otro juego previo para ver quién se "queda", consistente en esconder una piedrecita ("china") en una de las manos, cerrar el puño y hacer que todos los participantes vayan eligiendo una de las manos, que se le ofrecen boca abajo y extendidas al frente. Al que le ha tocado la mano en que esté la "china" pierde. Si aún quedan jugadores, van pasando de igual modo, hasta que ya sólo queden dos, en que para mayor justicia se echan suerte dos veces, una por cada uno de los jugadores. La "china" va a parar a la persona que ha tocado la mano en que estaba escondida.

Otro juego muy curioso, emparentado con el anterior (r) por lo que se canta en la letra es el siguiente:

*Pinto, pinto, gorgorito,
la colleja,
la mermeja,
que tire, que tire,
de la orejeta.*

(Casas Ibáñez, Albacete)

de clara influencia valenciana.

La cantan los niños de entre cinco y siete años de edad. Se colocan en círculo y van entonando la canción. Al que corresponda por turno la parte "de la orejeta" lo coge por la oreja su compañero anterior (al que correspondió "que tire, que tire"). Así hasta que todos están unidos mediante la mano que toma la oreja del vecino. Cuando parece que el juego ya se ha terminado, se vuelve a entonar la cancioncilla, pero esta vez flexionando el cuerpo por la cintura, para al término de la misma, darse todos un tirón, soltarse y reír alegremente.

Una forma antigua, muy llamativa y curiosa, nos fue relatada en Escariche (Guadalajara) por el niño de diez años Pedro Romero, que se lo escuchó a su abuelo. Es así:

*Pinto, la araña, barre tu cabaña.
Con qué la barriste.
Con la mano cortada.
Quién te la cortó.
El rey y la reina.
Donde se fueron.
A colar la leche con un dedal.*

y de difícil interpretación.

III.- INTERVIENE EL BRAZO

Aún queda por recordar otro juego, simple en su forma, cuyos efectos finales no son otros que las risas de un niño de corta edad (¡que no es poco!). La fórmula que se emplea es la siguiente, por otra parte muy conocida:

*Si vas a la tienda a por carne
(u) que no te den
ni de aquí, ni de aquí, ni de aquí.
Nada más que de aquí, aquí, aquí...*

La cancioncilla se emplea en muchos lugares de España. La conocemos en Guadalajara y Albacete.

Con ella se trata de provocar risa después de una sorpresa. Se fija previamente la atención del niño diciéndole que si va alguna vez a la carnicería no le den carne ni de aquí (la muñeca), ni de aquí (el codo), ni de aquí (el hombro). Siempre de su brazo. Sino que la carne se la tienen que dar de aquí, aquí, aquí (la axila donde se le hacen cosquillas). Intervienen además grandes cambios tonales por parte de quien realiza el juego al niño.

Esta forma de llamar la atención del infante mediante el tono de voz empleado por la persona mayor que le hace el juego, y que generalmente también se ríe, es muy parecida a la de los sonidos onomatopéyicos que se emplean en otras cancioncillas infantiles, pero en las que ya no entran en juego los brazos, las manos ni los dedos de una manera tan directa.

*Aserrín, aserrán,
los macicos del batán,
unos vienen y otros van,
y los del duque,
turucutuque, turucutuque, turucutuque...*

(Casas Ibáñez, Albacete)

Esta última se canta con el niño sobre las rodillas, de cara a la madre, a la vez que se le provoca un movimiento de vaivén, adelante-atrás, mediante el flexionamiento alternado de los brazos de la madre y el niño.

Significado

I

Para Amades los dedos tienen gran relación con una familia de pájaros. La verdad es que entre los pocos ejemplares que hemos utilizado en este trabajo sólo hay dos alusiones directas (e) y (f), sin que aparezca suficientemente clara esta idea. Pero aún así hay que poner de manifiesto ciertas diferencias notables entre los juegos de la zona geográfica estudiada por Amades y la que nosotros consideramos, de Guadalajara y Albacete, fundamentalmente.

Para Amades está clara esta significación de pájaros en el "piu, piu" (k) de muchas de las variantes, que en ningún momento aparecen entre las que nosotros hemos recogido.

Finalmente, tiene en consideración la tradición de muchos lugares de Europa que tienen a los pájaros como introductores de semillas –fundamentalmente gramíneas–, de ahí que establezca su relación con la siembra. Hasta la llegada de una determinada especie avícola no podía sembrarse determinada semilla.

Igualmente se ocupa, en efecto, de considerar aspectos alusivos a ritos fecundadores de la tierra, como enterrar los huesos o despojos de algunas aves, aunque también y preferentemente se enterraban las del cerdo, para propiciar la arada, que en muchos casos se cita en este tipo de variantes y con los que quizá tenga algo que ver la mencionada como (r).

Existen coincidencias con lo que dice Amades respecto a esta fecundación mágica de los campos, a través de los huevos. En el folklore de Guadalajara y su provincia queda de manifiesto en numerosas ocasiones (5). Huevos son los que se reparten como "caridad" en Cifuentes el día de San Isidro Labrador, a la salida de la misa mayor; también los que se tiran rodando por la ladera de un monte en Hueva, Irueste y Yélamos de Abajo (lo que se denomina "rilar el huevo"), y los que se consumen en las comidas de "mayos" en Luzaga. Y con idéntico significado que el huevo, la naranja con que algunos de nuestros enmascarados ("botargas") tocan los cuerpos y golpean la frente de las mujeres para comunicarles su poder fecundante. La alusión al uso del huevo aparece con notable frecuencia en nuestras coplillas (b), (c), y (d), lo mismo que sucede con el pan (a), (j) y (k).

II

Podría hablarse también –sin desprestigiar la significación apuntada anteriormente, que se refiere a un contenido más arcaico de los versos– de otra significación más viva. Más presente. Se trata de la trilogía MADRE - JUEGO - NIÑO.

Si nos hemos detenido a pensar cómo es el juego –si es que en realidad se trata de ello– podremos sacar algunas conclusiones más, aparte de las hasta ahora vistas.

En primer lugar existe una relación de amor de la madre hacia su hijo y a la vez otra de dependencia del hijo con la madre. El hijo va transformándose poco a poco, lentamente, va creciendo. Y a cada periodo de crecimiento físico corresponde otro de tipo mental o psíquico, que preocupa, por ser menos evidente. La madre trata de observar la vivaci-

dad (y la normalidad) de su hijo a través de estas sencillas manifestaciones. Trata de enseñarle por de pronto a contar para ver si efectivamente es "normal", a hablar (por imitación), a desarrollar su sensibilidad, sus sentidos. Esta sensibilización está directamente relacionada con el premio final al hijo, consistente en producirle una agradable sensación de placer al hacerle cosquillas sobre la palma de la mano o picotear a la manera de un pájaro.

Es decir, nos encontramos ante una manera de comprobar algo, una manera a la vez más eficaz —creemos— que un sonajero, puesto que supera sus cualidades:

Para en el momento de la dentición tener algo duro para poder morder (descartado).

Por considerar que el ruido de los cascabeles y silbatos, así como el brillo de los metales, aviva los sentidos y distrae.

Como preservativos contra poderes malignos ocultos (descartado).

Como señal de la situación mental de la criatura (6).

Sin embargo el sonajero está "muerto", no posee la vida de la madre, que comunica alegría a su hijo de una manera completamente natural.

Al irse desarrollando el niño irá necesitando otras nuevas manifestaciones (juegos de dedos, manos y brazos) que traten de sacar a la luz otros aspectos a ponderar más evolucionados, tales como el sentido del volumen de las cosas, la capacidad para establecer distancias, etc., que al irse complicando dan como resultado nuevas variantes a su vez más complicadas. Es decir, a mayor complejidad de los actos del desarrollo del niño, mayor complejidad en las cancioncillas y juegos.

Quizá se esclarezca con el siguiente esquema:

(a) - (b) - (g) - (m) - (l) - (q) - (p) - (u) - (v) - (r)

(f) - (c) - (h) - (n) (s)

(k) - (d) - (i) - (ñ) (t)

(e)

(f)

Es decir, desde el momento en que la madre o el familiar juega con el niño (en participación desigual, puesto que es la madre quien más pone de su parte), pasando por los "Cinco lobitos" (que ya es un compuesto en que el niño, al ser algo mayor que antes, va poniendo más de la suya), hasta el "Palmas, palmitas" (imitativo, con risa final producida por la madre para provocarla en el niño), detrás del que ya vendrán otros juegos aún más complicados tanto en texto como en significado (ya que aho-

ra sirven de introducción a otros juegos también más complicados e indicativos de un desarrollo muy superior con respecto al que vimos; juegos que por otro lado, quizá nada tienen que ver con los que aquí reseñamos).

El juego del principio era un juego casi de persona mayor en relación directa con el niño y su producto evolucionado es un juego de niño que ya puede realizar solo o en compañía de otros niños como él. Se trata de un simple movimiento de balanceo.

NOTAS

(1) Con este mismo título publicó Joan AMADES, "Jocs de dia", en *Homenaje a don Luis de Hoyos Sáinz*, vol. II, Madrid, 1950, pp. 19-29.

(2) *Op. cit.*

(3) En San Lorenzo del Escorial encontramos una nueva variante muy parecida, cuyo fin es el mismo apuntado:

*Ent, dolí, telí,
catolí, quíte, quíleta,
estando la reina
en su silleta
vino el rey,
apagó el candil,
candil, candilón,
cuenta las veinte,
que las veinte son.*

(4) Quizá aludiendo a la longitud de los dedos, hemos oído una variante más:

*Cinco lobitos,
tiene la loba,
cinco lobitos,
detrás de la escoba,
cuatro raboitos
y uno con cola.*

(Casas Ibáñez. Albacete)

(5) Esa fertilidad se manifiesta constantemente a través de elementos bien distintos: la ceniza que arroja el día de Candelas el "botarga" de Retiendas y también el mismo "botarga" cuando restriega su cuerpo con el de las mozas. (S. GARCIA SANZ, "Botargas enmascarados alcarreños. Notas de Etnografía y Folklore", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, IX, 1953, pp. 471-476 y 7 de la separata, citado por CARO BAROJA, en *El Carnaval*, Madrid, 1965, p. 358). Igualmente véase "A caza de botargas". Caso parecido es el que cita R. MENENDEZ PIDAL acerca de la "vaquilla" de Atienza (*Poesía juglaresca y juglares*, 6.ª ed., Madrid, 1969, p. 24). La ceniza a veces se ve sustituida por pelusa de espadaña (S. GARCIA SANZ, *Op. Cit.*). A veces también es una vejiga de cerdo hinchada, como sucede en Guadalajara en las comparsas de gigantes y cabezudos y en Albalate de Zorita (Antonio ARAGONES SUBERO, *Danzas, rondas y música popular de Guadalajara*, 1.ª ed., Guadalajara, 1873, p. 38, habla de la botar-

ga de Yclamos de Abajo, que igualmente usaba ceniza). En Montarrón se utilizaba una vejiga (CARO BAROJA, *El Carnaval*, p. 358). La naranja es otro elemento muy corriente: en Valdenuño-Fernández (José de la FUENTE CAMINALS, "Botarga" de la fiesta del Niño Perdido en Valdenuño-Fernández (Guadalajara)", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, VII, 1951, p. 352. LOPEZ DE LOS MOZOS ("La botarga vuelve a Valdenuño", *Revista Informativa GUADALAJARA*, n.º 14, febrero 1973, pp. 6-9. Después de quince años sin salir). Algunas manifestaciones diferenciadas utilizan carne de toro ("sopas", "huesos", y "caidre-tas"), como sucede en Lupiana y Fuentelencina (sobre este último pueblo véase "San Agustín y el culto totémico", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXIX, 1973, cuadernos 3.º y 4.º, escrito por A. HERRERA CASADO. También, E. NAVARRETE, "La fiesta de San Agustín, patrono de Fuentelencina (Guadalajara)", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XI, 1955, 1.º y

2.º), aunque su relación con la fertilidad no está del todo esclarecida. A veces es el gallo: En Alhóndiga, Espinosa de Henares, etc. (A. ARAGONES SUBERO, *Op. cit.*, pp. 107-108 y 111). También y referido a Centenera, J. Luis GONZALEZ ARPIDE y P. GONZALEZ-POLA DE LA GRANJA, "El Carnaval de Centenera", *Narría*, I de enero de 1976, pp. 22-23. A veces se trata de un signo fecundatorio consistente en bollos recubiertos de anisillos que se reparten a las mozas el día de la boda de cualquier hija del pueblo de Alcoroches (ARAGONES SUBERO, *Op. cit.*, p. 109). Los propios saltos y cabriolas de las "botargas" tienen o tenían originariamente cierto significado fecundatorio o fertilizante en agricultura. Por magia simpática hacían crecer la siembra (FRAZER, *La rama dorada*, México, F. C. E., 1965).

(6) CARO BAROJA, Julio: *Catálogo de la colección de sonajeros*. Trabajos y materiales del Museo del Pueblo Español, Madrid, p. 3.



Una mirada a la fotografía desde la etnología

Antonio Bellido Blanco

Al abuelo Teodoro

En 1839 el Estado francés adquiría el invento del daguerrotipo y, siguiendo un procedimiento habitual en la época, lo abandonaba a la libre iniciativa de quien quisiera explotarlo. La transcendencia del descubrimiento era grande, ya que está considerado como la culminación de numerosas experimentaciones previas encaminadas a lograr reproducir fielmente imágenes de un modo estable y permanente. A partir de esta fecha comienza el proceso de desarrollo de la fotografía, que a lo largo del siglo XIX se beneficiaría de la aplicación de diversos avances que fueron perfeccionando los resultados y la ejecución técnica de las primeras placas, poco nítidas y que requerían largos períodos de exposición.

Desde el primer momento la fotografía suplanta al arte del retrato tal como se efectuaba hasta entonces, obligando a muchos pintores, miniaturistas y grabadores a dejar su anterior ocupación y adoptar el nuevo oficio de fotógrafo. Pero además supera la finalidad puramente estética o artística y se aplica también como instrumento de documentación y representación de la realidad en numerosos campos.

No obstante, la pretendida objetividad que se proclamaba con el uso de esta técnica a la hora de mostrar diversos acontecimientos y sucesos no era cierta. La fotografía no se reduce al acto mecánico de convertir en imagen un tiempo pasado, en realidad limitado a una fracción de segundo, sino que también incluye el de la recepción y percepción de la imagen fijada. De este modo la representación obtenida se convierte en una mediadora entre el espectador y la realidad, pudiendo existir tantas interpretaciones como miradas. Rodríguez Gutiérrez (1995, 241) ha delimitado la esencia de la fotografía en tres campos: 1. la fotografía como elemento objetivo que plasma la realidad; 2. la fotografía supera las limitaciones de una simple huella mimética y es vista como una transformación de lo real; y 3. la fotografía carece de valor por sí misma y se convierte en un referente del objeto real.

Entre todos los ámbitos afectados por la aparición de la fotografía, también la Etnología se ha beneficiado de este avance y numerosos investigadores han venido acompañando sus trabajos desde hace más de un siglo con fotografías de muy diversa naturaleza. Durante mucho tiempo el etnógrafo supuestamente encontró en la fotografía un testimonio independiente, imparcial y auténtico en un grado muy superior al atribuido a las obras escritas. Lo visto, la imagen, se tenía por encima de lo

escuchado, la palabra. Pese a ello la mayoría de manuales sobre el trabajo de campo apenas hacen referencia a esta fuente de documentación, primando el registro escrito de lo observado y admitiendo el uso de grabaciones sonoras y filmaciones audiovisuales fundamentalmente cuando se requiere un elevado nivel de detalle en la recogida de datos (Hammersley y Atkinson 1994, 161-90; Cresswell y Godclier 1981, 119-46). Es en este campo de la producción audiovisual en el que más se ha insistido en los últimos años, no sólo como elemento de documentación, sino también como medio autónomo de expresar conceptos intelectuales de la Antropología (Asch 1992; Alvar, 1992) de un modo que aún casi no se ha tratado de explotar en la fotografía (cf. *Imágenes...*), quizás por sus mayores limitaciones a la hora de conjuntar las imágenes con un texto que resulte fácilmente asimilable a la vez que se las observa.

Mannuel Gutiérrez Estévez (1991) ha clasificado la fotografía etnológica o antropológica en relación con "los otros", con culturas y sociedades ajenas al investigador, en cuatro categorías. En primer lugar están las "exóticas", realizadas con la finalidad de plasmar pueblos pintorescos que aparecen como extraños y con un ambiente primitivo y semisalvaje. Otras serían las "etnográficas", que, frente a las anteriores, se dirigen a los profesionales y sirven de apoyo al texto por éstos elaborado, reforzando su mensaje narrativo-explicativo. En estos dos casos se presentan, bajo la apariencia de una supuesta objetividad, fragmentos de anécdotas con una intención evocadora. El tercer tipo son las fotografías "credenciales", en las que el propio etnógrafo protagoniza la escena y sirven para testimoniar que él ha compartido su vida con los pueblos que estudia. Por último se encuentran las fotografías "amigables" o "amistosas", que se hacen para tener un recuerdo de los indígenas amigos y no aparecen éstos realizando tareas específicas, sino que ellos eligen la vestimenta, la postura y la ambientación.

Pero no queremos profundizar en estas fotografías, que son realizadas con un destino claramente documental o divulgativo dentro de trabajos antropológicos. Lo que nos interesa realmente no es tratar de cómo debe enfocar el investigador el uso de la fotografía en sus trabajos, sino cómo el etnólogo puede aprovechar las fotografías que otros han realizado con anterioridad a que él aborde cualquier intento de investigación y sobre las que, en virtud de esa anterioridad, no se ha tenido oportunidad de influir. Fotografías, además, muchas veces surgidas desde el interior de las comunidades que se estudian, según sus propios intereses y su visión de la realidad.

La fotografía antigua constituye un enjundioso elemento de estudio antropológico. Cada placa o negativo que ha captado la imagen de un mercado local, de una antigua construcción, de un paisaje desaparecido, de viejos objetos, de músicos, vendedores ambulantes o cualquier otro detalle que recupere un instante perdido de nuestro pasado, alberga un pedazo de conocimiento que puede ser desentrañado.



Varias son las fuentes de documentación a las que recurrir en busca de imágenes fotográficas. Por un lado se encuentran las publicaciones periódicas. Desde comienzos del siglo XIX se editan revistas con representaciones de manifestaciones artísticas, en principio grabadas, pero que luego conviven, copian o van siendo sustituidas por fotografías. Exponentes de ello son *El Artista* —desde 1835—, *El arte de España* —desde 1862—, el *Semanario Pintoresco Español* —desde 1836— o *La Ilustración Española y Americana*. Muchas publicaciones, aun careciendo de artículos de fondo con temática etnológica, contaban con un interesante material gráfico, como *Blanco y Negro*, por ello hay que tener presentes archi-

vos como el del diario ABC o el de la agencia EFE. (vd. Fraile Gil 1986).

A partir de este siglo la fotografía va ganando peso frente a los grabados. No puede dejar de recurrirse a la revista *Estampa*, que entre 1928 y 1938 saca a la luz una amplia selección de fotografías publicadas en sus artículos etnográficos y costumbristas, muchos narrados a modo de viajes, que constituyen auténticos reportajes monográficos al modo de publicaciones alemanas de la época dedicadas a noticias de actualidad, como *Berliner Illustrierte* y *Münchner Illustrierte Presse*, que fueron imitadas por la francesa *Vu* y, algo más tarde, por la estadounidense *LIFE* (Freund 1976). Pueden encontrarse en *Estampa* tipos populares que posan con su indumentaria tradicional, individuos con peculiares ocupaciones, costumbres o fiestas, edificios o pueblos, artesanías peculiares, ferias, bailes o bodas.

Una fuente más la constituyen los archivos de fotógrafos profesionales pues, aunque por lo general no captan escenas "populares" a no ser que exista la posibilidad de obtener un mínimo beneficio económico, no faltan algunos individuos con interés por esos temas (Sánchez 1992, 33). Desgraciadamente no siempre se han conservado sus archivos, ya que no era raro que si nadie continuaba con el oficio familiar, sus negativos se dispersasen o fuesen destruidos.

Quizás mayor interés etnológico alcancen las colecciones de fotografías acumuladas por los viajeros extranjeros que, por interés personal o bajo el patrocinio de alguna agencia, atravesaban nuestro país buscando retratar todos aquellos aspectos pintorescos, cotidianos o costumbristas que llamaban su atención. Sus primeros reportajes se remontan a mediados del siglo XIX, con iniciadores como Constant, Schmidt, Théophile Gautier, Charles Clifford y J. Laurent, si bien la época más pródiga se encuadraría entre los años veinte y sesenta de este siglo.

Junto a estos materiales, dispersos y que además responden a un interés muy concreto, ya que su nexo de unión es el artista que las ha realizado, existen archivos de fotógrafos españoles y centros documentales con unos amplios fondos, como el Arxiu Mas de Barcelona, el archivo del Servicio de Extensión Agraria del Ministerio de Agricultura y el Archivo Ruiz-Vernacci del Ministerio de Cultura en Madrid. En ellos se pueden encontrar tipos característicos, edificios monumentales y faenas cotidianas que hoy se han vuelto reliquias. La mayoría de ocasiones, las fotografías que pueden recopilarse mediante las vías hasta aquí expuestas bien podrían incluirse en la categoría de "exóticas" dentro de la clasificación de Manuel Gutiérrez, tanto porque se presentan individuos anónimos en un ambiente o en actividades hoy perdidas como por la actitud de los retratados, mostrando indiferencia o posando como modelos en actitudes estereotipadas.

Con mayor enjundia para nuestro propósito se presenta otro tipo de archivos. Estos no han sido fruto de un

mismo artista, sino de muchos distintos y su elemento de unión lo constituyen no quien está tras la cámara, sino quienes están delante, los retratados. Son archivos familiares que se han ido transmitiendo, muchas veces como pequeños tesoros dentro de cajas de cartón o metálicas, de padres a hijos al tiempo que se incrementaban. Su elaboración está muy lejos de un fin divulgativo o cultural, y en la mayoría de los casos está ligada a la historia de una familia, a sus miembros, sus posesiones o a acontecimientos señalados. Por esta misma razón su manejo resulta sumamente complejo, ya que depende de la disposición que en cada caso concreto presenten sus propietarios: asimismo, una sola familia no contará con más que unas pocas fotos y acceder a una cantidad considerable de imágenes exige tener contacto con varias de esas familias.

El mayor aliciente al manejarlas reside en la posibilidad de analizar un material en el que muchas veces es el propio retratado quien decide las características de la imagen: cuándo se hace, cómo, dónde, quién aparece en ella, en qué actitud... Es el retratado el que nos habla y nos envía un mensaje a través de la foto. La plasmación sobre un soporte fijo de esa realidad visible, con unas circunstancias bien delimitadas, responde al deseo de materializar de un modo constante o perenne un momento concreto que habría pasado y que sólo se habría conservado en el recuerdo.

La finalidad de la fotografía puede ser variada; desde un elemento para abonar el recuerdo de una persona querida o un acontecimiento especialmente grato hasta un regalo para que sean otros (no sólo personas conocidas, sino también descendientes que aún no hayan nacido) los que recuerden al fotografiado tal y como él quiso ser captado por la cámara.

Los pueblos forman la mejor cantera a la hora de recoger estampas de carácter etnográfico. Sin embargo, no ha sido hasta hace unos veinte años que las gentes del mundo rural han poseído cámaras fotográficas de un modo relativamente generalizado. Esto limita mucho el posible material a recoger. Pero aunque nadie o sólo unos pocos dispusieran de cámara, las fotografías están ahí.

Las primeras alcanzan fechas tan antiguas como mediados del siglo XIX, ya que es entonces cuando irrumpen en las principales ciudades de Europa un grupo de gentes que se dedican profesionalmente al oficio de fotógrafo. Realizan retratos que ya desde esos momentos se caracterizan por las poses estereotipadas que pretenden describir el carácter y dedicación de los retratados. De entre las imágenes encontradas en los pueblos, unas cuantas son retratos de estudios tomados en algún viaje ocasional a la capital de la provincia y, dentro de un marco neutro y artificial, no contienen casi ningún elemento etnológico que, a lo sumo, quedan reducidos a la vestimenta y aún ésta adopta una morfología cercana a lo urbano. Junto a ellas, con quizás más información, pueden colocarse los retratos que, en torno al maestro, se hacía a las diferentes promociones de estudiantes que pasaban por las

escuelas de los pueblos. Es así como de los años finales del siglo XIX y del primer tercio del XX no se suelen encontrar en los fondos de las familias rurales otras fotografías que no sean éstas.

Ya a finales del siglo XIX la fotografía se comienza a popularizar con la aparición de equipos de fácil manejo, pero esto se aprecia sobre todo desde 1925, cuando se comercializan cámaras de pequeño formato como la "Ermanox" o la "Leica".

Estos progresos no tuvieron una rápida introducción en el ámbito rural, que quizás aún no estaba demasiado imbuido por las diferentes manifestaciones de la industrialización. Por fortuna la carencia en este campo vino a subsanarse con la aparición de fotógrafos ambulantes que, aun viviendo habitualmente en una localidad, se dedicaban a recorrer todas las de las inmediaciones. Su actividad cotidiana no tenía por qué diferir demasiado de la de sus vecinos, pero llegadas las fiestas patronales o de quintos, cogían su bicicleta o su moto y se desplazaban allí donde la celebración causaba la aglomeración de gente. La época más interesante de su trabajo son las décadas de los cincuenta y sesenta, cuando acudían a fiestas, carnavales y bailes, ya que a partir de finales de los sesenta su oficio se profesionaliza y comienzan a ganar peso los reportajes de bodas, bautizos, comuniones..., perdiéndose espontaneidad y reflejándose un mundo que cada vez tenía menos de tradicional y se acercaba más a la homogeneidad impuesta por la modernización. Fue en aquella primera fase cuando el trabajo resultaba más duro. Tras hacer las fotos durante el día, tenían que volver a su pueblo, donde guardaban el equipo de revelado, y pasar la noche en vela preparando las copias para entregarlas al día siguiente mientras aún continuaba la fiesta. Claro que eso era cuando habían utilizado carrete en la cámara, pues no faltaba la picaresca y muchas veces cuando se les acababan los rollos que tenían, seguían tirando fotos -y cobrando por ellas.

Su labor permanece en buena medida desconocida, pero mayor desconocimiento, si cabe, existe en cuanto al material técnico con el que trabajaban: desde el modelo de cámara, sistema de revelado o modo de adquisición de dichos materiales. Otro campo donde investigar es el de las motivaciones para dedicarse a este oficio y la consideración que tenía esta profesión entre los retratados. Respecto a su final, está claro que la generalización de la posesión de cámaras hizo innecesaria su presencia para las fotos más informales. Es en 1963 cuando Kodak lanza una nueva gama de aparatos, la "Instamatic", muy fáciles de manipular, baratos y que además proporcionan una elevada calidad. Mientras unos fotógrafos dejaron el oficio, otros se establecieron de manera más profesional, con su estudio en un local fijo y dedicados, como hemos dicho, a reportajes más completos de celebraciones familiares.

Sus archivos no siempre se han conservado, sobre todo si los fotógrafos han dejado la profesión y, aunque sea posible acceder a ellos, se trata de un material por lo ge-

neral descontextualizado que no proporciona más información que la que está contenida en la imagen. Por contra, en los archivos familiares esas mismas fotografías pueden estar acompañadas de muchos más datos, no sólo por las anotaciones que contengan, sino por los recuerdos que evocan en sus poseedores.

Tal vez ya no sea posible recuperar el testimonio de los retratados o éstos no recuerden gran cosa sobre el momento en que se capturaron las imágenes, pero podrá saberse con cierta exactitud la época, el lugar, el motivo que dio origen a la instantánea; e incluso, a partir de esa fracción de segundo congelada en el papel se podrá recuperar toda una actividad, una costumbre o un acontecimiento. Asimismo muchas fotografías pondrán en conexión a diversas gentes que, aunque parezcan no guardar relación al carecer de parentesco, fueron en su día amigos, mozos de la misma quinta, compañeros de la escuela, de la cofradía, de faenas o de juegos, etc.

Otro aspecto interesante a considerar es el uso real que se daba a las fotos y cómo se conservaban, pues mientras unas se guardaban en álbumes o cajas de metal de consulta ocasional, otras merecen diferente tratamiento y se exponen en casa, enmarcadas; y no sólo se hace esto con retratos de "estudio". Mayor profundización requiere saber quién hereda las fotos y si existe un especial aprecio hacia unas u otras o si, cuando ese interés existe, se hacen copias. No hay que olvidar que las fotografías son en buena medida un patrimonio familiar, testimonio de la historia de cada individuo y quizás se manifieste una intencionalidad de que no todos dispongan libremente de aquéllas que evoquen un recuerdo especial, sino sólo algunos de los más allegados o incluso sólo uno mismo.

Una vez comenzado el estudio etnológico de las fotografías antiguas, se hace indispensable su clasificación, que puede seguir muy variados criterios. Establecer una ordenación temática general que seleccione el aspecto más llamativo de cada foto (arquitectura, paisaje, religiosidad, faenas campesinas, labores artesanas, juegos, individuos y trajes, utilillaje, etc.) sería el más simple. Pero hay muchos otros igualmente válidos y que proporcionan diferentes resultados: según sus autores, por familias a las que pertenecen, por épocas bien delimitadas o luga-

res donde se tomaron, bien agrupándolas según el nivel social de los retratados, según su dedicación profesional-laboral, según las etapas de la vida de las personas (niños, jóvenes, mozos, casados, ancianos, difuntos), por sexos y las actividades que cada uno ejecuta, etc.

Los frutos que la Etnología puede recoger de la fotografía son muchos y muy variados. No hemos querido más que esbozar unos pocos sin entrar a analizar ningún caso concreto, pero estamos seguros de que en los próximos años habrán de incrementarse las incursiones en este recurso aún poco explotado.

—

BIBLIOGRAFÍA

- ALVAR, J. (1992): "Reflexiones en torno al cine etnológico", *Gazeta de Antropología*, 10, Granada, 16-9.
- ASCH, T. (1992): "La formación de antropólogos visuales", *Fundamentos de Antropología*, 1, Granada, pp. 114-21.
- GRESSWELL, R. y GODELLER, M. (1981): *Utiles de encuesta y de análisis antropológicos*, Editorial Fundamentos, Madrid.
- FRAILE GIL, J. M. ed. (1986): *Estampa de Castilla y León*, Centro de Cultura Tradicional. Ediciones de la Diputación de Salamanca.
- FREUND, G. (1976): *La fotografía como documento social*, Ediciones Gustavo Gili, Barcelona.
- GUTIERREZ ESTEVEZ, M. (1991): "Exotismo y etnografía: las fotos de allí", *Revista de Occidente*, 127, Madrid, pp. 141-155.
- HAMMERSLEY, M. y ATKINSON, P. (1994): *Etnografía. Métodos de investigación*, Paicós Básica, Barcelona.
- Imágenes de la otra historia. Castilla y León 1880-1985*, Junta de Castilla y León, 1986.
- RODRIGUEZ GUTIERREZ, M. (1995): "Testimonio y poder de la imagen", en A. Aguirre Baztán (ed). *Etnografía Metodología cualitativa en la investigación sociocultural*, Editorial Bruixaren Universitaria, Barcelona, pp. 237-47.
- SANCHEZ GOMEZ, L. A. (1992): "Etnografía y fotografía de la España rural. El archivo fotográfico del Servicio de Extensión Agraria", *Surcos*, Museo Nacional del Pueblo Español, Ministerio de Cultura, pp. 33-43.



DE PASO POR CUMBRES MAYORES. (VIAJE POR SUS PIEDRAS, SUS VOCES, SU AIRE)

Manuel Garrido Palacios

Lo primero que se aprecia en Cumbres Mayores, aparte de su castillo (majestad de piedra que corona el pueblo) es su aire: uno de esos lujos que van quedando atrás en la mal llamada calidad de vida. Y es entonces, ya envueltos en ese aire de cristal cuando se da una cuenta de que, lo mismo que en los pueblos costeros todas las calles buscan el mar, en los serranos todas te llevan al castillo, testigo de tanto ir y venir de las ambiciones humanas, hoy quieto, mudo, sordo, pero en pie frente a los embates del tiempo.

Un hombre que tiene su casa pegada a la muralla apoya una escalera para subir a su tejado y le digo que parece que va a asaltar el castillo. Me contesta que «ya antes lo hicieron muchas veces los “antiepasados”», y que él sólo va a arreglar una gotera porque esta noche ha caído la «toñá», que define como la primera lluvia de otoño, la que hace brotar el verde del suelo pardo, sequerón. Me intereso por la palabra y llego a ella por la ley del mínimo esfuerzo en el laberinto de la gramática histórica: «otoñada, otoñá, toñá». El hombre añade: «La toñá verdadera, por San Mateo la primera», y la describe como «el primer verdor que sale con la primera lluvia». Le pregunto si no estaría mejor la muralla libre de casas adosadas. Me contesta que «hubo un tiempo que Europa lo dijo también», y que a él y a los pocos que habitan las casas poco les importaría trasladarse a una barriada con comodidades, pero Europa no dio un duro y ahí siguen: «y eso que hay ya casas “descorrompías”», término que escucho decir días más tarde en Alosno. Me ve que apunto cosas en mi libreta y como si se asomara a un postigo, deja a un lado la escalera y echa un ojo a la página. No sé quién se figura que soy, porque me pregunta a renglón seguido: «¿Usted no será por casualidad...?». Antes de que termine la frase le digo que no soy ese que se figura ni por casualidad ni por nada, no vaya a ser que me confunda con el que tiene que venir de Europa con los cuartos y yo vengo de mí mismo y sólo traigo un macuto. Reflexiona: «Claro, el que yo digo vendría, caso de venir, en helicóptero, y vería el pueblo desde el aire, como hacen tantos, y usted viene andando a ras de tierra». Pues eso.

El hombre se queda más tranquilo y me regala una frase al tiempo que dobla una campana: «¿Sabe cómo se le dice aquí al toque de muertos?. Dar la agonía». Y sin que yo tenga que decir nada, sin darme tiempo a que escriba lo primero, sigue: «¿Sabe cómo se le dice al que cehan de una casa? Defuciado». Después apoya de nuevo la escalera y ya mediada la subida se vuelve y remata: «Con que...». Y con las mismas sube al tejado y se pone a arreglar la gotera que le produjo la «toñá».

Para entrar en el castillo me dicen que vaya a un bar donde tienen la llave, pero por el camino encuentro a un municipal y me la da él mismo. No sé cuántos siglos dicen unos y otros que tienen las piedras gigantes que le dan forma. Los que tengan. Tampoco vengo a contarlos. Uno lo ve y parece una cáscara hueca en cuyo centro han colocado (nadie sabe quién ni cuándo ni por qué) un campo de fútbol. «Bueno, mire usted, es como meter una chiva en un garaje o ir a la playa vestido de penitente». Pero ahí está el monumento, símbolo del pueblo, con su embarazo deportivo, todo un terreno acotado con sus dos porterías y sus tenderetes de refrescos y «a la rica papa frita».

Si se sube a las almenas se ve a lo lejos ¿Segura de León?, ayer tan vigilante, hoy como mota pegada al paisaje. Y si se camina por los pasillos de las almenas y se para uno en los torreones y baja a lo que queda de patio de armas, cae en la cuenta de que vale la pena el esfuerzo por poder disfrutar de esa sensación tan esquiva que es contactar con la belleza. Y además, el aire.

Me hablan de la longevidad que alcanzan algunas personas de Cumbres Mayores (la mayor de las Cumbres: las otras son la de Enmedio y la de San Bartolomé); vive una señora que acaba de cumplir cien años y se han conocido casos de hasta 130. «Es el aire», me aclaran. Y yo creo también que es el aire.

Unos hombres andan atareados en remover a azada un huerto. Van a sembrar ajos. Dicen que ha llovido y que están trabajando desde las tres de la mañana porque este primer agua sacará los ajos buenos. Paso por una residencia de ancianos camino de una ermita y veo que hay más gente dándole al zacho en la tierra recién mojada. Huele a eso, a húmedo y la tierra que levantan oscurece su tono como si se ruborizara de saber que en su seno está la vida. Han brotado de la noche a la mañana unas flores malvas en la vereda y el caminante prefiere ir por el centro, pisando barro, por no turbar este despertar de tan largo letargo. Es noviembre y hace tiempo que las flores esperaban este momento.

Alguien me pinta con palabras una reliquia folklórica: la Danza de la Esperanza que bailan niños, pajecillos (danza que otro día estudio y que ahora me gusta que me cuenten), y medio me entona la canción que le sigue:

EL SEÑOR DEL REDONDEL

— Pón, pón.

— ¿Quién es?

El señor del Redondel.

– *Mi señora, que ha llegado
el señor del Redondel.*
– *Mi criada, ábrele la puerta
al señor del Redondel;
saca el chocolate y el rapé
para el señor del Redondel.*
– *Cuando venga el señorito,
se lo contaré.*
– *Calla, calla, replicuora,
te compraré un traje
de todas las modas.*
*¡Huy!, mejor quiero estar
con el culo al aire
que ser alcahueta de nadie.*

*Un pájaro con cien plumas
no se puede mantener,
y un escribiente con una
mantiene casa y mujer
y mozo, si tiene alguna.*

Carmen se nos arrima y aporta este recitado:

*Hartos estamos,
gracias a nuestros amos,
ellos se vean
como nosotros estamos,
ellos de criados
nosotros de amos.*
*Ellos metidos en un zarzal,
nosotros sin poder huir,
y ellos sin poder entrar:*
*Vaya la boyá
y toma la cena.*
Amén.

Manuela sabe dos coplas «de cuando era chica». Señala que son muy antiguas, sin precisar fecha, y remata: «aunque no hace tanto porque yo todavía soy muy joven».

*Dos niñas que poseaban
por la calle con paraguas,
se le acerca un zapatero,
que es lo que ellas esperaban.*
*Y del campo no lo quiere
porque le parece bruto,
que lo quiere de la villa,
aunque le parezca mudo.*
*La mamá se duerme,
el papá se va,
se queda solito,
¿qué resultará?*

Ya metida en harina de transmitirme su saber, Carmen dice que son «coplas que se sacan en el pueblo para contar lo que le pasa a los vecinos». Otra señora se une al corrillo y Carmen me advierte:

– Esa no es de aquí, pero, vaya...

Nativa o forastera, suelta su son, gasta su turno con estas historias:

*Una niña que trabaja
en la fábrica Sotero,
llegando por la mañana
va derecha al cagadero.*
*Una mañana temprano
se vio en un gran apuro,
empezó a pedir un papel
para limpiarse el culo.*
*Las mujeres de la artesa,
que son más finas que el sape,
refregaron el papel
con una bola picante.*
*Hay que ver el efecto
que le hizo la bola,
que le puso el culo
como una amapola.*

*Era un mudo que aquí había,
que cinco duros que tenía
los invirtió en la lotería,
por casualidad, le llegó a tocar,
y en lugar de estar
siempre follando,
se está paseando
en un nuevo aulá (coche).*

Después de lo del coche, retoma la historia de la niña para ponerle punto:

*Esta niña se llegó a casar
con viudo de buen pagará,
¿de dónde sucurlan
tanto instrumental,
que hasta un pulio con vela
sacaron para ir de noche
a los novios a alumbrar?*

Manuela llega con su sofoco a cuestras y vuelca la memoria en mi cuaderno:

*Bebían en un piporro
y el piporro se rompió;
todos beben en el tiesto
de bruza como un cochino,
y a esa mujer sin conciencia
debe de darle el castigo,
levantarse de la artesa,
chorizos por amarrar,
que sus hijos se bebieran
en ese piporro
sin pitos ni na.*

Digo a los que me encuentro que conozco a un poeta del pueblo. Su nombre es Manuel Sánchez Tello. Pero no pillan norte. Todo lo más, que «los Tellos son más bien de la parte p'allá de Aracena». Otra voz me dice: «Yo conozco a todo el mundo y no me suena, o será que se fue de aquí de niño y no ha vuelto. Se dan casos». Una terecera se interesa: «No me diga el nombre, sino el mote, ¿como le dicen al muchacho?». Y como no lo sé, caso de que le apoden de alguna manera, derivó la charla hacia

otro lado. Me quedo con la cosa de llamar por la noche a Manuel y pasarle la pregunta para decirle a la señora mañana: «Mire usted, le dicen tal y cual». A ver si me acuerdo y busco su teléfono.

Dar la vuelta al castillo, ir a la ermita después de beber en la fuente del camino, volver al casino en el que reza un cartel: «Ser bético es una de las pocas cosas serias que se pueden ser en España», y acodarse en una barra ante un tinto y unas lonchas veteadas de jamón es lo que luego hace el caminante.

Una vez leí un párrafo de letra y puño en el Ayuntamiento de Garganta la Olla, Cáceres, que decía: «Soy extremeño y me avergüenzo de no haber conocido antes este pueblo». Se me ocurre decir lo mismo, cambiando lo extremeño por onubense. Pero como no voy a ir ahora al Ayuntamiento a que me abran el libro de visita (sabe Dios dónde estará ahora el municipal, el hombre, para pedirle el favor), lo digo bajito para que no se note mucho y quede escrito en el aire, este aire limpio, único, de Cumbres Mayores.





Obra Cultural de la Caja de Ahorro Popular
VALLADOLID