

# LITERATURA POPULAR

Simposio sobre literatura popular - 2010

Definición  
y propuesta  
de bibliografía  
básica

Organiza

Fundación Joaquín Díaz

# LITERATURA POPULAR

Simposio sobre literatura popular - 2010

**Margit Frenk**

¿Qué canciones  
cantaba el pueblo en  
los siglos XVI y XVII?

página 3

**Antonio Rodríguez**

**Almodóvar**

Acerca de la definición  
de "cuento popular"

página 9

**Juan José Prat Ferrer**

Oralidad y oratura

página 15

**José Manuel Pedrosa**

¿Literatura oral?

¿Tradicional? ¿Popular?

¿Mitología popular?

página 31

**Salvador García**

**Castañeda**

¿Qué es literatura  
popular?

página 39

**Leonardo Romero**

**Tobar**

La novela popular del  
XIX: su representación  
en la novela culta  
coetánea

página 45

**Raquel Gutiérrez**

**Sebastián**

Literatura popular y  
costumbrismo:

Imágenes artísticas de  
la mujer pasiega

página 56

**Borja Rodríguez**

**Gutiérrez**

Las razones de una  
tautología ennoblecida.  
Entre "cuento literario"  
y "cuento popular"

página 70

**Manuel Garrido**

**Palacios**

Tradición oral y  
literatura en un pueblo  
del Andévalo: Alosno

página 84

**Mariana Masera**

Sobre las definiciones  
de literatura popular

página 109

**Joaquín Álvarez**

**Barrientos**

Reflexiones sobre el  
teatro popular

página 118

**Luis Díaz Viana**

Memoria y oralidad: la  
documentación de los  
recuerdos

página 124

# ¿Qué canciones cantaba el pueblo en los siglos XVI y XVII?

**Margit Frenk**

Universidad Nacional Autónoma de México

**M**e he estado haciendo una pregunta: ¿existe algo que pueda llamarse "La literatura popular"? ¿No ocurre más bien que cada género literario "popular" tiene características distintas, lo que hace difícil llegar a una definición única? Y aún añadiría: cada género en un determinado momento histórico y en un entorno geográfico y cultural específico.

Incapaz de contestar esta pregunta y esperando que surja una respuesta en el seno de este Simposio, me vuelvo hacia el género que más he estudiado, la poesía lírica popular de la península ibérica en la Edad Media. La encaro y hago un esfuerzo por precisar por qué la he venido considerando "popular", o sea, qué puede significar ese término cuando se aplica precisamente a esa poesía.

Para referirme a esa poesía lírica he preferido siempre el término *popular* al de *tradicional* (hoy tan generalizado), porque *popular* remite al *pueblo*, entendido este como los habitantes humildes e iletrados de las diversas, y a menudo aisladas, comunidades rurales, que en la Edad Media, por lo que sabemos, fueron los que más cultivaron aquellas cancioncitas, que transmitían oralmente de generación en generación. En menor medida, las cultivarían también los habitantes de las ciudades. Viene a cuento la famosa frase del Marqués de Santillana: "Ínfimos son aquellos que sin ningún orden, regla nin cuento façen estos romances e cantares de que la gente de baxa e servil condiçión se alegran". Nada sobra y nada falta en esa declaración, cuya validez queda comprobada por el hecho de que ninguna antología poética medieval incluye textos de esos que llamamos "populares". Tampoco los incluye el gran *Cancionero general* de Hernando del Castillo, publicado en 1511. Tenemos frente a frente dos culturas separadas, diferentes y aun contrastantes, una de las cuales se cree superior a la otra, a la cual desprecia y margina. He dicho "contrastantes" y, en efecto, es difícil imaginar dos tradiciones poéticas más opuestas entre sí que la de la poesía aristocrática y la de la poesía popular de la Edad Media ibérica, y han sido esos contrastes los que nos han permitido identificar a la lírica popular.

Ahora bien –y aquí comienzan a complicarse las cosas–, sabemos que ya en tiempos del *Cancionero general* de 1511 está ocurriendo un cambio:<sup>1</sup> los músicos de la corte se entusiasman con las melodías de ciertas canciones populares, las someten a arreglos polifónicos y además transcriben, total o parcialmente, las letras con que la gente "ínfima" las cantaba. Esa fue la vía por la que aquellas letras penetraron en los ámbitos cortesanos, donde, al correr de los años, ciertos poetas se fueron aficionando a las letras mismas, a las poesías populares, y las utilizaron a veces como tema inicial de sus propias poesías cultas. Gracias a los músicos cortesanos, primero, y luego también gracias a los poetas cortesanos, tenemos el registro de muchas poesías líricas populares que se cantaban durante la baja Edad Media entre la "gente de baxa e servil condiçión". Gracias también al genial dramaturgo Gil Vicente, que salpicó sus obras teatrales de hermosísimas cancioncitas aldeanas.

Pero estamos ya en otro mundo, en el mundo cortesano renacentista. Esos músicos, poetas y dramaturgos –que nada tenían de "folcloristas" a la moderna– someterían las cancioncitas populares a sus propios designios artísticos. A menudo deben de haberlas retocado en más o en menos, y no hay duda de que las imitaron abundantemente. Luego, con el auge de las ciudades, la cultura cortesana se fue haciendo urbana y clasemediera, arrastrando consigo a las canciones de raíces populares medievales. Muchos de sus cultivadores desde mediados del siglo XVI, son ya hombres de ciudad. Y lo serán los grandes dramaturgos del siglo XVII, como Lope de Vega, que, prestando oídos atentos a las canciones que la gente humilde cantaba en su tiempo, las subían al tablado, no siempre literalmente.

Estamos, pues, en presencia de varios momentos históricos y culturales diferentes. Si antes he sugerido que "lo popular" está condicionado por un determinado momento histórico y por un entorno geográfico y cultural específico, ahora debo reconocer que la poesía lírica que me ha ocupado ya no es plenamente la lírica popular de la Edad Media. Esas cancioncitas y rimas que eran patrimonio sobre todo de campesinos y pastores no las conocemos en su estado original, no hemos podido observar ni registrar cómo surgen, cómo y en qué circunstancias se ejecutan, de qué manera se van transmitiendo. Solo podemos recuperarlas rastreándolas en manuscritos e impresos pertenecientes a una cultura distinta y distante. Se han desprendido de su entorno natural y trasladado a otros ámbitos y, por añadidura, se han visto adicionadas de gran número de imitaciones, más o menos afortunadas. ¿Es válido –he aquí la gran pregunta– seguir llamándola "popular"? Para salir del embrollo, solemos llamarla "de tipo popular"; pero también aquí está esa palabrita que nos va a estar dando guerra en estos días de Urueña.

<sup>1</sup> Véase "Valoración de la lírica popular en el Siglo de Oro", en mi *Poesía popular hispánica: 44 estudios*, México, Fondo de Cultura Económica, 2006, pp. 58-96.

Después de lo dicho, que en términos generales creo que no tiene vuelta de hoja, ya es hora de poner sobre la mesa un hecho que atenúa y en parte contrarresta tanto escepticismo. Me refiero a la existencia de una serie de indicios fehacientes de que ciertos poemitas registrados en fuentes escritas de los siglos XV a XVII fueron efectivamente cantados por la gente de pueblo en esa época y, sin duda, desde tiempo atrás. Expuse esos indicios en un trabajo de 1969 intitulado "La autenticidad folclórica de la antigua lírica 'popular'".<sup>2</sup> Me voy a permitir recordar a grandes rasgos lo dicho ahí.

Con una mirada bastante crítica y una propensión a cuestionar los testimonios no totalmente seguros, encontré varios casos interesantes. El más notable es la supervivencia textual en la moderna tradición oral española de cantarcitos que únicamente encontré en una fuente antigua, o sea, que, al parecer, continuaron viviendo solo entre la población humilde, en el pueblo, durante siglos, hasta ser recogidos por un folclorista de nuestro tiempo. Un ejemplo muy bonito es la canción

La zarzuela, madre,  
¡cómo la menea el aire! (NC 978)<sup>3</sup>

La encontré en un manuscrito poético salmantino de 1550. Y la volví a encontrar en un cancionero recopilado en la alta Extremadura por Manuel García Matos y publicado en 1944, cuatro siglos después, en esta forma:

¡Ay, madre, la zarzuela  
cómo el aire la revolea!  
¡Ay, la zarzuela, madre,  
cómo la revolea el aire!<sup>4</sup>

El parecido es tan notable, que no cabe sino deducir que esa canción era *popular* en el siglo XVI y ha seguido siéndolo hasta el XX. Pero además podemos comprobar que esa canción particular forma parte de todo un grupito de canciones, antiguas y modernas, en que reconocemos un símbolo típicamente folclórico: el viento como potencia masculina que inquieta a una entidad femenina,<sup>5</sup> una manzana en el manzano, una aceituna en el olivo, las ramas de las zarzuelas y de los álamos.<sup>6</sup>

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 275-294.

<sup>3</sup> La sigla NC y el número remiten a mi *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica*, 2 vols., México, UNAM / El Colegio de México / Fondo de Cultura Económica, 2003. En esta obra podrán encontrarse los datos precisos de nuestros ejemplos.

<sup>4</sup> Cf. *Poesía popular hispánica*, ob. cit., p. 277.

<sup>5</sup> Cf. "Símbolos naturales en las viejas canciones populares hispánicas", en *Poesía popular hispánica*, ob. cit., pp. 338-341.

<sup>6</sup> Cf. *Nuevo corpus*, ob. cit., núm. 309 A y nota.

Cité en mi artículo varios otros casos de fuente antigua única y supervivencia en la tradición oral. Varios de ellos aparecen en ese maravilloso tesoro que es el *Vocabulario de refranes* de Gonzalo Correas (1627). Suelen ser cantares del campo, muy pícaros varios de ellos, como "A segar son idos / tres con una hoz; / mientras uno siega, / holgaban los dos" (NC 1096), recogido modernamente en La Mancha y Madrid, o "¿Si pica el cardo, moza, di? / Si pica el cardo, di que sí" (NC 1717), cantado ahora en una danza de palos extremeña.

Pero hay otros indicios de "autenticidad folclórica", por ejemplo, las obras de ciertos eruditos que abordaron el folclor de su tiempo con una actitud que podemos llamar precientífica: los paremiólogos Pedro Vallés, Hernán Núñez, Juan de Mal Lara y Gonzalo Correas; el musicólogo Francisco Salinas; el lexicógrafo Sebastián de Covarrubias; o Rodrigo Caro, el estudioso de los juegos infantiles.

Hay, además, dos géneros poético-musicales que nos interesan a este respecto. Por un lado, las llamadas "ensaladas", obras poético-musicales de cierta extensión que solían insertar cancioncitas o versos de romances, de tal manera que tanto su letra como su melodía encajara perfectamente en el contexto y sus oyentes admiraran el artificio. El otro género es el de los villancicos religiosos compuestos sobre la melodía de una canción popular, porque varias fuentes nos indican claramente cuál es esa canción, con frases como "Otras al tono de 'Buen amor tan deseado, / ¿por qué me has olvidado?'" Un caso análogo es el de los *piyutim* o himnos religiosos hebreos cantados por los judíos sefardíes con la música de canciones populares españolas, cuyo comienzo consta en cada caso.

No son pocos los poemitas en que varios de los indicios apuntados confluyen de tal manera, que no nos queda duda alguna de que el cantar en cuestión era, en efecto, un cantar popular. Cito un solo ejemplo:

Madrugábalo el aldeana,  
y cómo lo madrugaba!" (NC 1100)

Aparece en varios tipos de fuentes antiguas que pueden considerarse "fiables" y ahora, reaparece, esparcido por Asturias, Salamanca, Extremadura, La Mancha, Madrid, y hasta Marruecos.

Henos aquí, pues, pese a todo, en contacto con el pueblo que cantaba esas canciones en los siglos XVI y XVII. No podemos oírlas directamente ni saber dónde y en qué circunstancias se cantaban, pero sí nos consta que pertenecían al folclor poético-musical de la época. Además, conociendo buena parte de ese repertorio, podemos comprobar que cada una de esas canciones irradia hacia otras de las que han aparecido en nuestras búsquedas y nos revela que estas también fueron

fielmente registradas, puesto que presentan los mismos temas, motivos, símbolos y, sobre todo, modos de poetizar que hemos encontrado en las probadamente auténticas.

"Ciertos modos de poetizar": es este un aspecto fundamental en el concepto de la antigua poesía popular hispánica que me he ido formando a lo largo de los años. El pueblo dispone de un caudal amplio pero limitado de recursos temáticos, formales y estilísticos, dentro del cual debe moverse quien compone una nueva canción, lo mismo que quienes luego la repiten variándola. Se trata, por eso, de un arte colectivo, en el que hay relativamente poco margen para la originalidad y la innovación personal; se trata de lo que Sergio Baldi llamó una "escuela poética popular". Y *populares* podemos llamar, tranquilamente, a las composiciones que se ajustan a una de esas "escuelas poéticas", con tal de que conozcamos bien sus características. Un excelente poeta –un Gil Vicente, por ejemplo– puede, si quiere, imitar a la perfección esas características, y –aunque esto quizá cause controversia– pienso que sus poemas son tan "populares" como los otros.

Para terminar, quiero insistir en el carácter histórico de las escuelas poéticas populares. Precisamente la lírica popular hispánica nos lo muestra a las claras. Las supervivencias de viejas canciones a que he aludido, aparte de encontrarse casi solo en la península ibérica, constituyen una minoría, frente al grueso de la producción lírica popular iberoamericana, consistente en coplas y seguidillas, que muy poco tienen que ver ya con la antigua lírica popular y bastante, en cambio, con la poesía culta del siglo XVI.<sup>7</sup> Pero este ya es otro cantar.

<sup>7</sup> Véase "De la seguidilla antigua a la moderna", en *Poesía popular hispánica*, ob. cit., pp. 485-496.



# **Acerca de la definici3n de "Cuento Popular"**

**Antonio Rodr3guez Almod3var**

**R**epasando las muy diversas definiciones que se han dado de "cuento popular", llama la atención la brevedad con la que se suele despachar el asunto; algo plenamente justificado en los diccionarios, pero no en las tareas científicas. Otro rasgo común suele ser el alto grado de abstracción, sin duda para poder dar cobertura a muchos fenómenos que se estiman de similar naturaleza, pero también para no comprometer demasiado el alcance de la definición. No faltarán tampoco la elipsis, con la que dar por sobreentendidas cosas que realmente no lo están, o la circunlocución, con la que soslayar posibles escollos. Así, no suelen quedar claras las relaciones, siempre difíciles, entre popularidad, oralidad, tradicionalidad, folclore, anonimia o autoría, referidas al cuento. Pero por encima de todo, lo que se echa en falta es un acercamiento al contenido. En suma, hallaremos un cúmulo tal de imprecisiones y ambigüedades que bien podría aplicarse la paradoja agustiniana: si no me preguntáis qué es un cuento, lo sé. Si me lo preguntáis, ya no.

Claro está que la cuestión no es fácil, y con un ejemplo que todo el mundo conoce, se podrá ilustrar en qué consisten las dificultades. Sea el caso de *Caperucita Roja*, tal vez el relato más conocido en el mundo occidental. ¿Será por esto un "cuento popular"? Ni siquiera está muy claro que sea un verdadero cuento. Más bien parece una leyenda de miedo, una auténtica *Schreckmärchen*, o *Warmärchen*, en la terminología alemana; lo que daría explicación a que las versiones orales que todavía pudieron recogerse a mediados del siglo pasado, por Paul de la Rue y sus colaboradores, no rebasen la geografía que va del centro de Francia a los Alpes italianos. Los verdaderos cuentos suelen ocupar extensiones mucho mayores. Y desde luego, nada de tradición oral en España y en muchos otros países, en los que entró por vía culta, la de las traducciones de Perrault y de los Hermanos Grimm. En todo caso, sería aquí un cuento "popularizado", lo cual es otra cuestión. Pero si nos atenemos al contenido mismo de la narración, la cosa no sólo no se aclara sino que se oscurece aún más.

De entrada, la mezcla de animales y personas en pie de igualdad narrativa es muy rara en los cuentos. Son muy pocos los casos en que puede hablarse de una mezcla tal, y siempre con reservas. Ello refuerza la impresión de que no estamos ante un verdadero cuento, sino ante una de aquellas leyendas de miedo, aceptada como cuento por la fuerza literaria de su principal adaptador, Charles Perrault. Pero si hablamos de literatura, bien lejos estaremos ya de nuestro objeto de estudio. En cuanto a la versión de los Grimm (aparte la circunstancia pintoresca de que se dejaron colar en su colección éste que es un relato típicamente francés), su aportación postiza, que fue pegarle el final de *Los siete cabritillos*, hace ya casi completamente imposible saber de qué historia estamos hablando en realidad. Y no quiero extenderme sobre este caso, que aún nos llevaría mucho más lejos.

En resumidas cuentas, sin duda es el temor a concretar lo que hace que las definiciones sean escasamente útiles. Y lo sorprendente es que sin resolver la mayor, a saber, qué sea un cuento popular, multitud de estudiosos se hayan dado a la tarea de recopilar, clasificar y elucubrar hasta el infinito acerca de este escurridizo género. Una vez más, habrá que recordar la mordaz observación de Propp, refiriéndose a los monumentales inventarios de la escuela finesa, la de Antti Aarne, Stith Thompson y seguidores: "La única conclusión que se saca es que los cuentos parecidos se parecen. Lo cual no lleva a ninguna parte ni sirve para nada" (*Morfología del cuento*, 1971, p 28). De hecho, en el famoso *Motif-Index of Folk-Literature*, uno puede encontrar casi de todo, incluidos cuentos. En su descargo, justo es reconocer que en el subtítulo, junto a los *folktales*, se anuncian *Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla [...]*"

Hasta que V. Propp no imprimió el giro copernicano a estos estudios, con la introducción del principio de que "no se puede hablar del origen de un fenómeno, sea el que sea, antes de describir este fenómeno" (ib. p 17), no se ha abordado seriamente la morfología del cuento, esto es, la composición interna de sus partes constitutivas, abstracción hecha de otras muchas consideraciones, históricas, psicológicas, mitológicas, etc., que bien pueden acometerse, pero siempre después de saber qué es un cuento, en oposición a una leyenda, un mito, una balada, un romance, etcétera.

Tomando como base los estudios de Propp, de sus seguidores, y aun de sus oponentes (Lévy-Strauss, Greimas, Bremond, y otros) he venido trabajando en lo que podría ser una nueva definición de "cuento popular". Como punto de partida, es preciso acotar el campo de estudio a la tradición oral, frente a la tradición culta, por muy popularizada que esté, como fuente principal de nuestro objeto; por seguir con el ejemplo de *Caperucita*, nos centraríamos en las distintas versiones orales, recogidas de esa tradición en Francia y Norte de Italia, frente a las de Perrault-Grimm, que dejaríamos a los estudiosos de otras disciplinas, como el psi-

coanálisis, donde por cierto ha sido objeto de interesantes trabajos por sus distintas escuelas. (No por ello abandonaremos la perspectiva de esta clase de estudios aplicados a las auténticas versiones orales, donde probablemente descansa el verdadero sentido del cuento; pero esta es otra ardua cuestión). A continuación incluiremos en la definición la consideración de "folclórico", es decir, perteneciente al patrimonio colectivo. Y a partir de ahí, entraremos en aspectos compositivos internos, siguiendo y prolongando a nuestro criterio la escuela formalista-estructuralista. Después, sólo después, abordaremos otro tipo de consideraciones en forma resumida. El resultado vendría a ser el siguiente:

El cuento popular es un relato de ficción que sólo se expresa verbalmente y sin apoyos rítmicos; carece de referentes externos, se transmite principalmente por vía oral y pertenece al patrimonio colectivo. Su relativa brevedad le permite ser contado en un solo acto. En cuanto al contenido, parte de un conflicto, se desarrolla en forma de intriga y alcanza un final, a menudo sorprendente. Muchos cuentos se componen de dos partes o secuencias (si bien la segunda suele estar debilitada o perdida).

El sentido de los cuentos populares se aloja fundamentalmente en la acción. Sus personajes carecen de entidad psicológica individual, pero no de significado, que está ligado a la acción.

El *ornatus*, o estilo, prácticamente no existe.

Si se trata de un cuento de encantamiento o maravilloso, donde suceden hechos de todo punto fantásticos, es esencial la función del objeto mágico en el desarrollo de la intriga y en la solución del conflicto. Estos cuentos siguen determinadas funciones (acciones concretas), siempre en el mismo orden, aunque falten algunas. De forma resumida, sucede así: 1. Carencia o conflicto inicial. 2. Convocatoria al héroe para resolver el conflicto; o bien el héroe se topa con él de manera fortuita. 3. Viaje de ida. 4. Muestra de generosidad, valentía o astucia, por parte del héroe. 5. Entrega y recepción del objeto mágico. 6. Combate con el agresor. 7. El héroe es sometido a unas pruebas, generalmente tres. 8. Viaje de vuelta. 9. El héroe es reconocido como tal. 10. El héroe se casa con la princesa (o la heroína con el príncipe). (En ciertos casos humorísticos no hay tal boda).

También los cuentos maravillosos, o de encantamiento, pueden definirse como relatos con siete personajes: héroe (o heroína), falso héroe, rey (y/o reina, padre), princesa (o príncipe), donante del objeto mágico, adversario, auxiliar, o auxiliares, es del héroe.

Originalmente, estos cuentos se sitúan en el tránsito de las sociedades de recolectores-cazadores a las sociedades agrarias. De su formación arcaica, anterior a las religiones históricas, mantienen restos de determinados ritos, como los de iniciación, de relaciones con los antepasados (por ende, de una concepción de la muerte), de canibalismo ritual, etc., transformados por la acción en significados simbólicos. En general, en el sentido de estos cuentos predomina esa dimensión simbólica; como tales, sirven a la formación de los niños en el seno de la cultura heredada (si se acepta que en la evolución psicológica del niño se repite de algún modo la historia de la humanidad); apuntan a la formación de la familia exogámica, a la de la propiedad privada hereditaria (con el nacimiento del poder del Estado), y a la recuperación de un orden social roto, a través del matrimonio no concertado o entre desiguales. Finalmente, inician la crítica al nuevo sistema, desde la formación de un yo libre desposeído. En suma, el cuento maravilloso recoge las múltiples contradicciones que se dan dentro de las sociedades que surgen de la Revolución Neolítica y, así, instituye el problema de la libertad y sus límites, frente al poder en cualquiera de sus formas.

Si se trata del cuento de costumbres, donde los hechos que suceden pueden estimarse verosímiles, a menudo imitan al cuento maravilloso, con intención satírico-burlesca, exacerbando aquella crítica al poder y haciendo prevalecer la inteligencia, la valentía o la astucia del héroe o de la heroína. Se consolidan con el asentamiento de las sociedades agrarias y en su sentido predomina la dimensión realista.

Si se trata del cuento de animales, donde estos hablan y se comportan como si fueran personas (no confundir con las personas metamorfoseadas en animales de algunos cuentos maravillosos), por lo general remedan a su vez al cuento de costumbres. La crítica al poder se establece del siguiente modo: los animales domésticos ganan siempre a los no domésticos; los pequeños a los grandes; los astutos a los feroces; los herbívoros a los carnívoros; los voladores a los no voladores; los humanos ganan siempre a los animales.

Cierta clase de cuentos de animales, de composición encadenada y de contenido aparentemente disparatado, sirven a la formación misma de la mente infantil, y a configurar en ella una cierta cosmogonía, o primera imagen operativa del mundo.

## Bibliografía

Espinosa, Aurelio M. *Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España*. Introducción y revisión de Luis Díaz Viana y Susana Asensio Llamas. CSIC, Madrid, 2009.

Holbek, Bengt. *Interpretation of Fairy Tales*. Academia Scientiarum Fennica, Helsinki, 1987.

Niles, John D. *Homo Narrans (The poetics and anthropology of Oral Literature)*. PENN. Philadelphia, 1999.

Propp, V. *Morfología del cuento*. Fundamentos, Madrid, 1971.

-- *Las raíces históricas del cuento*. Fundamentos, Madrid, 1974.

Rodríguez Almodóvar, A. *Cuentos al amor de la lumbre (I, II)*. Alianza ed. Madrid, 2009.

-- *El texto infinito (Ensayos sobre el cuento popular)*. Fundación GSR. Madrid, 2004.

Uther, Hans-Jörg. *AT Types of Folktales*. FF Communications, Helsinki, 2004.

# Oralidad y oratura

**Juan José Prat Ferrer**

IE Universidad

## Cultura oral y folclorística

La folclorística ha puesto constante atención a las tradiciones orales, tanto es así que se llegó a afirmar en algunas de sus escuelas que una de las condiciones para que un hecho fuera considerado folclórico era su transmisión oral. Al mismo tiempo, no deja de ser irónico que el desarrollo de esta disciplina, cultivada en muchos casos por universitarios, haya ocurrido a través de la escritura, puesto que es el resultado del interés del letrado urbano por los hechos populares, en especial los rurales. Solo en las últimas décadas se ha cuestionado los acercamientos tradicionales para dirigir la investigación folclorística hacia otras áreas, como pueden ser el folclore escrito o las tradiciones urbanas. La preponderancia de lo escrito dentro de la disciplina ha resultado en que la mayoría de los estudios folclorísticos se hayan realizado sobre transcripciones escritas de comunicaciones orales, cosa por otra parte inevitable hasta la llegada de los medios de grabación del sonido.

La cultura occidental y cristiana que lleva algunos siglos ejerciendo su hegemonía en el planeta da suma importancia a lo escrito, pues toda la arquitectura de su pensamiento tanto religioso como profano se basa en la escritura. Si por un lado se ha considerado que la verdad revelada ha quedado depositada en las sagradas escrituras, en especial en los evangelios, la búsqueda de la verdad por medio de la razón también queda consignada en los escritos de los filósofos, comenzando por Platón. No sería demasiado arriesgado decir que estos dos conjuntos de textos forman la base de nuestra civilización. Por otro lado, también resulta al menos curioso que tanto los evangelios como los *Diálogos* representen la puesta por escrito de una oralidad, sea esta los dichos y el relato de los hechos de Jesús de Nazaret transmitidos por sus discípulos o las enseñanzas de Sócrates en su continuo dialogar con sus alumnos. Así pues, a pesar del respeto que se da a la palabra escrita, la oralidad representa el principio y la base de nuestra cultura.



Una de las mayores preocupaciones de los folkloristas de todas las épocas ha sido la recolección y documentación de las tradiciones orales antes de que desaparecieran, soslayando muchas veces nuevas formas emergentes de expresión popular artística. Lo que hemos heredado de la folklorística decimonónica y de gran parte del siglo xx han sido colecciones, en su mayoría escritas –pero también grabadas– de expresiones artísticas orales y musicales. Algunas de las manifestaciones de la vida tradicional, en especial las que de una manera u otra puedan realzar el sentido de identidad cultural o patriótica, han logrado sobrevivir con ciertas modificaciones o incluso han sido resucitadas con nuevas funciones, pero la mayor parte de la cultura rural tradicional muere con la llegada de una nueva sociedad en la que las no ya tan nuevas tecnologías de la información y de la comunicación electrónica y cibernética han suplantado las formas de comunicar tradicionales. Parecería que en nuestras sociedades del Occidente cristiano la cultura oral ha pasado a mejor vida, y que solo nos quedan los textos escritos que la reproducen en colecciones más o menos fidedignas de cuentos, de leyendas o de canciones, por ejemplo.

## La oralidad

Central a toda la cuestión folklorística es el debate entre oralidad y escritura. Si bien este floreció a partir de la década de los sesenta, su origen es mucho más antiguo. Platón, en su *Fedro*, nos presenta el relato sobre el dios egipcio Theuth, también conocido como mito de Náucratis; en él se cuenta que Theuth, el dios inventor de las artes, mostró el arte de la escritura al rey Thamus de Egipto, diciendo que esta haría más sabios y más memoriosos a los egipcios, pero el rey Thamus lo contradijo aduciendo que las letras "es olvido lo que producirán en las almas de quienes las aprendan, al descuidar la memoria, ya que, fiándose de lo escrito, llegarán al recuerdo desde fuera, a través de caracteres ajenos, no desde dentro, desde ellos mismos y por sí mismos"<sup>1</sup>.

La cuestión que durante siglos canalizó el debate sobre oralidad y escritura fue la homérica. En el siglo III antes de nuestra era, se fijaron de manera definitiva los textos homéricos que se transmitían oralmente, o que circulaban como material escolar y que competían con los que se custodiaban en ciudades como Atenas, que ya en tiempos de Pisístrato (605-527 a. C.) había reunido los poemas y los había puesto por escrito. Comenzó entre los sabios de Alejandría un debate sobre la autoría de estos poemas; unos afirmaban que Homero era el autor de los textos; otros, los llamados ionizantes, afirmaban la existencia de diversos autores. El debate sobre la cuestión homérica, sobre todo a partir del siglo xix y durante todo

<sup>1</sup> Platón (1997): 403.

el siglo xx, fomentó las investigaciones y permitió que los estudios sobre la épica primitiva, y en general sobre los textos antiguos y tradicionales, se enriquecieran con nuevos horizontes y nuevos métodos de investigación.

Antes de la llegada del Romanticismo y del desarrollo inicial de la folklorística se pueden encontrar eruditos que tratan esta temática. Hacia 1674 el sacerdote francés François Hédelin (1604-1676), que firmaba con el nombre de Abbé d'Aubignac, redactó sus *Conjectures académiques* donde dudaba de la existencia de Homero; partiendo de las obras de los escritores griegos y tras haber analizado el poema, concluyó con que la *Ilíada* estaba constituida por una serie de cantos orales que fueron luego puestos por escrito, compilados y editados para formar la obra que ahora conocemos. Años después, a principios del siglo xviii, se publicó una anónima *Collection of the Old Ballads*; en el prefacio el editor comparaba la poesía popular de los pliegos sueltos con la homérica; esta comparación tuvo éxito y alimentó el debate sobre si Homero es un solo autor o varios, y si su poesía es oral o no, que enfrentó a intelectuales durante mucho tiempo. El poeta escocés Allan Ramsay, que publicó por estas fechas una colección de canciones escocesas medievales, también comparó esta poesía con la homérica, sin duda en un afán de dar lustre a las antiguas tradiciones británicas y ponerlas a la altura de la de los países que se vanagloriaban de descender de Grecia y de Roma<sup>2</sup>.

Ya a finales de siglo, el fundador de la filología moderna Friedrich August Wolf (1750-1824) utilizó los mismos argumentos que Aubignac en sus *Prolegomena ad Homerum* (1795). Los seguidores de Wolf, llamados analíticos, continuaron las ideas de los ionizantes alejandrinos; para ellos, los poemas homéricos proceden de las varias refundiciones que sufrieron otros poemas más antiguos y más cortos. Gracias a la influencia de este autor comienza también a formarse la teoría de la composición comunitaria de los relatos orales, en especial, los épicos. Por su parte, el coleccionista de baladas escocesas John Pinkerton (1758-1840), famoso por querer demostrar que las tradiciones culturales escocesas procedían de los godos más que de los celtas, hacia 1786 notó que ciertas frases se repetían constantemente en las composiciones épico-líricas. Es el precursor de la teoría oral formula-ria que se desarrollaría a mediados del siglo xx.

La hipótesis analítica sirvió de modelo para otras composiciones. En 1837 Francisque Michel (1809-1887) publicó la *Chanson de Roland* que había extraído de un manuscrito encontrado en Oxford. Michel aplicó la teoría analítica al poema francés y explicaba que era resultado de la compilación de poemas más cortos. Por esta misma época, el poeta y director de la Biblioteca Nacional de Madrid Agustín Durán (1789-1862) publicaba los romances españoles que iba encontrando en sus

<sup>2</sup> Prat Ferrer, Juan José (2008): 45.

pesquisas. Influido por las ideas de Wolf y de Michel, consideraba que los romances eran composiciones anteriores a los cantares de gesta, que se formarían al unirse en formas más complejas.

Si bien algunos se fijaban en cuestiones de composición, otros buscaban las claves de la difusión de los relatos. El filólogo alemán Theodor Benfey (1809-1881), profesor en la Universidad de Gotinga, autor de *Pantschantantra, Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen* (Panchatantra: Cinco libros de fábulas, cuentos e historias índicas 1859), se fijó en la interacción entre tradición oral y literaria en los cuentos indoeuropeos y en cómo los relatos se adaptan a las características culturales de los pueblos. La difusión de los cuentos originarios de la India hacia Europa se produjo gracias a las narraciones orales de los mercaderes (que servían así mismo de traductores), y por la transmisión quirográfica<sup>3</sup> de los cuentos y sus traducciones y adaptaciones literarias. Según Benfey, la transmisión oral pasó a un segundo plano una vez que se difundieron las versiones escritas.

En la segunda mitad del siglo XIX, varios investigadores se interesaron por el estudio de las leyes y patrones de la narrativa tradicional, basando sus trabajos en los relatos de tradición oral principalmente. Algunos de ellos buscaron los patrones de la narrativa heroica. En 1864 el embajador del imperio austro-húngaro en la Albania otomana Johann Georg von Hahn (1811-1869), realizó una lista de motivos narrativos que se ocurrían en los relatos heroicos de los pueblos arios. El estudioso de las tradiciones celtas medievales, Alfred Nutt (1856-1910) publicó en 1881 un artículo sobre los héroes celtas donde utilizó, con algunas modificaciones, la lista de von Hahn. Ya entrado el siglo XX, en 1909, el psicoanalista austríaco Otto Rank (1884-1939) estudió en *Myth of the Birth of the Hero* los patrones narrativos de los héroes, especialmente en lo que se refiere a su nacimiento. En 1936, Fitzroy R. Somerset, barón Raglan (1885-1964) en *The Hero: A Study in Tradition, Myth and Drama*, construyó un patrón de veintidós motivos relacionados con el nacimiento, ascenso al trono y muerte de los héroes.

Otros investigadores se concentraron más en las leyes que rigen la transmisión de los relatos. En la última década del siglo XIX, el noruego Moltke Moe (1859-1913) trató de definir las "Leyes fundamentales de la épica" que influyen en la forma de los textos folklóricos. Estas leyes postulan factores históricos y psicológicos. Axel Olrik (1864-1917), profesor de la Universidad de Copenhague, continuó el trabajo de Moe; en 1909 publicó un estudio donde analizaba las leyes que rigen la narrativa folklórica: se fijó en los patrones de repetición y contraste, de inicio y final, de número de personajes por escena o de concentración en el protagonista, por ejemplo. Otros continuaron esta labor con otras leyes: Kaarle Krohn en 1922

<sup>3</sup> Llamo quirografía a la escritura a mano, a diferencia de la tipografía, que se refiere a la letra impresa.

formuló la llamada ley de automigración, que se refiere a la difusión del relato. Un año más tarde, el estonio Walter Anderson (1855-1962) formula la ley de la auto-corrección de los relatos, la de la formación de variantes y la de la dirección de la difusión de los relatos. Por su parte, el sueco Carl Wilhelm von Sydow (1878-1952) estudió las variaciones regionales (ecotipos) de los relatos. El folclorólogo ruso de la universidad de Leningrado, Vladimir Propp (1895-1970) publicó en 1928 su obra cumbre, *Morfología de los cuentos* (*Morfológija skázki*), con la que se inicia el estudio estructural de la narrativa folklórica y después, la literaria. Poco después, Stith Thompson (1885-1976), profesor de la Universidad de Indiana, clasificó los motivos de los relatos populares en su *Motif-Index of Folk-Literature* (6 tomos, 1932-37). Finalmente, el gran filólogo español Ramón Menéndez Pidal (1869-1968), consideraba que la búsqueda del texto primitivo de las canciones tradicionales era una tarea imposible, puesto que viven en variantes causadas por el olvido o la mala comprensión de lo aprendido o por la recreación artística. Menéndez Pidal diferenció la poesía tradicional en dos grupos que responde al grado de antigüedad de la tradición; la poesía tradicional es la que contiene características ancestrales y la poesía popular es más moderna. También opuso al concepto de variabilidad el concepto de estabilidad, con lo que la tradición tiende a equilibrarse.

Sin duda como consecuencia de la cuestión homérica, a principios del siglo xx surgió con fuerza el debate entre los partidarios de la composición comunitaria y los de la composición individual de los cantos narrativos orales. Francis B. Gummere (1855-1919), profesor de la Universidad de Harvard, fue uno de los defensores de la teoría de la composición comunitaria ya esbozada en la obra de Wolf. En sus obras propuso que existían enormes diferencias entre la poesía popular y la artística; para él, los cantos populares se componían de forma colectiva durante las celebraciones comunitarias, y las baladas europeas actuales son el resultado de una paulatina reelaboración de los poemas, a este proceso lo llamaba "composición comunal". Esta forma de pensar se relacionaba con las teorías que hablaban de "mentalidad colectiva" anterior a una mentalidad individual<sup>4</sup>.

Uno de los primeros en fijarse en las tradiciones orales de las sociedades ágrafas fue el misionero y antropólogo suizo Henri Junod (1863-1934). En su trabajo sobre los tonga de Sudáfrica describió las características del relato oral en su libro *The Life of a South African Tribe* (1912-1913); Junod encontró que las diversas versiones que consignaba "no eran iguales ni verbalmente ni incluso en el orden e interrelación de los episodios, la conclusión o el tono general del relato"<sup>5</sup> y que cada narrador oral posee su propio estilo y su vocabulario favorito; también anotó que

<sup>4</sup> Livorno, R. (2000).

<sup>5</sup> Finnegan, Ruth (1981): 239.

aunque los relatos suelen agruparse en ciclos, cada narrador puede cambiar el orden de presentación de las secuencias, y que además pueden cambiar o introducir nuevos elementos, adaptándolos a la situación performativa. Unos años después, en 1927 el filólogo y lingüista Leonard Bloomfield (1887-1949) se interesó en la relación entre oralidad alfabetizada y oralidad analfabeta en su artículo "Literate and Illiterate Speech". Pero el interés contemporáneo por la oralidad empezó, también a partir de la cuestión homérica, con el trabajo de Milman Parry (1902-1935) y su búsqueda de las características del estilo oral basándose en los cantos épicos de los bardos yugoslavos, trabajo que comenzó en los años treinta del siglo xx. La pregunta que se hacían Parry y su ayudante Albert Lord (1912-1991) tenía que ver con la existencia real de Homero, el número de autores de los poemas homéricos, su composición y su forma de transmisión. Para Parry, el estilo homérico era no solo tradicional sino también oral. Quizá haciéndose eco del mito presentado por Platón, Parry llegó a afirmar que la adquisición de la escritura invariablemente destruye los poderes del poeta oral. En 1960 Albert Lord publicó la obra más importante de la escuela oral-formularia, *The Singer of Tales*<sup>6</sup> (1960), donde estudia la supervivencia de estructuras poéticas orales que proceden de culturas extinguidas en los poemas homéricos y las canciones de gesta medievales. Lord nos muestra el método tradicional de aprendizaje de los bardos yugoslavos; descubrió que estos poetas memorizaban la estructura general de los relatos, y en cada actuación utilizaban fórmulas, patrones rítmicos y otros recursos recreadores para reconstruir el texto.

El profesor de la Universidad de Oxford Cecil Maurice Bowra (1898-1971), que estudió las técnicas de composición oral, la improvisación y la recitación, era de la opinión de que la *Ilíada* posee un carácter intermedio entre tradición oral y escrita, fruto de haberse compuesto en una época intermedia entre la épica primitiva tradicional y la poesía artística. Más adelante, e inspirado por la obra de Parry, distinguió las características que definen la épica literaria y la oral; esta es más sencilla y más libre, y su estilo procede de las técnicas de la memorización y de la improvisación; en esta épica, los cantos o episodios pueden funcionar como entidades independientes y hay una cierta inconsistencia narrativa. La épica literaria la imita, pero es más cuidada, y posee mayor coherencia y armonía entre sus partes. Para Bowra el núcleo de la épica oral de cualquier cultura es siempre el héroe, y su motivación, el honor. Por su parte, el paremiólogo estadounidense Archer Taylor (1890-1973) era de la opinión de que en muchas culturas no se puede distinguir la producción oral de la literaria y que en otras, la literatura erudita contiene elementos tomados de las tradiciones orales.

<sup>6</sup> Ha sido traducido como "El narrador de cuentos", aunque mejor sería "El cantador de cuentos".

El profesor de la Universidad de Chicago Robert Redfield (1897-1958), que estudió las sociedades campesinas mexicanas definió lo que él denominaba "sociedad folk"; entre sus características están el aislamiento y la intensa comunicación interior, la semejanza en el comportamiento de sus miembros y el hecho de que el saber se transmite por vía oral, lo cual produce un pensamiento que se apoya en lo concreto. Redfield marcaba fuertes diferencias entre las sociedades en que la comunicación se basa en la oralidad y las que consigna su saber a la escritura. Pero fue a principio de los años sesenta cuando surgieron obras que dieron lugar a un debate continuado sobre la relación entre oralidad y la escritura; entre las más importantes, además de *The Singer of Tales* de Albert B. Lord, podemos contar con *The Gutenberg Galaxy* (1962) de Marshall McLuhan o *Preface to Plato* (1963) de Eric Havelock. Dos temas importantes se conjugaban en este debate: la expresión oral y la percepción auditiva frente a la expresión quirográfica o mecánica y la percepción visual, por un lado, y la división de los hechos socioculturales por dicotomías frente a la continuidad como forma de desarrollo. El profesor de semiótica visual de la Universidad de Aberystwyth en el País de Gales alude a la dicotomía que se produce entre fonocentrismo y grafocentrismo en los estudios eruditos. Si el primero defiende la primacía de la oralidad sobre la escritura, el otro asume la posición contraria.

Las teorías de la frontera se empiezan a desarrollar con los estructuralistas, cultivadores de oposiciones binarias; estos mantenían que existen notables diferencias entre los modos de pensar de las sociedades ágrafas y las que poseen la escritura. Para muchos de ellos, la llegada de la escritura supuso una revolución que cambió la forma de pensar de los individuos y reestructuró las sociedades en que se produjo el cambio de la oralidad a la escritura. El teórico canadiense de la comunicación Herbert Marshall McLuhan (1911-1980) trató sobre la llegada de la imprenta afirmando que esta ocasionó profundos cambios en la forma de pensar de las sociedades modernas. Con la llegada de esta tecnología de la comunicación comienza en Europa una tiranía de lo visual, que impone una homogeneidad repetida y deja en segundo plano la continua variación que supone la comunicación oral e incluso de la escritura a mano; estas formas de comunicación empezaron a concebirse como desviaciones de un estándar representado por la palabra impresa. McLuhan, para quien las tecnologías de la comunicación son instrumentos que cambian a la gente, auguraba cambios profundos con la implantación de un medio globalizador como la cibernética.

Eric Alfred Havelock (1903-1988) estudió la transición de la oralidad a la escritura en el mundo griego. La poesía griega, incluso en tiempos de Platón, era oral y contenía lo que era preciso recordar en relación a los asuntos legales, políticos, históricos o doctrinales. Para los griegos antiguos, lo que merecía recordarse se

memorizaba de forma poética, y por esta razón el poder estaba en los que podían y sabían recordar y comunicar los conocimientos tradicionales. Con la alfabetización, que afectaba solo a los varones cultos en la Grecia de Platón, llegó la prosa y estructuras sintácticas más complejas, y gracias a esto se pudo desarrollar el pensamiento crítico, lo que permitió el surgimiento de la filosofía. Los poetas, que en tiempos de la oralidad habían ostentado mucho poder social, fueron perdiendo su preponderancia social a medida que filósofos y científicos comenzaban a ejercer un nuevo saber y una nueva forma de comunicar.

Sin duda quien expresó con mayor fuerza la idea de que las diversas fases de oralidad y escritura conducen a formas de pensar diferentes fue el jesuita estadounidense Walter Ong (1912-2003), autor de *Orality and Literature* (1982), quien diferencia cuatro etapas en el desarrollo del pensamiento humano: oralidad primaria, quirografía, tipografía y tecnologías audiovisuales (oralidad secundaria). Ong nos recuerda que la oralidad ha sido la etapa más larga en el desarrollo de las sociedades humanas y que la escritura es un invento relativamente reciente que se aplica a un número reducido de lenguas. El demógrafo Daniel Noin, que fue presidente de la Comisión de Población de la Unión Geográfica Internacional, nos dice en su *Geographie de la population* que existen 3000 grupos etnolingüísticos y entre 6000 y 7000 dialectos derivados de esas lenguas. De todas las lenguas que han existido en el mundo tan solo una parte muy minoritaria ha desarrollado un sistema de escritura, y de las lenguas que hoy día se hablan, solo setenta y ocho poseen un corpus literario. Pero el porcentaje de lenguas ágrafas frente a lenguas que han desarrollado una literatura sin duda variará en un futuro cercano; algunos estudiosos creen que para mediados del presente siglo tan solo quedarán unas trescientas lenguas vivas en el mundo<sup>7</sup>. Para Ong, a un individuo procedente de una sociedad literaria le es difícil imaginar la cultura oral primaria, la que aún no conoce la escritura; "el uso de expresiones tales como "literatura oral" nos demuestra la incapacidad que tenemos en una cultura basada en lo escrito de comprender el patrimonio de materiales verbalmente organizados de otra forma que no sea la escrita". Por su parte, el inglés Jack Goody (1919- ), autor de *The Power of the Written Tradition*, afirmaba que en la oralidad no se concibe la palabra como una entidad totalmente independiente, esta es una visión de las sociedades cuyo proceso de alfabetización está desarrollado, pues la escritura es la que acaba por causar la secuenciación y la espacialización de la palabra.

Algunos estudiosos de la comunicación humana aducen que las diferencias que existen entre sociedades ágrafas y sociedades alfabetizadas no son mayores que las que existen entre las propias sociedades ágrafas entre sí. Para ellos, se han exagerado mucho las diferencias, que sin duda existen, pero que por lo general

<sup>7</sup> Wurn, Stephen et al. (1996): V. II, parte I, 1422.

afectan más al modo de expresión y de comportamiento que a la forma de pensar. Critican el determinismo tecnológico que suponen las teorías de la gran frontera y su reduccionismo. Hay estudiosos que abogan más por la continuidad del desarrollo cultural que por los cambios radicales en lo que respecta al paso de la oralidad a la escritura, y que lo que produce más cambios sociales no es tanto la alfabetización sino la escolarización.

El profesor de historia social y de inglés de la Ohio State University Harvey Graff nos recuerda que en muchas de nuestras disciplinas, al enfrentar la oralidad a la escritura se produce lo que él califica como "una tiranía de las dicotomías conceptuales"<sup>8</sup>, que responde a la costumbre de pensar por medio de oposiciones binarias, y que no llega a describir el estado real de las circunstancias al simplificar en demasía las diferencias que se producen en las sociedades y las razones que las explican; lo que en realidad ocurre es que

"... según se difundía el conocimiento de la escritura y de la lectura, de forma irregular e inconsistente, entre la población (en especial entre los varones libres), sus lazos con el mundo cultural más amplio del habla y la escucha, y también de la vista, se fueron articulando con formas cada vez más elaboradas. La escritura se usaba para registrar los resultados del habla; también se usaba [...] para facilitar patrones de pensamiento y lógica que resultaban demasiado difíciles sin los servicios que esta tecnología podía proporcionar. Incluso con las constricciones de la alfabetización, el mundo antiguo siguió siendo un mundo oral [...] esta tradición continuó desde la era clásica a través de los mil años de la Edad Media y más allá; no está muerta hoy e incluso puede haber sido reforzada por el impacto de los medios electrónicos más nuevos."<sup>9</sup>

El debate sobre la inteligencia auditiva y la visual queda reflejado en la obra de la autora canadiense Ghislaine Meunier-Tardif, que en un best-seller dividió a la gente en dos grandes grupos, los auditivos y los visuales<sup>10</sup>. El propio Havelock era de la opinión de que hay que superar dicotomías demasiado simples y distinguir diversos tipos de sociedades en su desarrollo histórico: tenemos las sociedades

<sup>8</sup> Graff, Harvey (1995): 12.

<sup>9</sup> Graff, Harvey (1995): 13.

<sup>10</sup> El libro original *Le principe de Lafontaine: Sans égard au sexe, a la couleur de la peau, au milieu culturel, l'humanité se partage en deux camps: les auditifs et les visuels* (Montréal: Libre Expression, 1979) fue publicado en una nueva edición corregida y puesta al día con el título de *Les Auditifs et les visuels: le principe de Lafontaine* (Montréal: Libre Expression, 1985); la obra fue traducida al inglés con el título de *Eye People, Ear People: Getting along* (Toronto: NC Press, 1988).



totalmente ágrafas, las que usan pictogramas y jeroglíficos y las que poseen un alfabeto, y entre estas se pueden distinguir varias fases o grados desde el analfabetismo total hasta la completa alfabetización. Además, en las sociedades alfabetizadas se producen también diversos tipos de lectura, que van de la pública a la privada y de la que se hace en voz alta hasta la lectura mental. A todo esto habría que añadir los cambios que se producen con la llegada de los medios de comunicación audiovisual que se produce coincidiendo con diversas etapas de desarrollo en relación a la escritura y también las relaciones culturales que diversas sociedades en diferentes etapas mantienen entre sí.

El aprendizaje de la lectura y de la escritura ha ocurrido en diversas culturas de acuerdo a fuerzas que pueden variar enormemente. A este respecto, vale la pena señalar el caso de los misioneros suizos en el sudeste de África. Estos procedían de una tradición calvinista en que la lectura fomentaba la introspección y la interpretación textual. Estos piadosos cristianos creyeron que podían, por medio de la alfabetización, llevar la salvación y de paso también el progreso a los africanos enseñándoles a leer; de este modo, el rigor del pensamiento racional surgido de la práctica de la lectura reemplazaría la inestabilidad que asociaban con la oralidad. Pero lo que ocurrió fue que el dominio de la lectura se convirtió en fuente de autoridad, y el acto de leer, más que una destreza, se consideró un ritual con el que se demostraba este poder. Muchos africanos adultos interpretaron que leer era memorizar y recitar los textos que los libros sagrados contenían, y estos objetos se convirtieron en poderosos talismanes que todo el que podía permitírselo adquiría. Además encontraron en la Biblia la justificación de sus creencias y modos de vida (la hechicería o la poligamia, por ejemplo). En vez de domesticar la oralidad por medio de la lectura, fue la lectura la que fue domesticada por la oralidad.

La socióloga Ruth Finnegan, profesora de instituciones sociales comparadas en la Open University de Gran Bretaña, estudió la poesía oral africana y llegó a la conclusión de que es muy difícil encontrar diferencias claras y radicales entre las culturas de la escritura y las ágrafas. Los psicólogos cognitivos Michael Cole y Silvia Scribner en su obra *The Psychology of Literacy* (1981) se oponen a la idea de una frontera entre escritura y oralidad; para ellos, la alfabetización no influye en la forma de pensar de la gente; es la escolarización como proceso de socialización lo que causa el cambio. Por otra parte, la oralidad siempre ha convivido con la escritura, adaptándose y manteniendo su vitalidad. De hecho, mientras que pueden existir sociedades que solo se comuniquen oralmente no existe ninguna cuyo medio de comunicación sea exclusivamente la escritura.

## La oratura

Ya en 1877 el filólogo y medievalista francés Gaston Paris (1839-1903) había sentido la necesidad de un término para hacer hincapié en la expresión oral; introdujo el término *ouï-dire*. Los autores anglosajones del siglo xx optaron por utilizar la expresión "*oral literature*" para llamar al corpus de textos de la tradición oral. Pero otra expresión entraría en la segunda mitad del siglo xx. Del debate que se produjo en diversas universidades africanas sobre la hegemonía de las lenguas europeas y la problemática de la adaptación de los conceptos que se manejan en estas lenguas a la realidad africana, surgió el término *oratura* (*orature* en inglés y francés). El lingüista ugandés Pio Zirimu, el novelista keniano Ngũgĩ Wa Thiong'o, profesor de literatura comparada de la universidad de California en Irvine, y la profesora universitaria de arte Micere Mugo, también keniano, fueron los primeros que abogaron por el uso de esta palabra. El concepto de oratura se contrapone al de *literatura* al referirse a la expresión oral (recitación, dramatización o actuación) de las producciones verbales artísticas. No solo abarca la producción folklórica, sino que incluye creaciones de carácter culto o institucional, siempre que estas funcionen dentro de la oralidad. Se rompe así con la dicotomía que separa lo folklórico y lo culto, y que asigna la oralidad a lo folklórico y la literatura a lo culto, y se intenta acabar con el prejuicio que conlleva el uso hegemónico de la palabra *literatura*, como lo han señalado, entre otros, Thomas Brückner y Susan A. Gingell. No solo por el hecho de proceder del África negra, sino también por lo reivindicativo del término, la palabra no ha tenido demasiada buena acogida en los ámbitos universitarios occidentales, pero ha tenido bastante más suerte en los países no europeos.

En la oratura se requiere la presencia y la voz del emisor y el oído y la vista del receptor, puesto que la comunicación es directa y presencial; sucede en un momento preciso y su duración queda determinada por el hecho comunicativo. El proceso de recepción tiende a ser colectivo y participativo, con lo que el receptor de alguna manera determina la duración de la comunicación y obliga al emisor a adaptarla a las características del público. La oratura se apoya en el uso de la memoria, tanto colectiva como individual, y de una imaginación creativa que la apoya. El discurso oral es único y efímero; toma vida en cada acto comunicativo y perdura en variantes, la espontaneidad es una de sus características más valoradas. La retórica que rige la oratura es diferente a la de la literatura; se apoya en recursos como la redundancia, repetición, el ritmo, el volumen y la entonación de la voz, el uso de pausa y del tempo y los gestos. La comunicación oral también favorece la expresión de lo concreto y de lo agónico y la ordenación secuencial frente a la jerárquica.

Ruth Finnegan, que ha mantenido el uso de la expresión "literatura oral", aunque valora positivamente el neologismo *oratura*, nos recuerda que la inmensa mayoría del material que el antropólogo occidental ha recopilado como "literatura oral" no procede de sociedades analfabetas cuya cultura se comunica de forma natural por vía oral, sino que a menudo fue puesto por escrito por muchachos escolarizados por misioneros a quienes dictaban sus relatos los narradores orales de sus comunidades de forma lenta y descontextualizada (método utilizado desde tiempos de la escuela franciscana de Tlatelolco); por otra parte, un gran número de culturas que se clasifican como "primitivas" han vivido en contacto durante generaciones con otras que poseen una tradición literaria, y sus relatos orales bien pueden originarse en estas literaturas. Además, la oratura no tiene que restringirse solo a la clase analfabeta; el norteamericano Milton Singer se dio cuenta de que los parámetros que se habían desarrollado para explicar el folklore occidental no servían para la India; en este subcontinente las tradiciones orales no se oponen a las literarias, pues las clases educadas también las cultivan.

El investigador occidental acostumbrado a trabajar con los parámetros de su mundo cultural se beneficiaría de una actitud un tanto más humilde hacia las ideas y paradigmas procedentes de otras tradiciones; el etnocentrismo no aporta conocimiento y muchas veces nos lleva al error, así pues, la resistencia hacia instrumentos cognitivos procedentes de culturas no hegemónicas no parece ser una postura razonable. Debemos tener en cuenta además que a partir del posmodernismo cada vez aparecen más voces que cuestionan nuestros sistemas de conocimiento. A este respecto, el economista y divulgador científico catalán Eduardo Punset escribió que "el conocimiento adquirido es básicamente infundado"<sup>11</sup>. A veces es preciso desaprender.

Las disciplinas, al evolucionar, crean un nuevo vocabulario que se adapta a las nuevas realidades que el propio desenvolvimiento del saber va creando. Como afirmó el narrativista Wallace Martin "al cambiar la definición de lo que se está estudiando, cambiamos lo que vemos". A veces el nuevo vocabulario que se crea resulta útil y otras no pasa de ser una moda. A este respecto, el término *oratura* presenta ventajas frente a otras etiquetas para nombrar la misma cosa: resuelve el oxímoron creado por la expresión *literatura oral*, tan manejada por los anglosajones y occidentales en general y permite una correlación entre los términos *oralidad* y *escritura*, por un lado y *oratura* y *literatura*, por otro. Si la escritura es la acción y efecto de escribir, la oralidad lo es de hablar; si la literatura es el arte y la teoría de la composición escrita así como el conjunto de obras producidas de acuerdo a este arte, la oratura será el arte y teoría de la composición oral así como el repertorio de obras producidas de acuerdo a este otro arte.

<sup>11</sup> Punset, E. (2008) 21.

El investigador indio de origen francés, Guy Poitevin (1934-2004) afirmaba que "la oratura no es literatura"<sup>12</sup>. Pero no todo es tan sencillo según avanza la globalización; oralidad y escritura son dos medios que interactúan constantemente y el grado de oralidad de un texto es a menudo relativo. El profesor Joseph Roach de la Universidad de Yale, es de la opinión de que entre literatura y oratura se produce hoy día un diálogo continuo que impide que exista una oposición entre estas categorías. La hegemonía del concepto de literatura ha propiciado que, en la historia de la filología y de la folklorística, el texto se convirtiera en el centro del interés del investigador y del estudioso; el concepto de oratura enriquece el estudio al desplazar el interés del texto a la comunicación, lo cual nos lleva no solo a cuestiones tales como la memoria colectiva y la identidad personal de acuerdo con diversos contextos, la relación entre comunicación y tradición, el papel del olvido individual o colectivo, o el repertorio activo del emisor, sino también a los aspectos performativos de la comunicación como pueden ser los procesos de recreación e improvisación (a los que preceden los de aprendizaje y memorización), la entonación, los gestos y las pausas, el contexto (espacial, temporal, cultural y social en que se produce la comunicación), la función del público, o la participación colectiva en la construcción del significado. Las reglas que rigen la composición de un texto artístico, su forma de comunicación a un público, los medios en que ha circulado en las comunidades y la manera en que queda registrado son criterios que pueden ayudarnos a comprender el material tradicional que estudiamos y compartimos.

<sup>12</sup> Poitevin, G. (2001).

## Bibliografía

Bowra, Cecile M. (1945): *From Virgil to Milton*. Londres y Nueva York: Macmillan y St. Martin's Press, 1945. Reimpreso en 1963 y 1967.

Chandler, Daniel (1994): "Biases of the Ear and Eye: 'Great Divide' Theories, Phonocentrism. Graphocentrism & Logocentrism" [document [www.aber.ac.uk/media/Documents/litoral/litoral.html](http://www.aber.ac.uk/media/Documents/litoral/litoral.html)]. acceso: 18-V-2010.

Finnegan, Ruth (1970): "A note on Oral Tradition and Historical Evidence", *History and Theory* 9, 2: 195-201.

Finnegan, Ruth (1974): "How Oral is Oral Literature?", *Bulletin of the School of oriental and African Studies, University of London* 37, 1: 52-64.

Finnegan, Ruth (1981): "Literacy and Literature", *Universals of Human Thought: Some African Evidence*. Barbara Lloyd and John Gay, eds. Cambridge U. P.

Finnegan, Ruth (1995): Reseña a *African Oral Literature* de Isidore Okpewho y *Orature in African Literature* de Eldred Durosimi Jones, *African Affairs* 94, 374: 124-125.

Graff, Harvey (1995): *The Labyrinths of Literacy: Reflections on Literacy Past and Present* 2ª ed. Revisada [1ª ed. 1987]. University of Pittsburgh.

Harries, Patrick (2001): "Marxists and Magic: Power and the Politics of Lit-

eracy in South-East Africa", *Journal of Southern African Studies* 27,3: 405-427.

Havelock, Eric (1963): Havelock, Eric Alfred. *Preface to Plato*, 2 tomos. Cambridge (Massachusetts): Belknap Press of Harvard U. P., 1963. Reimpreso en 1982.

Havelock, Eric (1986): *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven: Yale U. P., 1986. Traducción al español: *La musa aprende a escribir: Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Antonio Alegre Gorri, pról. Barcelona: Paidós, 1996.

Innes, Matthew. (1998): "Orality and Literacy in an Early Medieval Society", *Past and Present* 158: 3-36.

Livorno, Riccardo Venturi (2000): "Child Ballads", 21 de enero de 2000. [utenti.lycos.it/Balladven/intro.html](http://utenti.lycos.it/Balladven/intro.html) acceso: 27-IX-2003.

Lord, Albert Bates (1960): *The Singer of Tales*. Harvard Studies in Comparative Literature, 24. Cambridge (Massachusetts): Harvard U. P., 1960. Reimpreso en Cambridge: Harvard U. P., 1965. Reimpreso en Nueva York: Atheneum, 1968 y ss. Reimpreso Cambridge (Massachusetts): Harvard U. P., 1981.

Martin, Wallace (1986): *Recent Theories of Narrative*. Ithaca: Cornell . P.

McLuhan, Herbert Marshall (1985): *La galaxia Gutenberg*. Juan Novella, trad. Barcelona: Planeta-Agostini, 1985. Original: *The Gutenberg Galaxy: The Making of Topographic Man*. Toronto: The University of Toronto Press, 1962.

Olick, Jeffrey K. (1999): "Collective memory: The Two Cultures", *Sociological Theory* 17, 3.

Ong, Walter J. (1982): *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. Serie New Accents. Londres y Nueva York: Methuen, 1982.

Platón (1997): *Diálogos III: Fedón, Banquete, Fedro*. C. García Gual, M. Martínez Hernández, y E. Lledó Íñigo, trad., intro. y notas. Madrid: Gredos.

Poitevin, Guy (2001): "L'orature n'est pas la littérature: Rhétoriques emmêlées", Pune (India): Centre for Cooperative Research in Social Sciences. Revisado en 25-VI-2001. <[www.iias.nl/host/ccrss/orature.htm](http://www.iias.nl/host/ccrss/orature.htm)> acceso: 26-VI-02.

Prat Ferrer, Juan José (2007): "Las culturas subalternas y el concepto de oratura", *Revista de Folklore* 316: 111-119.

Prat Ferrer, Juan José (2008): *Bajo el árbol del paraíso: Historia de los estudios sobre el folclore y sus paradigmas*. Madrid: CSIC.

Punset, Eduardo (2008): *Cara a cara con la vida, la mente y el universo: Conversaciones con los grandes científicos de nuestro tiempo*. Barcelona: Destino.

Redfield, Robert (1962): *Human Nature and the Study of Human Society: The Papers of Robert Field*. 2 tomos. Margaret Park Redfield, ed. Chicago: The University of Chicago Press, 1962.

Thiong'o, Ngũgĩ. (1998): *Penpoints, Gunpoints, and Dreams: Towards a Critical Theory of the Arts and the State in Africa*. Oxford: Oxford UP.

Wurn, Stephen, Peter Mülhäuser, y Darrell T. Tryon, eds. (1996): *Atlas of Intercultural Communication in the Pacific, Asia and the Americas*. Walter de Gruyter.



# **¿Literatura oral? ¿Tradicional? ¿Popular? ¿Mitología popular?**

**José Manuel Pedrosa**  
Universidad de Alcalá

Los signos de interrogación que ciñen el título de esta reflexión son indicios de la ambigüedad semántica que creo que impregna inevitablemente todos estos conceptos, y también de mi propio escepticismo acerca de la posibilidad de resolver tal ambigüedad. Lo más realista (hay que advertirlo desde el principio) puede que sea conformarse con aliviarla o con aclararla solo un poco, porque jamás un nombre ha reflejado de manera perfecta y unívoca la realidad a la que convencionalmente designa (piénsese en qué realidades tan diversas y complejas pueden ser identificadas con los términos "hombre", "casa", "árbol" o "país"), y porque las corrientes siempre dinámicas, variables y caprichosas de la literatura que se transmite por el cauce de la voz están entre las menos dóciles que hay al encajonamiento en nomenclaturas, etiquetas y cuadrículas cerradas.

En varias publicaciones anteriores he hecho el intento de definir los conceptos de *literatura oral*, *tradicional* y *popular*, e incluso también de *literatura folclórica*, que para muchos son o parecen sinónimos, y para nadie son fáciles de discriminar o discernir.

En la sección E-Excellence del Portal de Humanidades Liceus ([www.liceus.com](http://www.liceus.com)) he publicado, por ejemplo, monografías extensas y detalladas (con nutridos apéndices bibliográficos) sobre cuestiones tales como "Pueblo, tradición, costumbre, memoria", "El folclore y su estudio", "Literatura oral y literatura escrita", "Literatura oral, literatura popular, literatura tradicional", "Etnografía, etnología y antropología literarias", "Historia y evolución de la literatura oral", "Los géneros. El estilo. El trabajo de campo y el trabajo de gabinete: prototipos y versiones". Etcétera, etcétera, etcétera.

De entre los varios centenares de páginas de que constan todas estas monografías extraigo algunas consideraciones:

El término de *literatura oral* es muy general y relativamente ambiguo. Puede abarcar todas las obras literarias que, en algún momento,



se hayan transmitido de forma oral: desde un cuento folclórico hasta una canción de los *Rolling Stones*, y desde un refrán hasta un pregón o edicto que se lee en voz alta y públicamente en una plaza. Sus fronteras pueden confundirse a veces con las de la *literatura popular*, que engloba el conjunto de las obras literarias producidas por el pueblo, transmitidas por el pueblo o destinadas a su consumo por el pueblo, ya sean orales (una canción folclórica) o escritas (un pliego deiego, un folletín por entregas o una fotonovela). También pueden solaparse con las de la *literatura folclórica*, que resulta ser un sinónimo más o menos absoluto de la *popular*. Además, la *literatura oral* suele englobar a la *literatura tradicional*, que incluye el conjunto de obras literarias cuya transmisión, por lo general oral, es aceptada de tal forma por una comunidad que, al ser memorizada y transmitida de boca en boca entre sus gentes, comienza a adquirir variantes distintivas en cada ejecución y a atomizarse en versiones siempre diferentes de su prototipo.

Deslindes (o más bien propuestas de deslindes), claramente insuficientes, muchas veces ambiguos, solapados, contradictorios, incapaces de demarcar las fronteras cambiantes de una literatura que encuentra su razón de ser justo en el trasvase continuo y multidireccional entre géneros, registros, gentes, lenguas, culturas, clases, cauces, soportes.

En las mismas páginas de la sección E-Excellence del Portal de Humanidades Liceus añadí lo siguiente:

El de *literatura popular* es un concepto muy general y ambiguo, cuya acotación y definición ha dado lugar a interpretaciones diferentes y a veces polémicas entre los especialistas. Uno de los grandes especialistas en la materia, el crítico suizo-canadiense Paul Zumthor, y muchos otros estudiosos la han desechado como categoría científica, porque el de la *literatura popular* no es un corpus que pueda ser definido mediante criterios formales, estilísticos o de género, sino solo a través de su aceptación mayor o menor por el pueblo, fenómeno difícilmente mensurable, a veces muy dinámico e irregular, y que depende de circunstancias y de condiciones muy variables. También es cierto que el concepto de *literatura popular* se halla ligado, además, a otros tan difíciles de definir y de caracterizar como el de *pueblo*. Porque, en efecto, ¿cómo habríamos de definir al *pueblo*? ¿Sería el conjunto de los ciudadanos de las clases subordinadas de un país? ¿Los pobladores de los núcleos rurales frente a los de los núcleos urbanos? ¿Los iletrados frente a los letrados? ¿Los dueños de una cultura informal frente a los que poseen una cultura elitista?

Para terminar de enredar la cuestión, resulta que (vuelvo a citar del Portal de Humanidades Liceus):

La palabra y el concepto de *pueblo* han generado todo tipo de controversias y dado lugar a todo tipo de interpretaciones a lo largo de los siglos. Identificado a veces con el grupo étnico, otras con el grupo lingüístico, algunas con el político o con el religioso, a veces con combinaciones variables de varios o de todos estos factores, las polémicas en torno a él siguen vivas hoy en día y generando no solo controversia cultural, sino, muchas veces también, conflicto político [...] No solo en el terreno de lo político sigue siendo hoy muy controvertido el concepto de *pueblo*. También sigue siéndolo en el terreno de lo sociohistórico y de lo sociocultural, es decir, de los principios que definen su constitución con respecto a otras realidades sociales. Por lo general, tiende a definirse como *pueblo* al conjunto de las capas de la población que se encuentran excluidas del ejercicio efectivo del poder y que desarrollan una actividad subordinada, al servicio o dirigida por las élites dominantes.

El problema es que la frontera entre sectores subordinados y sectores dominantes ha sido alterada muchas veces a lo largo de la historia, y ha integrado además subcategorías muy variables. La población esclava, por ejemplo, que tuvo entidad jurídica en el estado español y en sus colonias hasta la segunda mitad del siglo XIX, es inexistente hoy. La población proletaria, que definió durante décadas (sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX y en la primera del XX) una clase concreta de obreros industriales que vivían en condiciones de penuria económica, ha dejado también de existir, al menos como concepto operativo en el lenguaje de la sociología, la economía o la política, a medida que se han ido elevando y dignificando las condiciones de vida de los obreros y operarios industriales, aunque hay quien opina que ese tipo de mano de obra que sirve en condiciones de dura explotación ha encontrado continuidad en una parte de la masa de trabajadores inmigrantes que ahora encuentra ocupación en los escalafones más bajos del mercado de trabajo.

La dificultad (quizá la imposibilidad) de cartografiar las fronteras externas e internas de los conceptos de *pueblo* y de *cultura* (y de *literatura*) del *pueblo* han sido puestas de relieve, con resignada persistencia, por todos los estudiosos que se han asomado a la cuestión. Al historiador James Amelang debemos, por ejemplo, esta precavida reflexión:

Es difícil responder a la pregunta de quién era exactamente el *pueblo* en la Europa moderna, sobre todo por la escasez de estudios sobre ésta y otras palabras clave del vocabulario social de la época. Una manera obvia de empezar es preguntarse qué entendían las propias personas que vivieron entre los siglos xv y xviii por palabras como *pueblo*, *popolo*, *peuple*, *Volk* y *people*. Estos términos adquirieron significados diversos en cada contexto, pero destacan tres de ellos. En primer lugar, en el léxico constitucional y legal, el vocablo *pueblo* solía aludir a la población en su conjunto, aunque en la práctica solo se aplicaba a los varones adultos libres. En segundo lugar, el término se refería a una categoría social más concreta, aunque todavía imprecisa: el pueblo eran los plebeyos, los miembros de la sociedad que no pertenecían a las clases privilegiadas, o mejor dicho, que estaban supeditados a ellas. No es sorprendente que para la mayoría de los escritores de élite del período, el vocablo *popular* (y su cognado *vulgar*) fuera ofensivo. Pero había una tercera forma, menos polémica, de definir al pueblo: caracterizarlo como una especie de estamento aparte dentro de la categoría general de las clases bajas. Según esta acepción, los miembros del *pueblo* se distinguían de sus inferiores los *plebeyos* gracias a su organización corporativa, su acceso a la ciudadanía y otras formas restringidas pero reales de reconocimiento y participación en la vida pública.

Para el siempre agudo y original Mijail Bajtin, el pueblo era, tanto o más que un sujeto histórico y sociológico, un sujeto ideológico. Es decir, un portador de ideas y, por tanto, un transmisor de discursos en constante desarrollo y mutación, o un transeúnte (y transgresor) irónico, incansable, de las clasificaciones, nombres y etiquetas que impone el poder:

El *pueblo* jamás comparte hasta el final el énfasis de una verdad dominante. Si a una nación le amenaza algún peligro, cumple con su deber y salva a la nación, pero jamás toma en serio las consignas patrióticas de un Estado de clases, y su heroísmo conserva una sobria socarronería con respecto a todo el énfasis del poder dominante. Es por eso que un ideólogo de clase nunca puede penetrar, mediante su patetismo y su seriedad, hasta el núcleo del *alma popular*; en este núcleo enfrenta la barrera, insalvable para su seriedad, de una alegría burlona y cínica (denigradora); con la chispa carnavalesca (la llama) de una imprecación alegre que derrite toda seriedad limitada.

Por más pensadores y pensamientos (y podrían ser muchísimos) que siguiésemos trayendo a colación, tendríamos que seguir resignándonos a que los concep-

tos de *pueblo*, de *cultura popular*, de *literatura popular* (o de *literatura oral* o *tradicional* o *folclórica*) siguiesen sin quedar acotados de manera unívoca y perfecta. Obligados a operar desde esa base tan inestable y descorazonadora, a la reflexión sobre qué es la *mitología popular*, a la que debemos dedicar ahora unos párrafos, no parece que le puedan esperar horizontes mucho más claros ni prometedores.

Más bien al revés. Tan pronto damos entrada a la palabra *mito*, el conflicto semántico se complica. Téngase en cuenta, para empezar, que, cuando nosotros utilizamos los términos *mito* y *mitología*, a lo que nos estamos refiriendo es, en realidad, al sistema religioso (es decir, a los discursos tenidos por sagrados y, por tanto, por legítimos, normativos, verdaderos) de pueblos distintos del nuestro, por lo general marcados por el signo (degradado o degradante) de lo que consideramos arcaico, bárbaro o salvaje. Lo que nos distinguiría a nosotros y a nuestra cultura sería, pues, la identificación con una *religión* más prestigiosa que el *mito*. Nuestro concepto de *mito* (que es esencialmente literario, estético) se halla, pues, marcado desde el principio por esa fatal bisemia que lo contrapone con la *religión*, y que al final agravan las múltiples perspectivas desde las que el *mito* puede ser considerado (vuelvo a citar del Portal de Humanidades Liceus):

La palabra *mito* procede del griego *mythos*, "palabra", "relato", "discurso que se cuenta". El mito es un tipo de relato, oral o escrito, que presenta hechos extraordinarios considerados como posibles o reales por la comunidad en cuyo seno se cuenta o se canta. Tales hechos están relacionados con la edad de orígenes o fundación del mundo o del grupo con el que se relaciona la narración. Sus protagonistas son dioses, semidioses, héroes, o bien elementos cósmicos y naturales, o animales personificados. El contenido del mito es considerado por sus transmisores real y verídico, pero no exactamente histórico, sino más bien "protohistórico", y goza de la consideración de hecho religioso dentro de esa comunidad.

El mito ha sido definido desde numerosas ópticas, perspectivas, disciplinas científicas y escuelas de pensamiento. Las ciencias de la literatura y de las religiones, la historia, la antropología, la filosofía, la psicología, etc., lo han considerado desde puntos de vista muy diferentes.

Ha sido relativamente común, entre determinados etnógrafos y folcloristas, utilizar la etiqueta de *mitología popular* para designar el conjunto de creencias y de relatos orales y populares que algunos solemos distribuir, a efectos de clasificación (de una clasificación que se torna más compleja y más prolija cuanto más se piensa en ella, por cierto), dentro del territorio de las leyendas, de las supersticiones, de la religiosidad y las prácticas mágicas del pueblo.

El uso del término cuenta con un hito no fundacional, pero sí muy importante e influyente: la *Deutsche Mythologie* (1835), de Jakob Grimm, que planea sobre títulos como la *Comparative Mythology* (1856) de Friedrich Max Müller, o las *Contribuições para uma mythologia popular portuguesa* (1880) de Zófimo Consiglieri Pedroso, o, ya en España, los tres volúmenes de la *Mitología asturiana* (1925-1928) de Constantino Cabal. Pese a que en Gran Bretaña o en Francia (a veces también en España) se privilegió el término anglosajón *folklore* o *folclore* para designar y estudiar los relatos de ese tipo (recuérdese el magno *Folklore de France*, 1904-1906 de Paul Sébillot, o *Del folklore asturiano: mitos, supersticiones, costumbres*, 1922, de Aurelio de Llano), en España el término *mitología popular* ha tenido cierta andadura y fue incluso consagrado (a costa de vocablos como *leyenda* o *creencias*) por el mayor especialista en estos asuntos que ha habido en nuestro país, don Julio Caro Baroja, quien lo llevó hasta los títulos de algunos de sus libros, como *Algunos mitos españoles: ensayos de mitología popular* (1941), o *Mitos y ritos equívocos* (1989). Yo mismo he aprovechado o he jugado con el término de *mito* en los títulos de algunos de mis libros, como *La historia secreta del Ratón Pérez [Mitáforas I]* (2005), o como *Gilgamesh, Prometeo, Ulises y San Martín: mitología vasca y mitología comparada* (2009), escrito en colaboración con Jabier Kalzakorta y Asier Astigarraga. Aunque en bastantes otros libros y artículos he optado por la etiqueta de *leyenda*, que no deja de parecerme más concreta y adecuada, aunque también menos evocadora y poética. Por su parte, François Delpech, que es el mejor especialista actual en este repertorio de relatos, también suele utilizar en fluida correlación los términos *mito* y *leyenda*.

Hoy, el término *mitología popular* es objeto de uso y a veces de abuso en multitud de publicaciones, algunas académicas y otras, quizás la mayoría, divulgativas. No solo eso: a nadie le extraña oír hablar o leer de *mitología popular castellana*, o *asturiana*, o *catalana*, o *argentina* o *cubana*. El solapamiento semántico con el término *leyenda* es prácticamente total, de modo que, en muchos contextos, las palabras *mito* y *leyenda*, o *mito popular* y *leyenda popular*, están funcionando como sinónimos.

Y así seguirá sucediendo, por más que los filólogos nos empeñemos en establecer etiquetas, nomenclaturas y clasificaciones presunta y presuntuosamente más concretas y adecuadas, que las corrientes vivas de la lengua y del imaginario común seguirán eludiendo, superando y desbordando una y otra vez.

## Bibliografía

Amelang, James S., *El vuelo de Ícaro. La autobiografía popular en la Europa Moderna* (Madrid: Siglo XXI, 2003).

Cabal, Constantino, "Mitología ibérica", *Folklore y costumbres de España*, 3 vols., ed. F. Carreras y Candi (Barcelona: Editorial Alberto Martín, 1931-1934) I, pp. 165-288.

Camarena Laucirica, Julio, "Mitología del lobo en la Península Ibérica", *La légende: Anthropologie, Histoire, Littérature* (Madrid: Casa de Velázquez, 1989) pp. 267-289.

Caro Baroja, Julio, *Ritos y mitos equívocos* (Madrid: Istmo, 1989).

Delpéch, François, "Rite, légende, mythe et société: fondations et fondateurs dans la tradition folklorique de la Péninsule Ibérique", *Medieval Folklore* 1 (1991) pp. 10-56.

Gil, Juan, *Mitos y utopías del Descubrimiento* (Madrid: Alianza, 1989).

Pedrosa, José Manuel, "Literatura oral", en *Liceus: Portal de Humanidades* <[www.liceus.com](http://www.liceus.com)> *Monografías E-Excellence*.

Pedrosa, José Manuel, *La historia secreta del Ratón Pérez [Mitáforas I]* (Madrid: Páginas de Espuma, 2005).

# ¿Qué es literatura popular?

**Salvador García Castañeda**

Ohio State University

**E**n relación con la literatura medieval abordó Menéndez Pidal las principales cuestiones surgidas en torno a la literatura oral, como son la oralidad y sus diferentes clases, las formas de composición y de transmisión oral, transmisores y creadores, los géneros de literatura oral, y la relación entre oralidad, escritura y lectura. Cuando Menéndez Pidal escribió su *Romancero Hispánico*, la literatura oral estaba todavía viva aunque presentaba ya síntomas de su próxima desaparición, y basándose en ella, hizo una distinción entre los términos "popular" y "tradicional." Y refiriéndose a la canción folklórica, escribe Joaquín Díaz que es "aquella que se trasmite tradicionalmente (es decir, oralmente), y que está condicionada por tres circunstancias: continuación, variación y selección" (*Palabras ocultas en la canción folklórica*, Cuadernos Taurus, 1971). Se produce así una equivalencia en la terminología folklórica entre tradicional y oral.

Pero el término "popular" tiene significados diversos y muchas veces una determinada posición ante la literatura aunque su sentido literario más obvio sería el de literatura difundida entre el pueblo. Con los enormes cambios tecnológicos y sociales de hoy en día creo que es muy arriesgado tratar de determinar o definir lo que es el gusto «popular» sin tener en cuenta las dimensiones de este gusto. Más que a la literatura y al folklore tradicionales, el término "popular" se referiría hoy más a los gustos de un amplio público en su mayoría con intereses diversos al del de los pasados decenios. La literatura popular de hoy es obra de escritores profesionales, y llega difundida de manera masiva a través de la lectura, la radio, la televisión, el cine y, cada vez más, electrónicamente.

Trabajo sobre diversos géneros de la literatura española desde fines del XVIII a principios del XX y mi relación con la literatura popular se ha establecido a partir del costumbrismo. Además de los costumbristas españoles canónicos, Mesonero, Estébanez Calderón, Larra o Fernán Caballero, encontramos en las páginas de las revistas literarias, sobre todo en la primera mitad del siglo XIX, muchos autores provincianos desconocidos, cuyos artículos de costumbres podrían considerarse hoy de carácter antropológico, folklórico, o sociológico.



El estudio del costumbrismo me llevó a la literatura de cordel, en especial a los romances y a las aleluyas. Como sabemos, la poesía se compuso originalmente para ser oída, no para ser leída y suponía un auditorio, y no un público lector. La literatura popular tiene como destinatario directo al pueblo y ha sido transmitida históricamente tanto en forma oral (la poesía épica primitiva, los romances o los cuentos folklóricos) como escrita. La "literatura de cordel" floreció en tiempos en los que las clases populares eran en su inmensa mayoría analfabetas y no se difundió únicamente con la lectura individual, sino también con la lectura colectiva.

En las aleluyas resulta obvia la influencia de la oralidad sobre la palabra escrita y cómo en este género de cordel confluye la imagen gráfica con un texto impreso. Como tanto los romances de ciego como las aleluyas se cantaban y también se vendían impresas, éstas se dirigían unas veces a quienes oían cantar la aleluya: "Tal cual es escucha entera / la historia de un calavera" (*Vida de un calavera*), y otras a los lectores: "La historia verás, lector, / de la santa interesante / Genoveva de Brabante" (*Genoveva de Brabante*); y, con cierta frecuencia, la frase introductoria incorporaba a ambos de manera rutinaria: "De la vida los dolores, / oid, amados lectores" (*Trabajos y miserias de la vida*); "Aquí vereis bien contada / la historia de una criada" (*Vida de una criada de servir*).

Los autores populares no poseen la capacidad creadora suficiente para transformar la herencia que les llega y siguen los cauces previstos para el romance, la aleluya, la canción o el género que sea. La posibilidad de innovar es mínima y de ahí las habituales repeticiones, paralelismos y tópicos que hallamos en las composiciones populares, así como la dificultad de fechar las que no llevan pie de imprenta y que han ido reimprimiéndose hasta que los tacos y los tipos han tenido que ser renovados. La casi atemporalidad de estas muestras revelaría la permanencia de las estructuras y de las instituciones sociales, lo que facilita establecer las fórmulas de composición de las obras populares debido a la rigidez, de sus esquemas y a la escasa imaginación de sus autores. Y refiriéndose a la canción escribe Margit Frenk que "la colectividad posee una tradición poético-musical, un caudal limitado de tipos melódicos o rítmicos, de temas y motivos literarios, de recursos métricos y procedimientos estilísticos [...]. Se deja poco margen a la originalidad y a la innovación".

Trasmisores de esta literatura popular solían ser los ciegos, personajes que han sido pintados y descritos muchas veces. José María Iribarren en su *Retablo de curiosidades* y Gutiérrez Solana en *Madrid. Escenas y costumbres* dejaron vivas semblanzas de ellos, don Juan Valera describió sus pregones en tiempos de la guerra de Africa ("Revista de Madrid" en *Miscelánea*, I, XLV, *Obras completas*. Madrid: 1916, 86), y Jean Francois Botrel les ha dedicado valiosos trabajos.

Las fronteras entre la literatura popular y la culta son tenues y ambas están estrechamente vinculadas, incluso a nivel gráfico. Las influencias y los préstamos de una a otra son frecuentes y se manifiestan tanto en publicaciones y revistas del siglo XIX como el *Semanario Pintoresco* como en las obras de cordel. Según Joaquín Marco, estas últimas heredan en muchas ocasiones los vicios de las cultas, acrecentándolos, "especialmente durante el siglo XIX, cuando el Romanticismo influye directamente sobre el pliego y éste, con toda seguridad, sobre los gustos populares" (615-616). Algunos escritores del siglo XIX escribieron en su juventud para ganarse la vida, aleluyas y romances deiego, que salieron anónimos, y las referencias a estos géneros son frecuentes en los autores cultos, como en *La desheredada* de Galdós, o en *Paz en la guerra* de Unamuno. Buen ejemplo de esta influencia de lo popular sobre lo culto, en este caso, a un nivel voluntario e incluso paródico, serían *El horroroso crimen de Peñaranda del Campo* de Baroja y los romances *El crimen de Medinica* y el de *Los cuernos de don Friolera* de Valle Inclán.

Como es sabido, las aleluyas, tanto las narrativas como las descriptivas, además de ser fuentes de entretenimiento tocaron gran variedad de temas y tuvieron un carácter predominantemente educativo, moralizador y didáctico, y las clases populares aprendieron en ellas muchas primeras nociones de conocimientos diversos. Tenían el valor de libros sin palabras para, en palabras de Jean-Francois Botrel, "un público en la infancia de la lectura y del saber".

### **Varias obras fundamentales:**

Propósito de este simposio es el destacar, por orden cronológico, aquellos estudios sobre un aspecto de la literatura popular que pueden considerarse de referencia y canónicos, y el de aquellos otros que a pesar de su valor tienen todavía el carácter de "raros". En el caso de las aleluyas, su estudio se ha limitado, sobre todo fuera de Cataluña y Valencia, y tanto en el pasado como en el presente, a contado número de estudiosos. Aunque algunas de las obras que menciono a continuación dedican escasa atención a las aleluyas me ha parecido oportuno incluirlas por la estrecha relación que guardan éstas con los demás géneros de cordel.

Achille Bertarelli, *L'imagerie populaire italienne* (Paris : Editions Duchartre & Van tienen Buggenhoudt, 1929). Destaca el valor de la iconografía popular, puesto de relieve en la Exposición de Iconografía italiana en Roma en 1911, así como el valor pedagógico de la literatura de cordel para la educación del pueblo. Considera que sus temas y motivos reflejan las preocupaciones de la sociedad de su tiempo y destaca la relación entre iconografía y literatura. Dibujantes, grabadores e impresores. Materiales iconográficos.

*Les auques*, en 2 volúmenes (Barcelona: Editorial Orbis, 1931) de Joan Amades, Joan Colominas y Pau Vila. Como es sabido, Amades fue autor de numerosos trabajos sobre el tema y sin duda quien le conoció mejor aunque la mayor parte de su trabajo es de índole taxonómica descriptiva. *Les auques* es una obra imprescindible y en ella destaca que la producción de la imaginería popular en tierras catalano-parlantes es tan variada y tan rica que en esta monografía se limita a estudiar las aleluyas, aunque señala su relación con otros tipos de estampas populares como los romances, gozos, abanicos, y estampas religiosas y de soldados. Estudia los orígenes, evolución y desarrollo de las aleluyas, así como su producción y sus creadores como los dibujantes, grabadores e impresores.

El volumen *Aucología valenciana. Estudio folklórico* (Valencia: Imp. Vives Mora, 1942) contiene el discurso de recepción pública de Rafael Gayano-Lluch como director de número del Centro de Cultura Valenciana en 1942. Se ocupa en él de los orígenes y variedades de la aleluya y su desarrollo en Valencia, y recoge los nombres de los dibujantes y grabadores, así como el de las casas editores valencianas de literatura de cordel.

El *Ensayo sobre la literatura de cordel* (Madrid: Revista de Occidente, 1969) de Julio Caro Baroja es una obra de referencia ya clásica, escrita en tiempos en los que este género de literatura necesitaba todavía revalidarse tanto a nivel moral como estético.

Caro Baroja centra aquí su estudio principalmente en los romances y en otras composiciones en verso, y el capítulo XVIII, "Figura y relato", pp. 491-520, está dedicado a las aleluyas.

En su estudio *The Early Comic Strip. Narrative Strips and Picture Stories in the European Broadsheet from c.1450 to 1825*. (U. of California Press, 1973), en dos volúmenes profusamente ilustrados, que fue su tesis doctoral, David Kunzle estudia las obras ilustradas de cordel, "Collections of Broadsheets", como antecesoras de los *comics* modernos. Kunzle ha consultado una amplia variedad de obras principalmente alemanas, holandesas, inglesas, suizas, francesas y rusas pero extrañamente ninguna española. Con todo, es un trabajo de gran interés para nosotros pues muestra la rica relación de temas, motivos, tipos y propósito de la "imagerie populaire" de aquellos países con la española y, en especial, con las aleluyas.

Aparte de numerosas publicaciones sobre otros temas, Jean-Francois Botrel continua publicando regularmente valiosos trabajos sobre diversos aspectos de la literatura de cordel, que constituyen en conjunto obras de obligada referencia. Entre ellos destaco algunos dedicados a las aleluyas, a su difusión y a sus difusores como "La confrérie des aveugles de Madrid et la vente clandestine" ... *Mélanges*

de la Casa de Velázquez, IX (1973), 417-482 ; "Les aveugles colporteurs d'imprimés en Espagne" en *Mélanges de la Casa de Velázquez*, IX (1973), 233 ss ; "Des aveugles considérés comme mass-media". *Mélanges de la Casa de Velázquez* X (1974), 233-271; *Aspects de la littérature de colportage sous la Restauration*. Grenoble PUG, 1977; "Nationalisme et consolation" en *La littérature populaire espagnole des années 1898*. Lille: 1892, pp.64-98; "Les Aleluyas ou le degré zéro de la lecture" en *Regards sur le xxe siècle espagnol*, 2, ed. de Jacques Maurice. Université Paris X-Nanterre, 1995, pp. 9-29; *Aspects de la littérature de colportage sous la Restauration* (Grenoble: PUG, 1977); y al público lector como *Libros, prensa y lectura en la España del siglo xix*. (Madrid: Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 1993).

Canónico es también *Literatura popular en España en los siglos xviii y xix* (Madrid: Taurus, 1977, 2 vols.), en el que Joaquín Marco, estudia los diversos tipos de pliegos sueltos, sus difusores, su público lector y sus relaciones, en tanto que literatura de cordel, con la literatura culta.

*Imatgeria popular a Valencia. Gravatas en fusta i metall. Estampes religioses, goijos, auques, al.leluies i il.lustracions* (Valencia: Arts Gràfiques Soler, 1990) es una espléndida edición ilustrada en la que Rafael Pérez Contel, se ocupa de la iconografía valenciana, especialmente religiosa, y recoge detallada información sobre los diferentes sistemas de grabado de imágenes.

Y para concluir, querría mencionar el catálogo de la exposición *Aleluyas* (Urueña: tf! etnografía, 2002), con artículos de Joaquín Álvarez Barrientos, Jean-Francois Botrel, Joaquín Díaz, Ana Pelegrín, Salvador García Castañeda y Antonio Sánchez del Barrio.

# **La novela popular del XIX: su representación en la novela culta coetánea**

**Leonardo Romero Tobar**

Universidad de Zaragoza

## I. La novela popular del XIX

**M**i dedicación al estudio de la "Literatura popular" ha estado vinculada al copioso *corpus* de textos que la crítica e historiografía literarias posterior al siglo XIX han denominado "novela popular", una modalidad narrativa que en su momento de plenitud fue denominado "folletín" o "novela por entregas", que en su trayectoria diacrónica vivió su punto culminante, precisamente, a mediados del siglo XIX, y que ha pervivido en muchos epígonos de entrada el siglo XX con avatares de última hora en las novelas de los últimos años en las que enigmas históricos, extraños manuscritos y mistagogos salvadores ponen en vilo una sensibilidad postmoderna a la búsqueda de un tiempo mítico e irreal.

"Folletines" y "entregas" son términos prácticamente sinónimos, ya que la diferencia semántica de ambos estriba exclusivamente en la edición periodística de los primeros y la de cuadernillos en las segundas. Alguna precisión histórico-cultural requiere la demarcación existente entre estos dos términos y la "novela popular". Las realicé, de acuerdo con los editores de un repertorio léxico, subrayando la venerable genealogía que ofrecen muchos textos incluidos bajo esta última denominación frente a las más modernas formas del "folletín" y las "entregas"<sup>1</sup>.

Los pliegos sueltos que, desde el origen de la imprenta, transmiten relatos de hechos ficticios, hagiografías, vidas de personajes famosos o abreviaciones de novelas de éxito, entran de lleno en el campo de la "novela popular" para constituir el campo literario que algunos expertos llaman con alguna imprecisión los "libros del pueblo". Pero, de todo este rico fondo de relatos se diferencian los "folletines"

<sup>1</sup> Leonardo Romero Tobar, artículos "Folletín" y "Novela popular" en AA. VV., *Diccionario de Literatura Popular Española* J. Álvarez Barrientos y M<sup>a</sup> J. Rodríguez (eds.) Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997, pp. 126-132 y 222-224; en estos artículos recojo la bibliografía fundamental que se había dedicado a la "novela de folletín" y a la "novela popular" hasta el año 1997. De los libros recientes dedicados al tema, véanse: Ana Martínez Arancón, *La ciudadanía imaginada: Modelos de conducta cívica en la novela popular de la segunda mitad del siglo XIX*, Madrid, Universidad Autónoma, 2006; Fernando Eguidazu, *Del folletín al bolsilibro: 50 años de novela popular en España*, Guadalajara, Silente, 2008.

y las "entregas" del siglo XIX tanto por la mayor extensión como por su aproximación a las técnicas artísticas de la moderna narrativa realista-naturalista que manifiestan estas nuevas modalidades.

Cuestión capital en la caracterización de la "literatura popular" es la del vehículo que emplea para su difusión: la vía de la oralidad o el soporte escrito. Las características y modo de funcionar de cada uno de estos medios de transmisión dependen de muchas circunstancias que no examino aquí, ya que exclusivamente me centro en el resumen de cómo se hizo la representación de la moderna "novela popular" en el discurso de la artística, dos modalidades de la narración que por su propia naturaleza excluyen la vía de la oralidad. Y empleo la denominación "novela popular" como rótulo empleado por la crítica de los siglos XX y XXI, ya que en los textos del XIX, a los que he de referirme en lo que sigue, no encuentro el mencionado sintagma.

Transmisión, pues, de textos impresos y de mayor extensión que los otros géneros de "literatura popular" que se produjeron en el curso de la centuria: "relaciones", "sainetes", "romances", "almanaques", "aleluyas", "canciones", "pregones", etc., etc. Desde la Antigüedad, la extensión propia de la novela precisaba de un soporte material en el que se pudiera escribir y sobre el que sus lectores eran capaces de moverse con facilidad hacia atrás y hacia delante, como hizo notar Martín de Riquer para la implantación de la técnica del *entrelazado* en las narraciones caballerescas medievales que se registraban en soporte escrito. La extensión de los textos es el elemento diferencial y determinante de la novela frente a los otros géneros que he citado, textos que, en muchos casos, han circulado y se han conservado gracias a la comunicación de boca a oído.

## II. Novela culta y novela popular

Los recursos de técnica narrativa y la finalidad perseguida por los responsables de las producciones novelescas pueden ser radicalmente opuestos por el vértice. Refinamiento de técnicas artísticas en la novela culta y aplicación de rígidas estructuras estereotipadas en la "novela popular", autonomía desinteresada en la primera y propósitos prácticos e inmediatos en la segunda (propaganda religiosa, educación moral y política, información enciclopédica...). Este es asunto sobradamente conocido del mismo modo que lo es también la utilización del riquísimo material de la tradición folclórica por parte de los narradores cultos (arquetipos narrativos, letras de canciones, enunciados paremiológicos...).

A propósito de la dependencia de los cultivadores de la novela culta respecto al material folclórico, debo recordar cómo el conocimiento teórico y técnico que

los novelistas españoles del XIX pudieron tener de los trabajos folclóricos y antropológicos que se estaban desarrollando fuera de la Península e, incluso, en ella misma desde mediados de siglo, está presente en su obra literaria. Por ejemplo, parece indudable que el arraigo en la cultura patrimonial de su tierra deparó una curiosidad por el folclore en Pedro Antonio de Alarcón, Juan Valera, Leopoldo Alas o Emilia Pardo Bazán. La presencia del material folclórico en sus relatos breves y extensos resulta muy significativa y su implicación reflexiva en la interpretación de la cultura popular despliega una línea de preocupación teórica que debe verse en paralelo con la rigurosa actividad investigadora de Antonio Machado y sus colaboradores. En este punto me parece una interpretación esquemática, aunque útil, la que formula Rebeca Sanmartín<sup>2</sup> cuando, centrándose en la concepción de la "poesía popular" de tres autores, propone a una Pardo Bazán idealizadora de la "inspiración del pueblo" y en sus antípodas a un "Clarín", impugnador de los rastreadores del "estícol filológico" como él consideraba las indagaciones de Juan Menéndez Pidal, para compensar ambas posiciones extremas en la síntesis de un Juan Valera, conocedor del folclore internacional –hermanos Grimm, Musaeus, Ferdinand Wolf– si bien "enfrentado al folclore *medievalista*".

### III. La crítica literaria de los novelistas

No me detendré mucho en la exposición de las ideas que, como críticos, mantuvieron los grandes novelistas que acabo de citar. Las páginas expositivas que dedicaron a explicar lo que entendían por "novela popular" oscilan entre la extensa e influyente actividad divulgadora de Valera o Leopoldo Alas y la mínima atención que expresaron en escritos críticos o teórico-literarios escritores como "Fernán Caballero" y Benito Pérez Galdós. Este último dio a la estampa en 1866<sup>3</sup> una reseña de los *Cantares* de Melchor de Palau en la que sarcásticamente parodiaba los rasgos formales y de contenido que caracterizaban al novela de éxito público en aquel momento. El sutil y peculiar modo de acercamiento galdosiano a la teoría de la novela se manifiesta en un discurso indirecto en el que la ironía –como en este texto– o la invención novelesca– como veremos más adelante– ofrecen uno de los más matizados puntos de vista sobre la "novela popular".

<sup>2</sup> "Los escritores del realismo y la poesía popular: antecedentes del 27", *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 39-40, 2006, pp. 17-32.

<sup>3</sup> "Revista de la Semana" publicada en *La Nación* (25-II-1866).



## Texto 1

«[ ] ¡La novela! Dénnos novelas históricas y sociales; novelas intencionadas, profundas; novelas de color subido, rojas, verdinegras, jaspeadas. Píntenos las pasiones con rasgos brillantes, con detalles gráficos que nos hagan saltar del asiento. Queremos ver descritas con mano segura las peripecias más atroces que imaginación alguna pueda concebir; hágasenos relación, especialmente, de los crímenes más abominables; preséntenos el instinto de la perversidad en todo su vértigo; el demonio del crimen con toda su fealdad; queremos ver al suicida, a la adúltera, a la mujer pública, a la celestina, a la bruja, al asesino, al baratero, al gitano; si hay hospital, mejor; si hay tisis generadora ¡magnífico!, si hay patíbulo, ¡soberbio!; sáquese todo lo inmundo, todo lo asqueroso, todo lo leproso, etc., etc... Realidad, realidad; escribanos la verdad de las miserias sociales esos escritores señalados por el dedo de la *gacetilla*, santificados por el repartidor, canonizados por el prospecto.

»Dénnos impresiones fuertes, un cangilón de acíbar y otro demente en cada página, aunque la pintura de caracteres no sea muy feliz y el sostenimiento de los mismos esté un poco descuidado; dénnos un puñal que destila sangre y ocho corazones que destilen hiel, aunque el plan no peque de verosímil y el ideal político brille por su ausencia. Realidad, realidad; queremos ver al mundo tal cual es, la Sociedad tal cual es, inmunda, corrompida, escéptica, cenagosa, gangosa, etc... Poco importa que las concordancias gramaticales sean un tanto vizcaínas y los giros un poquito transpirenaicos. ¡Realidad, realidad!

Benito Pérez Galdós, "Cantares", por Don Juan Melchor Palau.  
Obras Completas, VI, 1968, p. 1569. Madrid. Aguilar

Sí debo recordar que los textos de crítica literaria escritos por los novelistas del realismo-naturalismo, cuando hablan de "folletines", distinguen entre los "folletines" de crítica y opinión y los relatos seriados que aparecían en el tercio inferior de la primera página de los periódicos. A vía de testimonio recuérdese cómo Pedro Antonio de Alarcón confesaba en su discurso de ingreso en la RAE que, a pesar e haber sentado la cabeza, "le perseguirá el recuerdo de sus piraterías literarias y entrará en deseos de quemar cuantos escritos llevan su nombre, versos y prosa, comedias y novela, y sobre todo los folletines de supuesta crítica". El odiado y temido Clarín cargaba contra los folletines a los que calificaba de "horrorosos y bilíngües", "devorados por la impaciencia" de los lectores y para los que en sus Solos

sentenciaba cómo los "novelistas de cuenta" habían desterrado "aquel fantasear sin freno y sin objeto, que llenaba no ha mucho de viento la cabeza de innúmeros lectores y los folletines de periódicos sin cuento". Más contundente e irascible se muestra Emilia Pardo Bazán en distintas páginas de *La cuestión palpitante*, ensayo en el que no ahorra censuras a la técnica empleada y al industrialismo que condicionaba la producción de "folletines" y "entregas".

## IV. "Folletín" y "entrega" en las novelas cultas

Mi objetivo en estas páginas sólo se centra en persecución de las referencias alusivas o explícitas a los "folletines" y "entregas" en las novelas extensas y en bastantes relatos cortos de "Fernán Caballero", Pedro Antonio de Alarcón, José María Pereda, Juan Valera, Benito Pérez Galdós, Emilia Pardo Bazán y Leopoldo Alas "Clarín", la nómina indiscutida del realismo-naturalismo en España. Para conseguir resultados fiables he empleado dos medios complementarios de lectura: por una parte he ensayado un experimento lexicográfico consistente en la búsqueda sistemática de unas cuantas palabras en las obras de estos autores que la página web de "Cervantes virtual" nos regala digitalizadas y acompañadas de un programa de búsqueda de concordancias. Y por otra parte, he añadido mi lectura interpretativa de algunos textos narrativos de los que se puede derivar una voluntad artística a la hora de representar el funcionamiento de la "novela popular" en el marco de una "novela culta".

En el primer camino he buscado sistemáticamente las concordancias de los siguientes sintagmas o palabras: "novela de folletín", "folletín", "folletines", "folletinesco", "novela por entregas", "entregas", "novela popular", "novela". Aunque no he cuantificado los resultados porque considero esta página un mero ensayo de prueba, en el resultado de la búsqueda léxica encuentro datos tan elocuentes como que el sintagma "novela popular" no ha aparecido en ninguna de los textos –es una troquelación de la crítica del siglo XX–, mientras que la palabra "novela" es la más frecuente en todos, bien como definición autotélica –"esta novela", "fin de la novela"–, bien como referencia a las novelas que leen los personajes y, en último término, como designación de hechos increíbles o inverosímiles o como identificación filosófica de la existencia de los personajes y del ser humano. Galdós y Clarín son singularmente sensibles a este empleo traslaticio del término "novela".

El narrador de *Fortunata y Jacinta*, por ejemplo, comenta en el arranque de la novela la visita del botarate señorito anta Cruz al enfermo y fiel sirviente Estupiñá: "Porque si Juanito Santa Cruz no hubiera hecho aquella visita esta historia no se hubiera escrito, se hubiera escrito otra, eso sí, porque por do quiera que el hombre

vaya lleva consigo su novela" <sup>4</sup>. Y nada digamos de la presencia de la palabra "novela" en textos de crítica literaria como *La cuestión palpitante*, donde el término citado tiene 161 ocurrencias.

## V. Qué folletines leen los personajes de la novela culta

Las alusiones a las novelas leídas por los personajes ofrecen un rasgo de la construcción narrativa que me interesa a otros efectos –el perfil individualizador de los personajes-lectores– y que también puede servir para marcar el modo de representación de la "novela popular" en la novela culta. En muchos relatos de esta naturaleza, personajes femeninos o de escasa cultura son lectores de "folletines" – los personajes humildes de novelas galdosianas, la aristocrática provinciana doña Berta en el relato clariniano del mismo título–, aunque podemos encontrar también a personajes conspicuos que disfrutan con los "folletines", como es el caso de O'Donnell, enfrascado en la lectura de uno de Saint-Hilaire, cuando es reclamado por la Reina para resolver una crisis ministerial<sup>5</sup>. Y, desde luego, los jóvenes provincianos entregados a la conquista de la capital devoran literatura folletinesca; valga el caso de los estudiantes en *El Doctor Centeno*<sup>6</sup> que mezclan las lecturas profesionales de sus estudios universitarios con "la grande y la pequeña literatura, Victor Hugoy Paul de Kock, Balzac y Pigault Lebrun, Manzoni...", o el del perediano Pedro Sánchez, foliculario literario de un inventado *El Clarín de la Patria*, al evocar el panorama novelesco de mitad de siglo recuerda cómo el libro de Antonio Flores Ayer, *hoy y mañana* estaba "atestado de lugares comunes de novelón por entregas".

Singularmente significativo es el diálogo que mantienen al final de *El Doctor Centeno* José Ido del Sagrario, el auxiliar docente del clérigo Pedro Polo, y el joven protagonista de la novela; el primero explica al segundo cómo ha cambiado su trabajo de maestro de primeras letras por el de fabricante de novelas por entregas.

<sup>4</sup> Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, Parte primera, cap. III, III.

<sup>5</sup> Benito Pérez Galdós, *O'Donnell*, cap. XII.

<sup>6</sup> Benito Pérez Galdós, *El Doctor Centeno*, parte IV, cap. II, I.

## Texto 2

ARISTO.—(*Asustado y sospechando otra vez, viendo la animación y el brillo de los ojos de su amigo, que ha tenido alguna debilidad anacreónica.*) Don José, ¿pero va usted a volverse literato?

IDO.—(*Con marrullería.*) No te diré que sí ni que no... Puede ser, puede no ser. Ello es que hace días se me ha clavado aquí una idea, y no puedo echarla de mí... (*Con cierto misterio.*) Ya sabes que hay ahora una literatura harto fácil de componer y más fácil de colocar: hablo de las novelas que se publican por entregas a cuartillo de real, y que gozan el favor de miles de miles de lectores. Editorcillo hay que da una onza por cada reparto al forjador de tales composiciones; otros dan diez duros, otros siete, según la correa de invención que saca de su cabeza cada autor. Pues bien: un amigo mío que trabaja en estas cosas, y que ha ganado mucho dinero, me aconsejó no ha mucho que me meta yo también a novelador... Francamente, naturalmente, al pronto me pareció absurdo; después lo he pensado, hijo. Es cosa facilísima idear, componer y emborronar una de esas máquinas de atropellados sucesos que no tienen término, y salen enredados unos en otros, como los hilos de una madeja... Yo he de probarlo, Felipe; yo he de hacer un ensayo en esta casa bonita y cómoda del novelar. Ya tengo pensado un principio, que es lo que importa; y cuando menos lo piense, verás mi nombre por esas esquinas de Dios, y te echarán por debajo de la puerta un cuaderno con láminas muy majas y un poquito de texto para que caigas en la tentación de suscribirte.

ARISTO.—(*Con inocencia.*) Pues, hom-

bre de Dios, si quiere componer libros para entretener a la gente y hacerla reír y llorar, no tiene más que llamarme; yo le cuento todo lo que nos ha pasado a mi amo y a mí, y conforme yo se lo vaya contando, usted lo va poniendo en escritura.

IDO.—(*Con suficiencia.*) ¡Cómo se conoce que eres un chiquillo y no estás fuerte en letras! Las cosas comunes y que están pasando todos los días no tienen el gustoso saborete que es propio de las inventadas, extraídas de la imaginación. La pluma del poeta se ha de mojar en la ambrosia de la mentira hermosa, y no en el caldo de la horrible verdad.

ARISTO.—Pues ponga todo eso de don Pedro Polo, que, según dice, es tan bueno.

IDO.—No, hombre, no; yo no voy a escribir para que se duerman los lectores... Pienso desarrollar un estupendo plan moral: enaltecer la virtud y condenar el vicio... ¡Buena zurra les daré a los pícaros!... Pondré como ropa de Pascuas a los perdularios y jugadores, y a las mujeres levantadas de cascos que faltan a sus maridos, y a todas esas

bribonazas que corrompen a la sociedad... Algo, naturalmente, francamente, he de tomar del mundo visible; y, por ejemplo, al pintar un empedernido avaro, me acordaré de Resplandor; si pongo hembras malas, tendré presente a Cirila y su hermana; al ocuparme de los hombres oprimidos del peso de su condición social, sacaré a relucir a nuestro don Pedro Polo, si bien cuidaré de presentarlos a todos en fantasía y de hacerles hablar un lenguaje escogido, sutil, y que no sea como el lenguaje que hablamos en el mundo. Ya he principiado a revolver mis libros, leyendo esta o la otra página, para que se me vayan pegando las frases bonitas y voces refinadas que debo usar. Tipos no han de faltarme: para el de la mujer virtuosa tengo a Nicanora, a quien veo como ángel de fidelidad, dulzura y belleza; y para modelo de muchachos leales, tú... Pero ya llegamos. El vehículo mortuario se detiene ya en la puerta del descanso eterno; los convidados bajan, y vamos todos a cumplir este deber triste con los fríos despojos que nuestro desventurado amigo nos dejó al partir para la Gloria Eterna.

Benito Pérez Galdós, "El doctor Centeno",  
parte II, cap. IV, 4

## VI. El repertorio léxico

El caudal léxico que se obtiene en "Cervantes-virtual" ofrece mayor garantía de precisión ya que las secuencias en que se incluyen las palabras-clave dan una mínima descripción del significado de estas o establecen asociaciones valorativas de lo que con ellas se quiere decir; este material perfila de forma muy clara lo que las novelas cultas entienden por "folletín" y "entregas".

La búsqueda que he realizado de los términos y sintagmas enumerados en el apartado 4 puede ser repetida por el lector y ampliada con nuevos textos aún no incluidos en la página pertinente de "Cervantes virtual". Seguidamente doy un brevísimo resumen de las tendencias más significativas que he encontrado en mi indagación.

En primer lugar, advierto que el adjetivo "folletinesco" es muy poco frecuente; valga este testimonio de las *Memorias de un solterón*: "Primo Cova, en su afán de dar a todo un carácter folletinesco aseguraba que Mejía era hijo del prohombre y de una encopetada señora"<sup>7</sup>.

La mayor frecuencia de aparición del término "folletín" —es el que más se repite, después de "novela"— se refiere a los "folletines de los periódicos" y ofrece una precisa fórmula estereotipada del género en un famoso diálogo de *La Gaviota* en el que los personajes juegan a proponer la redacción de una novela

### Texto 3

—Para evitar tamaña desgracia, dijo Rafael, hago la moción de que compongamos entre todos una novela.

—¡Apoyado, apoyado! gritó la Condesa.

—<sup>26</sup>¡Tal desatino! dijo su Madre. ¿Quereis escribir algun primor, como esos que suele mi hija leerme, en los folletines que escriben los franceses?

¿Y porqué no? preguntó Rafael.

—Porque nadie la leerá, respondió la Marquesa, a menos de anunciarla como francesa.

—¿Qué nos importa? continuó Rafael. Escribiremos como cantan los pájaros, por el gusto de cantar; y no por el gusto de que nos oigan.

—Hacedme el favor, a lo menos, prosiguió la Marquesa, de no <sup>27</sup>sacar a la colada seducciones ni adulterios.

Pues ¡es bueno hacer a las mujeres interesantes por sus culpas! Nada es menos interesante a los ojos de las personas sensatas que una muchacha ligera de cascos, que se deja seducir, ó una <sup>28</sup>mujer liviana que falta a sus deberes. No vayais tampoco, según el uso escandaloso de los novelistas de nuevo cuño, a profanar los textos sagrados de la Escritura. ¿Hay cosa más escandalosa que ver en un papelito bruñido, y debajo de una <sup>29</sup>estampita deshonestas las palabras mismas de nuestro Señor, tales como: «mucho le será perdonado, porque amó mucho» o aquellas otras: «el que se crea sin culpa, tírela la primer piedra?» ¡Y todo ello para justificar los vicios! ¡Eso es una profanacion! ¿No saben esos escritores boquirubios que aquellas santas palabras de misericordia recaían sobre las ansias del arrepentimiento y los merecimientos de la penitencia?

—<sup>30</sup>¡Cáspita! dijo Rafael, ¡qué trozo de elocuencia! ¡Ya está inspirada, iluminada; votaré por su candidatura a diputado a Cortes.

Fernán Caballero, "La Gaviota", parte II, cp. IV

<sup>7</sup> Emilia Pardo Bazán, *Memorias de un solterón*, cap. IX.

Y algo similar ocurre con el término "entregas" que, menos abundante que "folletines", da también señales de uso, bien en secuencias para-novelescas –p. ej. El prólogo de Pedro de Madrazo a *La farisea* de "Fernán Caballero"<sup>8</sup>–, bien en la historia del personaje que se dedica a la industria de la novela por entregas como es el ya recordado José Ido del Sagrario en las novelas galdosianas *El Doctor Centeno* (1883), *Tormento* (1884), *La de Bringas* (1884) y *Fortunata y Jacinta* (1886-1887).

## VII.

Me refiero, para terminar, a la presencia de las palabras que aquí nos interesan en los contextos en los que apoyan la construcción de un personaje y en la deriva narrativa del conflicto en una novela culta.

Vuelvo de nuevo al don José Ido del Sagrario que tanto en el cierre como en apertura de dos novelas consecutivas –*El Doctor Centeno* y *Tormento*– explica entusiasmado a su amigo Centeno la nueva actividad a la que se está dedicando. Un trabajo nuevo –el de escritor de "novelas de folletín"– que ejerce en él una especie de posesión diabólica pues, como leeremos en *Fortunata y Jacinta* su imaginación desbocada, después de la ingesta de una chuleta, le lleva a la monomanía de cuño folletinesco en la que su opaca esposa Nicanora, "la Venus de Médicis... carnes de raso..." se ha convertido para él en una "¡adúuultera!"<sup>9</sup>

Galdós fue el escritor que en sus novelas integró crítica y creativamente las dimensiones más llamativas de la moderna "novela popular" que aquí estoy considerando. Acabamos de ver el caso de un personaje que se transforma en escritor de "folletines", y nos queda pendiente la perspectiva de la empresa productora y la del lector que los consumía. Para reflejar a la empresa fabricante de estos textos de consumo popular es pertinente el episodio de la iniciativa editorial del José Antonio Urrea de *Halma* (1895) con su modernísimo plan de hacer pública una biografía fotográfica del controvertido clérigo Nazarín<sup>10</sup>. Y para el caso del lector de folletines, qué mejor ejemplo que el de Isidora Rufete, un quijote con faldas capaz de decir "yo he leído mi historia muchas veces" en las abundantes novelas

<sup>8</sup> "Son en general las novelas que salen a luz por entregas como pobres vergonzantes que no se atreven a descubrir de un golpe toda su miseria, y por lo curtidas y baqueteadas a fuerza de sofiones desde su primer asomo por el intersticio que en cada una de nuestras viviendas tiene a su disposición la publicidad, vienen a ser como los gitanos de la inteligencia. Suben y bajan las escaleras de todas las casas de esta coronada villa, manoseadas, asendereadas y tratadas con desprecio, pero nunca corridas de recibir los escobazos de las criadas y los pisotones de los aguadores"

<sup>9</sup> Benito Pérez Galdós, *Fortunata y Jacinta*, parte primera, cap. VIII, IV.

<sup>10</sup> Benito Pérez Galdós, *Halma*, Parte II, cap. I, II, III.



que han consumido sus ocios, nunca calificadas como "folletines" pero extraordinariamente tipificadas en la proyección que sus excitados episodios tienen sobre la protagonista de *La Desheredada* (1881), tal como puede verificarse en el diálogo que este ser enloquecido mantiene con su tía, un personaje que vive la realidad a ras del suelo cotidiano.

## Texto 4

—¿Para qué andar con farsas? No somos hijos de don Tomás Rufete ni de doña Francisca Guillén. Esos dos señores, a quienes yo quiero mucho, muchísimo, no fueron nuestros padres verdaderos. Nos criaron fingiendo ser nuestros papás y llamándonos hijos, porque el mundo... ¡qué mundo éste!

La *Sanguifuelera* cambió bruscamente de disposición y de tono. No palideció, por ser esto cosa impropia de la inanimada sustancia de los pergaminos; pero abrió los ojos y empujando el brazo de su sobrina, le golpeó el codo contra la mesa, y le dijo con ira:

—¿De dónde has sacado esas andróminas? ¿Quién te ha metido esa estopa en la cabeza?

—Mi tío el canónigo.

—Me parece a mí que tu tío el canónigo...

—El me ha contado todo—afirmó Isidora con acento de profundísima convicción—. Usted se hace de nuevas, tía; usted me oculta lo que sabe... No se haga usted la tonta. ¿Es la primera vez que una señora principal tiene un hijo, dos, tres, y viéndose en la precisión de ocultarlos por motivos de familia, les da a criar a cualquier pobre, y ellos se crían y crecen y viven inocentes de su buen nacimiento, hasta que de repente un día, el día que menos se piensa, se acaban las farsas, se presentan los verdaderos padres?... Eso ¿no se está viendo todos los días?

—En sesenta y ocho años no lo he visto nunca... Me parece que tú te has hartado de leer esos librotos que llaman novelas. ¡Cuánto mejor es no saber leer! Mirate en mi espejo. No conozco una letra..., ni falta. Para mentiras, bastantes entran por las orejas... Pero acábame el cuento. Salimos con que sois hijos del nuncio, con que una señorita principal os dió a criar y se desapareció.

—¡Usted lo sabe, usted lo sabe!—exclamó la joven, rebotando alegría.

—No sé más sino que te caes de boba. Eres más sosa que la capilla protestante.

—Mi madre—declaró Isidora, poniéndose la mano en el corazón para comprimir, sin duda, un movimiento afectuoso demasiado vivo—, mi madre... fue hija de una marquesa.

Benito Pérez Galdós, "La desheredada", parte I, cp. III.

# Literatura popular y costumbrismo: Imágenes artísticas de la mujer pasiega<sup>1</sup>

**Raquel Gutiérrez Sebastián**  
Universidad de Cantabria

*"A la bisabuela Aurelia Aja, espectadora apasionada de zarzuelas,  
lectora de novelas de folletín y ama de cría de la familia Calderón"*

---

<sup>1</sup> Este trabajo forma parte del Proyecto de Investigación *Análisis de la Literatura Ilustrada del siglo XIX*, dependiente del Plan Nacional de I+D+I 2008-2011, Ref. n° FFI2008-00035/FILO.



Los investigadores que se han ocupado de la literatura popular han venido constatando algunos problemas que genera como un objeto de estudio- permítaseme la expresión-multiforme y proteico. Aunque es un lugar común aludir a los inconvenientes que su abordaje presenta<sup>2</sup>, como su condición de literatura subsidiaria o marginal o el problema de delimitar qué entendemos como literatura popular, es evidente que la complejidad del fenómeno nos proporciona también la oportunidad de analizarlo desde múltiples perspectivas: literaria, antropológica, dialectológica, musicológica, etnográfica...

Desde un planteamiento filológico, histórico-literario y partiendo ingenuamente del significado de las palabras del sintagma "literatura popular" la primera conclusión a la que llegamos es la necesidad de replantearse el corpus de lo que etiquetamos como literatura popular. La primera acepción de la palabra literatura del Diccionario de la Academia la define como "Arte que emplea como medio de expresión una lengua" y en cuanto a popular, la sexta acepción del vocablo en el mismo diccionario aporta la siguiente definición: "Dicho de una forma de cultura: considerada por el pueblo propia y constitutiva de su tradición". Por tanto, en sentido amplio, la literatura popular podría ser definida como el conjunto de hechos artístico-literarios propios del pueblo o asumidos por él y constitutivos de su tradición, considerando que esta no es algo inmóvil y homogéneo, como creyeron los románticos, sino que conlleva procesos de cambio y heterogeneidad y que se mueve en los parámetros de una gramática colectiva dentro de la que podemos analizar variadas producciones artísticas: poemas, grabados, melodías, artículos costumbristas... (Díaz Viana: 1995:20).

Con estos planteamientos de partida, fijaré mi atención en dos de los elementos de la comunicación literaria, el referente y el código, considerando que literatura popular no solamente es la que tiene como emisor o receptor al pueblo, sino también la que lo retrata artísticamente y recrea sus costumbres, formas de expre-

<sup>2</sup> Así lo indican entre otros: Romero Tobar: 1976:11 y García de Enterría: 1997:258.

sión o tipos característicos y asimismo la que desde el punto de vista discursivo utiliza intertextos procedentes de ámbitos diferentes pero que tienen en común su pertenencia a esa gramática de la tradición a la que antes aludíamos: oral y escrito, visual y auditivo, etnográfico y literario, letrado e iletrado, verbal y icónico... aspectos que se relacionan siguiendo las reglas de lo que María Cruz García de Enterría llamó "juego intertextual", un elemento definitorio, para esta investigadora, de la literatura popular (García de Enterría: 1997:259, en Álvarez Barrientos et al. 1997).

Situada en este marco de amplias consideraciones, quiero centrarme en este trabajo en el análisis del tipo de la mujer rural, concretamente de la pasiega y su recreación en manifestaciones artísticas diversas: artículos de costumbres, grabados, libros de viajes, tratados etnográficos, zarzuelas...para intentar desentrañar qué aportan esas diversas miradas sobre el estereotipo a la literatura popular. Tomaré como punto de partida los estudios de Fraile Gil sobre las amas de cría, las investigaciones de García Castañeda acerca de los textos que retratan a la pasiega, y las aportaciones de Rubio Cremades, García de Enterría, Álvarez Barrientos, Ayala Aracil, Díaz Viana y Martínez Arnaldos sobre la poliédrica relación entre costumbrismo y literatura popular<sup>3</sup>.

Indicaba anteriormente que la literatura popular puede ser un conjunto de producciones que retratan al pueblo. El pueblo, junto con las clases medias, fue también uno de los referentes de los artículos costumbristas, pues sus autores eran conscientes de que los rápidos cambios sociales acabarían generando la desaparición de escenas y tipos y que esto sucedería también en el mundo rural. Los costumbristas, como reclamo para sus lectores, buscaban además la singularidad y el pintoresquismo de los tipos que presentaban. Singularidad y pintoresquismo que explican su fascinación por los habitantes de las montañas del Pas, porque pertenecían a un microcosmos cerrado que conservaba, hasta hace muy poco tiempo, un sistema de vida tradicional basado en la trashumancia (las denominadas *mu-das*), el comercio, el contrabando y ciertos movimientos migratorios muy particulares, como el de las amas de cría a la corte.

Un repaso de las distintas manifestaciones artísticas que pintan o describen a la pasiega revela precisamente el intento de los escritores de captar al tipo en su medio, y sucede esto especialmente en los textos costumbristas. En ellos se hace gala de un propósito mimético, en virtud del cual un observador recoge en una imagen estereotipada a un tipo y elabora ricas y detalladas descripciones de su pintoresca vestimenta, su modo de vida y su psicología.

<sup>3</sup> Fraile Gil: 1999 y 2000; García Castañeda: 1991 y 2002; Rubio Cremades: 1994; Álvarez Barrientos: 1997 y 2002; Ayala Aracil: 2002; Díaz Viana: 1995 y Martínez Arnaldos: 1996.

Así, Gil y Carrasco en "Los pasiegos", el último de una serie de cuatro artículos costumbristas dedicados a las gentes del medio rural del norte de España<sup>4</sup>, aparecidos en *El Semanario pintoresco español*, se refería a las pasiegas indicando: "Es una bendición de Dios, como suele decirse, verlas tan blancas, tan coloradas y tan alegres con su cuévano a cuestras por montes y hondonadas, siempre cruzando sendas desconocidas y asperísimas y riéndose en su interior de los pobres empleados militares de la hacienda, que así están a punto de dar con ellas como si jugaran a la gallina ciega." (Gil y Carrasco, 1839:202). Unos años más tarde, en 1851, Antolín Esperón en el artículo "El pasiego" aludía a su carácter reservado y su laboriosidad, haciendo un amplio catálogo de sus características físicas: "Las Pasiegas son de buena estatura, de continente varonil, muy andariegas, incansables en sus expediciones." (Esperón, 1851:391). También Amós de Escalante en una de las más conocidas colecciones costumbristas, dedicada a los tipos femeninos de las diversas regiones españolas, el álbum *Las mujeres españolas, portuguesas y americanas* (1872-1876), firma un texto en el que bajo el título de "La mujer de Santander. La Montañesa" hace extensas descripciones, bastante más realistas que las anteriores y también desde el punto de vista de un viajero-observador, referidas a la pasiega, aludiendo a varios aspectos de su indumentaria y de su modo de vida, su vehemente amor maternal, sus cualidades para el trabajo, su dedicación a la venta ambulante y al contrabando de mercancías, así como a la libertad con la que vive: "encuentra el viajero a menudo partidas de cinco, seis o más mujeres, libres a veces de toda varonil tutela, amparadas otras, las menos, de la protección y compañía de un varón único, pobremente vestidas, pañuelo en el pelo, haldas en cinto, calzadas con burda media y tosca coriza, luciendo en las orejas dos valientes zarcillos de cobre de hebraica forma y al cuello holgados hilos de labrados corales, abrumadas bajo el peso de un vasto cuévano, cuya carga desmesurada sobrepaja y domina por encima de la cabeza de la portadora. Del cinto les cuelgan lucientes tijeras y una navaja inofensiva, cuyo filo nunca se probó sino en blando queso y dorada manteca; y en tiempo de aguas o invierno se cubren con una capellina de lana sin teñir. Estas son las pasiegas, gente dura, sobria, recelosa y arisca: tenaces en sus propósitos, hábiles en su comercio, sibilíticas y misteriosas en sus respuestas." (Amós de Escalante: 2002: 345-346).

La mayor parte de las características indicadas en estos textos contribuyeron a la creación de un estereotipo de las pasiegas: mujeres duras, trabajadoras, buenas comerciantes, de respuestas crípticas, libres... un estereotipo positivo en general, muy entroncado con el imaginario romántico, y contrapuesto al sentir colectivo que recoge el refranero popular en sentencias como: "Pasiegos y perros de caza,

<sup>4</sup> La serie estaba compuesta por "Los Maragatos", "Los montañeses de León", "Los asturianos" y "Los pasiegos".

cuantos menos en casa". Su fortuna fue tal que tratados etnográficos como el de Gregorio Lasaga Larreta titulado *Los pasiegos* (1896), o el de Adriano García Lomas de título similar (1960) incidían en los mismos tópicos, proponiéndose, como muchos costumbristas<sup>5</sup>, hacer una pintura fiel de la realidad pasiega. Reveladoras son en este sentido las palabras del etnógrafo Lasaga Larreta: "¡Quién tuviera la suerte de presentar un cuadro fiel y acabado de este pueblo!" (Lasaga Larreta: 2003:115).

El costumbrismo contribuyó también a forjar una imagen visual de este tipo, pues proporcionó a los dibujantes y grabadores detalles fisonómicos e indumentarios que aparecieron en muchas representaciones iconográficas de la pasiega<sup>6</sup>, entre las que destacamos las que acompañan a dos de los artículos costumbris-

<sup>5</sup> El propósito es común con textos costumbristas como *El sabor de la tierruca* de Pereda que en su párrafo final indica: "¡Qué suerte la mía si con este librejo, ya que no lo haya logrado con otros tantos informados del mismo sentimiento, consiguiera yo, lector extraño y pío, darte siquiera una idea, pero exacta, de la gentes, de las costumbres y de las cosas; del país y sus celajes; en fin del *sabor de la tierruca*!" (Pereda: 1992: 314).

<sup>6</sup> Entre los grabados que reproducen a la mujer santanderina y a la pasiega en particular destacamos los siguientes, que proceden de la colección de grabados de la Fundación Joaquín Díaz:

- Número 1: "Santander". Colección: Colección de tipos de las 49 provincias de España. Regalo a los consumidores del Chocolate "Jaime Boix" Barcelona (c.1895), autor del dibujo Luis Labarta y Grañé y Litografiado por Magín Pujadas. Litografía en color.
- Número 2: "Pasiegos". Colección: Francisco de Paula Mellado: España Geográfica, Histórica, Estadística y Pintoresca, Madrid, 1845. Autor: Dibujo, J.A. Grabado, Ortega.
- Número 3: "Santander". Colección: Agustín de Foxá, Trajes de España. Autor: Dibujos de V. Viudes y grabados de Heber. Número 4: "Traje de mujer santanderina". Colección: VECCELLIO, Cesare. De gli Habiti antichi e t moderni di Diverse Parti del Mondo Venecia, Damián Zenaro, 1590. Autor: Dibujante Vecellio, Grabador Christoph Chrieger (en la impresión española, José Camarón). Grabado en madera.
- Número 4. "Santander". Colección: Las Mujeres de España. (Caramelos FISAS. Barcelona) Imprenta Martí, Marí y Cía. Autor: Dibujante: Anónimo. Características: Litografía. Recuadro de 190 x 130. Color
- Número 5: "Pasiega/ Paysanne des montagnes de Burgos". Colección: "Colección de Trajes de España tanto antiguos como modernos que comprende todos los de sus dominios" Madrid: Casa de M. Copin, 1777. Autor: Dibujante Don Manuel de la Cruz y grabador Juan de la Cruz Cano y Olmedilla. Características: Grabado. Huella 298 x 220
- Número 6: "Paya/Paisanne". Colección: "Colección de Trajes de España tanto antiguos como modernos que comprende todos los de sus dominios" Madrid: Casa de M. Copin, 1777. Autor: Dibujante Don Manuel de la Cruz y grabador Juan de la Cruz Cano y Olmedilla. Características: Grabado. Huella 298 x 220.
- Número 7: "Mas me dan en otra parte. Pasiega". Colección: RODRIGUEZ, Antonio Colección General de los Trages que en la actualidad se usan en España. Principiada en el año 1801 Madrid: Librería de Castillo, 1801. Autor: Dibujante Rodríguez, Grabador Josef Vazquez.
- Número 8: "Lámina: Así van las mujeres viejas de Santander en Vizcaya / Así van a la iglesia algunas mujeres viejas en Vizcaya". Colección: Die Trachtenbuch. Autor: Christoph Weiditz. Características: Dibujo a pluma y acuarela sobre papel de hilo.
- Número 9: "Lámina: Pasiega". Colección: Delineations of the most remarkable costumes of the different provinces of Spain and also of the military uniforms, bull fights, national dances, etc, of the Spaniards. London: Henry Stokes, 1823. Autor: Dibujante: Giscard. Características: Litografía original. 185 x 132 de recuadro. Color.



Grabado de R. Martí que acompañó al artículo "La mujer de Santander. La Montañesa" de Amós de Escalante

tas citados. Concretamente, el texto de Amós de Escalante se editó junto con un cuadro de Ramón Martí en el que se representa a la pasiega ataviada con el traje tradicional, con su hijo acomodado en la cuévana, y con el telón de fondo de un paisaje montañoso y una litografía de Alenza titulada "Los pasiegos" representando una pareja de pasiegos, ataviados a la usanza tradicional en bucólico diálogo que apareció junto con el texto de Gil y Carrasco. Se trata de un grabado muy difundido y conocido en su época, cuyos motivos fueron reiterados en diversos dibujos posteriores. Estos dibujantes repitieron estampas de pasiegas llenas de pintoresquismo, en las que no solían faltar el cuévano, el traje popular y la criatura que portaba la mujer, con un trasfondo natural montañoso

en el que se repetían los elementos arbóreos y la frondosa vegetación y con sus producciones contribuyeron a fijar al tipo de la pasiega y a atraer a los lectores hacia la literatura costumbrista. Contamos con grabados desde el siglo XVIII dedicados a la mujer de Santander en general y en particular a la pasiega, cuyo listado incluimos en la nota 6 de este trabajo. Muchos de ellos están disponibles en los fondos de la Fundación Joaquín Díaz.

Ya a finales del XIX, la eclosión del regionalismo pictórico en Cantabria y sus esfuerzos por divulgar una identidad regional, propiciaron la aparición de algunos cuadros en los que la pasiega fue la protagonista<sup>7</sup>. Entre estas representaciones pictóricas, bastante abundantes, quisiera destacar aquí el cuadro "Pasiegos" de Gerardo de Alvear (1887-1964), uno de los pintores más representati-



Litografía de Alenza que acompañó a "Los pasiegos" de Enrique Gil y Carrasco

<sup>7</sup> Destacan los trabajos de pintores como Victoriano Polanco, Gerardo de Alvear, Ricardo Bernardo, Manuel Fernández Carpio, José Gutiérrez Solana y Ramiro de Santa Cruz, autor de un grabado titulado "La pasiega", incluido en el *Álbum De Cantabria*, en 1890, en el que aparece la imagen tópica de la pasiega con los imprescindibles elementos: el cuévano y las chátaras. Fuera del ámbito montañoso podemos destacar el óleo "Mujeres pasiegas" de Joaquín Sorolla (1912), en el que aparecen dos pasiegas con sendos cuévanos y sus atavíos tradicionales.



"Los Pasiegos" de Gerardo de Alvear

vos del regionalismo montañés, que recrea de un modo un tanto idealizado una escena en la que un mozo con su palo espera pacientemente a que las mujeres terminen de acicalarse para asistir a algún festejo popular.

Junto con estas representaciones de la pasiega en su medio, otro grupo de manifestaciones artísticas, más abundante y también más conocido por la crítica, es aquel que recrea al ama de cría. Aunque este tipo había aparecido en textos literarios anteriores al XIX<sup>8</sup>, es en este período en el que proli-

feran artículos costumbristas que describen a la nodriza pasiega acompañados en ocasiones de grabados.

La imagen literaria del ama de cría en estos textos incide en una serie de tópicos, algunos más cercanos a la realidad social de estas mujeres y otros empeñados en juzgar positiva o negativamente la moralidad y conveniencia de la costumbre de que las nodrizas, y no las madres naturales, criaran a sus pechos a los vástagos de la aristocracia y burguesía acomodada. Este resabio moral del costumbrismo contra las amas de cría estaba presente también en otras manifestaciones de la cultura popular como las aleluyas o las canciones de corro, como la que indica: "Piensan las amas de cría/piensan que son señoritas/piensan y no piensan bien, /y son burras de alquiler" (citado por Fraile Gil: 2000:30). En la literatura costumbrista se pone de manifiesto también la censura del comercio con la leche materna y se pinta con mirada satírica la rápida metamorfosis de la ruda pasiega recién llegada a Madrid en caprichosa y vanidosa ama de cría, muy preocupada por la indumentaria y que ha olvidado a su hijo en la región natal, mientras se deja tentar por los lujos y comodidades de la vida cortesana. Estas dos ideas aparecen en varios textos de Pedro Antonio de Alarcón o Antolín Esperón<sup>9</sup> y en otros de Mesonero Romanos:

"Cien groseras aldeanas del Valle de Pas vienen a ofrecerse para este objeto. El facultativo elige la más sana y robusta, pero la mamá no sirve a medias a la moda y escoge la más linda y esbelta. Al momento, truécense su grosero zagalejo en ricos manteos de alepín y terciopelo con franjas de oro; su escaso alimento en mil refinados caprichos y voluntarios antojos; y cargada con la dulce esperanza de una

<sup>8</sup> Podemos citar entre estos textos las alusiones a las nodrizas pasiegas en el sainete de Ramón de la Cruz titulado *La casa de Tócame Roque*, en el que aparece una escena de un casero increpando a una pasiega por haberle criado mal al hijo que le ha encomendado.

<sup>9</sup> Esperón 1851 y Alarcón 1883.

elegante familia, puede pasearse libremente por calles y paseos y retozar con sus paisanos en la Virgen del Puerto y disputar con sus compañeras en la plazuela de Santa Cruz." (Citamos por Fraile Gil: 2000:15-16).

Otros textos de tipo costumbrista hacen una descripción superficial del tipo, insistiendo en su ostentación y aspectos indumentarios, como sucede en el artículo "La nodriza" de Bretón de los Herreros, aparecido junto con un grabado representando al tipo en *Los españoles pintados por sí mismos*:

"¡Qué es ver tan mofletuda y tan rolliza  
ostentar en landó y por ese prado  
áureo galón sobre la verde falda  
la pasiega nodriza,  
que ocho arrobas ayer sobre su espalda  
de algodón ambulaba y de terlices  
un público mercado,  
y a riesgo de romperle las narices  
un robusto mamón de añadidura  
en el cuévano inmenso postergado!"

(Bretón de los Herreros: 1851:106-107)

Al margen de estas prevenciones morales sobre la actividad de la nodriza pasiega, encontramos una mirada un poco diferente sobre ella<sup>10</sup> en el escritor francés Gautier, que las observó y admiró sus cualidades no solamente como amamantadoras, sino como atentas y diligentes cuidadoras de los retoños, además de referirse al perrillo que solían llevar para amamantarlo y no dejar de producir leche<sup>11</sup>:

"Vi en el Prado algunas pasiegas de Santander... reputadas como las mejores nodrizas de España, y el cariño que profesan a los niños es proverbial, (...) Estas mujeres son muy bellas y tienen un sorprendente aspecto de fuerza y de grandeza.

<sup>10</sup> También doña Emilia Pardo Bazán en *Desde la Montaña*, nos proporcionó una imagen muy plástica del aya pasiega, centrada sobre todo en determinados aspectos del vestido y del ornamento de la pasiega: "Nos deslumbra el rojo fuerte de las sartas de coral, nos ciega el azul de las cuentas de vidrio y el relucir de las arracadas de filigrana pendientes de rollizas orejas. Nos recrean los tonos gayos de pecheras y justillos, la majeza de las amplias sayas de ruedo galoneadas y del pañuelo de seda que cubre la trenza dura de la pasiega beldad..." (Pardo Bazán: 1997:41).

<sup>11</sup> Así se aprecia en el siguiente pasaje "En la sala que comíamos, una mujer corpulenta con aspecto de Cibeles, se paseaba de largo llevando bajo el brazo un cestillo oblongo cubierto con una tela, del cual salían unos débiles lamentos aflautados, muy semejantes a los de un niño pequeño. Aquello me intrigaba mucho, porque la cesta era tan pequeña que sólo podía contener un niño microscópico, un liliputiense propio para exhibirse en una feria. El enigma tardó poco en explicarse: la nodriza -pues esto era aquella mujer- sacó del cesto un perrillo canelo, se sentó en un rincón y dio gravemente el pecho a este mamoncillo de un nuevo género." (citamos por Fraile Gil: 2000: 25).



La costumbre de mecer a los niños en sus brazos les da una actitud combada que va bien con el desarrollo de su pecho." (citado por Fraile Gil: 2000:48).

En cuanto a la imagen de la nodriza pasiega ofrecida por las artes plásticas, hemos de señalar, en primer lugar, que es bastante semejante a la pintura literaria a la que acabamos de referirnos y que muchos grabados aparecen como complemento de los textos costumbristas que describen a la nodriza. Posteriormente esos grabados son sustituidos o conviven con óleos en los que aparecen retratadas las nodrizas de la Realeza o de la clase noble, muchas veces representadas junto con la familia en la que sirven, hasta que en los inicios del siglo xx encontremos ya las primeras fotografías de nodrizas pasiegas.



"Nodriza en traje de pasiega" de Valeriano Bécquer

En la mayor parte de estas representaciones gráficas de las amas de cría se repite la imagen tópica de una mujer joven, sanota, lozana, jampuda, con el pelo recogido en un moño y ataviada a la usanza tradicional, es decir, con el traje aldeano al que se sobreponían algunos aderezos indicativos de la riqueza y el nuevo rango social que habían adquirido con su oficio, como los collares, generalmente de coral, o los pendientes<sup>12</sup>. Excepcionalmente aparece representado el "hijo de leche" que han amamantado, en especial en los repertorios fotográficos y fundamentalmente cuando se trata de los Infantes. Entre las representaciones pictóricas de las pasiegas de mayor interés podemos citar el óleo del pintor Valeriano Domínguez Bécquer "Nodriza en traje de pasiega"

(1856) que se conserva en el Museo Romántico de Madrid. En él se representa una nodriza ataviada con un pañuelo rojo y llevando en brazos a un niño ya crecido, vestido a la manera de la alta sociedad.

<sup>12</sup> Además, el pintor valenciano Bernardo López Piquer, autor de un conocido retrato de Isabel II, es el creador de varios óleos que representan a nodrizas reales, como el interesante lienzo que retrata a María Gómez, de la Vega de Pas, ama de cría del rey Alfonso XII. En el cuadro se representa a una mujer ataviada a la usanza pasiega, con la saya rayada y el collar de tres vueltas. Del mismo autor es el retrato de Manuela Cobo, de San Roque de Riomiera, nodriza de la Infanta doña María de la Paz Juana, hija de Isabel II, conservado en la Pinacoteca del Alcázar de Sevilla, en el que aparece una robusta nodriza en un escenario palaciego. También en la prensa del XIX se recrean algunas amas de cría pasiegas, como Maximina Pedraja, nodriza de Alfonso XIII que se representa en lugar destacado en un dibujo de Comba publicado en *La Ilustración Española y Americana*, titulado "Bautizo de S. M. el rey Don Alfonso XIII". Esta mujer, ya de alguna edad, aparece, al igual que el resto, vestida al modo tradicional, con cofia, larga falda y chaquetilla corta.



Junto con la coincidencia en el mundo recreado y sus tipos característicos, la óptica desde la que este se recoge y las intenciones de su pintura artística, aludíamos al comienzo de esta intervención a ese juego intertextual que caracteriza la literatura popular y que está presente también en el discurso costumbrista. En efecto, el narrador costumbrista reelabora un material preexistente que procede de la etnografía, el folklore, el imaginario colectivo o la iconografía y la presencia de estos elementos híbridos en los textos protagonizados por el tipo de la pasiega es evidente. Ya hemos indicado la relación de los textos etnográficos e iconográficos con los costumbristas, por lo que me limitaré ahora a citar algunos ejemplos referidos a la introducción de intertextos de la tradición folklórica en los cuadros de costumbres. En ellos suele ser bastante frecuente la referencia a las romerías y a los cantos populares del medio pasiego y también la introducción de las propias coplas; incluso podemos encontrar textos costumbristas relativamente tardíos (de 1914) en los que se utiliza una canción popular como elemento constructivo de un artículo de costumbres. Me refiero al titulado "Una noche en el molino (Orillas del Pas)" de Hermilio Alcalde del Río, en el que se pintan las bromas soeces y jocosas de mozas y mozos pasiegos en una noche de espera en el molino, cuadro que como he indicado se estructura y tiene como *leit motiv* una copla popular que inicia, media y concluye el artículo de costumbres. Esta conocidísima copla: "Molinera, molinera/qué descolorida estás; /desde el día de las quintas/no has cesado de llorar. /No has cesado de llorar, /ni tampoco de gemir; /molinera, molinera, de pena vas a morir." (Alcalde del Río: 1999:72), que evidentemente procede de la tradición folklórica popular, funciona como elemento recurrente que permite la división del cuadro en tres partes: introducción, nudo y desenlace, a la vez que ha servido de anécdota argumental para la creación del mismo. Es esta una demostración clara de las fuentes tradicionales de las que bebe el costumbrismo y de esa intertextualidad caracterizadora, según García de Enterría, de la literatura popular.

Y finalmente, para mostrar las interrelaciones entre folklore y literatura en el caso del tipo de la mujer pasiega podemos citar varias zarzuelas de carácter regionalista, en las que no solamente la música recoge aspectos del folklore tradicional montañés, sino que los libretos se entroncan con la mejor tradición del costumbrismo de tipos. De mediados del siglo XIX data la primera de las zarzuelas regionalistas protagonizadas por pasiegas, la titulada *El salto del pasiego* (1856), con libreto de Luis Eguilaz y al que posteriormente puso música Fernández Caballero<sup>13</sup>,

<sup>13</sup> En ella son constantes las referencias a lugares, costumbres y tradiciones de Valle de Pas, lo que indica que Luis de Eguilaz conocía perfectamente el entorno donde sitúa la obra. Tuvo un extraordinario éxito y es significativa por varios motivos; es la primera de asunto montañés estrenada en Madrid; además, es la primera obra conservada en la que se han utilizado elementos del folclore musical de Cantabria. *El Salto del Pasiego*, además de ser un precedente de las zarzuelas regionalistas que se pusieron en boga años más tarde, es una obra de gran calidad musical que tuvo un gran éxito en los teatros de toda España e incluso en ciudades de Hispanoamérica.

estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 17 de marzo de 1878. En ella se relata el viaje del cómico doctor Chinchilla, enviado por el rey Carlos IV a la región pasiega para buscar una buena nodriza al futuro infante. La imagen de la pasiega en esta obra recoge una tradición literaria e iconográfica anterior, diseminada por textos costumbristas, estudios etnográficos, grabados y cuadros de la pintura regionalista, además de que su música esté basada en la tradición musical montañesa. Como hemos indicado, uno de los elementos reiterados en la imagen del tipo de la pasiega era precisamente su aspecto externo, su "aliño indumentario", vestimenta con la que la aldeana sueña provocar la envidia:

"Con mis patenas de plata  
(Señalándose al pecho)  
y sartaes de coral;  
saya con franjas doradas;  
pecherín y delantal  
bordados de lentejuelas  
y grandes lazos atrás,  
con hebillas los zapatos,  
que crujan mucho al andar...  
las medias con sus cuchillas  
que a la pierna hagan mirar  
y pañuelo a la cabeza  
que diga: "¡Valle del Pas!..."  
de envidia las madrileñas  
al verme se morirán." <sup>14</sup>

En la misma línea de recrear al tipo de los pasiegos se encuentra la obra de Eusebio Sierra, autor de una zarzuela protagonizada por dos pasiegos, *La romería de Miera*, estrenada en el Teatro de la Zarzuela el 16 de marzo de 1890<sup>15</sup>. En ella se narran los amores entre Nela y Perico, que acaban en boda cuando la moza vuelve desengañada del mundo cortesano tras su estancia en Madrid. La peripecia argumental retoma un tópico muy presente en el folklore pasiego, recogido en esta copla:

<sup>14</sup> Citado por Fraile Gil: 2000:48.

<sup>15</sup> Esta zarzuela fue dedicada por los dos autores, el del libreto y el músico, Ángel de las Pozas, a José María de Pereda.

*"No vaigas a los Madriles  
si quieres que yo te quiera,  
que golverás señorita  
y yo te quiero pasiega."  
(Copla popular pasiega)*

Y ya en el siglo xx podemos aludir a otra zarzuela, del compositor navarro Arturo Lapuerta, titulada "La pasiega" (1901), obra en un acto y dos cuadros, que se estrenó en el Teatro de la Zarzuela y que no tuvo fortuna entre el público a causa del libreto, pero que es una prueba más del interés en Madrid por los temas regionales de Cantabria y en particular por el tipo de la mujer pasiega<sup>16</sup>.

En conclusión, la literatura costumbrista protagonizada por las pasiegas fija por tanto un estereotipo reiterando determinados elementos de su fisonomía, vestimenta, psicología, costumbres y modos de vida; se renueva pues la función y significado del tipo para fijarlo en la memoria colectiva a través del artículo de costumbres.

La inmovilidad inherente al discurso descriptivo que domina la recreación costumbrista de la pasiega, influye, por supuesto en las manifestaciones pictóricas que la retratan, pues hay una coincidencia de intenciones entre el intento de inmovilizar la realidad que representa la mejor tradición "fotográfica" del costumbrismo y la captación del tipo de la pasiega en la iconografía que protagoniza.

Además estos textos costumbristas recrean materiales folklóricos, etnográficos o iconográficos presentes en la literatura popular y son una muestra de la permeabilidad que existe entre distintos géneros literarios y diferentes formas artísticas, permeabilidad reveladora del juego intertextual característico de la literatura popular, juego y permeabilidad que se manifiestan en el trasvase de materiales y fórmulas desde la etnografía, iconografía, folklore o zarzuela hacia el costumbrismo y viceversa, en la reformulación de temas y tópicos sobre la pasiega de los textos costumbristas en el resto de las manifestaciones artísticas. En definitiva, el retrato de la pasiega que dibujan estos múltiples códigos expresivos es lo que Greimas denomina un "objeto semiótico complejo" (Greimas: 1980:194).

Finalmente, el rastreo de estas relaciones intertextuales y la evidencia de ese riquísimo y complejo diálogo entre textos, coplas, grabados o libretos pone en evidencia que es posible ampliar los límites marcados a la literatura popular e incluir en ella a los textos costumbristas, las zarzuelas, los libros de viajes o los tratados etnográficos dedicados a las pasiegas.

<sup>16</sup> Además hubo muchas obras teatrales cómico-líricas en las que apareció la nodriza, como: *Vivitos y coleando. Pesca cómico-lírica o Agua, azucarillos y aguardiente* (ver Fraile Gil: 2000:48 nota 78).

## Bibliografía

- Alarcón, Pedro Antonio de (1883). *Viajes por España*. Madrid. Imprenta de A. Pérez de Urull.
- Alonso Laza, Manuela (1995). *Cantabria en la pintura español de fin de siglo: Pintores y temas cántabros en las Exposiciones Nacionales de Bellas Artes (1876-1910)*. Santander. Ayuntamiento de Santander.
- Álvarez Barrientos, Joaquín (2002). "La vida en 48 escaques: cine, costumbrismo y aleluyas". *Aleluyas, Tfi! Etnografía*. Urueña, pp.7-23.
- Álvarez Barrientos, Joaquín y Rodríguez Sánchez de León, María Jesús (1997). *Diccionario de Literatura popular*. Salamanca. Edi. Colegio de España (Voz "popular" redactada por María Cruz García de Enterría).
- Ayala Aracil, María de los Ángeles (2002). "El costumbrismo visto por los escritores costumbristas: definiciones", en *La elaboración del canon en la literatura española del siglo XIX: II Coloquio de la Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX*. Barcelona, 20-22 de octubre de 1999, pp. 51-58.
- Cortés Echanove, Luis (1958). *Nacimiento y crianza de personas reales en la corte de España entre 1566 y 1886*. Madrid. CSIC. Escuela de Historia Moderna.
- Díaz Viana, Luis (1995). "Concepto de literatura popular y conceptos anexos", *Anthropos, Literatura popular. Conceptos, argumentos y temas*. Barcelona, pp.17-25.
- Escalante, Amós de, (2002). *La mujer de Santander. La Montañesa*. Santander. Ediciones Tantín (edición acompañada del grabado de R. Martí).
- Fraile Gil, José Manuel (1999). "Amas de cría. Campesinas en la urbe". *Revista de Folklore de la Fundación Joaquín Díaz*. Fundación Joaquín Díaz-Caja España. Tomo 19ª. Número 221, pp. 147-159.
- Fraile Gil, José Manuel (2000). *Amas de cría, Colección José Manuel Fraile Gil. Catálogo de la exposición Amas de cría*. Sala de Exposiciones de la Fundación Joaquín Díaz. Invierno 2000-Invierno 2001. Urueña, Valladolid. Fundación Joaquín Díaz.
- García Castañeda, Salvador (1991). *Los montañeses pintados por sí mismos. Un panorama del Costumbrismo en Cantabria*. Santander. Concejalía de Cultura del Excmo. Ayuntamiento de Santander y Ediciones de Librería Estvdio, Colección Pronillo. Número 9.
- García Castañeda, Salvador (2002). "Aldeanos en la Corte: las gentes del norte de España, vistas por los madrileños (siglos XVIII y XIX)", *Aleluyas, Tfi! Etnografía*, Urueña, pp.57-77.
- Martínez Arnaldos, Manuel, (1996). "Folklore y costumbrismo. Aspectos demar-

cativos" *Castilla: Estudios de literatura*. Número 21, pp. 117-130.

Mesonero Romanos, Ramón de, (1956). "El Diario de Madrid", *Escenas Madrilenas*. Primera serie. Madrid. Editorial Aguilar S.A.

Pardo Bazán, Emilia (1997). *Desde la Montaña*, edición, introducción, notas y apéndice de José Manuel González Herrán y José Ramón Saiz Viadero. Santander. Biblioteca San Quintín. Ediciones Tantín.

Pereda, José María (1992). *El sabor de la tierra*, en *Obras completas*, José Manuel González Herrán y Anthony H. Clarke (dirs.). Tomo V. Edición, introducción y notas de A. H. Clarke. Santander. Editorial Tantín.

Prenz, Ana Cecilia (2004). "Notas sobre lo "culto" y lo "popular" en literatura: ¿contigüidad o conflicto? La figura del pastor rústico en los introitos de Torres Naharro". *Actas XXII Convegno Aispi : Catania-Ragusa* 16-18 mayo. Antonella Cancellier, Maria Caterina Ruta, Laura Silvestri (coords.). Volumen 1, 2006, pp. 357-366.

Romero Tobar, Leonardo (1976). *La novela popular española del siglo XIX*. Madrid. Fundación Juan March/ Editorial Ariel.

Rubio Cremades, Enrique (1994). "El artículo de costumbres o "Satyra quae ridendo corrigit mores". *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*. Sociedad Menéndez Pelayo. Santander. Año LXX, pp. 147-167.

# **Las razones de una tautología ennoblecida. Entre "cuento literario" y "cuento popular"**

**Borja Rodríguez Gutiérrez**

Como tantas otras veces, Don Juan Valera supo enunciar la cuestión de forma sintética, rotunda y brillante: "Habiendo sido todo cuento al empezar las literaturas, y empezando el ingenio por componer cuentos, bien puede afirmarse que el cuento fue el último género literario que vino a escribirse".

Podemos considerar esta afirmación de Valera como la doctrina "oficial" sobre el cuento como género literario. Y uso el término "oficial" con todas las comillas subrayados y cursivas que se puedan introducirse en él. Estoy hablando de un literato firmemente instalado en la sociedad de su tiempo, en posición de preferencia, con marcada predilección por las literaturas más cultas, con una autoconsciencia indudable de su importancia como ciudadano culto y "oficial" y de su valía como autor literario oficial y culto. Y en su doctrina el cuento fue el último género literario que llegó a escribirse, porque no era posible valorar como literarios aquellos relatos que no eran producidos por autores cultos y establecidos como él, por gente de respeto y consideración como los que iban a sus tertulias, leían los mismos libros y asistían a los mismos teatros.

Doctrina, la de Valera, que de alguna manera era la doctrina oficial que hacía valer la "clase dirigente literaria", pues esas palabras figuran en la voz "cuento" del diccionario enciclopédico de Montaner y Simón<sup>1</sup>. Este Diccionario, el "Diccionario Enciclopédico Hispanoamericano", puede considerarse como una recopilación de los conocimientos de la intelectualidad española del momento. No en vano entre sus redactores figuran Gumersindo de Azcárate, Manuel Bartolomé Cossío, Urbano González Serrano, Fidel Fita, Francisco Giner de los Ríos, José Echegaray, José Letamendi, Marcelino Menéndez Pelayo, Antonio Pirala, Francisco Pi y Margall... Una selección de los más afamados escritores e investigadores del momento que iban a poner en negro sobre blanco la doctrina del conocimiento español en el fin de siglo XIX; una doctrina que proclamaba que el cuento popular no formaba parte de la literatura y que estaba radicalmente separado de ella.

<sup>1</sup> También puede leerse en la edición de las *Obras Completas del escritor de Cabra*, en el tomo dedicado al cuento: Valera, Juan (1907) *Obras completas*. Tomo XIV. Cuentos. Madrid. Imprenta alemana.

La tesis de Valera no iba a ser flor de un día. Ya bien avanzado el siglo xx Baquero Goyanes indicaba que hay que diferenciar entre dos realidades diferentes: la primera, la aparición de la palabra "cuento" en la lengua castellana, y la utilización de esa palabra para designar relatos breves de tono popular y carácter oral; y otra muy distinta: la aparición del género que solemos distinguir como "cuento literario", precisamente para diferenciarlo del tradicional. Este existía desde muy antiguo, en tanto que la decisiva fijación del otro, del literario, habría que situarla en el Siglo xix<sup>2</sup>. Esta opinión del máximo especialista en nuestro cuento decimonónico es corroborada por otros autores que apuntan conclusiones parecidas. Según Enrique Pupo-Walker "hacia fines del xix comienza a definirse la poética del cuento"<sup>3</sup>. Es decir que estos dos autores admitían implícitamente la doctrina de Valera de que el cuento popular no era un género literario. De ahí la curiosa nomenclatura del género como "cuento literario". Semejante tautología adquiere carta de naturaleza y, de hecho, en muchos estudios contemporáneos se mantiene esa idea de forma implícita, sin entra a considerar que el significado profundo de la misma es una negación de lo literario que pueda haber en el cuento popular.

Como tantas otras veces, estamos aquí ante un problema de definiciones, de terminología, del significado de las palabras que usamos. Y, como tantas otras veces, cuando dejamos de usarlas y nos aprestamos a definirlas nos encontramos con que es difícil y complicado llegar a una definición. Pero ese es, precisamente, el objetivo de esta reunión: una definición de un término al que algunos de los que aquí están, por lo menos yo, nos hemos acercado muy tangencialmente.

Lo usual, es cuando uno empieza en esto de la investigación literaria, es prestar el debido respeto a los mayores. Y, claro está, cuando voces tan autorizadas, tan ilustres, tan sabias, como las de Juan Valera y Mariano Baquero Goyanes, afirmaban que el llamado cuento literario y el denominado cuento popular eran realidades diferentes y lejanas, el debutante no rechistaba y admitía, sin reservas esa separación. Pero, más tarde, cuando uno también se va haciendo mayor, aquellos mayores, antaño tan sabios e inobjectables, pierden algo de su dignidad reverencial. Y así, con menos respeto y más conocimiento, puedo volverme ahora hacia Don Juan y Don Mariano y preguntarles: ¿Dónde está esa barrera? ¿Cuál es el muro que separa un cuento de otro? ¿En que consiste? ¿Acaso no hay relaciones entre ambas modalidades? ¿Es que los autores de cuentos (¡hay que ver qué mal suena eso de "cuentistas"! ) nunca habían oído o leído un cuento popular?

<sup>2</sup> Baquero Goyanes, Mariano. (1988), *Qué es la novela. Qué es el cuento*. Murcia. Cátedra Mariano Baquero Goyanes. Universidad de Murcia, pp 105-106.

<sup>3</sup> Pupo-Walker, Enrique. (ed). (1973) *El cuento hispanoamericano ante la crítica*. Madrid. Castalia. p 12.



Pongamos entonces el cuentakilómetros a cero y comencemos otra vez a contemplar, sin el freno de las ideas de Valera y de Baquero Goyanes, las relaciones entre "cuento literario" y "cuento popular" (y lo digo con comillas lo de literario y popular) en esa primera mitad del siglo XIX en el que según la historiografía literaria se desarrolló el género.

Desde mi punto de vista, desde el punto de vista de un historiador de la literatura que se ha detenido especialmente en el cuento dieciochesco y romántico, de un investigador que se ha pasado horas y horas revolviendo en bibliotecas a la busca de periódicos desconocidos, libros arrinconados, autores olvidados y cuentos ignorados, es decir de obras en absoluto populares (en el significado de conocidas) he de decir que en estos mis pobres y olvidados cuentos románticos hay mucho de literatura popular.

Y aquí paro, para advertir de inmediato que estoy utilizando un sustantivo y un adjetivo, no un nombre compuesto; es decir que al concepto de literatura, ese campo amplio, cambiante y multiforme, nunca hasta ahora definido en su totalidad, se le añade el adjetivo de popular. A la literatura se le pueden añadir muchos adjetivos: barroca, clásica, católica, marxista, filosófica, de consumo, dieciochesca, decimonónica. Cada uno de esos adjetivos nos sirve para recoger una parte de ese amplio campo. Son necesidades de segmentación de una totalidad que no podemos abarcar de otra manera. Y evidentemente estos límites son artificiales; instrumentos que utilizamos para poder abordar nuestro objetivo sin sentirnos abrumados por su inmensidad. Pero ello no nos debe llegar a hacer olvidar, cosa que pasa a veces, que todo es literatura y que la literatura se alimenta de literatura y nutre a la literatura y que en esa relación importa muy poco el adjetivo que la literatura lleve.

Hablo pues de literatura, en este caso, popular. Y, pido disculpas si mi condición de docente de secundaria se está haciendo demasiado perceptible, no debemos olvidar que popular es un adjetivo, y que los adjetivos tienen grados. En un estudio sobre la novela naturalista española se mencionarán tanto a los más fieles y devotos seguidores peninsulares de Emilio Zola, como a todos aquellos que de alguna manera se ven influidos por el autor de *La Bestia Humana*, desde la influencia más clara y perceptible hasta la más lejana y difusa, incluso a aquellos que escriben "a la contra" del naturalismo, pues también se ven influidos por él. De la misma manera la literatura puede ser muy popular, menos popular o algo popular, pero en todo caso será literatura popular en cuanto podemos encintar en ella rasgos populares, de la misma forma que podremos hablar de literatura marxista si en una obra encontramos elementos de esa filosofía, sin necesidad de que sea una versión en verso de *El capital*.

Todo este rodeo me sirve para llegar a la idea que pretendía: en los cuentos españoles del romanticismo hay literatura popular porque buena parte de ellos utilizan temas, ideas, historias y recursos populares. Incluso, años después, Juan Valera, a pesar de sus reticencias cultas y aristocráticas. Pues, y nada es por casualidad, es al principio del siglo XIX cuando el género literario del "cuento" (y dejémonos de adjetivos en este momento) se desarrolla y simultáneamente cuando lo popular entra de lleno en el cuento.

Era imposible que lo hubiera hecho en la centuria anterior. A lo largo del siglo XVIII el cuento tradicional y popular está totalmente desterrado de las páginas de la literatura ilustrada. Los autores de las luces conciben el cuento, cuando se dignan pensar en él, como un instrumento de enseñanza para exhortar a las virtudes cívicas y al comportamiento adecuado de cada clase social. Para ello los cuentos que aparecen son en su mayor parte alegóricos y didácticos. La maravilla, el humor, el juego quedan muy lejos de los intereses de los literatos dieciochescos: el cuento popular no tiene forma de introducirse.

Pero con la llegada del romanticismo y de las revistas ilustradas el cuento hace acto de presencia y aumenta de forma espectacular el número de cuentos que se publican y de autores que lo cultivan. En la búsqueda de temas, de formas, de motivos, de historias, muchos románticos vuelven los ojos al rico filón de la literatura popular, del relato tradicional. Ya en 1832 Serafín Estébanez Calderón publica en *Cartas Españolas* un relato tan perfecto como "Los tesoros de la Alhambra"<sup>4</sup>, donde mezcla el castillo encantado con un tema muy tradicional en la literatura española y que iba a tener muchos cultivadores: los tesoros escondidos de los moros. De 1835 es "Beltrán" de José Augusto de Ochoa<sup>5</sup>, desconocido escritor al que se le supone hermano de Eugenio de Ochoa. "Beltrán" es un relato en el que un malvado, sacrílego e impío recibe al final su merecido castigo a manos de un negro fantasma que sale del infierno para llevárselo con él. Y en 1836, en el *Semanario Pintoresco Español*, se publica "Un caso raro" de Eugenio de Ochoa, un cuento que podríamos calificar como en la línea de Fernán Caballero si no fuera porque se publica 13 años antes que el primero de los cuentos tradicionales de Doña Cecilia.

Relatos que parten de lo maravilloso cristiano y las tradiciones populares. Esas son las dos fuentes principales de donde se nutren algunos de los mejores frutos del cuento maravilloso romántico español<sup>6</sup>. Hacia finales de la década de 1840 ese

<sup>4</sup> Serafín Estébanez Calderón. "Los tesoros de la Alhambra". *Cartas Españolas*. 1832. (4). 142-145.

<sup>5</sup> José Augusto de Ochoa. "Beltrán". *El Artista*. 1836. (2). 135-140.

<sup>6</sup> Para más detalles sobre la tipología del cuento romántico español, B. Rodríguez Gutiérrez (2003 y 2004). Sobre el cuento maravilloso romántico es necesario mencionar los trabajos de Monserrat Trancón Lagunas, la principal investigadora del tema: (1991, 1992, 1993, 1997, 1999, 2000).

modelo está plenamente desarrollado y consolidado. No es extraño, por lo tanto, que podamos, sin esfuerzo, encontrar ocho cuentos que responden a esa tendencia y que aparecieron en las páginas de las revistas españolas entre 1845 y 1850. Son tres cuentos de José Jiménez Serrano: "La Virgen del Clavel, cuento morisco" (*Semanario Pintoresco Español*, 1848); "La Casa del Duende y de las Rosas Encantadas" (*Semanario Pintoresco Español*, 1849) y "Las Tres Feas, cuento muzárabe" (*Semanario Pintoresco Español*, 1850). Otros tres de Gabino Tejado: "El ahorcado de Palo" (*El Siglo Pintoresco*, 1847); "La Cabellera de la Reina" (*Semanario Pintoresco Español*, 1847) y "Nuestra Señora del Amparo" (*Semanario Pintoresco Español*, 1849). Y finalmente uno de Eduardo González Pedroso: "El Astrólogo y la Judía" (*El Laberinto*, 1845) y otro de Francisco José de Orellana: "El Clavel de la Virgen" (*Semanario Pintoresco Español*, 1850).

Los tres cuentos de José Jiménez Serrano están ambientados en Granada, pues granadino era el autor. Abogado, catedrático de economía en la Universidad Central de Madrid, Jiménez Serrano fue un intelectual inquieto que se asomó a muchas facetas distintas del saber. Enamorado de su tierra es autor de uno de los primeros libros de viajes sobre Granada: "Manual del artista y del viajero en Granada" de 1846<sup>7</sup> cuyo título es ya suficientemente ilustrativo de la defensa del tesoro artístico de la ciudad. Pero también fue un importante cervantista, y probablemente el primer estudioso que repitió el viaje de Don Quijote por las tierras de la Mancha<sup>8</sup>: "Un paseo por la patria de Don Quijote" de 1848<sup>9</sup>, el mismo año en que fundó el periódico *El Granadino*. Allí en Granada, formó un grupo más o menos bohemio con otros escritores que se llamó la *Cuerda Granadina*, entre los que se encontraban Angel Ganivet, Pedro Antonio de Alarcón o Manuel del Palacio, entre otros<sup>10</sup>. Era buen amigo de Juan Valera y prologuista de sus *Ensayos poéticos* de 1844.

La "Virgen del Clavel"<sup>11</sup> se basa en la tradición popular del Sacristán del Albaicín que había sido la base de otros dos cuentos de escritores granadinos: uno de Luis de Montes en 1839 y otro de José J. Soler de La Fuente en 1849<sup>12</sup>. Juan, huérfano adoptado por el párroco granadino de San Cristóbal se ha convertido

<sup>7</sup> Edición digital en la Biblioteca Virtual de la Junta de Andalucía: [http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/catalogo\\_imagenes/grupo.cmd?path=10249&ocultarCabecera=S](http://www.juntadeandalucia.es/cultura/bibliotecavirtualandalucia/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10249&ocultarCabecera=S)

<sup>8</sup> Azorín (2005), pp 23-34; R. Fernández Palmeral (2005).

<sup>9</sup> J. Giménez-Serrano, J. (1848 y 1878), J. Bosque Maurel (2005), p 292.

<sup>10</sup> J. Cascales Muñoz (1926); M. Gallego Roca (1991).

<sup>11</sup> José Jiménez-Serrano. «La Virgen del clavel. Cuento morisco» *Semanario Pintoresco Español*. 1848. 190-192/198-200/213-215.

<sup>12</sup> L. de Montes (1839); J. J. Soler de la Fuente (1849).

con el tiempo en seductor y camorrista. En una de sus conquistas, rapta una noche a Amina, una joven mora, y se prepara a abandonar con ella Granada. Pero en el camino se encuentra al anciano párroco al que mata de una puñalada. Errante por Granada se ve envuelto en una tormenta sobrenatural, que le hace caer hasta el Río Darro. Allí un ángel se lleva a Amina y a él le sepulta en el río un diablo. Después Juan despierta, en medio de la calle, ante la puerta de San Cristóbal y ve que ha amanecido el día siguiente. Arrepentidos ambos amantes, Juan entra en una cartuja y Amina en un convento<sup>13</sup>. Tiempo después una partida de moriscos rebeldes asaltan la cartuja de Juan y él, asiendo un hacha de leñador, les resiste hasta que ve que entre los moriscos está el hermano de Amina. En la batalla es muerto por éste. Agonizante entrega un relicario a un soldado con el ruego de que se lo hagan llegar a Amina, que ahora se llama Sor Amparo, que muere también al conocer la noticia.

En "Las Tres Feas"<sup>14</sup> se cuenta el origen de un pueblo granadino, Peligros, que está dividido en tres barrios muy separados. Un Emir de Granada pretende destruir al pueblo, pero las tropas que allí van quedan encantadas por la belleza del pueblo y los atractivos de sus mujeres. Al final hace un pacto con el diablo para destruir el pueblo, pero los rezos de las Tres Feas, tres hermanas de Peligros que son las únicas que siguen la religión cristiana, hacen que sobrevivan unas pocas casas en tres extremos del pueblo.

"La casa del duende y de las rosas encantadas"<sup>15</sup> parte de una recreación del cuento popular de "La bella y la bestia", aunque aquí el encantado es un niño negro que se aparece a las doce de la noche al pie de las Torres Bermejas de Granada y al que desencanta la fidelidad de una doncella.

Las mismas características de origen folklórico podemos encontrar en "El Clavel de la Virgen"<sup>16</sup> de Francisco José de Orellana, que coincide en el tema con el cuento anterior. Una flor bendecida por la Virgen María, protege a la protagonista. Solita, una joven fea, jorobada y huérfana, se aleja del pueblo, donde todos la desprecian, la noche de San Juan. En una caverna se le aparece un espíritu: el Niño de Oro que es en realidad un moro encantado junto con sus riquezas y que necesita que una doncella le sea fiel durante tres meses para desencantarse. Solita accede

<sup>13</sup> Hasta aquí la tradición popular. Jiménez Serrano añade de su cosecha el final trágico de la muerte de los protagonistas.

<sup>14</sup> José Jiménez Serrano. "Las tres feas. Cuento muzárabe" *Semanario Pintoresco Español*. 1850. 298-301/309-311.

<sup>15</sup> José Jiménez Serrano. "La casa del duende y las rosas encantadas". *Semanario Pintoresco Español*. 1849. 303/308-11/317-19.

<sup>16</sup> Francisco José de Orellana. "El clavel de la Virgen". *Semanario Pintoresco Español*. 1850. 396-400/402.

y entra en el palacio encantado del Niño de Oro, pero al poco tiempo va aburriéndose del encierro. Inspirada por los malvados consejos de Bay, un criado negro que pretende la ruina del Niño de Oro, primero le pide a éste la belleza y luego la libertad de salir del palacio. Cuando consigue esto último vuelve a su pueblo y allí se enamora del conde que la compra en una subasta un clavel santificado por la virgen. Solita llega tarde a su cita y no cumple la palabra dada al Niño de Oro pero el clavel de la Virgen que lleva desencanta a éste y le convierte al cristianismo. Al final el conde encuentra a Solita desmayada en el campo con una arquita llena de joyas y una carta del Niño de Oro que la informa de que es hija de una marquesa.

Francisco José de Orellana<sup>17</sup> (1820-1891), había comenzado su carrera con un libro de poesías: *Lágrimas del Corazón*. (1848). Pero rápidamente se especializó en folletines históricos en la línea de Manuel Fernández y González, con títulos como *Goitrán el bastardo o el Pastor de las Navas* (1853), *Isabel Primera* (1854), *El conde de España o la Inquisición militar* (1856), *Luz del Alba o El hombre de cuatro siglos* (1857), *Quevedo* (1857) o *Cristóbal Colón* (1858). De 1871 es *Historia del General Prim* (1871) de contenido político y tendencia progresista. Una de sus novelas de más éxito fue *La reina loca de amor* (1854), publicada tan sólo un año antes del estreno de *Locura de amor*, el drama de Manuel Tamayo y Baus.

Un tema tan tradicional de la literatura española como los pactos con el diablo y los engaños de éste es el centro del cuento "El astrólogo y la judía" de Eduardo González Pedroso y Kolman<sup>18</sup>.

Fue este autor, nacido en 1822 y muerto en 1862, editor del tomo de la Biblioteca de Autores Españoles dedicado a los autos sacramentales<sup>19</sup>. Una nota indica que González Pedroso murió antes de completar la edición. Hay un extenso prologo de nuestro autor. Periodista, autor dramático y diputado, fue traductor de Dumas (*La reina Margot*). De tendencia conservadora codirigió *El pensamiento español* junto a Francisco Navarro Villoslada y colaboró en la revista satírica *El padre Cobos*.

En "El Astrólogo y la Judía" el diablo interviene personalmente para llevar al infierno al perjurio de la religión y a su cómplice. Un guerrero cristiano, después de quedar manco en la guerra, es curado por un judío y se enamora de su hija. Después de aprender del judío la astrología, Alvar, el cristiano, se fuga con la joven Sahara y vuelve a su pueblo natal. Allí permanecen felices hasta que Alvar ve en los

<sup>17</sup> Para más información, F. Rahola y P. Estasén (1892).

<sup>18</sup> Eduardo González Pedroso y Kolman. "El astrólogo y la judía. Leyenda de la Edad media". *El Laberinto*. 1845. 285-286/303-305. Ha sido editado por Montserrat Trancón Lagunas en M. Trancón Lagunas (1999) pp 53-74.

<sup>19</sup> E. González Pedroso (1865).

cielos que se van a separar. Lo cuenta a Sahara y esta se pregunta si no habrá forma de impedirlo. El diablo se les aparece y les ofrece un don que, según él, les hará estar juntos eternamente: que cada uno de ellos posea el poder de decidir sobre la vida del otro. Aceptan y poco a poco el saber que la vida de cada uno depende del otro les hace separarse. Finalmente Sahara huye y al final cada uno de los amantes, enfrentado a la muerte, causa la muerte del otro.

Gabino Tejado, (1819-1891. Badajoz). En principio liberal, después conservador. Discípulo de Donoso Cortés (fue encargado de la edición de sus obras) y amigo de Navarro Villoslada. Traductor de *Los novios* de Manzoni<sup>20</sup>. Crítico teatral. Cultivo diferentes géneros: novela, teatro, ensayo<sup>21</sup>. Pero fue, sobre todo, periodista, activo y polémico, sobre todo en la prensa conservadora. Menéndez Pelayo, opinaba, literalmente, que le faltaba un tornillo<sup>22</sup>. De los cuatro autores que vamos a tratar es el que se acerca a la fantasía desde un punto de vista menos folklórico y más personal.

"Nuestra Señora del Amparo"<sup>23</sup> narra el crimen del Conde de Castañeda, traidor, asesino y enamorado apasionadamente de su mujer a la que cree infiel. Her-

<sup>20</sup> La traducción de Gabino Tejado de *I promesi sposi* (1859) tuvo bastantes críticas por haber añadido bastantes elementos de su cosecha, transformando el carácter incluso de algunos de los personajes, en especial el de Don Abundio, un cura cobarde, vil servidor del malvado aristócrata Don Rodrigo, y colaborador de él, en el asedio a la pareja protagonista, Renzo y Lucía. La obra ya había sido traducida con anterioridad por Félix Enciso y Castrillón en 1833 y por Juan Nicasio Gallego (1836-1837). (Vid. J. F. Montesinos, (1982)

<sup>21</sup> Obras de teatro: *La Herencia de un Trono* (1848). Novelas: *El caballero de la reina* (1847) *La mujer fuerte* (1859); *Víctimas y verdugos* (1859); *Natalia*; *Un encuentro venturoso*; *El médico de aldea*; *Mi tío el solterón*; *Antes que te cases*. Ensayo: *El catolicismo liberal* (1875)

<sup>22</sup> "G. Tejado tuvo la desgracia de escribir mucho en periódicos y de dejar muy pocos libros con su nombre. Tradujo bastantes libros italianos (*Los Novios* de Manzoni, la *Filosofía Especulativa* de Prisco) y también algunos libros franceses de controversia religiosa y política o de devoción. En su juventud escribió muchos versos, que habrá que perseguir en las revistas de entonces. Creo que publicó también alguna novelita. Como obra enteramente original en prosa no recuerdo más que *El Catolicismo Liberal* (que vale bien poco), y la biografía de Donoso Cortés, que es bastante buena para lo que entonces se hacía, pero que hoy no satisface, ni corresponde a la grandeza del pensador de quien se trata. De la vida periodística de G. Tejado tendrá Vd. bastantes noticias, puesto que conoce todos los periódicos en que colaboró más o menos, empezando por *El Pensamiento Español* cuando le dirigían Pedroso y Villoslada. En *Los españoles pintados por sí mismos* hay un artículo de Gabino, que debe de ser de lo más antiguo suyo, y en que ya se revela su santa inquina contra los progresistas. Por lo que yo recuerdo de él, era hombre de gran talento literario (especialmente talento de estilo) y de cultura no vulgar, pero a quien, como vulgarmente se dice, le faltaba un tornillo. Nunca le oí discurrir con serenidad sobre ninguna materia. Su temperamento apasionado le llevaba a los mayores extravíos de concepto y de expresión, y defendía todo género de paradojas con muchísima gracia. Escribía muy bien en prosa y no mal, pero afectadamente, en verso. La política le estropeó como a tantos otros, pero no hay duda que valía más que sus obras; y que ninguno de los periodistas católicos que han venido después ha sido digno de descalzarle."

"Carta de Marcelino Menéndez Pelayo a José María de Pereda. 25 de Marzo de 1901". M. Revuelta Sañudo (1990) p 165

<sup>23</sup> Gabino Tejado. "La cabellera de la Reina. Leyenda" *Semanario Pintoresco Español*.

nando está enamorado de Leonor, esposa del Conde de Castañeda. El Conde, celoso, intenta asesinar a su esposa y a Hernando pero falla en ambos casos por la intercesión del fantasma de un ahorcado que es enviado por la Virgen del Amparo, protectora de Hernando. Al final Hernando salva la vida del Conde en una batalla, muere y aparece como fantasma para defender la virtud de Leonor.

"El Ahorcado de Palo"<sup>24</sup> de Gabino Tejado relaciona al diablo con la emblemática figura del rey Pedro el Cruel. El rey triste por la reciente muerte de su amada Doña María de Padilla es atacado y despojado de un relicario de la muerta por un tal Juan el Malo que ya ha intentado matarle en tres ocasiones. En una segunda escena Juan el Bueno, un cazador y soldado de Don Pedro, se da cuenta de que su cuñado es Juan el Malo y se entera de que el rey ha puesto precio a su cabeza. Va a ver al rey e intenta hacerse pasar por Juan el Malo para poder sacar a su hermana de la pobreza, pero en ese momento aparece el auténtico Juan el Malo. Es apresado y ahorcado, pero cuando van a comprobar si está muerto encuentran que se ha convertido en un maniquí de palo que se quema al rociarlo con agua bendita.

"La cabellera de la reina"<sup>25</sup> cuenta la historia de un valiente caballero portugués, Don Alonso Carvalho Rousinho de Moya y Castelonova, que enamorado sin esperanzas de la infanta de Portugal, esposa de Enrique IV de Castilla, huye de Portugal llevándose la cabellera de la Reina que ha debido cortársela por una enfermedad, y con la que la soberana quería hacerse una peluca. En Castilla se enfrenta en un siniestro duelo con un misterioso desconocido que resulta ser el diablo, y se ve obligado a seguirle en un viaje fantasmagórico al interior del alcázar real, donde es testigo de la maldición que aflige a su amada reina, por incumplir la promesa de ofrecer su cabellera a la Virgen. Abandonado por el demonio y apresado en el palacio sólo le salva la llegada de su preceptor, un anciano astrólogo judío que revela la presencia del diablo y consigue desencantar a la reina haciéndola cumplir la promesa hecha a la virgen.

En el breve espacio de tiempo que hay entre 1845 y 1850 hemos podido entresacar estos ejemplos, y no son los únicos, de cuentos maravillosos en las revistas españolas. Todos ellos responden a unas características comunes que han ido conformándose ya desde la década de 1830, muchas de las cuales se podían encontrar en dos relatos fundamentales en desarrollo del cuento maravilloso español que ya se han mencionado con anterioridad: "Los tesoros de la Alhambra" y "Beltrán".

Todos ellos tienen una ambientación histórica, más determinada a veces, más indeterminada otras. Gabino Tejado data claramente sus relatos: "Nuestra Señora

<sup>24</sup> Gabino Tejado. "El ahorcado de palo. Leyenda de Cocina". *El Siglo Pintoresco*. 1847. 9-12/33-35/81-85.

<sup>25</sup> Gabino Tejado. "La cabellera de la Reina. Leyenda" *Semanario Pintoresco Español*.

del Amparo y "La cabellera de la Reina" ocurren en Castilla durante el reinado de Enrique IV, *el Impotente* (1454-1474), y el segundo de los relatos concretamente en 1455, el año del matrimonio del rey de Castilla con Juana de Portugal. "El ahorcado de palo" transcurre durante el reinado de Pedro I de Castilla, *el Cruel* o *el Justiciero*, según se quiera considerar, y detalla que es poco después de la muerte de la amada del rey, María de Padilla, con lo que nos encontramos en 1361 o 1362. Los relatos de Jiménez Serrano están ambientados más vagamente, sobre todo "Las tres feas", aunque la indicación de que los hechos ocurrieron en "tiempo de moros" y la presencia en el relato de un monarca granadino nos hacen situarlo en los años del reino nazarí. "La virgen del clavel" esta datada con más precisión en los primeros años del siglo XVI, mientras que en "La casa del duende y las rosas encantadas" podemos leer que los hechos ocurrieron poco después de la expulsión de los moriscos (1609). "El astrólogo y la judía" se sitúa, según nos indica el autor, en la época en que los árabes dominaban casi toda la península ibérica. Solamente en "El clavel de la virgen" falta esa ambientación histórica, aunque el relato se sitúa en una especie de terreno legendario, fuera de toda datación temporal precisa.

En ese marco histórico se introduce el elemento maravilloso, de acuerdo a unas circunstancias muy determinadas: el espacio de lo maravilloso y el introductor.

Ninguno de los relatos presenta el elemento maravilloso en su inicio: el planteamiento es una presentación inicial en la que las circunstancias son realistas y verosímiles. Un desplazamiento, viaje o huida del protagonista es el que motiva que éste entre en el espacio de lo maravilloso, en el que, de repente, el cambio es total y una nueva realidad aparece. Se trata de una presentación del hecho maravilloso en línea con muchas historias populares que suelen asociar lo maravilloso al viaje del protagonista: en tierras extrañas es donde podemos encontrar lo inesperado, lo que sale de lo normal, lo imposible. Solita, la jorobada protagonista de "El clavel de la virgen" huye del pueblo donde todos la insultan y humillan y se interna en las Alpujarras. Allí es donde encuentra el mágico palacio del encantado Niño de Oro, en el que todo es posible. Isabel Antúnez la protagonista de "La casa del duende y las rosas encantadas" sale de su pueblo de Murcia huyendo del hambre y encuentra el lugar encantado al final de su viaje, en Granada, al pie de las Torres Bermejas, en un prado donde se le aparece el "duende", un caballero encantado que está obligado a permanecer bajo la forma de un niño negro. Albar y Sara, en "El astrólogo y la judía" se internan en el fondo de una cueva, y allí, en lo profundo de la tierra, es donde el demonio les sale al encuentro. Juan, el disipado sacristán del Albaicín de "La virgen del clavel" intenta huir con Amina, la bella morisca a la que prende raptar y se encuentra perdido en una Granada transformada por una fantástica tormenta en la que no llega a encontrar nunca su camino. Es el propio diablo en "Las tres feas" quien nos hace ver el reino de lo maravilloso cuando abre



los cielos para destruir al pueblo de Peligros, siguiendo los deseos del emir de Granada.

Gabino Tejado introduce magistralmente a su protagonista en el terreno de lo maravilloso, de manera que ni el mismo lector es consciente de los que está ocurriendo hasta que de pronto el mundo de alrededor ha cambiado. Así ocurre en "Nuestra Señora del Amparo" cuando Hernando, el protagonista, se encuentra de noche, siguiendo a una misteriosa voz que le llama al pie de cuatro ahorcados, uno de los cuales vuelve a la vida y le guía en un fantasmagórico viaje para proteger su vida y salvar la honra de su amada. En "El ahorcado de palo" una tormenta nos introduce en lo maravilloso cuando el rey Don Pedro, cabalgando bajo el torrente de agua, truenos y relámpagos, entra sin darse cuenta en una hondonada de la que su caballo no puede salir a pesar de su frenético galope. En esta hondonada se encuentra con un siniestro caballero, que no es otro que el diablo, que viene a reclamar la última reliquia que el rey conserva de María de Padilla, reliquia que le arrebató tras una feroz pelea en la que el rey es completamente derrotado. También con el diablo se encuentra Don Alonso, el temerario portugués que protagoniza "La cabellera de la reina" que por un quítame allá esas pajas entabla un duelo con tres adversarios a la vez. Cegado por la batalla se ve envuelto en una oscuridad y en un silencio que no comprende, y se defiende como puede de los golpes cada vez más fuertes de una única espada cuyo dueño apenas se intuye en las sombras hasta que de repente Don Alonso es desarmado por su misterioso contrincante, que resultará ser el mismo Satanás. Sin poder evitarlo Don Alonso se ve arrastrado por el diablo a un viaje por las entrañas del castillo de los reyes, donde es invisible para todos, hasta que su guía le abandona.

Este espacio maravilloso por donde transitan los protagonistas, no es transitable a voluntad, no tiene franca la entrada. Para entrar él se necesita un introductor que franquee el paso. Como en el caso anterior ese es otro elemento que viene de las tradiciones y narraciones populares. En estos cuentos el protagonista no tiene dominio sobre lo extraordinario. Si existe un auxiliar mágico, sea personaje o talismán, a él debe recurrir, y sin ese auxiliar mágico, no puede acceder a lo maravilloso. Eso ocurre por ejemplo en los castillos o lugares encantados, que tiene un guardián que franquee o no la entrada. Muchas veces esos guardianes del palacio mágico son víctimas de un encantamiento y tampoco pueden abrir su palacio a quien quieran, sino en ocasiones muy especiales y en momentos muy significativos. Así pasa, por ejemplo, en el caso del Niño de Oro y del Duende, ambos prisioneros en su recinto encantado, ambos esperando que el amor de una doncella les rescate, como ocurría en "Lo Tesoros de La Alhambra". Pero en otros relatos el territorio maravilloso es mucho más sombrío y onimoso: es el reino del mal y de la oscuridad y su dueño es el diablo. Entrar en ese territorio significa

quedar a la merced del señor del mal, que allí tiende una trampa mortal a Alvar y Sara, los protagonistas de "El astrólogo y la judía", que guía a su perdición a Don Alonso en "La cabellera de la reina" o derrota y humilla al rey Pedro el Cruel en "El ahorcado de palo". Los introductores son los dueños del terreno maravilloso: si el protagonista abandona ese territorio le pueden prohibir el regreso (el Niño de Oro, el Duende), o pueden devolver al protagonista a la realidad si éste ya ha cumplido su misión (el ahorcado), o, como hace el diablo, para tenderles una trampa. La culminación del relato significa el abandono definitivo del territorio encantado, tanto si es negativo (la cueva del diablo, la hondonada sin salida) como si es positivo (el castillo encantado del Niño de Oro, la casa del Duende). Lo maravilloso es un momento determinado en un sitio determinado, con unos personajes fijos. Nunca es la situación habitual, siempre es una excepción y el final del relato significa el regreso a la realidad.

Lo usual es que introductor se comunique exclusivamente con el protagonista y permanezca inaccesible a los demás personajes, de tal modo que el territorio maravilloso tan sólo puede ser recorrido por él. Don Álvaro y el diablo, Solita y el Niño de oro, Isabel Antúñez y el Duende, Pedro el Cruel y el caballero demoníaco, Hernando y el ahorcado, el Emir de Granada y el demonio viven ese tipo de relación.

Tras el territorio y el introductor el otro gran elemento presente en las historias de fantasía que aquí vemos es el talismán, el objeto mágico. En tres de las historias ese talismán es una flor que sirve de guía al o a la protagonista para seguir el camino recto. En estas tres historias (un clavel encarnado en "La virgen del clavel", una rosa en "La casa del duende" y un clavel disciplinado en "El clavel de la virgen") hay una evidente y transparente relación entre las flores y la pureza y fidelidad de Amina, la joven mora, de Isabel Antúñez y de Solita. Otros talismanes son más sombríos como los cabellos de la reina que Don Alonso ha robado y que llevan en sí una maldición diabólica, los dos mechones de pelo (también aquí se repite el talismán) de Alvar y de Sara, en los que se encuentra encerrada su vida y que están cada uno en manos del otro, y el relicario que Pedro el Cruel guarda con el último recuerdo de María de Padilla, relicario que el diablo quiere recobrara como cosa suya y en el que hay, como no, unos cabelllos de la amante muerta. Las flores como talismanes positivos que guían y dan esperanzas, los cabellos como talismanes negativos, que atraen al diablo y que están controlados por él: son las dos versiones del objeto mágico.

La religión es otro elemento presente en los relatos maravillosos románticos. Siguiendo una añeja tradición de la literatura española vemos aparecer la tradición mariana: la Virgen es la protectora y la solución a la que el protagonista se puede agarrar en su conflicto. Solita, que ha incumplido su palabra al Niño de Oro y ha sido infiel a su pacto, cuenta con la protección de un clavel consagrado a la Virgen,

y eso la salva y al final del relato la lleva a la felicidad. La Virgen del Amparo es la protectora de dos de los protagonistas de nuestros cuentos: Hernando, el leal enamorado de "Nuestra Señora del Amparo" y Juan, el alocado sacristán del Albaicín en "La Virgen del Clavel". Hernando es guiado por la Virgen para evitar primero el asesinato y después la deshonra de su amada y Juan cuenta con la protección de esa Virgen para salvarse él y su amada Amina de la condenación y la deshonra. Es la Virgen de Belén la protectora del Don Alonso, el temerario portugués de "La Cbellera de la Reina", la que le libera de la trampa en la que la ha metido el diablo, sana a la reina y consigue la conversión del anciano judío, criado suyo, así como el clavel de la virgen logra que el moro encantado que era el Niño de Oro se vuelva cristiano. Una medalla de la Virgen de las Angustias es la que delata y derrota al diablo en "El Ahorcado de Palo". La virgen como refugio, salvación y protección.

Porque fuera de la religión no hay salvación. De esta manera los protagonistas de "El Astrólogo y la Judía" van derechos a su perdición, engañados por el Diablo y sin poder recurrir a la ayuda divina. Mientras que las tres feas son las salvadoras de los últimos habitantes de Peligros, porque el diablo de da cuenta de que están pidiendo el apoyo de Jesús y huye despavorido. Por el contrario la vuelta a la religión, la conversión (del anciano judío y del moro encantado) es el camino hacia la felicidad. No es casual que el final trágico del astrólogo y la judía ocurra a una pareja formada por una judía y un cristiano descreído.

Un ambiente histórico, un viaje como elemento de introducción a lo maravilloso, un introductor, la presencia de un talismán, la presencia de la religión y la protección mariana. Una serie de elementos del cuento maravilloso romántico español que salen del fondo de las tradiciones populares y de las tradiciones literarias españolas.

Buena parte de los cuento españoles que en el siglo XIX se escribieron siguen en esa tendencia y como tal pueden considerarse literatura popular, si se considera "literatura" como nombre y "popular" como adjetivo: lo segundo una modalidad, caracterización, manera, subespecie o lo que sea de lo primero; y no una suerte de nombre compuesto que designa una idea fija más relacionada con lo folklórico que con lo literario.

Desde mi punto de vista, desde un historiador de la literatura que se interesa por toda la literatura, el concepto de literatura popular, por lo tanto, toda obra literaria, de autor conocido o anónimo, individual o colectivo, en que se pueda encontrar presencia de lo popular es literatura popular. Por lo que, mal que le pese a mi, y lo digo muy en serio, admirado Don Juan Valera, la literatura popular está presente en muchos cuentos "literarios" españoles y aún en los propios cuentos del escritor de Cabra.

# **Tradición oral y literatura en un pueblo del Andévalo: Alosno**

**Manuel Garrido Palacios**

**A**l leer una cita bíblica (*I Samuel 10, 5*), que dice ‘...al entrar en la ciudad te encontrarás con un grupo de profetas bajando del excelsa, precedidos de salterios, tímpanos, flautas y arpas...’, entreveo en el cuadro, salvada la distancia, la universalidad de un pueblo del Andévalo, flor de comarca, lugar que conserva profetas en el arte de expresar cantando un tesoro etnográfico de extensión, variedad, belleza, hondura y sentido únicos: *‘Riqueza trabajosa en ganar, medrosa en perder y llorosa en dejar’*. El pueblo del que hablo se llama Alosno.

En este caso voy a hablar tanto de la lírica alosnera como de su épica. Estamos hechos a ver cómo el Alosno hace un ‘fuera’ de los sentimientos que lleva ‘dentro’ el ser humano, pero no hemos hurgado en esa otra faceta de contar lo que pasa como una crónica intemporal que sumar a su sabiduría. Es en este punto donde fijo las claves del discurso, tirando de hechos históricos o legendarios que cantan las voces alosneras, versos que pasaron el rubicón de los siglos cabalgando sobre generaciones, y que, en paralelo, viajaban en letras de molde en las literaturas de todos los tiempos.

Veamos de qué manera todo lo que la historia y la literatura han ido acumulando a base de ríos de tinta, la memoria de un pueblo lo ha ido cantando a la par. Siendo la memoria algo tan frágil, no deja de ser un milagro humano que tanta cultura se haya depositado en ella, expresándola, además, con toda la gracia que el Alosno tiene.

Observemos que no dudan las voces alosneras en penetrar en el primario mítico bosque sagrado para usarlo de marco de lo que quieren cantar:

*El árbol del Paraíso  
lo encuentro muy deshojado,  
vengo a pedirte permiso  
para sentarme a tu lado,  
si no tienes compromiso.*

*¿Qué tienes que triste estás?  
¿Qué penilla te acongoja?  
Del Paraíso de Adán  
te voy a traer las hojas  
para tu cuerpo adornar.*

Voces que están presentes donde  
Salomón siembra cordura:

*En uno de los salones  
dijo el sabio Salomón:  
-El que besa a una mujer  
no tiene perdón de Dios  
si no la besa otra vez.*

Voces que invocan al dios Marte,  
que va con sus hijos, Terror y Temor, en  
el carro que guía Belona:

*En la escuela de Marte,  
discípulo fui,  
la lección de adorarte  
allí aprendí.  
Salí tan diestro,  
que le daba lecciones  
a mi maestro.*

Voces que hablan de Urbano, sucesor del papa San Calixto en tiempos de Alejandro, cuando el Almagio lo martiriza por negarse a adorar a otros dioses. Hasta cuando llama a Dios con la palabra hebrea '¡Elyon!' sirve de burla a su verdugo. Al preguntar a las alosneras quién era Urbano, me dicen:

'Uno que daba mucho que jase'. Personaje que ellas suman a su cante:

*Ni los tormentos de Urbano  
se comparan con los míos,  
que estando ya bueno y sano,  
por meterme en tu cariño  
no me cura el cirujano.*

Voces que remueven la historia de Judit (13, 4-8) cuando 'puesta en pie junto al lecho de Holofernes, dijo en su corazón: Señor, Dios todopoderoso, mira en esta hora la obra de mis manos para exaltación de Jerusalén. [...] Y acercándose a la columna del lecho descolgó su alfanje [...] y con toda su fuerza le hirió dos veces en el cuello cortándole la cabeza'. Le canta Alosno:

*Cuando la hermosa Judit  
venció a Holofernes,  
lo venció con caricias,  
no con desdenes;  
supo quitarle  
la cabeza del tronco  
luego de amarle.*

Cuando Quevedo habla en *Los sueños* de los 'necios que simulan ser sabios en no haber libro que bien les parezca ni cosa de que no hagan burla y menosprecio', añade: 'guárdense no les suceda lo que al asno de Sileno que puso Júpiter junto a las estrellas, que por ser ellas resplandecientes y él lo que era, descubrió más su fealdad'. Hijo de Mercurio o de Pan con una ninfa, Sileno anda por la Mitología como padre de leche de Baco. Buen bebedor, se retira a la Acadia, donde

se gana el amor de la juventud. No se sabe si Alosno interpreta que pudiera morir agotado por excesos de amor o de alcohol, pero le canta:

*De amores amariles  
murió Sileno,  
que es un mal que no pudo  
curar Galeno.  
En la botica,  
para el mal de Sileno  
no hay medicina.*

En el pueblo no saben cuál es el mal de *amariles*. Para Covarrubias es 'nombre de ninfa o pastora, celebrada por Virgilio en la primera Bucólica'. La trae Góngora en un romance:

*Con su querida Amarilis  
va Danteo a Colmenar,  
tan bella como divina,  
tan culto como galán.*

Y Sor Juana Inés de la Cruz en un poema:

*Amarilis celestial  
no el ojo te amedrente,  
que tus ojos solamente  
tienen poder de hacer mal...*

Lupercio de Argensola dice en sus rimas:

*...él estaba llorando,  
y sus voces sonaban  
'¡Amarilis!' en vano donde quiera.*

Se evita nombrar la Muerte para no despertar la imagen de la destrucción. Hermana del Sueño, hija de la Noche,

enemiga de la especie humana, tiene su trono en los horrores del Tártaro, dice Hesiodo. La Noche arrulla a sus hijos: Sueño, que simula que duerme; Muerte, que lo hace para siempre. Esto sintetiza Alosno en los dos primeros versos que vienen, mientras los dos últimos se impregnan del verbo de Hesiodo cuando la pinta con 'corazón de hierro y entrañas de bronce':

*Eres la hermana del Sueño,  
eres hija de la Noche,  
tienes corazón de hierro  
y sentrañas de bronce.*

Igual se nutre Alosno de la mitología que de la épica en la que lo histórico y lo novelesco se cruzan, buen marco para encajar algo íntimo, como en los sucesos de Sansón y Dalila:

*Salomón, con ser sabio  
un templo formó,  
Sansón entró dentro,  
y lo derribó.  
Y yo quisiera,  
penetrar en tu pecho  
aunque muriera.*

Nazareo, consagrado a Dios, Sansón no puede rasurar su cabeza; es su cabello el que le da la fuerza. Dice la Biblia que le durmió Dalila 'sobre sus rodillas, y llamando un hombre, hizo que raparan las siete trenzas de la cabellera a Sansón, que comenzó a debilitarse'. (Jueces, 16, 19).

*Mientras Sansón dormía,  
Dalila infame  
los hilos de la fuerza*

*quiso cortarle.  
Sirva de aviso:  
a mayor confianza,  
mayor peligro.*

También canta Alosno al mítico rey judío, David, (1030?-960? a. de C.), al que Adán regala sesenta años de su vida para prolongar la suya. A David y a su hijo:

*Ni David con ser David,  
ni Salomón con ser sabio,  
han podido adivinar  
lo mucho que yo te amo.*

Y trae el hilo la lucha que libró contra Goliath cuando 'David se metió la mano en el zurrón, sacó de él un chinarro y lo lanzó con la honda. El chinarro se clavó en la frente del filisteo, y este cayó de bruces a tierra'. (1 Samuel, 17-49).

*David con una piedra  
mató a un gigante,  
y tú me estás matando  
con tu semblante.  
Si tu semblante  
mata a cuantos miras,  
a mí, enterrarme.*

Esto lo canta Alosno sin poner acento en los personajes, universalizando los hechos, sin reparos porque se deslice algún error. A Betsabé, madre de Salomón (I Reyes, 1-22), le cambia a veces el nombre y la llama *la Isabel* o Jezabel. Se canta:

*A la Isabel en el baño  
la vio el rey David,  
no quedó tan prendado*

*como yo de ti.  
Porque tú eres  
hechizo y encanto  
de las mujeres.*

Las voces alosneras retoman la vida de Absalón para cantar lo que se dice en 2 Samuel (14, 25-26): 'no había en todo Israel hombre tan hermoso, digno de las mayores alabanzas: desde la planta de los pies hasta la cabeza [...] y cuando se rasuraba anualmente pesaba la cabellera doscientos siclos'.

*Absalón presumía  
de sus cabellos  
que no le competían  
ángeles bellos.  
Sirva de aviso,  
que sus cabellos fueron  
su precipicio.*

En 2 Samuel (15, 12-13) se dice que 'la conjuración iba creciendo, y llegó a ser grande, pues aumentaban los secuaces de Absalón. Vinieron a avisar a David que el corazón de los israelitas se había ido tras Absalón'.

*El orgullo que tuvo  
el gran Absalón,  
que en la rama de un roble  
colgado quedó.  
Sucedió así  
por haber destronado  
al padre David.*

Marco Antonio, asediado por la propia Roma, después de la derrota de Actium huye con Cleopatra a Egipto, donde ambos se suicidan. Actium hoy



es un promontorio de Acarnania donde tiene su templo Apolo. Lejos Alosno de los datos, le canta:

*Segundo Marco Antonio  
seré en quererte,  
que en brazos de Cleopatra  
se dio la muerte.  
Y de ese modo,  
tú serás Cleopatra,  
yo, Marco Antonio.*

Según la leyenda, Sexto, hijo de Tarquino el Soberbio, último rey de Roma (534-501 a. C.), ultraja a Lucrecia, lo que provoca una rebelión encabezada por Junio Bruto, que acaba con la realeza romana y trae la República. Esta historia, que inspira a Shakespeare su tragedia *El rapto de Lucrecia*, se recoge en un Cancionero datado en 1550:

*Aquel rey de los romanos  
que Tarquino se llamaba,  
enamórose de Lucrecia,  
la noble y casta romana,  
y para dormir con ella  
una gran traición pensaba.*

Del Romance, cuyas huellas se aprecian en la tradición oral sefardí, le basta a Alosno la intención de los primeros versos para hacer su crónica cantada:

*Por conquistar la esposa  
de Colatino  
la diadema de Roma,  
perdió Tarquino;  
y yo perdiera  
el imperio del mundo  
si te tuviera.*

*Cenando Lucrecia  
se dio la muerte,  
al verse deshonrada,  
terrible suerte.  
Ella decía:  
Quien no ha de vivir casta,  
no es bien que viva.*

Tanto para la tradición oral como para la literatura, los hechos de Tarquino quedan como significantes de infamia. Sor Juana Inés de la Cruz escribe:

*Intenta de Tarquino el artificio  
a tu pecho Lucrecia, dar batalla,  
ya amante llora, ya modesto calla,  
ya ofrece toda el alma en sacrificio.*

Y Jacinto Polo de Medina:

*...con esto los dos se fueron,  
y él en su pecho trazaba  
(aunque Tarquinos no había)  
de hacer una tarquinada.*

El mismo autor dice en el Romance escrito en la Academia a un hombre muy viejo que galanteaba una niña:

*Don Tarquino con la niña  
dándose están de las astas,  
ella, porque no ha de entrar  
y él por entrar en su casa.*

Quevedo dice en *El Sueño del Infierno*:

*Dije que una señora era absoluta,  
y siendo más honesta que Lucrecia,  
por dar fin al cuarteto, la hice puta.  
Forzóme el consonante a llamar necia  
a la de más talento y mayor brío.*

*¡Oh, ley de consonantes, dura y recia!*

Airean las voces alosneras figuras  
como las de Diocleciano, emperador,  
nacido y muerto en Dalmacia (245-313  
d. C.), que inaugura la Era de los Márti-  
res para los cristianos perseguidos.

*No inventó Diocleciano  
tormento mayor  
que de dos que se quieren  
la separación.*

Y no pasan por alto el llorar conti-  
nuo de la madre de San Agustín ante  
su resistencia a abrazar la fe:

*La Mónica con su llanto,  
convenció a San Agustín,  
y yo, que te quiero tanto,  
no te puedo conseguir  
ni con risa ni con llanto.*

Al hilo del santoral, ahí están Pedro,  
Bartolomé, Antonio, Roque, cada uno  
cantado en la salsa de su circunstancia:

*El gallo de San Pedro  
está en la torre,  
esperando paciente  
que tú te asomes.*

*Aunque vivo me desuellen,  
como a San Bartolomé,  
con el pellejillo a cuestras,  
te tengo yo que querer.*

*Echaíto en el suelo  
está San Roque,  
su cuerpo es una llaga  
que se lo come.*

*Hábito de San Antonio  
me puse pa que vinieras,  
ahora lo tengo del Carmen  
pa que te vayas y no vuelvas.*

En su repaso a los siglos no se olvi-  
dan en Alosno de Ana Bolena, esposa  
de Enrique VIII, ajusticiada en 1536.

*Con el que está dormido  
no formes guerra,  
que esa acción la hizo  
Ana Bolena.  
Y no se alabe,  
que vencer al que duerme  
no honra a nadie.*

Ni dejan atrás las voces a Gibraltar,  
ocupada en 1704:

*El rey de España perdió  
el Peñón de Gibraltar,  
que yo me pierda contigo,  
eso no viene a ser na.*

Ni los ojos negros de Helena, de la  
que dice Virgilio en La Eneida...

*...un precioso manto entretejido  
con extraña labor de rojo acanto:  
galas un tiempo de Helena la griega  
libradas del troyano fuego apenas.*

Ni los azules de La Cava, cuyo pa-  
dre, el Conde Julián, pide a los mu-  
sulmanes que invadan la Península en  
venganza contra Rodrigo. El Romance  
que empieza...

*Amores trata Rodrigo,  
descubierto ha su cuidado  
a la Cava le decía,*

*de quien era enamorado,*

...se amasa en Alosno con la crónica griega y se remata:

*Por unos ojos negros  
se perdió Troya  
y por unos azules  
la España toda.  
Juan Caballero,  
por unos ojos bellos,  
fue bandolero.*

El Romance jacobeo de la Peregrina dice:

*¿Quién pudiese de Apeles  
tener pinceles, para pintarla  
pon perfección?*

Y Jacinto Polo de Medina:

*...para que mi dibujo  
salga con vivos esmaltes,  
si os falta el pincel de Apeles,  
sed con la pluma Timantes.*

Según un texto de 1782 'Alexandro Magno... hizo tanto aprecio y fue tan zeloso de su persona [...] que mandó que nadie le retratase sino Apeles [...] Y otros príncipes [...] mirando por su propio honor, y por el de las mismas Artes, siguieron el exemplo'. Apeles fue un pintor griego del s. II a. C. Se sabe de su obra por los autores antiguos y por cuadros de Pompeya que se tienen por copia de los suyos. Se cita *El nacimiento de Afrodita*, lo justo para que el pueblo alosnero cante:

*Para pintar tus labios*

*no hallé pinceles,  
y Cupido me dice  
que apele a Apeles.*

Lo que canta Alosno está hecho con trazos de historia antigua, de ecos sefarditas, de lo venido de León, de Asturias, de Portugal, de la Mesta, de los ciegos ambulantes o de los pliegos de cordel de los siglos XVIII y XIX. Veamos uno que dice:

*De tu ventana a la mía  
me tiraste un limón,  
el limón cayó en el suelo  
el agro en mi corazón.*

Y canta Alosno:

*Si me tiras un limón,  
tíramelo donde quieras,  
cositas que tire el amor  
no harán que mi amor se muera.*

En un pliego viene ésta, igual a la que se canta en Alosno:

*Tengo que regar tu calle  
con sangre de quien te ofenda  
y si te ofende mi madre  
me voy a morir de pena,  
de ella no puedo vengarme.*

En el siglo XVIII se publica el *Romancero Impreso* en Cataluña con un pliego de cordel con seguidillas que se cantan en las colás de la Cruz de Mayo, con su lenguaje tajante, igual porque los versos anónimos salen de Alosno y se imprimen fuera, o un viajero los trae, o un ciego los vende o los recita. Lo cierto es que pasan a engrosar el

acervo alosnero, palabra arriba o abajo, que lo intocable es la esencia. Si el pliego dice:

*Ingrata, que tú me engañas  
bien lo conozco,  
pasas conmigo el tiempo,  
con otro el gozo.*

Alosno canta:

*Si supieras lo que lloro  
cuando me dicen que tienes  
tus amores puestos en otro  
y conmigo te entretienes,  
los celos me vuelven loco.*

En el pliego:

*Es amor un gozo  
que durar suele  
el tiempo que se goza  
lo que se quiere;  
pero en logrando,  
lo que antes agradaba  
va fastidiando.*

En Alosno:

*El amor es un gozo  
que durar suele  
lo que dura el encanto  
cuando se quiere;  
pero en logrando  
lo que se deseaba,  
ya va sobrando.*

Por el Corpus huele a verde en el pueblo: incienso, jara, helecho y juncia mezclan sus aromas en la fiesta que Urbano IV instituye para la Iglesia en 1264 y Clemente V confirma en 1312. Fríos

datos que contrastan con la fragancia de las plantas que alfombran las calles para el paso de la custodia, adornada con espigas de trigo y ramos de fruta:

*Con las flores voy a hacer  
una alfombra por tu calle,  
alfombrita que tú pises,  
y luego la rompa el aire.  
Aire y más aire,  
por donde tú pisaste,  
no pise nadie.*

Costumbre de esparcir verde por los suelos venida de lejanos tiempos y culturas. En el *Romance del cautiverio de Guarinos*, tradicional entre los judíos españoles, que comienza:

*Mala la hubisteis, franceses,  
la caza de Roncesvalles;*

Se dice más avanzado:

*Van días y vienen días,  
la fiesta era de San Juan,  
en que moros y cristianos  
hacen gran solemnidad:  
los moros esparcen juncia,  
los cristianos arrayán  
y los judíos aneas  
por la fiesta más honrar.*

Es cuando los chiquillos amontonan matojos hasta hacer blandos lechos perfumados que reciben sus risas, sus juegos, en los que se hacen sitio Venus y Cupido, dios nacido de Eros y Afrodita. Canta Alosno:

*Paseando en las olas  
del mar soberbio,*

*me encontré con Cupido,  
vendado y ciego.  
Del mar salobre,  
me encontré con Cupido  
ciego de amores.*

*La casa de Cupido  
dicen que arde.  
al pasar yo por ella  
humo no sale.  
Eso sería  
que al pasar yo por ella  
se apagaría.*

*Entré en el jardín de Venus  
a sembrar varias cosillas,  
sembré el arrepentimiento  
y me llevé la semilla  
del árbol del escarmiento.*

Cupido aparece con frecuencia en textos judeo-españoles. Al hilo de la cita de Covarrubias en su Tesoro de la Lengua...

*Pariome mi madre  
una noche oscura,  
cubriome de luto,  
faltome ventura.*

... Manuel Alvar añade la estrofa de una de las endechas recogidas en Marruecos:

*Cupido enojado  
con sus sofraganos  
el arco en las manos  
me tiene encantado.*

Sigamos. En *El Caballero de Olmedo*, de Lope, (Ac I, esc I):

*Amor, no te llame amor  
el que no te corresponde,  
pues no hay materia adonde  
imprima forma el favor.*

Alosno lo canta a su forma:

*Amor no pongas amor  
donde no hay correspondencia,  
mira que te va a quedar  
la laguna de Valencia  
al lado de Portugal.*

Existen referencias a los desviados de la Fe según lo propuesto por la Iglesia Católica.

*A los Montes Pirineos,  
donde habitan los herejes,  
me tendré que ir a vivir,  
serrana, cuando me dejes.*

Y a los viejos sueños de los alquimistas que perseguían hacer oro:

*La piedra fundamental  
a tu casa la llevé,  
y por eso a mi me llaman  
la fundición del querer.*

Otro ejemplo es la saeta alosnera, que no proviene de los cantos aflamencados que surgen a finales del XIX. Ya Diego de Valencina se queja a mediados del XIX del proceso de aflamencamiento que sufre este cante. Hay que separar la saeta que guarda Alosno de la influencia imperante más al Este andaluz. La saeta se emparenta con los ayes lastimeros que durante siglos esparcieron por las calles monjes dedicados a aseetear el alma de las gen-

tes con mensajes de arrepentimiento, templanza y moderación. La saeta era la oración que los conversos cantaban o tuvieron que cantar, obligados, a Cristo o a la Virgen [...] canto de devoción y desespero.

*¿Quién me presta una escalera  
para subir al madero  
y quitarle las espinas  
a Jesús el Nazareno?*

Se asocia esta saeta a la ascendencia alosnera de los Machado. Un ligero cálculo de tradición oral, según la edad de mis informantes, la sitúa a mediados del siglo XVIII.

*-¿Dónde vas, Blanca Paloma,  
dónde vas de madrugada?  
-Voy en busca de mi hijo,  
que lo llevan a enterrar.*

Saeta también es arma, flecha; 'por alusión se toma por el objeto que hace impresión en el ánimo, hiriendo en él'. Fray Luis de Granada (1504-1588) dice: '¿Cómo estaré yo entre tantos incentivos tan frío, entre tantos estímulos y saetas tan insensible para este amor?'. Pero, ¿por qué a ese grito prolongado se le dice saeta? Quizás por el sonido del arma cuando rasga el aire buscando herir.

*La vista se le oscurece,  
el pecho se le levanta,  
se le afila la nariz,  
se le aprieta la garganta,  
ya está próximo a morir.*

Saltamos a otro tema. Adonis es

fruto incestuoso de Cyniro con su hija Mirra, que huye encinta a Arabia y es convertida en árbol al que da nombre, árbol del que nace Adonis a los nueve meses. Cuando pasa a Fenicia, Venus prefiere su conquista a la de los dioses. Celoso Marte, se transforma en jabalí, e instiga a uno contra él, que lo despedaza. Venus corre tarde en su ayuda, y no le queda sino ocultar el cadáver de su amado entre lechugas, vegetal que apaga el fuego amoroso. Tras la muerte de Adonis, Venus se hace un lecho de las más verdes para calmar su pasión.

*A Adonis en el monte  
lo mató un jabalí,  
y Venus lo lloraba,  
como te lloro yo a ti.  
No es que hayas muerto,  
mataste mi cariño,  
lo que más siento.*

Asuntos que parece reunir Sor Juana Inés de la Cruz en un romance que habla de la pasión y de los celos:

*... engañaba a Marte Venus,  
Semiramis mató a Nino,  
Elena deshonoró al griego.  
Betsabé engañaba a Urías,  
Dalila al Caudillo hebreo,  
Jael a Sísara horrible,  
Judit a Holofernes fiero.*

En Alosno, se abran los libros para los oficios o para cantar, siempre se incluyen flecos del *sí mismo*:

*En sabios libros leí  
que era libre el pensamiento,*

*pero cómo siendo así  
no puedo yo ni un momento  
dejar de pensar en ti.*

Manejo de lecturas donde no se excluye el diálogo con Dios, al que se pone de testigo 'de tantas cosas'. Lo sagrado se vive en Alosno como un hablar diario con la Divinidad, a la que se implica en la solución de embrollos personales...

*La vi llorar sin consuelo,  
un fandango le canté,  
por un milagro del cielo  
las lágrimas le sequé,  
el fandango fue el pañuelo.*

... previa marca de un orden de valores:

*No hay mujer como María,  
no hay un hombre como Dios,  
ni amor como el de una madre,  
ni luz como la del día,  
ni sombra como la del padre.*

*Por ti me olvidé de Dios,  
por ti la Gloria perdí,  
ahora me voy a quedar  
sin Dios, sin Gloria y sin ti.*

Veamos dónde queda la Gloria y dónde el Infierno:

*Dicen que te llamas Gloria,  
mira qué contradicción,  
tú has encendido un Infierno  
dentro de mi corazón.*

En Marcos (6, 21-29), se cuenta el

banquete de cumpleaños de Herodes Antipas en Maqueronte, cuando 'entró la hija de Herodías, y en danzando, gustó a Herodes, quien le dijo: Cualquier cosa que me pidas te la daré aunque sea la mitad de mi reino. Ella dijo a su madre: ¿Qué quieres que pida?. Le contestó: La cabeza de Juan el Bautista. E hizo con presteza su petición al rey. Éste, entristecido, envió un verdugo ordenándole traer la cabeza de Juan. Aquel le degolló en la cárcel, trayendo su cabeza en una bandeja a la muchacha, que se la dio a su madre'.

*La Salomé perversa,  
boca de flores,  
pidió la cabeza  
de Juan a Herodes.  
Era Herodías,  
madre perversa,  
quien la quería.*

*En bandeja de oro  
traen la cabeza;  
a Salomé, Herodes,  
cumple promesa.  
Ante su vista  
puso el triste degüello:  
Juan el Bautista.*

En San Juan (4, 3-15), se dice que Jesús pasa por Sicar, ciudad de Samaria, donde estaba la fuente de Jacob. [...] A una mujer que saca agua Jesús le dice: Dame de beber. [...] Dice la samaritana: ¿Cómo tú, siendo judío, me pides de beber a mí? Respondió Jesús: Si conocieras quien es el que te dice: Dame de beber, tú le pedirías a Él y Él te daría a ti agua viva. Ella le dijo:

Señor, no tienes con qué sacar el agua,  
y el pozo es hondo. [...] Respondió Je-  
sús: el que beba del agua que yo le  
diere no tendrá jamás sed. [...] Díjole  
la mujer: Señor, dame de esa agua...'.  
Pasaje que Alosno retoma así:

*Dame agua de tu noria,  
que me voy a morir de sed,  
Jesucristo por beber  
le dio a una mujer la Gloria,  
yo te daré mi querer.*

A pesar de las distancias en tiempo,  
método y expresión, ¿no recuerdan los  
cuatro versos de este fandango...

*Dele Dios mal galardón  
al que tumbó al milanillo,  
un dolor en la entrepierna  
cada vez que dé al gatillo.*

... al viejo romance que dice?

*Que por mayo era, por mayo,  
cuando los grandes calores,  
cuando los enamorados  
van a servir a sus amores,  
sino yo, triste, mezquino,  
que yago en estas prisiones,  
que ni sé cuándo es de día  
ni menos cuándo es de noche,  
sino por una avecilla  
que me cantaba al albor;  
matómela un balletero;  
¡Déle Dios mal galardón!*

La situación social de El Andéva-  
lo, donde se asienta Alosno, es difícil  
comprimirla en menos palabras:

*Allá arriba*

*en la sierra,  
está nevando,  
las pastoras van solas  
con el rebaño,  
que los pastores  
están ajustando cuentas  
con los señores.*

Ahora leamos unos versos de *La  
vida es sueño*, de Calderón:

*Yo sueño que estoy aquí  
de estas prisiones cargado,  
y soñé, que en otro estado  
más lisonjero me vi.  
¿Qué es la vida?, un frenesí;  
¿Qué es la vida?, una ilusión,  
una sombra, una ficción,  
y el mayor bien es pequeño;  
que toda la vida es sueño,  
y los sueños, sueños son.*

Para ver si no latén a compás del  
corazón alosnero:

*Soñé que la nieve ardía,  
soñé que el fuego se helaba,  
y por soñar imposibles,  
soñé que tú me querías,  
luego soñé que soñaba.*

El maestro Correas recoge esta ver-  
sión:

*Soñaba yo que tenía  
alegre mi corazón,  
mas a la fe, madre mía,  
que los sueños sueños son.*

En este merodeo por la tradición  
oral, la historia y la literatura, traigo una  
muestra modélica; no todos los días se



disfruta del quiebro seco, elegante de tanta palabra cantada, cuando en el quinto verso de una seguidilla se retoma el concepto para exprimirlo en el aire con un rancio sabor a zéjel:

*En un troncón caúco,  
seco y sin ramas,  
la pobre tortolilla  
se lamentaba;  
seco del tiempo,  
la pobre tortolilla  
daba lamentos.*

En el Levítico (23-22) se lee: 'No segarás hasta el límite extremo del campo, ni cogerás lo que queda para espigar; lo dejarás para el pobre y el extranjero'.

*Piojalero flojo,  
piojal grande,  
la cavaera quieta,  
no hay quien lo cave.*

La connotación de *piojal* es de piojo, miseria, penuria.

*Porque no tenía otra cosa,  
me metí a piojalero,  
gané tres o cuatro perras,  
luego las perdí en el juego.*

*Piojal* viene de *pegujal* por un proceso de debilitación lingüística; se va a la economía del lenguaje, a lo cómodo en el decir, fenómeno diario en la evolución de la gramática histórica. *Piojal*, 'pegujar, pehujal o pegujal es una finquilla donde se siembran cuatro cosas para ir tirando'; suerte de tierra con hierba *piojera* que se pierde si se aban-

dona. Se da al *piojalero*: *pegujalero*, *labrador de poca siembra*. Covarrubias habla de *peculio* 'que el padre permite tener a su hijo, o el señor al siervo, como un hatillo permitido'. Cuando Foz describe a la madre de Pedro Saputo dice que 'no quería casarse ni tener amores. Y eso que la recuestaron mozos muy engreídos y valientes, y algunos con ajuar y pegujar'. Rodrigo de Reynosa, escribe:

*Hija soy de Juan Llorente  
que está en somo aquella fuente,  
hendo el queso reciente  
guardando otro pegujar.*

López de Gómara en su Historia de México habla de que 'cada esclavo podía tener muger y pegujal'. Una seguidilla alosnera habla de las recomendaciones de tía Marina al esposo, *pegujalero*, al que propone un negocio para alejarlo de tanta escasez:

*Le dijo tía Marina  
al tío Juan Vázquez  
que no quería que sembrara  
más piojales.  
Vendemos la burrilla,  
ponemos la tabernilla,  
y no queremos marchantes,  
porque contigo y conmigo  
hay muy bastante.*

Así la seguía Juana María de Felipe Julián:

*... hay muy bastante,  
y tu hermano Abad,  
cuando venga del banco de jerrá,*

*y Frasco el de Ponce,  
que ése vendrá  
toítas las noches.*

Es frecuente sentir en Alosno seguidillas que hablan de Armenia como una exótica referencia:

*A los montes de Armenia  
yo me tengo que ir,  
a pelear con las fieras  
que habitan allí.*

*Subí a la sierra de Armenia,  
abrí el Arca de Noé,  
salió una paloma blanca,  
contigo la comparé.*

Urbaneja habla del perfil del 'gitano bético', que viene a través de Francia, anterior y diferente al zingali que entra en el s. xv por los Pirineos orientales. Una hipótesis señalada para apoyar su asentamiento en el sur de España es la similitud de las tierras que dejan: gran valle entre el Tigris y el Eufrates: gran valle entre el Guadiana y el Guadalquivir.

*Por la Sierra de Armenia  
vienen bajando del amor,  
unos ojitos negros,  
loco me tienen del amor.*

En la *Colección de Entremeses...* de los siglos xvi al xviii, de Cotarelo y Mori, al citar los de Francisco de Castro, dice que al final se cantaban 'coplillas graciosas', en las que aparece un viejo oficio fronterizo al que no fue ajeno el Alosno:

*Por el Andalucía  
vienen bajando,  
unos ojuelos negros  
de contrabando.*

Aunque bien dice el canario Elfidio Alonso que no hay que tomar la geografía como unidad folklórica. Cita una copla recogida por Carlos Vega en La Rioja, Argentina:

*De la Sierra Morena  
vienen bajando  
un par de ojillos negros  
de contrabando.*

Estrofa que, con ligeras variantes se halla viva en Alosno:

*Por la Sierra Morena  
vienen bajando  
unos ojillos negros  
de contrabando.  
Bajando vienen  
unos ojillos negros,  
loco me tienen.*

El folklore es una cultura que vuela y se posa en todo campo sensible para germinar. Veamos estas seguidillas que guarda Alosno y que todos conocemos...

*El confesor me ha dicho,  
que no la quiera.  
Y yo le he dicho: -Padre,  
si usted la viera;  
es tan bonita,  
que sólo con mirarla,  
las penas quita.*

Las mismas canta la Cuadrilla de

Ánimas en Vélez Blanco, Almería, sin el adorno de flores, flores a ella. Como las que Don Preciso recoge. Veamos estas versiones:

*El Padre Santo me ha dicho  
que te olvide, que te olvide.  
Yo le digo: -Padre mío:  
no es posible, no es posible.*

*El Padre Santo de Roma  
me dijo que no te amara,  
Yo le digo: -Padre mío:  
aunque me recondenara.*

No sólo en verso hay ejemplos, sino en prosa. Juan de Arguijo dice en un cuento que la Inquisición penitenció en Triana a un fraile porque, dejados los hábitos, se había casado. Leída la sentencia, le gritaron:

-¡Con qué desvergüenza va, habiendo hecho lo que ha hecho!

Él les dijo:

-No vieron a la mocita, que si la vieran, a fe que me disculparan.

Demos otro salto. Covarrubias, en su Tesoro de la Lengua Castellana, escribe que 'Solemos dezir *Aquí fue Troya*, para significar que en algún lugar hubo edificios suntuosos o gran prosperidad en los señores de ellos, y al presente están arruynados, perdidos y olvidada la memoria de aquella grandeza'. Mucho antes, Virgilio, en La Eneida (L.III), canta:

*'Después que el valor de Asia*

*injustamente  
los rigurosos dioses abatieron,  
la antigua Troya y el Ilión potente  
en humo y en ceniza resolvieron...*

Gonzalo Correas trae en su Vocabulario... la escueta frase: 'Aquí fue Troya', que se dice 'cuando hay escarapela', conflicto. Autoridades ofrece la cita poética de Pérez de Montoro:

*Fuéronse rabo entre piernas  
Palas, y Juno, a lo zorras,  
con intención de inventar  
el adagio: aquí fue Troya.*

Tras el rastro troyano vemos que escribe Cervantes (Quijote, II, XXIX) '...vínole bien a don Quijote, que sabía nadar como un ganso, aunque el peso de las armas le llevó al fondo, y si no fuera por los molineros, que se arrojaron al agua ... allí había sido Troya'. Continúa (II, LXVI): 'Al salir de Barcelona volvió don Quijote a mirar el sitio donde había caído, y dijo: Aquí fue Troya'. Y Lope dice en 'Angélica en el cata':

*¡Oh troncos de libelos míos escritos!  
Todos os rasgaré con estas manos;  
aquí fue Troya. ¿Qué miráis, villanos?*

Y en uno de sus poemas:

*Del paño de su labor  
un corto cuchillo toma,  
y dijo toda turbada:  
Oh, Belardo, aquí fue Troya.*

La cita Sbarbi en su *Florilegio*... de 1873, donde añade que con 'Aquí fue Troya damos a entender que sólo han

quedado las ruinas de alguna gran población. A Troya, ciudad del Asia Menor, en el monte Ida, provincia de Frigia, la sitiaron los griegos con mil naves durante más de una década, cayendo en 1282 antes de J.C. A sus muros, levantados por Febo y Neptuno, pagados por Laomedón, se refiere Juan de Mena, en *Laberinto de Fortuna* [V]:

*La gran Babilonia, que uvo cercado  
la madre de Nino de tierra cozida,  
si ya por el suelo nos es destruida,  
¡qué tanto más presto lo mal fabricado!*

Me he extendido más en este ejemplo por desembocar en la crónica en síntesis que tiene Alosno para referirse a Troya:

*No hay rincón en tu casa  
que a mi memoria  
no le recuerde y diga:  
aquí fue Troya.  
Que los rincones  
fueron testigos mudos  
de mis pasiones.*

De las coplas sefardíes tomemos ahora una estrofa de *La destrucción del Templo*, que dice:

*‘Por esto lloramos, ¡oh Dio!,  
pues que la corona cayó  
por la sentencia del Dio:  
fue por pecados que hemos obrado’.*

Son versos-lamentos de Jeremías; cantos ‘cuyo tema es la soledad y ruina de Jerusalén, destruida por los caldeos. Cantos usuales en Oriente. El

amor hacia su pueblo y lo que trabajó por apartar de él las amenazas divinas, hacen de Jeremías el más apto cantor de las penas de Judá’. El Salmo 137 dice que ‘junto a los ríos de Babilonia nos sentábamos a llorar acordándonos de Sión. Los que nos tenían cautivos nos pedían canciones: *Cantadnos algunos de los cantos de Sión*. Y ¿cómo habíamos de cantar las canciones de Javé en tierra extranjera?’. En Alosno se cantan ‘de toda la vida’. He aquí un fragmento conservado:

*Jeremías se encerró en una cueva,  
al ver su ciudad destruida.  
Porque estaba escrito  
que en Jerusalén se cometería  
la terrible deicidio.  
Y después de tu destrucción prometida,  
no ha de volver ningún rey  
a ceñir tu corona.*

Jeremías anuncia la destrucción de Jerusalén, que, según el Apocalipsis de San Juan, tenía ‘un muro alto, con doce puertas y en las puertas doce ángeles con sus nombres escritos, que son los de las doce tribus...’. Tanto él como su visión cuando se retira a la cueva se reflejan en los fandangos alosneros:

*Nació David para rey,  
para sabio, Salomón,  
para llorar, Jeremías...*

*Yo me metí en una cueva  
por ver lo que había dentro,  
he visto el final del mundo  
y el desengaño del tiempo.*

Vayamos al romancero. Las versiones primitivas del Romance de Gerineldo aparecen en un pliego de Madrid en el año 1527; desde entonces se imprime. Aparte de la tradición oral, esto da la clave de difusión escrita que ha tenido la historia del paje Eginardo, secretario de Carlomagno, y la infanta. Amores que sorprende el rey, con los desenlaces que el boca-oído han aportado. Hay versiones leonesas con amplio preámbulo amplio para no entrar bruscamente en la trama:

*Una mañana de Mayo,  
del mismo mes de San Juan  
va Gerineldo a dar agua  
a las orillas del mar.  
Mientras que el caballo bebe  
Gerineldo echó a cantar.  
La princesa a su balcón  
no paraba de mirar.*

Los versos primeros denotan contaminación con el Romance del Conde Olinos:

*Madrugaba el Conde Olinos,  
mañanita de San Juan,  
a darle agua a su caballo  
a las orillas del mar.*

La versión es de Ledesma, en su Cancionero Salmantino; también es conocido por Conde Niño:

*Conde Niño por amores  
es niño y pasó la mar;  
va a dar agua a su caballo  
la mañana de San Juan.*

Para *El Romancero Viejo* puede

‘proceder de una balada europea ya que el motivo de las transformaciones tiene ejemplos en el folklore de muchos países’. En pueblos cercanos a Alosno aparecen referencias a la del Conde Olinos. En un Cancionero publicado por el CSIC en 1954 viene como recogido en Huelva, sin especificar sitio concreto:

*Rey-conde se paseaba  
por las orillas del mar;  
mientras bebe su caballo  
canta un hermoso cantar.  
La reina lo estaba oyendo,  
a su hija fue a llamar...*

Cito esta visión porque no está la provincia de Huelva para que se le hurten documentos. Pero volvamos a Gerineldo. La versión de Dámaso Alonso termina con la certeza de:

*Que la espada de mi padre  
yo me la he bien conocido.*

En la de Cossío, el rey topa a Gerineldo en el jardín y le ordena que se case para borrar la falta; el mozo se niega:

*Al pícaro Gerineldo  
le cortaron la cabeza.*

En la versión recogida por Menéndez Pidal, ella dice:

*Rey y señor, no me mates,  
mas dámelo por marido,  
o si lo quieres matar,  
la muerte será conmigo.*

De este Eginardo, o Gerineldo, Alosno guardaba su versión, de cuya música bebió Rosario Correa para cantar seguidillas de la Cruz de Mayo. También es frecuente la contaminación de un romance con otro. Las historias nacen, viajan por los siglos, las repiten labios, se cruzan, se mezclan y cada cual se convierte en co-autor activo. Tenemos lo que ocurre en Alosno con el Romance del Conde Flores, que Rosario Correa canta como segunda parte del de Gerineldo:

*Se ha formado una gran guerra,  
entre España y Portugal,  
y nombran a Gerineldo  
de Capitán General.*

Pero veamos unos versos del Gerineldo ya que Rosario regala al mozo el ascenso, no en balde le gustó a la infanta:

*-Gerineldo, Gerineldo,  
mi camarero pulido,  
quién te cogiera esta noche  
tres horas a mi albedrío.  
-Como soy vuestro criado,  
os queréis burlar conmigo.  
-No me burlo, Gerineldo,  
que de veras te lo digo.  
A las diez se acuesta el rey,  
a las once está dormido,  
a eso de la medianoche  
oye la niña un ruido:  
-¡Oh! ¿Quién ronda mi palacio?  
¡Oh! ¿Quién ronda mi castillo?  
-Soy el Conde Gerineldo,  
que vengo a lo prometido.*

Otra versión de Cacabelos, Pontevedra, abarca todas las historias y las mezcla de modo que el que va a dar agua a los caballos es el propio Gerineldo, y es cuando sucede el encuentro:

*Mientras los caballos beben  
Gerineldo se puso a cantar  
mas lo ha oído la infantina  
y le ha empezado a llamar:  
Gerineldo, Gerineldo  
escucha lo que te digo,  
si fueras rico de hacienda  
como eres galán pulido  
dichosa sería la dama  
que se casara contigo.*

Para terminar, como hemos visto, con otro ascenso del mozo:

*... y llevan a Gerineldo  
por capitán General,  
la infanta que lo supo  
no cesaba de llorar...*

Gerineldo es modelo que sirve en la historia del Cid para compararlo cuando 'vio en el palacio a la antes enemiga doña Jimena, avino de muy buen corazón en el casamiento que el rey le proponía'. Se dice de Rodrigo:

*Más galán que Gerineldos  
bajó el Cid famoso al patio,  
donde el rey, obispo y grandes  
en pie estaban aguardando.*

Quevedo también lo recuerda a su forma:

*Andaba entonces el Cid*

*más galán que Gerineldos  
con botarga colorada,  
en figura de pimienta.*

Conserva Alosno romances lejanos como el de la Peregrina del Camino de Santiago, donde tanto anda el cojo como el sano. Camino bien distante de los del Andévalo. Es el que dice:

*Camino de Santiago,  
con grande halago,  
mi peregrina  
se me perdió,  
lleva zapatos blancos  
medias de seda,  
que es un primor.  
Al mirar su realeza,  
con gran belleza  
la encontré yo...*

Existen referencias de este documento en un libro de 1931, de Manuel Fernández, y en el Cancionero Salmantino, de Ledesma, que lo toma de un labrador como un paleo de danza:

*... y al mirar su belleza,  
con gran presteza,  
mi pelegrina  
se hizo al amor...*

Puede pensarse que a pueblo tan aislado como Alosno le fue difícil reunir tanta cultura popular. Al margen de las rutas jacobeanas, parece rara la presencia de este tema de Peregrinos en sus voces, como canciones venidas del folklore leonés, del judío, de pliegos de cordel de los ss. XVIII-XIX. O de palabras cantadas castellanas, extreme-

ñas, levantinas, o canarias. Pero no es raro. Nunca agradeceremos bastante a Alosno las haya guardado en su seno estos ecos de la diáspora: un verdadero tesoro.

Pero no sólo la palabra ha creado belleza. La música ha sido el vehículo justo para transmitirla. Palabra y música que dan la medida del *contenido del corazón* de Alosno, cuyas voces, por las que siento *un respeto imponente*, las llevaron por el mundo como espita abierta para liberar los *dentros*:

*-¿De dónde vienes, Alosno,  
tan vestidito de nuevo?  
-Vengo de todos los aires,  
voy hacia todos los vientos.*

Ya ven que a primera vista, y hay quien no pasa de esa primera vista, parece que el patrimonio etnográfico de Alosno se limita a cantar fandangos o tocar la guitarra. Lamentable visión de un árbol que impide ver el gran bosque alosnero. Por conocerlo, entremos un poco más a ver qué hay.

Dicen que quien más mira a las nubes que el campesino; él sabe que el gran fruto de la boda sagrada del cielo y la tierra es la lluvia a tiempo. De ahí brota su esencia religiosa. Según Frazer, cuando el misionero Jerónimo de Praga dice a los paganos de Lituania que derriben sus bosques sagrados, las mujeres ruegan al príncipe que no lo haga, pues con los bosques destruiría la casa del dios de la lluvia. Canta Alosno:

*Venga agua, venga agua,  
que no deje de llover,  
están los campos sedientos,  
se van a morir de sed.*

En muchos pueblos se usan santos para pedir lluvia, santos que echan al pozo, o meten en una palangana, o sacan en andas, o les tañen campanazos al oído, o tiran a un baldío, o los cuelgan hasta que llueva. En Alosno tienen para este menester al Señor de la Columna, aunque, según dicen: 'en la sequía se echa mano del Patrón, de la Virgen, de los santos y hasta de Dios, que es el jefe de todos'. Se le cantan rogativas:

*Señor de la Columna,  
mándanos agua,  
para que crezca el trigo  
y la cebada,  
tú eres la nube,  
tú eres el agua,  
tú eres el hijo  
de quien la manda.*

Se han dado casos en Alosno de llover un Viernes Santo con el Señor de la Columna en la calle, al que se le ha pedido en ese momento que escampe hasta el fin de la procesión. Contradicción que también recogen las voces:

*Al Señor de la Columna  
lo vamos a volver loco,  
hoy le pedimos que llueva,  
mañana que escampe un poco,  
siempre entre higos y brevas.*

Colá es una segunda puerta de la

casa. Según épocas, vale para meter en el corral caballerías, leña o jara. Cegada por dentro con sábanas, la colá se convierte por Mayo en lugar donde se planta la Cruz junto a elementos paganos; se transforma en encrucijada conciliadora de doctrinas diferentes, lo que podemos llamar sincretismo de andar por casa. La esencia de la vida fluye pujante en estos templos callejeros, antaño para el amor sagrado, y las jóvenes protagonistas así lo sienten, que el sentimiento siempre pudo más que la razón.

*Ya viene la Cruz de Mayo,  
que las mozas no son ciegas.  
Madre, cómprame un vestío,  
de ese color que se lleva.  
No te vayas a enfadar,  
mira que con el que tengo,  
no voy a poder bailar.*

Las mujeres tiran de baúles, olean cortinas, encajes, rasos, tapices, blondas, espejos, cornisas, cornucopias, grabados, galerías, paños de cortadillo y adornan las colás con lo mejor, 'que cuando la Cruz viene, cada una luce lo que tiene'. Las cruces se cubren con tisú de plata y joyas, y son distintas según la colá: labrada, policromada, tallada o de ramos. El hombre que entra a bailar con una moza del escaño paga por ello, dinero destinado a paliar el coste del decorado, que 'día de fiesta, dinero cuesta'. Es la antigua 'perri-lla pa la lú'. Una colá puede sugerir un templo chipriota para el amor sagrado; todo ocurre sin filtros de edad o clase: niños sacan a bailar a viejas, ancianos a



mozas, pastor a heredera, pobres a ricas, sin que sea ley hacerlo bien: basta con 'salir al llano'. Se cantan seguidillas como un rezo, un mantra, al son de panderos, con la pausa para el cambio de pareja. Se bailan en el llano, espacio en mitad de los escaños donde se sientan las mujeres mayores, que observan cómo las jóvenes, vestidas de gala, bailan con el hombre que se lo pida, les guste o no. Al final de la tercera, él paga a ella un dinero y la encargada lo deposita en el altar.

La toná de quintos venía a cantar un rito de paso, la primera salida del mozo de la casa. Tiempo de soltar el sentimiento en las rondas a través del viejo coplerío:

*Las madres son las que lloran  
y las novias no lo sienten,  
se juntan cuatro chavales  
y con ellas se divierten.*

Mezcla de gozo y temor ante lo desconocido, los mozos solían hacer crónica del sentimiento:

*Ojitos de medicina,  
labios de medicamento,  
dime con lo que se cura  
la ausencia de este tiempo.*

Dicho con el mínimo de palabras:

*Ausencia larga,  
cosilla que no hay  
con qué curarla.*

Lo que no quita la visión bufa, tan cercana a la tragedia:

*A su novia le escribía  
un soldaíto de Aroche,  
y en la carta le decía:  
me se está haciendo de noche,  
perdona la ortografía.*

Otra toná era la de los ratones, que cantaba Juan María:

*Esta noche los ratones,  
vaya qué ratones,  
la cuerda del pozo,  
la luz del candil,  
el burrillo rebuznando,  
el casero peleando  
no me han dejaíto a mí dormir.  
A llorar me fui a una fuente  
pa que el agua me aliviara,  
y una tórtola inocente,  
en verme llorar, cantaba.  
Se lo dije a tu madre  
en la cocina,  
a tu padre en la alcoba  
y a ti en la esquina;  
se lo dije a tu padre,  
dijo: Veremos.  
La respuesta no es mala,  
novia tenemos;  
se lo dije a tu madre,  
dijo: Vería.  
La respuesta no es mala,  
la novia es mía.*

La toná de tía Anica dice:

*Si acaso vas a verme,  
dueño y querido,  
pregunta por Oraque,  
junto al Bellío.  
Si pierde'el salto,  
la casa de tía Anica,*

*zahurdo en alto.*

He aquí la de trilla, que cantaba Rosario Correa:

*Anda, vete, casada,  
con tu marío,  
no tengas a los hombres  
entreteníos;  
aire, más aire,  
mi marío en la era,  
yo con un fraile.*

La toná del Pino surge por San Juan, cuando los mozos lo cortan en el monte y lo traen a hombros para clavarlo en una calle del pueblo, donde se le adorna, se le baila, rememorando un viejo rito de fertilidad que hace bueno el refrán: 'quien sanjuanea, marcea'. Se canta:

*Día de San Juan alegre,  
día triste para mí,  
que Juanillo se llamaba  
la prenda que yo perdí.*

También sale alguna que otra letra jocosa:

*Creyendo que me querías  
en tu puerta planté un pino,  
ahora que ya no me quieres,  
cojo el pino y me lo llevo.*

En otros pueblos donde se celebra el Pino se dice que 'donde están las alosneras el mastro se anima más'. Ayer lo bailaban hombres y mujeres. Hoy sólo mujeres; lo que indica que la fiesta del Pino, como tantas, pierde su sentido, ese careo del que nacen los

elocuentes diálogos mudos en los que se cumple la liturgia del poema de Miguel Hernández:

*Beso que va a un porvenir  
de muchachas y muchachos,  
que no dejen desiertos  
ni las calles ni los campos.*

Están en Alosno las plegarias a la Virgen de Gracia:

*Del valle unas flores corté,  
el valle sin galas dejé,  
con ellas un ramo formé,  
y quise ponerlo en tu altar.*

Y la romería de las Ramas, última del otoño, parte del tiempo festero de las Jornaditas.

*Ventiuno de diciembre,  
día de Santo Tomás,  
van las gentes por las ramas,  
pa engalanar el portal.*

Iniciado el ciclo navideño traen del Cobujón o de Matuloso ramajos, madroños, mortiño, mirto, tomillo, romero, jara y murta para los belenes. Se comen castañuelas, pestorejos, papadas y lomos asados en parrillas sobre brasas de encina; añadamos salsa verde, gazpacho de culantro y un regreso al pueblo con los haces de ramas envueltos en coplas:

*Por las Ramas se iba en burro,  
ahora se va en camioneta,  
quién no le da gusto al cuerpo  
sólo por treinta pesetas.*

Las *Jornaditas* celebran 'los nueve meses de gestación, la espera de José y María; lo que tardan en el traslado desde Nazareth a Belén para empadronarse, en cuyo viaje María pare. Son como una novena cantada, donde se aborda hasta el suceso de buscar posada, porque el pueblo teme que 'con una noche así' la pareja no encuentre donde meterse. Ya conocemos lo de...

*Los caminos se hicieron  
con agua, viento y frío...  
Tiritando está el Niño,  
toma ya esa chamarra,  
abrigalo con ella...  
Un caldero de leche  
le ha traído Constanza,  
estos son los regalos  
que los pastores traen...*

Tampoco quedan atrás los humanos celos de José. El hombre se siente engañado, no sabe cómo pudo ocurrir el embarazo. Gómez Manrique pone en boca del Santo:

*Veo a María preñada,  
no sé de quién ni de cuánto,  
hablan del Espíritu Santo,  
yo de esto no sé nada.*

El carpintero no le ve la punta al misterio, ni su esposa se lo aclara; ha de ser Gabriel quién lo calme. Celos que vive el pueblo como propios. Alosno tiene un romance dedicado a estos celos y Francisca, que los cantaba, decía que 'como San José no podía tener niños tuvo desconfianza de la Virgen, y luego, por mor del Espíritu Santo, le

vino éste'. El romance empieza:

*-O mienten los ojos míos,  
o está mi vista turbada,  
si lo que es esto que miro  
mi esposa veo preñada,  
me he de volver del sentido.*

Celos de los que Alosno saca su impuesto lírico:

*Tengo celos del amor,  
no quiero que hables con nadie,  
sólo con el confesor,  
con tu padre, con tu madre,  
con tu hermanito y yo.*

Las nanas se parecen todas, menos las de las coplas del niño de Alosno, pieza del ciclo navideño como del día a día, cuando se cantan en las casas a compás de silla de anea:

*Boquita de amapola  
lirio en capullo,  
duérmete, vida mía,  
mientras te arrullo,  
duérmete, que del alma,  
mis cantos brotan,  
y un delirio de amores,  
es cada nota.*

No me quedo sin dedicar un recuerdo a ese profeta en su tierra que hizo del fandango un monumento: Paco Toronjo; alosnero que, sin los largos repertorios al uso, sin deformar su saber, sin abandonar el eco de su tierra madre, estuvo y permanece en la estima de todos como un indiscutible. Cantaba:

*Para que me desprecia  
tu lengua infame  
si en la espuma del oro  
puedo bañarme;  
soy como el oro,  
mientras más me desprecian,  
más valor tomo.*

La provincia onubense, en la que algunos se empeñan en ver sólo huellas flamencas y rastros de carabelas, tiene esta joya en su Andévalo, parte del triángulo mágico formado con la Puebla y El Cerro. Al Alosno se va a aprender, aunque a veces se vean por ahí los frutos tan mal tratados. Al hablar de su etnografía he querido descubrir sus latidos a los nuevos que vengan, mostrarles una cultura amasada en el convivir de diferentes culturas que llegaron y pasaron, o se quedaron, dejando sembrada la palabra cantada como símbolo de tolerancia mutua.

Y nada mejor para cerrar que un cané, fandango individual en la 'salida', para después hacerse colectivo. El cané se inicia una octava baja de lo que sería cantarlo a pulmón, y la copla se sucede así hasta el último verso, donde se sube esa octava para terminar en una explosión de voces. Siendo el fandango la expresión más extendida, Alosno hace del cané su himno, cuyas letras llevan impresas señas de identidad inequívoca:

*Calle Real del Alosno  
con sus esquinas de acero,  
es la calle más bonita  
que rondan los alosneros  
cuando la luna se quita.*

Esta surge en las reuniones cuando se apunta un final:

*Vámonos de aquí zagales,  
que las estrellas van altas  
y la luz del día viene  
descubriendo nuestras faltas,  
cosa que no nos conviene.*

O dicho según el Corpus de la Lirica Popular Española:

*Vámonos de aquí, galanes,  
que aquí no ganamos nada:  
otro se lleva la moza,  
nosotros la noche mala.*

Mensaje que es recogido por mí mismo para cortar, aunque sea cierto que 'romper la juerga por cualquier sitio no es cosa'. Pero aún me reservo el último respiro para entonar el cané que va después del último y que dice:

*Donde Dios tendió su velo,  
Alosno tierra bendita,  
y le dio la bendición  
al fandanguillo alosnero,  
alosnerito soy yo.*

# Sobre las definiciones de Literatura Popular

**Mariana Masera**

Universidad Nacional Autónoma de México

"To be, or not to be: that is the question"

*Hamlet, Shakespeare*

"Oral Tradition is a communication medium so vast, diverse, and omnipresent that it will always resist easy or final definition, no matter how hard we try"

*John Miles Foley*

## Literatura Oral versus Artes Verbales:

Desde que el término literatura oral fue acuñado por Sébillot en el siglo XIX, pasó casi un siglo para que su utilización fuera frecuente en los estudios literarios. Un término complejo, dado que conjuntaba dos aspectos en principio contradictorios, pero que señalaba la necesidad de identificar una producción distinta y variada presente en diferentes tradiciones. Un vocablo que, desde los comienzos, tuvo significados distintos para quienes lo utilizaron, como señala Paul Zumthor: por un lado, los etnólogos entienden a la literatura oral como un discurso sapiencial o ético en tanto que para los historiadores de literatura significa *"toute espèce d'énoncés métaphoriques ou fictionnels, dépassant la portée d'un dialogue entre individus"* (1983: 45).

En la historia literaria el término literatura oral ha sido utilizado como equivalente de literatura popular, sin embargo, hoy sabemos que dentro de la oralidad existen también las manifestaciones cultas, como, por ejemplo las oralizaciones –de lo escrito pasa a lo oral– de las novelas de caballerías, de las obras de teatro y de tantas diferentes obras (cf. Frenk 2005: 20).

Dada la importancia que la voz seguía teniendo en la transmisión de textos, el público de la literatura escrita no se limitaba a sus lectores, en el sentido moderno de la palabra, sino que pudo haberse extendido a un elevado número de oyentes, de todos los estratos sociales, incluyendo a la población analfabeta. Cada ejemplar de un impreso o manuscrito era virtual foco de irradiación, del cual podían emanar incontables recepciones, ya por su lectura oral, ya porque servía de base a la memorización o a la repetición libre (Frenk 2005: 56-57).

En otras palabras, a pesar de que la mayor parte de la literatura popular se caracteriza por transmitirse de modo oral, no todo lo oral es popular. De modo similar

sucede con la escritura, no todo lo escrito es literatura culta aunque sea ésta su medio de expresión privilegiado. De hecho, el compartir los mismos modos de transmisión para las diferentes manifestaciones muestra la existencia de "una interacción continua" entre ambas (Burke 2005: 106).

Por otra parte, si se considera a la literatura popular como una expresión de la cultura popular, de las clases subalternas o estamentos marginados, se debe recordar algunas reflexiones de dos grandes estudiosos como Mijaíl Bajtín y Peter Burke quienes coinciden en señalar que la cultura popular tiene su propio lenguaje y que se crea en los espacios abiertos a todos. De acuerdo con el primero, la cultura popular tenía su espacio "De este modo, la cultura extraoficial tenía un territorio propio en la Edad Media y el Renacimiento: la plaza pública" (1999: 139) y en él "se escuchaban los dichos del lenguaje familiar, que llegaban casi a crear una lengua propia, imposible de emplear en otra parte, y claramente diferenciado del lenguaje de la iglesia, de la corte, de los tribunales, de las instituciones públicas, de la literatura oficial y de la lengua hablada por las clases dominantes" (1999: 139). En tanto, que Peter Burke propone la existencia de dos tradiciones culturales "la pequeña y la gran tradición" que no corresponden simétricamente a los dos principales grupos sociales como son la élite y el pueblo. La élite participaba de la gran tradición y de la pequeña, pero el pueblo sólo participaba de la pequeña. Esta asimetría era propiciada por las formas y lugares de transmisión, donde la primera se transmitía formalmente en instituciones cuya entrada era restringida a un grupo como las escuelas y las universidades, por ende, la gente que no asistía a estos espacios no hablaba ese lenguaje. En tanto que la segunda, la pequeña tradición, se transmitía de modo informal en los lugares abiertos como la iglesia, el mercado y la taberna. (cf. 2005: 67-68). De hecho afirma Burke que

En 1500, la cultura popular era la cultura de todo el mundo: una segunda cultura para los educados y la única para los demás. Sin embargo, en 1800, casi toda Europa, los clérigos, los nobles, los mercaderes, los profesionales (y sus mujeres) habían abandonado la cultura popular a los estratos sociales más bajos, de los cuáles estaban separados, como nunca anteriormente, por profundas diferencias sobre la concepción del mundo (2005: 376).

Sin embargo, otros estudiosos como Roger Chartier han llamado la atención sobre el peligro de tomar un modelo fijo de interpretación para distintas épocas, ya que "el verdadero problema no consiste en identificar la decisiva desaparición momentánea de la cultura popular, sino más bien considerar, para cada época, cuán complejas eran las relaciones entre las formas impuestas (más o menos flexibles) y las identidades populares establecidas (permitidas o no)". (Chartier 1992: 47).

Asimismo se ha hablado ya no de literatura oral sino de arte verbal, un arte de decir, donde las expresiones producidas conforman un lenguaje propio, con sus códigos y protocolos, sus artificios y técnicas.

John Miles Foley definió a la tradición como cuerpo polivalente de sentido, dinámico, que preserva mucho de lo que ha producido un grupo " *I assume, in short, a living and vital entity with synchronic and diachronic aspects that over time and space will experience (and partially constitute) a unified variety of receptions.*" (Foley 1995: xii) Además en este estudio crea el término "word-power" (poder de la palabra) que " *will name that particular mode of meaning possible only by virtue of the enabling event of performance and the enabling referent of tradition*". Es decir un término que conjuga el modo de hablar, de decir, la ejecución y el modo de significar, la tradición ("ways of speaking" to the "ways of meaning" (Foley 1995: xii). Sobre la poética de la ejecución Richard Bauman también señala que

*I understand performance as a mode of communication, a way of speaking, the essence of which resides in the assumption of responsibility to an audience for a display of communicative skill highlighting the way in which communication is carried out, above and beyond its referential content. [...] Viewed in this terms, performance may be understood as the enactment of the poetic function, the essence of spoken artistry.*

En este mismo sentido y sobre el complejo proceso de oralidad y fijación de un texto comentó Luis Díaz Viana

*En el amplio fenómeno de la oralidad literaria pueden combinarse distintas posibilidades que van de la composición originariamente escrita que se oraliza a la composición creada oralmente que atraviesa fases en que es recogida por escrito para su memorización o difusión. no tratamos en realidad con «textos», en su sentido convencional, sino con un proceso que tiene como base y núcleo la performance (ejecución o actuación) en que un emisor, autor o no de la composición pero siempre, en cierto modo, coautor de la misma actúa ante una audiencia cuya receptividad influye, de diversas maneras, en ese acto de comunicación. [...] con anterioridad al texto existe siempre el acto de creación literaria y, en el campo de la oralidad, ese texto, o mejor, pseudo-texto, que oyentes y recopiladores podemos fijar en un momento dado, constituye más que un fin, un «accidente» dentro de tan complejo proceso creativo (Díaz Viana 1995: 21).*



Dada la gran contradicción que encierra el término "literatura oral" algunos investigadores han preferido el de "poesía oral", materia a la que yo he dedicado la mayoría de los trabajos, que correspondería desde la perspectiva teórica al verso, dejando a un lado todos los géneros que son en "prosa". Difícil de zanjar la frontera en estas expresiones si no se toma en cuenta los rasgos distintivos de las tradiciones a las que se está estudiando.

En este sentido también en los estudiosos anglosajones hicieron varias propuestas sobre "poesía oral" que también sirven para otras expresiones orales. Ruth Finnegan señala que las definiciones son complejas pues este término comprende numerosas y diversas manifestaciones en el mundo oral. De este modo explica la estudiosa que un "poema" puede ser oral en diversas maneras en su 1) composición, 2) en su modo de transmisión y asociado a ellos 3) su ejecución. Algunos poemas son orales en los tres aspectos otros más en algunos de ellos (Finnegan 1992: 17).

Además destaca la antropóloga inglesa que ha existido una interacción continua entre oralidad y escritura desde que las sociedades dejaron de ser ágrafas y que muchas veces esta relación conlleva desde la superposición hasta la mezcla de ambas tradiciones (cf. Finnegan 1992: 23).

Habría que añadir a la discusión anterior otros dos términos: popular y tradicional que parten de las definiciones de Menéndez Pidal sobre la poesía hispánica. El estudioso considera poesía popular "toda obra que tiene méritos especiales para agradar a todos en general, para ser repetida mucho y perdurar en el gusto del público bastante tiempo"; en tanto que define a la poesía tradicional como aquella "más encarnada en la tradición", "más arraigada en la memoria". Una poesía que "se rehace en cada repetición, se refunde en cada una de sus variantes, las cuales viven y se propagan en ondas de carácter colectivo, a través de un grupo humano y sobre un territorio" (cf. 1958: 75-76)

Entre los estudiosos de Nueva España, principalmente desde el trabajo de Pablo González Casanova (1958), la literatura de carácter oral y popular ha sido definida de diversas maneras, mostrando la necesidad de realizar una distinción para su estudio:

Entre algunas denominaciones, [y] guardando un orden cronológico, se hallan: "la literatura perseguida" (1958), la "literatura marginada" (1997) "la palabra amordazada" (2000) En otros lugares también yo he definido los textos como "palabra marginada" por estar al margen de los estudios literarios, por provenir de personajes marginales y por ser discursos que intentó marginar la Inquisición.

De hecho, la literatura que analizo fue en parte amenazada por la oficialidad y amenazante en su carácter de subversiva y disidente. Sin embargo, paradójicamente, la literatura que estuvo al margen fue complemento decisivo de esa cultura oficial escrita. Así ambas literaturas compartieron a veces los mismos modos de transmisión tanto los manuscritos como los orales.

Como se observa en lo anterior, la búsqueda de un término apropiado y la reflexión sobre este tipo de manifestaciones es una preocupación constante que se refleja en los trabajos sobre el tema a lo largo de los diferentes periodos. Me parece a la discusión se puede considerar un elemento más que añade complejidad: la diversidad étnica de una población donde no había una cultura homogénea como sucede en la época colonial. Una estudiosa lo ha expresado como

La riqueza de procesos que emergieron en la sociedad virreinal se asocian estrechamente con la complejidad social de sus asentamientos donde además de las jerarquía de una sociedad feudal se añadían los criterios étnicos que dividían a la sociedad "la sociedad colonial en cinco estratos bien diferenciados: españoles, mestizos, mulatos, indios y negros [...] Entre estos estratos u "órdenes" se intercalaban todo tipo de mezclas y entrecruzamientos raciales que daban lugar a la existencia de las numerosas castas coloniales, creando una pirámide social de escasa movilidad interna, sustentada por las extensas masas marginadas por el proyecto "civilizador" en las que descansaba, sin embargo, la mayor parte de la fuerza de trabajo que sostenía el sistema colonial americano.

Sobre esta situación y la relación entre oralidad y escritura en la sociedad colonial Martin Lienhard afirma que "La cultura gráfica europea suplantarán en términos de dominación, la predominantemente oral de los indios sin que éstos –en su inmensa mayoría– tengan acceso a la primera "(Lienhard 1992: 30) Además añade "La destrucción del sistema antiguo, basado en una articulación equilibrada entre palabra archivadora y palabra viva, y la imposición arbitraria de un nuevo sistema en el cual el predominio absoluto de la "divina escritura europea relega a la ilegalidad diabólicas "escrituras" antiguas, marginando al mismo tiempo la comunicación oral, constituirá el trasfondo sobre el cual surge la literatura latinoamericana" (Lienhard 1992: 41).

En las manifestaciones de la literatura popular colonial que he estudiado existen dos tendencias principales: lo burlesco, sobre todo en textos en verso; y, por otra parte, lo sobrenatural, que aparece constantemente en los relatos populares –tomados de los procesos inquisitoriales– que discurren, con gran frecuencia, so-

bre seres sobrenaturales, asociados a aspectos mágicos y religiosos, cuyo carácter tradicional se puede comprobar a través de su permanencia en la literatura oral hasta el día de hoy, formando parte del imaginario, es decir : "el conjunto de las imágenes y las relaciones de imágenes que constituye el capital pensante del *Homo sapiens*" (Durand 2006: 21) (Gilbert Durand, *Las estructuras antropológicas del imaginario*, México: FCD, 2006), p. 21.

Por último, no debemos olvidar que los *corpora* estudiados en el proyecto son recogidos de los archivos inquisitoriales, lo que sin duda se refleja en la temática de los textos, ya que responde a los intereses de esta Institución más que al gran caudal de la realidad circundante. Y que, a pesar de ser textos intermediados --pues es a través de la escritura del escribano que los conocemos--, no dejan de ser válidos para el conocimiento del imaginario de aquellos que narraron sus relatos. Al respecto, ha señalado Carlo Ginzburg "El hecho de que una fuente no sea "objetiva" [...] no significa que sea inutilizable".

Para el estudio de los procesos inquisitoriales utilizamos el paradigma indicial propuesto por el reconocido historiador italiano – en su caso para estudiar la mentalidad de un molinero del Friuli del siglo XVI (Ginzburg 1997 y 1999)--, que permite hallar, entre los intersticios del discurso judicial del escribano, la voz y la forma de narrar del acusado. Sobre la posibilidad de conocer las expresiones populares a través de los documentos del Tribunal del Santo Oficio también Peter Burke ha comentado que:

Si los primeros folcloristas no nos otorgan plena confianza como recopiladores de la tradición oral quizás sí puedan hacerlo los inquisidores. Los juicios y las confesiones de los herejes y las brujas son, obviamente, una fuente importante para el estudio de las actitudes populares. En las actas de los procesos, el historiador puede descubrir los giros lingüísticos favoritos de los acusados y, casi, oír sus voces (Burke 2005: 126).

Todo este mundo de palabras fue entretejiéndose en diferentes lenguas, formando redes que construyeron un imaginario compartido. De este modo los nahuales y las brujas convivieron en los mismo territorios, las leyendas medievales de tesoros que llegaron se adaptaron a las nuevas localidades, pero también en ese crisol de la oralidad se forjaron nuevos versos.

## El estilo oral y el cancionero:

Desde los primeros estudios, como los de Parry y Lord, se ha buscado señalar los rasgos distintivos de la literatura oral frente a la literatura escrita tanto en sus

formas de expresión como funciones. Del vasto repertorio de producciones orales me interesa en particular la poesía oral, sobre todo el cancionero para lo cual fundamentalmente me baso en los estudios de Margit Frenk.

Como he mencionado en varias ocasiones para mí: El cancionero tradicional engloba a un repertorio de manifestaciones creadas y cantadas principalmente en las áreas rurales y áreas marginadas urbanas. Segundo, es una poesía que vive en variantes, donde el punto de vista de la comunidad se impone, sobre el punto de vista individual tanto en el proceso de creación como en el de recreación. Tercero, es una poesía que se crea y transmite principalmente de manera oral. Cuarto, los recursos poéticos son limitados y conocidos por todos, tanto creadores como escuchas. Quinto, los textos mayoritariamente se asocian a melodías y músicas acompañantes. Sexto, el cancionero tradicional varía en el tiempo y en la geografía de acuerdo a cada escuela poética. (Baldi, "Sul concetto") Es decir es una poesía de transmisión, estilo y fórmulas orales, de carácter no narrativo (Frenk, *Nuevo Corpus*, 2, n.1), y sujeta a una variación continua en cada ejecución (cf. Pedrosa, "El cancionero tradicional medieval", 1067).

Además de cancionero tradicional, frecuentemente, se utilizan otros dos términos: "cancionero popular" y más tardíamente "cancionero oral". Los dos primeros términos surgen de los trabajos pioneros de Menéndez Pidal, quien distingue el cancionero tradicional como el que es anónimo, vive en variantes y se transmite de modo oral de generación en generación, diferenciándolo del "cancionero popular" que engloba a los cantares muy difundidos en una época determinada sin importar si su procedencia es culta o no y por lo tanto no necesariamente pasan a formar parte del acervo tradicional. Sin embargo, estos dos términos son considerados como equivalentes por otros críticos, entre ellos Margit Frenk, ya que para la estudiosa "popular" explicita la procedencia de los mismos (*Nuevo Corpus*, 2, n.1). Un modo de distinguir entre los tres términos lo presenta José Manuel Pedrosa en la siguiente clasificación:

- 1) **Cancionero tradicional:** es el absolutamente folclorizado, anónimo y "vivo en variantes";
- 2) **Cancionero oral:** englobaría al tradicional, pero también a otro tipo de cancionero más culto, escasamente variable, de autor conocido y transmisión oral sólo subsidiaria y dependiente de modelos escritos;
- 3) **Cancionero popular:** englobaría al tradicional y a cualquier otra forma poética cantada (culto o no, de autor conocido o no, no épico-romancística, que llegase a adquirir algún tipo de difusión, de aceptación o de proyección, tanto en el nivel de la interpretación como en el de la recepción, entre el pueblo.

Por último conviene mencionar que en este repertorio el término lírica "se refiere justo al carácter básicamente no narrativo" de los cantares más que señalar a una "expresión poética de vivencias personales" (Frenk, *Nuevo Corpus*, 2, n. 1). Se puede añadir el carácter multiforme estrófico y pluritemático que predomina en las formas actuales del cancionero folclórico.

Me gustaría terminar estas reflexiones con unas palabras de José Manuel Pedrosa en su artículo sobre el término copla pero que bien puede aplicarse a otros aspectos de la cultura y literatura orales señalando la fluidez, variación y el carácter híbrido que pueden tener los materiales:

... la fluctuación, el intercambio, el diálogo, intenso, apasionado, continuo, entre la voz de los poetas de elite y la voz del pueblo. El término copla, que empezó siendo un tecnicismo retórico usado por los poetas de oficio y que ha acabado definitivamente instalado en la órbita de lo más arraigadamente popular y tradicional, nunca ha dejado, pese a ese eje dominante de su evolución, de mantener continuos trasvases consigo misma y con muchas formas más de hacer poesía, ni de ejemplificar lo dinámico, lo variable, lo híbrido –y, por tanto, lo más rico e interesante– de nuestra literatura y de nuestra cultura.

# Reflexiones sobre el teatro popular

Joaquín Álvarez Barrientos

Quizá el primer paso fuera preguntarse si existen el teatro popular, la literatura popular y la cultura popular, o si, simplemente, lo que se denomina con esos marbetes no son manifestaciones artísticas que no hay por qué diferenciar de otras, cuya entidad y caracteres no se cuestionan ni se problematizan y que tienen un prestigio asentado, alcanzado gracias al control, predominio y preferencia de determinado gusto entre aquellos que durante años de consolidación de las formas culturales han tenido el poder para crear e imponer opiniones, tendencias y cánones, mientras se rechazaban otros.

Si a la pregunta previa la contestación fuese que sí, en efecto, existen un teatro y una literatura populares, así como una cultura popular, que los englobaría junto con otras manifestaciones "afines" o no "cultas", habría que intentar definir los contenidos y las características de esas realidades. Lo fácil, entonces, sería definir la cultura popular, de modo que quedaría caracterizado cuanto se acogiera bajo el paraguas de ese nombre.

Si, como es el punto de partida de este coloquio, se da por sentado que existe una literatura popular que se quiere definir, a la vista de las diferentes realidades que se nombran con tal sintagma, hay que suponer que se da, también, una expresión artística denominada teatro popular, con aquella relacionada. Y relacionada por el hecho de la oralidad pero también por el de la literariedad. Es claro que no solo lo oral es literatura popular, que también hay literatura popular escrita.

El teatro que se denomina popular, como la literatura popular, suele responder a diferentes realidades, por el hecho de que no está definido con claridad, algo difícil sin duda (quizá imposible) porque no se puede delimitar con nitidez lo fronterizo, que se relaciona con "lo culto" y que, además, no es una realidad estática, sino dinámica y cambiante, que se actualiza al entrar en contacto con las novedades y las necesidades de los diferentes públicos.

Como la literatura popular, una de sus características es que no se nombra a sí mismo. Si aceptamos que es una expresión más de la creatividad humana (y hacemos innecesarias las clasificaciones y los catálogos, las listas que limitan y ordenan la experiencia) y que existe como tal, el nombre lo recibe de los cultos o sabios. Es decir, que un sector social y cultural, que participa de unos valores éticos y estéticos determinados, denomina con ese nombre una experiencia que no es solo estética y, a renglón seguido, la convierte en expresión de menor valía, entidad y representatividad que las manifestaciones cultas por ese sector avaladas. Pero no de todas las manifestaciones cultas, sino de aquellas que se ajustan a los valores por ellos compartidos, pues hay formas artísticas (las que desde dentro de lo culto se salen o no participan de esos valores) que son rechazadas. Es lo que sucede con las innovaciones y las formas de la vanguardia hasta que son asimiladas.

Desde lo culto, entonces, populares serán distintas manifestaciones. En el caso del teatro, aquel que se verifique en los pueblos, que aluda a los ciclos festivos y religiosos, que no tenga un autor conocido, que se haga con pocos medios, pero también el que en las ciudades no se ajuste a las normas, reglas, leyes y convenciones aceptadas por los árbitros de la estética y la ética urbana. Y, si la realidad rural del teatro cambia menos y puede resultar por eso más fácil acotarla, la urbana varía mucho más, de manera que su espectro es más amplio y, por tanto, más complejo aquello que se denomina teatro popular. Lo mismo sucede con la literatura popular.

En el caso del teatro, pues, populares serían los autos de Navidad, las pastora-das, las representaciones asociadas al patrón del lugar y a las festividades del año, pero también aquello que se ve en las ciudades: según el momento histórico, el teatro del Siglo de Oro (después llamado clásico, sin que se ajuste a las normas del clasicismo), los entremeses, los sainetes, las comedias de espectáculo, militares, de santos y de magia, los títeres, las marionetas, el teatro por horas, la zarzuela, el vodevil, el café teatro y representaciones similares. Pero, ni esta enumeración es exhaustiva ni los ámbitos están completamente separados. Las obras del teatro clásico español, así como las adaptaciones cultas propias y las traducidas, se veían en las ciudades y en los palacios de la Corte, así como en las pequeñas localidades a las que llegaban las compañías de la legua. Y, en según qué momentos históricos, las festividades en las urbes tuvieron sus representaciones populares. En cada lugar las representaciones se adaptaban a los medios de que se disponía, lo cual podía suponer que aparecieran menos personajes, o que la espectacularidad fuera mayor o menor.

Otra de las posibles marcas del teatro popular es su gratuidad o sus bajos precios, que permiten, al igual que los textos de la literatura popular con los lectores, llegar al mayor número posible de espectadores. Junto a esto, la vinculación del teatro a lo festivo y local, así como a lo religioso, lo asocia al orden del año, a la



distribución de los tiempos y de las estaciones y a los ritos que acompañan los cambios de solsticios. Aquí habría que incluir aquello que se ha denominado lo "parateatral", todas aquellas manifestaciones que están a caballo de lo festivo, lo procesional y lo teatral. Pero, con frecuencia, las denominaciones y clasificaciones no ayudan a la comprensión de la materia estudiada, y mucho de lo parateatral es teatro popular, solo que visto desde la perspectiva culta de los géneros literarios.

Para acotar el sentido o el significado de lo popular —y, por tanto, de su teatro—, puede ser útil mirarlo desde lo que las normativas y la legislación han dicho de ello. Y, en el caso del teatro, ambas instancias se han caracterizado por rechazarlo en tanto que realidad que se escapaba de la codificación y la norma. Si desde el punto de vista de los eruditos y legisladores de la estética se negaba el teatro popular por no ajustarse a las normas cultas del arte; desde la legislación ocurría lo mismo, ya que los actores eran considerados elementos delincuentes de la sociedad. De modo que, con referencia a él, todo aquello que queda excluido por la ley puede ser considerado teatro popular y, en este sentido, puede hablarse del teatro popular como de una realidad que se quiere heterodoxa y marginal, en tanto que marcada y rechazada por la norma legal. La legislación al respecto, así como los debates acerca de la licitud o no de los espectáculos y de la asistencia a los mismos, son contrarios al teatro (salvo excepciones), lo que pone de relieve la necesidad de acabar con una manifestación que molesta, perturba y se considera pecaminosa. Hay que esperar al siglo XVIII para que esa actitud negativa se matice y entonces lo que se quiera prohibir no sea el teatro en su totalidad, sino aquellas formas que no se ajustan a la reglamentación. En todo caso, nos situemos en la época en la que nos situemos, la legislación y la resistencia al teatro por parte de los moralistas y directores de las actitudes sociales nos enfrentan a los modos de entender el entretenimiento, a la consideración política del mismo y a las dificultades para controlarlo y gestionar el tiempo de ocio.

La denominación "popular" para determinadas manifestaciones surge, por tanto, de la experiencia de lo extraño, de la conciencia que algunos tienen de ser distintos de los otros (y mejores), al no participar ya de valores y gustos que se habían compartido hasta el momento de quiebra. Esa denominación es el testimonio que asienta una fractura como resultado de la experiencia de la otredad; denominación que implicó una valoración negativa y de desprecio de unas realidades y entornos con los que ya no hay identificación o que se ven como formas de lo antiguo (o de lo no moderno), en momentos en que los valores de la Tradición comienzan a cuestionarse. Es el caso de la literatura, el teatro, las danzas y bailes populares y del papel y función de los ciegos, en tanto que transmisores de todo ese mundo de valores y formas de vida que lo popular significaba. Ese momento bien puede situarse en el siglo XVIII.

Términos posteriores como "popularización" y "popularizado", "tradicional" y "tradicionalizado", folklore y otros intentan, desde el mundo académico, explicar los procesos difíciles de mixtura, interferencia, influencia, interrelación y existencia que se dan entre dos prácticas culturales ya separadas por la norma, pero que, como formas tal vez arbitrariamente diferenciadas, se miran de reojo y atienden a los logros del "otro" para utilizarlos en su propio avance, no tan distinto en cuanto a motivaciones, medios, uso y objetivos.

Sentido tiene vincular aquí teatro popular y uso político o nacionalista del mismo, ya que, sobre todo a partir del siglo XIX, aunque hay ejemplos anteriores, al pensar que en el pueblo (esa otra invención difícil de definir) reside la esencia de las naciones, ese teatro (como la literatura) que se despreció, se "descubre" e "inventa" con un sentido y un pensamiento de carácter conservador, vinculado ya al supuesto estatismo nostálgico (esencialista) que se asignó a las culturas y los caracteres nacionales.

Este uso político, en sentido conservador, choca con el empleo político, algo posterior, de otros sectores, sobre todo de ideología marxista, que entendieron el teatro popular como un instrumento para agitar a la sociedad, conseguir un arte del proletariado y un lenguaje propio del pueblo.

Pero, frente a estas visiones del teatro popular, como algo estático e igual, y frente a los mencionados usos políticos, la realidad es que este teatro muestra diferencias culturales dentro de los territorios unificados políticamente, emplea con frecuencia las lenguas vernáculas y minoritarias y, en definitiva, presenta una variedad que se escapa de los esquemas reduccionistas y de las invenciones decimonónicas.

Por otro lado, propio de este teatro es una manera de interpretar que, de nuevo, se escapa de las normativas y de las escuelas cultas, aunque tenga sus propios modos, técnicas y citas, en las que se reconoce esa manera de hacer. Un estilo que varía poco con el paso del tiempo –de hecho, los actores se referían a él como a "las tradiciones"–, signado por convenciones y exageraciones mímicas en unos casos y tosquedad en otros. Al tiempo, los intérpretes, en algunas ocasiones, tuvieron una vinculación vital y familiar con el personaje que ejecutaban –cuya representación pasaba de padres a hijos–, que iba más allá de las tablas, hasta llegar a marcar a las familias con el apodo del papel que representaban generación tras generación. Aunque en el teatro culto se ha dado que un actor se identificara y fuera identificado con un personaje, nunca ha sido de este modo, ni el mismo se ha integrado de tal forma en su trayectoria vital.

¿El teatro popular expresa el pensamiento y la mentalidad de una colectividad, del pueblo, de la nación? ¿Hay una identificación –o debe haberla– entre el autor,

el actor y el espectador? Estas preguntas quizá sobran, pues la realidad será similar o muy parecida a la que se dé en la relación que esos elementos tienen en el "teatro culto". Si se plantean, tendrán la misma respuesta que si se refieren a la literatura popular. Pero, seguramente, no haya o no tenga por qué haber esa comunidad de pensamiento, si consideramos que es un teatro variado, aunque en su variedad recurra a formas determinadas que poco cambian y sea fiel a las fórmulas que tienen aceptación y sirven, poniéndolas al día, para mediar los mensajes y las estéticas que los acompañan.

# Memoria y oralidad: la documentación de los recuerdos\*

(Problemas teóricos y metodológicos  
en el registro de la cultura inmaterial)

**Luis Díaz Viana**

Instituto de Lengua, Literatura y Antropología  
Centro de Ciencias Humanas y Sociales. CSIC

\* Una versión bilingüe de este trabajo ha sido editada en  
*Patrimonio Cultural de España 1* (2009), pp. 205-233

## 1. TEORÍA: Términos y conceptos básicos relacionados con la oralidad

### 1.1. *Folklore, tradición oral y demás conceptos conexos*

**E**stamos acostumbrados a considerar al folklore como la expresión de lo antiguo, rural y oral, algo que ha sobrevivido al tiempo y nos llega del pasado, pero –sin embargo– probablemente se trate de un fenómeno mucho más actual de lo que, a menudo, pensamos. ¿Qué es o, mejor, a qué llamamos folklore ya que la tradición oral remite a él nos guste o no esa palabra bastante desprestigiada en nuestro entorno? La respuesta no es nada fácil. Para empezar creo que habría que distinguir entre cómo se lo ha visto y se ve, en suma, qué se ha entendido que era –según las épocas o contextos– el folklore y qué podría en realidad ser, a qué procesos culturales hace referencia. La aparición “oficial” del folklore como ciencia o disciplina y el mismo nombre que se le dará tiene que ver con lo que Peter Burke ha llamado “el descubrimiento del pueblo” (Burke, 1981: 3-22). Y tiene lugar, durante el siglo XIX, a favor de la corriente romántica interesada por las “tradiciones o antigüedades populares” y la reconstrucción de las identidades nacionales. Pero lo que se llama folklore en ese momento ya había venido existiendo desde antes y el interés por ello también, aunque se le denominara de otra manera, así –por ejemplo– “saber o filosofía vulgar” por parte de humanistas españoles como Juan de Mal Lara (1568) a partir del Renacimiento.

Es por esa tendencia romántica que busca en ciertas manifestaciones populares la esencia o genio de la nación que se adornará al folklore de requisitos o marcas como los de “tradicional”, “oral” y “rural”. Porque interesaba lo popular en cuanto a saber vagamente antiguo o, mejor, de siempre y, por lo tanto, en cierta medida “intemporal”. Se buscaba en esas manifestaciones lo que el pueblo-nación siempre había sido o sabido, aunque él mismo no pareciera muy consciente de lo que era y sabía. Se intentaba, también, desde esa indagación en el “saber del pueblo

o la gente” –que es lo que la palabra folklore significa– rescatar la esencia o genio del pueblo y la nación. Y se miraba a los campesinos como “salvajes” de aquí, en contraposición a los “salvajes de fuera” que interesarían a la etnología, es decir, a los campesinos como reserva o remanente del “exotismo de dentro” y conservadores de unas esencias casi olvidadas.

De ahí el énfasis que se pondría –durante tanto tiempo– en muchas definiciones sobre el folklore en lo que ese *folk*, gente o pueblo, que servía de raíz al término, querría exactamente decir. Pero es –precisamente– bastante complicado pretender definir el folklore en base al “pueblo” al que se refiere. Y, en este sentido, pienso que la respuesta del maestro de folkloristas Alan Dundes a la tan repetida pregunta de *who are the folk?*, sigue siendo –en su aparente obviedad– la mejor que se ha conseguido dar: “*We are*” (Dundes, 1977: 21). Porque “folklore”, “cultura tradicional” o “cultura popular” –que todos esos términos se han utilizado en los últimos años para aludir (más o menos) a lo mismo– son una etiqueta que se pone a lo que parece sobrar, una definición por exclusión, un espacio indefinido en que aparcar a la cultura que queda fuera de la Gran Cultura. Se denomina, así, “folklore” a las expresiones que quedarían al margen de la Cultura con mayúsculas, también llamada, “alta”, “hegemónica” o “Gran Tradición”, la cultura de los cultos, de las más excelsas obras de arte, de los grandes libros y monumentos. La otra cultura que resta, sería la de lo modesto, la de las cosas y formas de vida que van sobrando, en parte la de todos en cuanto a gente corriente, también la de los miembros de una comunidad concreta en cuanto a beneficiarios de lo que hacían y sólo sabían hacer o decir sus padres. De manera que lo que, por un lado, es segregado del conjunto de la cultura, por otro, constituye algo generalmente bastante próximo, que está pegado a nosotros e impregna nuestras experiencias cotidianas. Hasta el punto de que si hay un “pueblo” que sea portador de tal saber folklórico, ese pueblo somos también –en cierto modo– nosotros: “*We are*”.

Pero, aunque a menudo parezcan confundirse, “vida cotidiana” y “cultura popular” no son exactamente lo mismo. A la primera pertenece todo lo que la gente hace y consume; a la segunda sólo aquello en lo que la gente participa, lo que se transmite, crea y recrea. Pongamos un ejemplo próximo: si bien los niños siguen columpiándose hoy, en esos parques iguales en todas partes, han dejado de hacerse en torno al columpio muchas de las cosas que se hacían, de cantarse todo lo que se cantaba, de cortejarse los jóvenes como se cortejaban. La práctica del columpio permanece, pero apenas ya se canta, ni se dice, ni se juega fuera del mero vaivén propiciado por él. Han cesado a su alrededor la poesía y la música. Fue languideciendo la cultura popular que lo rodeaba, desde los saberes añejos a los profundos prejuicios. Dejó de inventar y transmitirse la gente todo lo que ésta como otras muchas prácticas aparejaban, todo el conocimiento que cada momen-

to y rito hacían aflorar, hasta que la vida cotidiana se fue pareciendo cada vez más a un paisaje triste, en el que nada más quedaban –como en algunos museos de etnografía– los artefactos antiguos y solos.

¿Ha ocurrido esto con todo lo que la gente sabía y contaba? ¿Se ha vuelto el pueblo mudo? Veremos más adelante que no. Pues estamos hablando –también– de una forma de crear y transmitir no tanto de una gente específica que sólo crea y transmite saberes de determinada manera. Porque también lo hace –y casi siempre lo ha hecho– de otras formas. Y hablamos –incluso– de nosotros mismos cuando, en vez de cómo “élite” actuamos como “pueblo”, es decir, compartimos y ayudamos a difundir –transformándolo– aquello que ya resulta conocido por una mayoría en nuestro entorno.

### **1.2. Cultura tradicional, cultura popular, patrimonio cultural y patrimonio intangible**

Hoy, utilizamos poco la palabra “folklore”; ha caído en desuso y podría decirse que en descrédito por el abuso y manipulación que se ha hecho de ella. Se la ha manoseado al punto de que en el español coloquial venga a significar “follón” y “algarada”, “trajes regionales” o “coros y danzas”. Otros términos, a los que ya antes me he referido, vinieron a sustituirla a lo largo de las últimas décadas, confirmando ese desgaste. Así, “cultura tradicional” o “cultura popular” han sido las denominaciones más empleadas en los años ochenta y noventa hasta llegar a una expresión que –ahora– parece estar muy en boga: “patrimonio etnográfico o cultural” e incluso “patrimonio intangible” (Pratt, 1999: 87-109).

Da –a veces– la impresión de que todos estos términos significan lo mismo y, de hecho, los mediadores políticos y los “guardianes de la tradición” (Díaz, 1999) los utilizan, a menudo, como si así fuera. Sin embargo, tales denominaciones no se refieren a idénticas realidades: “cultura tradicional” puede equivaler más o menos a folklore, aunque la palabra “saber” se haya reemplazado aquí por un término muy antropológico, “cultura”, y “pueblo” por otro enormemente discutible, como es el de “tradición” (o “tradicional”).

De otra parte, “cultura popular” hace referencia a esos otros segmentos o conglomerados de cultura que pueden estar en la nuestra. Para mí tiene una ventaja sobre otros términos como “folklore” o “cultura tradicional”, la de apuntar al hecho de que hay un territorio cultural que sirve de espacio para las interinfluencias, una plataforma virtual en que lo oral y lo escrito, lo rural y lo urbano, lo antiguo y lo moderno, así como prácticamente todas las dicotomías con que en Occidente parcelamos el mundo, del folklore a la cultura de masas, entran en conexión. Y esto creo que hoy se parece más a la realidad que encontramos.

De la visión de folklore que tenían los románticos se pasará a la definición mínima de los folkloristas y antropólogos norteamericanos que, a partir de los años setenta, revisarán el término despojándolo de esas marcas de ruralidad, tradicionalidad, oralidad o antigüedad a las que antes aludíamos. Así Ben-Amos, definirá al folklore como “la comunicación artística en el seno de pequeños grupos” (Ben-Amos, 2000: 50). De lo que se deduce que el folklore sería una parte de lo que se transmite dentro de la cultura popular, pero no toda ella. Una gramática creativa utilizada sólo por determinados grupos dentro de una sociedad o una manera de transmitir que nada más se utiliza en determinadas ocasiones.

Por otro lado, la cultura popular —e incluso el término tradición— remite a cómo funciona habitualmente toda cultura, mediante la creación y transmisión de saberes (como suele decirse) “generación tras generación”. Un ejemplo que lo clarifica: la capacidad humana de contarse sería cultura (popular o no); y lo que se cuenta por cada grupo y —sobre todo— la manera de hacerlo podría ser el folklore. Tanto la “cultura de los cultos”, como la otra, ampliamente considerada “popular” o —de manera más restrictiva— “cultura tradicional” (con la que el folklore vendría, más o menos, a coincidir) se transmiten por “tradición”. Claro que hay diversas vertientes de “tradición” y una de las distinciones que más se han empleado por quienes pretendían definir el folklore ha sido la dicotomía entre las tradiciones “rural” y “urbana”. Un asunto en que quizá convenga detenerse.

## 2. MÉTODO: Recopilación folklórica y trabajo de campo en los confines borrosos de la realidad

### 2.1. La oposición campo /ciudad

La de campo/ciudad es una de esas oposiciones o dicotomías muy occidentales. No porque no existan o existieran ciudades en otras culturas o civilizaciones —que por supuesto que sí—, sino porque tal oposición ha llegado —en cierto modo— a caracterizar el tipo de vida predominante en Occidente. Siempre ha habido relación entre campo y ciudad, pero nunca quizá como ahora ésta ha llegado a ser tan paradójica. La ciudad se ha convertido en depredadora o devoradora del campo, en un ámbito que hace —si no imposible— difícil la vida de la naturaleza en ella: los animales han sido prácticamente expulsados aquí si no están en jaulas o llevan correas y a los gatos o a las palomas se les persigue cíclicamente. No en vano civilización, término que se asimila con frecuencia al de cultura ha venido a convertirse en algo opuesto al de naturaleza. Y hemos asistido, con el curso de la historia, a la quiebra de muchos modelos de ciudad: la ciudad fortaleza, templo, la ciudad museo, libro, hasta llegar a la tele-ciudad en la que nos relacionamos virtualmente.



Es significativo que los que Augé llamaba “lugares etnográficos” hoy sean, muchas veces, mera representación de lo que fueron –las plazas, los centros de las ciudades– y los denominados como “no-lugares” –supermercados, aeropuertos– hayan pasado a ser los lugares donde la gente se pasa la vida e incluso se relaciona –aunque tampoco demasiado– (Augé, 1998).

De otro lado, en ocasiones ocurre que, ahora, la gente que trabaja en el campo vive en la ciudad porque sigue manteniendo tierras o algún negocio allí y la que vive en el campo, aunque sea en las cada vez más numerosas urbanizaciones, trabaja en la ciudad. Además, las políticas actuales en gran parte del mundo parecen dar por sentado que el campo está condenado, que el campo tiene poco menos que desaparecer a favor de la ciudad o convertirse en una especie de parque temático y reserva de lo típico dependientes de ella: un museo de sí mismo. A la gente que sigue viviendo en determinados lugares con una forma de vida que suele llamarse “tradicional” –ya se trate de comunidades indígenas o de los campesinos que quedan en nuestro entorno– es como si se les estuviera moviendo a convertirse en espectáculo exótico, en exhibidores y vendedores de lo único que les queda: el pintoresquismo. Por eso puede decirse que, quizá, lo importante –en el fondo– no es cómo llamemos a lo que esas gentes saben (“folklore”, “cultura tradicional”, “cultura popular”, “patrimonio etnográfico” “patrimonio inmaterial”), sino por qué parece que sobran tantas cosas, por qué todo lo que aún es humanamente tan valioso tiene –forzosamente– que desaparecer; o pasar cosificado, en el mejor de los casos, a las vitrinas de los museos.

Pues cabría pensar que pesa más cierta forma de tradición o transmisión –como la oral– en el medio rural. Eso que la UNESCO ha reconocido –ahora– como cultura inmaterial. Sin embargo, las formas de transmisión de la cultura tienden a entremezclarse y, así, los pliegos de cordel –que eran texto impreso pero se oralizaban– tuvieron una gran importancia en la difusión de la cultura popular en Europa, “sin pararse en fronteras ni en ámbitos rurales o urbanos”, aunque su foco de irradiación estuviera, por lo general, principalmente en las ciudades (Díaz 2000: p. 37).

Volviendo a las consideraciones iniciales sobre el folklore como algo que nos llegaría del pasado, debe recordarse, también, la distinción que hacía Gramsci entre los estratos fosilizados del folklore “que reflejan condiciones de vida pasada y son, por lo tanto, a menudo conservadores y reaccionarios y otros que son una serie de innovaciones creadoras y progresivas, determinadas espontáneamente por formas y condiciones de vida en proceso de desarrollo, y que se encuentran en contradicción o meramente en discrepancia con la moral de los estratos dirigentes” (Gramsci, 1988: 489).

A esas facetas conservadora y progresista del folklore o, si se prefiere, reaccionaria y subversiva, yo añadiría el remedo del folklore puesto en el mercado como negocio, su aspecto de representación o mercancía en el mundo actual que algunos autores identifican con el folklorismo o con el *fakelore*, una especie de falsificación del folklore. Y que es lo que más suele pasar por folklore cara a los medios y el *merchandise*. Si se quiere, se puede relacionar al primero de los folklores que distinguía Gramsci con la llamada cultura tradicional, ligada al medio rural, y al segundo más con el de las ciudades, pero las cosas no son tan sencillas. Y menos hoy, cuando más que el territorio va importando –cada vez más– el concepto de tiempo. Es tiempo lo que marca la lejanía y la distancia entre unos lugares y otros. Tiempo y no espacio lo que comparten quienes se transmiten rumores, chistes, leyendas por Internet. Tiempo es lo que denominamos con ese *oxímoron* de “realidad virtual”.

## 2.2. La relación entre pasado y presente

Lo que se transmite colectivamente es, en la mayoría de las ocasiones, ya conocido por esa misma colectividad; e incluso puede responder a distintos tiempos de memoria. Resulta significativo, en este sentido, lo que los llamados informantes de la literatura considerada como tradicional dicen “*off the record*”, a propósito de lo que cantan o recitan, y los recopiladores no suelen incluir en ningún lugar de sus publicaciones. Así, la informante de un romance muy conocido, el denominado como de “Don Bueso y su hermana cautiva”, me cantó una versión –en cierta ocasión– que constaba de dos partes bien diferenciadas. La primera era la actualización del viejo tema al periodo finisecular de las guerras de África, y consistía en el recitado de unas coplas al estilo de un romance de ciego:

“Vamos a cantar, señores,/ estos cuplés de la niña/  
que cautivaron los moros/ en los riscos de Melilla”.

Y la segunda parte se correspondía con el tema propiamente dicho, que no era otro que la vulgata o versión más difundida de aquel romance, la que empieza con los siguientes versos:

“Y El día de los torneos/ pasé por la morería”  
y vi una mora lavando/ al pie de una fuentecilla (Díaz, 1983: 69).

Cuando la informante empezaba a cantar esta parte dijo en voz alta, pero como para sí misma o, mejor, en complicidad con quienes escuchábamos: –Y ahora empieza... Ella contaba con que su audiencia iba a reconocer esta narración, luego era consciente del exordio introducido por algún ciego coplero para actualizar el asunto. La primera parte funcionaba como un “recuerdo” bastante reciente en el tiempo de lo que podía ocurrir en Melilla a cualquier soldado allí destinado,

que además los oyentes habrían identificado en su momento con cualquier joven del pueblo. La segunda venía de un tiempo remoto y, sin embargo, era ya más reconocible –e incluso más actual– cuando la informante me lo contó. No había pasado de moda. Era memoria. Una, podía fecharse con cierta exactitud y la informante recordaba bastante bien las circunstancias en que la aprendió. La otra, no podía recordar cuándo había empezado a conocerla, ni si la escuchó a su madre o abuela, o a cualquier persona del pueblo: la sabía “de siempre”. La misma informante, Flor Frías, de 80 años cuando me recitó y cantó el romance –hace ya un par de décadas– en El Burgo de Osma (Soria), también me transmitió otro relato muy difundido, el de “La boda estorbada” o “La condesita”, igualmente con una introducción “de época”.

“Dale, dale maquinista/ dale, dale fuego al tren  
que vienen los reservistas/ no se pueden detener”.

En este caso, el exordio aludía a la guerra de Cuba:

“Que van a la guerra de Cuba/ y allí todos morirán”.

Cuando la informante de El Burgo comenzó con los archisabidos versos de la “Condesita” de nuevo nos indicó: -Y ahora es cuando viene... Prosiguiendo, después, con el romance en sí:

“Si a los siete años no vuelvo/ te puedes, niña, casar” (Díaz, 1987: 194).

Los relatos y rituales populares recorren una senda paralela pero distinta a la de la historia y nos ofrecen en su narración o puesta en escena un “pasado muy presente” (Alfaro, 2001: 107): el de la memoria colectiva nunca del todo rota y vivida desde el hoy. Voy a poner un ejemplo de cómo la entrevista informal más que la recopilación folklórica nos proporciona datos fundamentales para entender lo que la frecuente referencia a los “moros” puede significar en leyendas y rituales peninsulares, pero por la influencia hispana, también en muchos lugares de América donde son los indígenas quienes, alternativamente, asumen el papel de cristianos o moros en un juego festivo de identidades.

Un asunto que ha interesado a varios autores y del que Larrea Palacín ya escribió:

“Al niño se le dice *moro* antes de que reciba el bautismo; el vino sin aguar es *moro*; cristiano o *bautizado* el que ha sido mezclado con agua; los restos de edificios antiguos, sean árabes, romanos, griegos, fenicios, ibéricos o megalíticos son *obras de moros*. Nuestro amigo D. Julio Caro Baroja nos decía en cierta ocasión que en comarcas bastas (*sic*) donde no habían entrado los musulimes, hablaba

las gentes de los moros como de habitantes que habían vivido en ellas y poseían técnicas más adelantadas que los indígenas, y el Sr. Baroja añadía que probablemente habría que identificar a tales moros con los paganos y, en este caso, concretamente con los romanos" (Larrea Palacín, 1952: 33).

En Salientes, una aldea del Alto Bierzo leonés donde se acaba el mundo (o por lo menos la carretera), se cuentan historias sobre tesoros guardados por moros y moras, lo que es común a toda esa zona. Pero hasta hace poco se creía que las moras descendían de sus cuevas y dejaban a sus niños en lugar de los de las campesinas para que fueran bautizados: "*Acachenta, acachenta, que el tuyo acachentado está*". Es decir, acata, agacha, baja la cabeza en señal de asentimiento para que la criatura sea bautizada. La informante que lo contaba aclaraba también que, cuando un bebé se dejaba en un ribazo, era bautizado y devuelto con los suyos a cambio del propio, que siempre se devolvía sano y salvo.

Puesto que tales relatos legendarios sobre esos moros cercanos, del mismo lugar y prácticamente del mismo pueblo, eran narraciones que hablaban casi siempre de fugitivos por aquellos montes, nuestra informante comentaba –además– que de niña había creído identificar un fondo común entre las historias de moros y de maquis, entre el pasado y el presente. Quizá porque, como en el juego de identidades escenificado por los rituales a los que me he referido aquí, sólo la imagen reflejada en un espejo hecho de tiempo o el leve golpe de agua del bautismo separan lo que se es de lo que no, la ficción de la realidad.

### 3. LAS TÉCNICAS: Saber escuchar o la importancia de lo que se nos cuenta

#### 3.1. La capacidad de adaptación del folklore y las "nuevas comunidades"

Lo que parece es que al folklore en sí, esa poética o gramática de creación y transmisión de "saberes en pequeños grupos", paralela al lenguaje, no le gustan los focos y –cuando los hay– se va, rápidamente, a otra parte. Por ejemplo, a Internet, y desde ahí responde en clave *folk* a los problemas de la globalización con sus mismas armas, a veces de forma subversiva, por lo que el folklore, en efecto, sigue estando muy de actualidad y –como ya dejé escrito– "funcionando plenamente en nuestro mundo" (Díaz, 2003: 85). Tiene, sin duda, el folklore una gran capacidad de adaptación, la que tiene la cultura; pues el folklore es también la manera en que los grupos construyen y preservan una cultura que hacen suya. Y de eso se

trata cuando intentamos estudiar antropológicamente el folklore. De ver cómo el folklore no sólo se conserva, sino cómo se perpetúa y reinventa. De su capacidad no sólo para sobrevivir desde el pasado, sino para incorporarse al presente e incluso prelude el futuro. Tenemos también que ocuparnos de esos rumores que causan pérdidas a las multinacionales o contribuyen a articular una acción política, de las leyendas urbanas que ahora circulan por la red sobre distintos peligros que nos acechan, de las lluvias de aerolitos de hace unos años (había quien los había visto caer con forma de botella de coca-cola). Hay sí, un boca a boca internáutico (bautizado ahora como *netlore*) que es –como el folklore de siempre– múltiple en el espacio y el tiempo, que vive en versiones y variantes rehaciéndose de continuo. Un folklore que sigue sirviendo socialmente tanto de expresión de tensiones profundas como de válvula de escape que ayude a liberarnos de ellas o, al menos, conjurarlas en el terreno de lo poético.

¿Pero cómo funcionan las comunidades virtuales sobre las que el folklore se sustentaría, hoy? El concepto de “comunidad” ha sido de gran importancia en la teoría antropológica y determinante para una cierta forma de hacer etnografía (el trabajo de campo). En este sentido, hablar de “comunidades deslocalizadas” puede parecer paradójico. Sin embargo, resulta inevitable que, tras estudiar comunidades “primitivas” y “campesinas” o llegar al fin a la ciudad (lo que se ha llamado antropología urbana), la antropología encare los desafíos del momento actual y dé un último paso que tendría que ver con la “deslocalización o traslocalización de saberes” (Abu-Lughod, 1999: 13-15), que ya no pueden ser sólo estudiados en relación con comunidades asentadas en territorios concretos. Se construyen o reconstruyen también –hoy– las comunidades por afinidades que tienen que ver con oficios, aficiones o actitudes ante determinados problemas; e –incluso– como contestación a la misma globalización.

Medios como la televisión o Internet generan la transmisión de información y conocimientos más allá de los niveles clásicos o convencionales de comunicación. Es un fenómeno bastante general al respecto la pérdida o, al menos, transformación del “sentido de lugar” (Appadurai, 1996: 29). Las leyendas de transmisión oral pueden aparecer provisionalmente fijadas por escrito, en Internet o en los periódicos, como rumores que pasan a ser noticias.

Se impone, pues, descubrir los nuevos ámbitos de comunicación en que se comparten los saberes, de escuchar las voces que resuenan en ellos, de dejar que éstas se oigan más allá de clichés y estereotipos clasificatorios, de no cosificar a la llamada cultura popular de modo que los considerados como portadores de la misma pierdan no sólo su rostro sino hasta su voz. Y podría dar la impresión de que lo que se propone es sustituir el constructo de un pueblo ancestral y ruralizante por el de un pueblo cibernético e ilocalizable no menos evanescente e inaprensible.

Pero no. Lo que proponemos es reconstruir los contextos más amplios de transmisión que hoy se producen, averiguar cómo, por qué, y para qué se sigue creando la cultura popular: llegar hasta los sujetos que hay tras el objeto recopilable. Incluso si –como en más de una ocasión ocurrirá– descubrimos que ese sujeto somos también, como ya se apuntara, nosotros mismos. No es que las técnicas que se han venido utilizando en la recopilación folklórica o el trabajo de campo antropológico ya no sirvan, pero a las encuestas, a la entrevista, a la observación participante, habremos de sumar otros registros nuevos de información.

Si el folklore es una forma de resistencia a la cultura oficial (y, a veces, parece que así ocurre), pueden interpretarse en este sentido subversivo muchos de los fenómenos ocurridos entre el 11 y el 14 de marzo del año 2004 en España. Los rumores sobre un posible “golpe de Estado”, por ejemplo. Porque la cohesión creada de antemano desde el “*netlore*” (o folklore de la red) había contribuido ya con anterioridad –y en más de una ocasión– a articular acciones concretas en un momento dado. Ciertamente folklore puede servir para formular la disidencia, para resistir ante situaciones adversas, y algo de eso vimos en toda la etapa anterior al 11M. Eran muchos los e-mails que como parodia, rumor y leyenda nos llegaban ya sobre la catástrofe del Prestige o la Guerra de Irak y no cabe duda de que todo ello ayudó a cohesionar redes de afinidad que resultaron de gran utilidad e inmediatez cuando surge el rumor del supuesto golpe de Estado tras los atentados de Atocha.

Lo que importa en el caso de éste –como de otros rumores y leyendas– no es que fuera verdad, sino que pareciera verosímil. Y lo pareció. Porque aunque, hoy, a menudo se utiliza en los medios de comunicación el término de “leyenda urbana” como sinónimo de mentira, lo que –sin embargo– hace a la leyenda tal es que puede parecer verdad. En sus confines ficción y realidad se confunden. Pero es que la cultura popular demuestra la capacidad del ser humano para contarse y contar: lo que ha sido, lo que está ocurriendo, lo que puede ser y lo que no será nunca. La capacidad para reinventarse en cada época. Y de ahí que para mí las mejores historias sean las que sigue contando la gente.

### **3.2. Escritura y oralidad: la pluralidad literaria o las maneras actuales de “leer”**

Este nuevo folklore transmitido por los actuales vehículos de comunicación plantea desde una inédita perspectiva una vieja cuestión: ¿el mundo de la palabra oral y el mundo de la palabra escrita están tan en oposición como a veces se ha pretendido o pueden ser –con frecuencia– complementarios? Porque las leyendas de las que estamos hablando circulan tanto oralmente como –en una especie de “boca a boca” cibernético– por Internet y, también, a través de los libros que empiezan a recogerlas dentro de las pocas recopilaciones de “folklore actual” (Ortí y

Sampere, 2000; Pujol, 2002; Pedrosa, 2004). ¿Cómo registrarlas? Allí donde aparezcan. ¿Cómo estudiarlas? Desde sus huellas hasta los colectivos o “comunidades virtuales” que las crean. Y de ahí, a las personas.

El folklore, para Propp (1984) primero y Bascom (1981) después, es –fundamentalmente– “arte verbal”, aunque no todo el folklore lo sea ni ellos lo pretendan reducir sólo a la palabra. Sin embargo, sí que toda literatura es de alguna forma “arte verbal”. Para Propp, el folklore en su origen está ligado no a la literatura, sino al lenguaje, que nace en cualquier lugar y cambia de una manera regular e independientemente de la gente (Propp, 1984: 6).

Pero –eso sí– sería el folklore una forma especial de “arte verbal”, porque posee una poética distintiva. La obra literaria convencional, por ejemplo, está formalmente terminada, cerrada, y el folklore se recrea constantemente, incluso vive y se transforma más allá de los grupos o individuos que inicialmente lo crearon. El libro, el poema de un autor, apenas cambian aunque los recreemos en otro contexto espacial y temporal mediante la lectura. Una obra literaria “vuelta” en folklore no lo es, por el contrario, hasta que entra –precisamente– en ese proceso de transformaciones sucesivas y adquiere los recursos (o transita por los cauces) cambiantes que caracterizan lo folklórico.

A menudo se ha buscado la diferencia entre la literatura escrita y oral, entre el folklore y lo estrictamente literario, en la existencia o no de la autoría. Pero, quizá, en lo que atañe a las expresiones folklóricas es ésta una cuestión que no deberíamos ni siquiera plantearnos. Pues tal distinción –entre autoría y anonimato– procede del ámbito de la literatura considerada como culta y no tiene sentido en el campo del folklore, donde –sencillamente– no importa el autor; lo que no quiere decir que no los haya: todos quienes lo transmiten de algún modo lo son.

Más que en el autor, la diferencia entre unas y otras formas de arte verbal está –a mi juicio– en el lector, que en el caso de la literatura folklórica solía hallarse en el mismo plano o contexto de comunicación y actuar directamente sobre la obra transmitida –como oyente y, a su vez, posible transmisor. Toda lectura remite a la palabra que, en última instancia, siempre es sonido. No hemos dejado de “leer por el oído” tanto como por la vista. Y, en la actualidad, como ya ha quedado explicado, se produce una pluralidad de modos de leer en torno a ese sonido remoto, tantos como formas de transmisión. No es ya, sólo, que cada lector reinterprete el texto (como siempre ha ocurrido) de manera distinta, es que se lee un mismo *item* desde muy diversos soportes. Así, la misma leyenda –supongamos que la popularísima de “La autostopista fantasma”– puede llegar a nuestro conocimiento por un e-mail de Internet, como recreación literaria o cinematográfica, a través de un anuncio televisivo (y uno hubo que, para anunciar una marca de automóviles,

se basaba en esta imaginería fantasmagórica), desde las recopilaciones ya realizadas sobre el tema o –todavía– en una versión transmitida oralmente que, al más puro uso “tradicional”, sitúa a la fantasma en una curva concreta de una carretera identificable.

La pluralidad de la lectura impregna nuestro mundo y nunca –quizá– la diversidad de vías de la comunicación literaria ha sido tan extensa. Por ello, cuando hablamos de la lectura no podemos, ya, pensar únicamente en el lector decodificando un texto impreso, sino en muchos tipos de lectores ante un casi innumerable catálogo de situaciones o espacios en que se transmite lo literario.

Para comprender cómo actúa esta transmisión, hoy, debemos tomar en consideración no sólo las distintas clases de oralidad –de las que ya hablara Zumthor (1983: 10)–, sino también esa misma pluralidad de la lectura. La ampliación de vías que se ha producido en tiempos recientes afecta tanto a lo oral como a lo textual y ha contribuido a entremezclar más aún sus modelos. No desaparece la lectura ni está en trance de desaparición: las leyendas urbanas a las que antes me refería se difunden, sobre todo, entre los más jóvenes. Muchos de ellos conocen, de otro lado, las grandes obras de la literatura –siquiera por primera vez– a través de versiones televisivas o cinematográficas. Quizá haya que repensar, más bien, el concepto de lectura. Pues la literatura no muere porque se lea –convencionalmente– menos, lo que además no deja de ser muy discutible. Permanece siempre inalterable la necesidad humana de contar y contarse; de volver a escuchar –o leer– la misma historia.

## 4. A MANERA DE EPÍLOGO: narrar y ser narrado o la documentación de los recuerdos

### 4.1. Canciones para contar

Memoria es la capacidad de recordar. Recuerdos son lo que la memoria selecciona para contar. Y éstos son lo único que se puede documentar: lo registrable. Porque “la memoria es lo que nos pasa e incluso lo que no nos pasa” y “determinará en gran medida lo que nos vaya a ocurrir” (Díaz, 2008: 50). Cuando a finales de los años setenta comencé a reunir el material de lo que después se publicaría como *Cancionero popular de la guerra civil española* ([1985] 2007), pesaba sobre las voces que me cantaron las primeras canciones el silencio de la alargada sombra de la guerra. Los primeros temas habían surgido –sin que yo los buscara– entre el repertorio de las narrativas populares que empecé a recopilar a principios de esa década. Como flores de un cementerio, las canciones brotaban sobre las losas de



un tiempo pasado y, a menudo, iban acompañadas –por parte de mis informantes– de leves indicaciones o guiños cómplices acerca de los lugares en donde estaban enterrados los desaparecidos, la gente de la que aún no se podía hablar. La recuperación de aquel pasado trágico –del que tanto se vuelve a hablar ahora– se inició por las canciones, por la banda sonora, por la música que todavía resonaba en el silencio.

La contraposición de “voces” de uno y otro lado –que estructura el libro– la asumí, desde la misma concepción del trabajo, como necesaria. Y era una novedad en aquel entonces, pues –de hecho– la mayoría de las recopilaciones y los pocos estudios que se estaban preparando sobre este asunto caían de una sola parte. Parece que en ello no me equivoqué, y no sólo desde un punto de vista científico (ya que “partir” el fenómeno en dos hubiera sido desnaturalizarlo), sino también desde una perspectiva más íntima o personal. Tenía que ser consecuente con mi propia historia familiar que era, además, la de la mayoría de las familias de este país: todas habían sufrido –de una u otra manera– el desgarró entre dos bandos y esa herida continuaba viva. Y, como dice Mainer en el prólogo de la reciente reedición de esta obra mía, nada de lo que tiene que ver con aquel folklore de muerte “era grato”, pero “era nuestro” (Mainer, 2007: 18).

El hallazgo de todo este “arsenal de canciones” influyó decisivamente en mi trayectoria investigadora, me acompañó durante ese tiempo y aún me sigue acompañando: descubrí romances “tradicionales” en su estilo –como el de García y Galán– que apenas tenían 40 años de existencia y una complejidad en las vías de transmisión de lo popular que hasta entonces no había sospechado. Me sentí obligado, pues, a revisar algunos de los planteamientos que como recopilador y estudioso de lo popular me habían guiado hasta ese momento. Otras consecuencias de mi trabajo de entonces no he podido evaluarlas en toda su dimensión hasta ahora: partiendo de los testimonios de aquel presente vivido por mí me vi enfrentado a un tiempo mítico que era el que me había rodeado desde mi infancia. En la finca de mi abuelo materno había escuchado por primera vez hablar casi en secreto de aquel tiempo. Todas las personas de mi entorno tenían una historia que contar y, a menudo, que esconder al respecto. En los relatos surgían canciones del mismo modo que, cuando preguntara más tarde a mis informantes por canciones de la guerra, espontáneamente surgirían mil historias. Todas esas narraciones que oía de niño hundían sus raíces en un territorio mítico, fundacional de la realidad que a mediados de los cincuenta vivíamos. Primero vinieron los mitos, la historia llegaría después.

Porque los mitos son eso, un relato de algo que –supuestamente– ocurrió en el pasado y que (verdadero o no) condiciona y resulta de gran relevancia para entender el presente. Los mitos no necesariamente mienten. La guerra desde los testi-

monios orales de mi tiempo, aunque también recurriera a documentos de entonces, es lo que busqué a través del laberinto de aquel libro. Las canciones populares aún recordadas son un ejemplo magnífico para explorar eso, porque las canciones tiran siempre de otros recuerdos. Y ayudan a resistir.

Dice el testimonio de un superviviente anónimo que participó en la Revolución de Asturias: “Para otros son las medallas, aparecer en los libros de historia. A nosotros, sólo nos quedan las canciones” (Díaz, 2007: 35).

#### **4.2. Las fosas de la memoria y el valor humanizador de los relatos**

Vivimos en un país construido sobre ruinas remotas y asesinados recientes. Se excava un aparcamiento y surgen restos de “paganos”, romanos o moros. Se levanta la tierra de las cunetas y aparecen represaliados de nuestra guerra incivil. Se “dio el paseo” o “el café” –como entonces se decía con esa cruel naturalidad tan española frente a la muerte– a miles de personas que nunca fueron al frente: el horror no necesitaba campos de batalla para enseñorearse de las calles, las casas, las carreteras y las personas.

Morir era más fácil que vivir y durante años la violencia no supo de edades ni de géneros: murieron muchos hombres, pero también desaparecían en las retaguardias –a manos de bestiales agresores– los ancianos, las mujeres y los niños. Una noche tremenda de olvidos se tragó los cuerpos de muchedumbres de inocentes sobre los que –durante largo tiempo– no se volvería a hablar. O sí. Los relatos –muchas veces– han conducido a las fosas, éstas a los cuerpos y los cuerpos a las personas. La exhumación devuelve a quienes fueron asesinados y enterrados indiscriminadamente como “no humanos” su humana identidad. Se ha señalado ya en alguna ocasión –dentro de los muchos trabajos que se vienen publicando sobre el tema– el sentido último que, más allá de las controversias de las asociaciones dedicadas a ello, podría tener este acto de la exhumación de las fosas: el valor de revertir el rasgo deshumanizador que tuvo aquella violencia (Ferrándiz, 2005: 109-132). En el término palentino de Villamediana, la Asociación para la Recuperación de la Memoria Histórica inició en este mismo año la exhumación de lo que ha dado en llamarse “la fosa de las mujeres” por el número de ellas que se espera encontrar allí. Mujeres que dejaron solos en aquel mundo terrible a casi medio centenar de infantes y adolescentes, que –en algunos casos– no fueron capaces de sobrevivir. Se cree que todas procedían de Dueñas, un pueblo donde –por cierto– quedan los vestigios de una villa romana en la que se encontró un hermoso mosaico. Y en el que hasta 100 personas –25 de ellas mujeres– fueron asesinadas en el año 1936. Hay quienes todavía se preguntan por qué los arqueólogos se afanan en desenterrar ahora estos cadáveres que no tienen aún un siglo. Como si el pasado reciente debiera de interesarnos menos que el remoto. Hay una buena razón y –en

el fondo— es la misma que explica y justifica la búsqueda de vestigios de hace cientos o miles de años: devolver el nombre a los muertos, poder contar su historia, los humaniza de nuevo, les devuelve aquella cercanía que les fue robada con su identidad.

Y es que somos humanos porque narramos o se nos narra, porque resultamos capaces de contarnos mientras nos encontramos vivos y alguien habla aún de nosotros cuando ya estamos muertos. Existimos como personas porque vivimos en los otros. Porque alguien que todavía nos recuerda necesita saber donde yacemos para ir a visitarnos. Somos humanos por y para contar.

## Bibliografía

ABU-LUGHOD, L. 1999. "Comentarios a 'writing for culture' de Christoph Brumann", *Current Anthropology*, Suplemento, pp. 13-15.

ALFARO, Alfonso (2001). *Moros y cristianos. Una batalla cósmica*, Zacatecas: Libros de La Espiral de Artes de México.

AUGÉ, Marc (1998). *Los "no lugares". Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Barcelona: Editorial Gedisa.

APPADURAI, Arjun (1996). *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, Minneapolis-London: University of Minnesota press.

BASCOM, William (1981). *Contributions to Folkloristics*, Merrut (India): Archana Publications.

BEN-AMOS, Dan (2000). "Hacia una redefinición de Folklore en contexto", en C. Sánchez Carretero, D. Noyes y L. Díaz Viana (eds.), *Performance, arte verbal y comunicación. Nuevas perspectivas en los estudios de folklore y cultura popular en USA*, Oiartzun: Sendoa, pp. 35-53.

BURKE, Peter (1981). *Popular Culture in Early Modern Europe*, New York: Harper & Row.

DÍAZ VIANA, Luis (1983). *Romancero tradicional soriano*, vol. 1, Soria: Diputación Provincial.

- (1987). *Palabras para vender y cantar*, Valladolid: Ámbito Ediciones.

- (1999). *Los guardianes de la tradición. Ensayos sobre la "invención" de la cultura popular*, Oiartzun: Sendoa.

- (2000). *Palabras para el pueblo. Aproximación General a la Literatura de Cordel*, vol. I, Madrid: CSIC.

- (2003). *El regreso de los lobos. La res puesta de las culturas populares a la era de la globalización*, Madrid: CSIC.

- (2007). *Cancionero popular de la guerra civil española*, Madrid: La Esfera de los libros.

- (2008). *Narración y memoria. Anotaciones para una antropología de la catástrofe*, Madrid: UNED.

DUNDES, Alan (1977). "Who Are the Folk?", en W. R. Bascom (ed.), *Frontiers of Folklore*, Boulder (Colorado): Westview Press, pp. 17-35.

FERRÁNDIZ, Francisco (2005). "La memoria de los vencidos en la guerra civil: el impacto de las exhumaciones de fosas en la España contemporánea", en J. M. Villacuenta y S. Narotzky (eds.), *Las políticas de la memoria en los sistemas democráticos: Poder, política y mercado*, Sevilla: ASANA, pp. 109- 132.

GRAMSCI, Antonio (1988). *Antología (Selección, traducción y notas de Manuel Sacristán)*, Madrid: Siglo XXI.

LARREA PALACÍN Arcadio (1952). El dance aragonés y las representaciones de moros y cristianos, Tetuán: Editora Marroquí, Instituto General Franco de Estudios e Investigación Hispano-Árabe.

MAINER, José-Carlos (2007). "Un antropólogo en guerra" (Prólogo), en Luis Díaz Viana, Cancionero popular de la guerra civil española, Madrid: La Esfera de los libros.

MAL LARA, Juan de (1568). La philosophia vulgar, Sevilla.

ORTÍ, Antonio y SAMPERE, Josep. (2000). Leyendas urbanas en España, Barcelona: Martínez Roca.

PRATT, Joan (1999). "Folklore, cultura popular y patrimonio", *Arxius de Sociologia*, núm. 3, pp. 87-109.

PEDROSA, José Manuel (2004). La autostopista fantasma y otras leyendas urbanas españolas, Madrid: Páginas de Espuma.

PUJOL, J. M. (coord.) (2002). Benvingut/da al club de la SIDA, i altres rumors d'actualitat. Barcelona: Generalitat de Catalunya.

PROPP, Vladimir (1984). *Theory and History of Folklore*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

ZUMTHOR, Paul (1983). *Introduction a la Poésie Orale*, Paris: Editions du Seuil.



# LITERATURA POPULAR

Simposio sobre literatura popular - 2010

Organiza  
Fundación Joaquín Díaz