

(Estudios sobre la balada tradicional vasca, 1)

Peru gurea (EKZ, 115), *der Schwank vom alten Hildebrand*,
Y SUS PARALELOS ROMANICOS (Aa.-Th., 136OC)

JESUS ANTONIO CID

Me propongo tratar en una corta serie de trabajos algunos aspectos de la baladística vasca dentro de su contexto europeo y desde un doble punto de partida. El primero es una participación, ya prolongada, en los proyectos del Seminario Menéndez Pidal para la recogida, edición y análisis de textos del Romancero hispánico. La otra experiencia, más limitada, es la oportunidad que tuve de trabajar durante un curso en la Universidad del País Vasco (c. de Vitoria) como profesor de Literatura. En la medida de nuestras posibilidades, iniciamos entonces junto a Jon Juaristi un proyecto de investigación sobre la balada narrativa oral en lengua vasca que incluiría la formación del corpus básico de temas y versiones, la realización de algunas encuestas de campo, y un estudio de los textos para su ulterior edición. En el proyecto se integró un grupo de estudiantes que colaboró muy activamente y que en buena parte ha seguido después trabajando en distintos aspectos relacionados con el proyecto¹. Antes y después se han venido publicando aportaciones valiosas y desde perspectivas muy distintas (A. Are-

1. Formaron parte del grupo de trabajo Koldo Biguri, María José Kerejeta, Gabriel Fraile, Javier Ormazábal, Joseba Lakarra, Blanca Urgell, Imanol Barrutia y, posteriormente, Itziar Laka y Cristina Rico. Una descripción inicial de los objetivos y plan de trabajo puede verse en K. Biguri, «*María Goiri Mintegia: Euskal Herriko ahozko literatura tradizionala ikeretzen ari*», *Anaitasuna*, 418 (marzo 1982), pp. 46-7. El grupo participó en el *Tercer coloquio internacional sobre el Romancero y géneros poéticos afines* (Madrid, Univ. Autónoma, 16-18 diciembre 1982), con una ponencia de J. Juaristi y dos de autoría colectiva leídas por M. J. Kerejeta y K. Biguri, que serán publicadas en las Actas del coloquio, actualmente en prensa (Madrid: Sem. Menéndez Pidal. Edit. Gredos). En 1983 ha aparecido la obra *Euskal Baladak*, 2 vols. (Donostia: Hordago), compilación y estudio de J. Lakarra, K. Biguri y B. Urgell, que constituye la primera colección y monografía específica de conjunto sobre la balada vasca.

jita, J. Kortazar, J. M. Lekuona, L. M. Mujika, entre otros), que han contribuido a aumentar significativamente el número de versiones disponibles y a superar el relativo estancamiento de los trabajos en este campo desde la época de Azkue y el P. Donostia.

Hoy se está ya en condiciones de realizar la edición plenaria del corpus de textos accesibles, junto con los correspondientes estudios temáticos, filológicos y comparativos. Aunque en manera alguna pueda darse por cerrada la etapa de encuestas, todavía muy insuficientes, o la investigación de archivo, creo que en la actualidad se cuenta ya con elementos suficientes para establecer el canon de la balada vasca y un inventario de temas que, a reserva de las sorpresas que suele deparar la tradición oral, no es presumible que experimente ampliaciones sustanciales. En el proyecto se incluyen también la traducción, castellana e inglesa, de los textos más representativos y del estudio de cada tema, así como el análisis semiótico de los modelos narrativos y un intento de delimitación de los rasgos específicos de la balada vasca dentro de la tradición europea.

Como contribución a esa obra de gran alcance, presento estos trabajos sobre algunos *corpora* temáticos que me han parecido de especial interés, con esperanza de que puedan servir para discutir y unificar criterios, terminología o puntos de vista. Si en todos los campos la labor individual del estudioso es válida sólo en la medida en que sirva de incitación a otros y, a la vez, recoja y pueda incorporar perspectivas distintas de las iniciales, esto es mucho más evidente en los estudios sobre literatura oral. Aquí dependemos siempre de informaciones imprescindibles y de saberes procedentes de disciplinas muy alejadas, y que sólo es posible reunir contando con la participación de un número amplio de colaboradores. En consecuencia, los resultados a que lleguemos en estos trabajos deberán verse como provisionales y sujetos siempre a las modificaciones que aporten otros investigadores interesados por la creatividad oral. Y que estas afirmaciones no son simple retórica he podido comprobarlo sobradamente en la elaboración de los dos primeros trabajos de la serie: los nuevos datos aparecidos en el curso de muy pocos meses me han obligado a ampliar y rehacer a fondo una primera redacción, terminada en 1982-83 contando con toda la información de que me era posible disponer entonces.

* *
*

La poesía narrativa tradicional en lengua vasca tiene un valor innegable y, desde un punto de vista artístico, muy superior, a mi juicio, a otras formas de literatura oral, independientemente de que algunas de ellas nos parezcan más originales o privativas del pueblo vasco, como el bertsolarismo. Cualquier conocedor, aun el menos iniciado, reconocerá la justeza de apreciaciones como las de L. Michelena: «La literatura popular vasca, esencialmente oral, es probablemente tan rica y tan variada como la de cualquier otro pueblo»², o las de J. Caro Baroja refiriéndose al caso concreto de la *Canción de Ursua*: «Las estrofas y la melodía con que se cantá [...] son de una belleza de las que pocas gentes de fuera del país pueden tener idea, y aun dentro no se valoran, como no se ha valorado el resto de la poesía vasca antigua»³.

Dentro de la poesía oral, el género de la balada narrativa es el que en mayor medida trasciende a una valoración simplemente etnográfica y nos permite situarnos dentro del campo de la literatura, de la gran literatura a veces, propiamente dicha. Por otra parte, su estudio se beneficia necesariamente de una perspectiva amplia, a la que nos lleva la identificación de la balada tradicional vasca como una rama de la balada europea, con la que comparte sus procedimientos narrativos y estilísticos, además de un buen número de sus temas. El género poético de la balada narrativa suscita en la actualidad un interés creciente y se ha revelado ya como uno de los campos más productivos para la teoría literaria. En un momento de afianzamiento en distintos sectores de los estudios vascos, sería deseable no olvidar las posibilidades que la literatura oral, y la balada en particular, ofrecen como campo privilegiado para someter a prueba teorías y métodos de análisis literario, una vez superados ciertos prejuicios, postrománticos o positivistas, que se han perpetuado hasta fechas recientes en varios ámbitos culturales, incluido el vasco.

2. L. Michelena, *Historia de la literatura vasca* (Madrid: Minotauro, 1960), p. 11.

3. J. Caro Baroja, «Pedro de Ursúa o el caballero», en *El señor inquisidor y otras vidas por oficio* (Madrid: Alianza Edit., 1968), pp. 129-130.

1. Límites de la balada

Uno de los problemas iniciales en el establecimiento del corpus de temas baladísticos en cualquier tradición lingüística es el de la delimitación del género. Las definiciones al uso de la balada, como poesía narrativa transmitida oralmente, cantada, y provista de ciertos rasgos compositivos y estilísticos, dejan ya en esas mismas formulaciones un amplio margen para casos fronterizos en los que la adscripción al género de un determinado *item* es problemática. ¿Qué grado de «narratividad» es el mínimo exigible? ¿Cuál el nivel de tradicionalización efectiva en composiciones originariamente cultas o semicultas? En el ámbito vasco, por ejemplo, la frecuente y llamativa ausencia de un hilo narrativo lineal, sea ello debido o no a la supresión de estrofas no dialogadas, o la existencia de canciones líricas muy complejas construidas sobre una alegoría paranarrativa mantenida hasta el final (canciones suletinas en torno a la metáfora del cazador y su «caza»), añaden dificultades que rara vez encontramos en el Romancero castellano. «Ballads are awkward things» es una frase de David Buchan que ha hecho fortuna y que obtendrá total asentimiento en quienes se aproximen a un género poético que, como continúa el mismo Buchan, «gives so much pleasure to so many kinds of people and yet poses such refractory problems for the scholar and critic»⁴.

Pero sucede también que existen distintos tipos de «awkwardness»... y que, sin ir más lejos, las dudas y errores en la clasificación genérica pueden a veces deberse más a prejuicios o insuficiencias del investigador que a cualidades intrínsecas del objeto de estudio. Es lo que creo que ha ocurrido en el ejemplo que aquí vamos a estudiar: Una «canción» que de forma algo apresurada ha sido considerada como balada o «erromantze» sin tener en cuenta todas las evidencias que suministraba la propia tradición. Es cierto que en el caso de *Peru gurea* hemos sido víctimas de unos procedimientos de recolección y edición poco o nada rigurosos, pero aun así creo que era posible suplir, según veremos, las lagunas de información a partir de los mismos textos e indicaciones de un folklorista a la antigua usanza como Azkue, y que siempre cabía cotejar los materiales editados con la encuesta directa.

4. D. Buchan, *The Ballad and the Folk* (London-Boston: Routledge & Kegan, 1972), p. 1.

Al margen de las cuestiones clasificatorias y de adscripciones a un género determinado, el ejemplo escogido se presta a la discusión de otros problemas de interés dentro de la literatura oral: refundición, interferencia de niveles de tradicionalidad, distribución tipológica en áreas folklóricas extensas, etc. Para todo cuanto sigue debo manifestar mi deuda con Joseba Lakarra. Es de simple justicia confesar que sin su intervención este trabajo no se habría publicado probablemente nunca; a él se deben no sólo nuevos textos de versiones y datos, que han ampliado y modificado sustancialmente una primera redacción, sino el estímulo necesario (a veces en la modalidad persecutoria) para sacar a quien esto escribe de cierta indolencia publicista de la que, por lo general, no suele arrepentirse.

2. Una «canción» vasca y un cuento de amplia difusión europea

Una de las canciones populares vascas más difundidas, incluso a través de versiones discográficas⁵, es la que, de acuerdo con su primer verso, suele denominarse *Peru gurea* (~ *Senarra degu* ~ *Nagusi jauna*) *Londresen*. El número de textos tradicionales auténticos de la canción que podían manejarse hasta hace poco era reducido. Se disponía únicamente de dos versiones completas y de algunos breves fragmentos. Hoy, en cambio, gracias a la exploración de archivo y al trabajo de campo que varios investigadores jóvenes han realizado en distintas áreas del País se cuenta con un corpus abundante y que fácilmente podría incrementarse, al menos en Vizcaya y Guipúzcoa. Es decir, no nos enfrentamos a ninguna reliquia sino a una muestra de literatura oral que puede aún hoy recogerse y estudiarse «en vivo». Con el objeto de tener un texto que nos sirva de guía, reproduzco una de las versiones de la «canción», aunque en lo sucesivo tendré en cuenta todos los textos que me han sido accesibles y que se publican simultáneamente con este trabajo.

5. Conozco al menos tres versiones: Una de ellas cantada por Antton Valverde, cuyos datos no puedo ahora precisar; otra es la de Lurdes Iriondo y Xabier Lete (*Edigsa-Herri Gogoa*, 8; 1969); la tercera y más reciente se debe a Imanol, *Erromantzeak* (I) (IZ-199-K; 1984). En los tres casos el texto procede de las versiones publicadas por Azkue.

- 1 (F) —Peru gurea Londresen,
zingulun-larrak ekarten.
Hura y-andikan etorri arte
guztiok dantza gitezen.
*[Ira jira bira,
aztan-zingulun Maria!]*
- 2 (L) —Kaponak daude erretzen,
oilaskoak mutiltzen;
eztin ark asko orai pentsatzen
onela generala dantzatzen.
*Ira jira bira,
aztan-zingulun Maria;*
- 3 (H) —Nagusia Bitorian,
plazako ostatu berrian;
osoro larrugorrian
sartu zait saski-erdian.
*Ira jira bira,
orain duk ire aldia!*
- 4 (E) —Nere mutiltxo txoria,
ik erran datak egia:
dantzan arrapatuko dudala
nere andre Maria.
*Ira jira bira,
iretzat mando aundia!*

(R. M. de Azkue, *Cancionero popular vasco* [en lo sucesivo cito *CPV*], núm. 887. Se trata de una versión facticia, aun prescindiendo de las estrofas que Azkue da como variantes (III y V en su texto). Las tres últimas según figuran aquí corresponden a una misma versión y aparecen en los mss. de Azkue con lecturas que fueron sustituidas en la edición. La primera estrofa la atribuye el colector a Toribio Iriondo, de Elgoibar, y formaba parte de una versión distinta, como lo muestra ya su distinto estribillo (*Ai, ori egia, / zingulun zangulun Maria!*), que sustituyo por el de la otra versión en este texto provisional y sin ningún valor crítico (Cf., más adelante, *Textos*, núms. A.6, A.13 y Apénd. Para facilitar las ulteriores comparaciones introduzco las siglas que identifican al personaje que canta cada estrofa, según el código de W. Anderson en el estudio que después mencionaremos: F (*Frau*, «mujer»), L (*Liebhaber*, «amante»), H (*Helper*, «ayudante»), E (*Ehemann*, «marido»).

A juzgar por los comentarios con que Azkue y Riezu acompañaban la edición de sus textos, en donde faltan las notas comparativas que solían incluir al publicar temas comunes a la baladística

europaea, nos hallaríamos ante un canto que pertenece exclusivamente a la tradición vasca. Es más, algunos críticos extreman el presunto localismo proporcionando una interpretación «realista» al texto. «Se trata sin duda de un hecho cierto que tuvo alguna resonancia en el país y que dio pie a este ejemplar de nuestra no muy abundante literatura picaresca», escribía uno de ellos en 1925⁶. Este tipo de explicaciones ante fenómenos míticos, o folklóricos en general, responde a una mentalidad muy común que J. Caro Baroja ha denominado «antieuhemerismo» o «euhemerismo a la inversa», según la cual se intenta convertir en realidad histórica concreta y localizada lo que son narraciones legendarias de difusión universal⁷. En el caso que ahora nos ocupa, una interpretación dentro de esta línea se formula todavía muy recientemente, en 1983, en los comentarios del editor de una versión labortana refundida de gran interés, de que luego trataremos. P. Duny cree que el cantar tuvo su origen en un tipo de fiesta muy común antiguamente en el país, la cencerrada o charivari («toberak, tutak, eta galarrotzak»). En ese contexto, «eskandala bat gertatzen zelarik herri batian [...] denak agertzen ziren herriko plazan, jantzariekin bai eta bertsulariekin, erakutsi nahiz zer pentsatzen zuten *afera hortaz*»⁸. Y como conclusión: «Beraz, nik uste dut hemen aipatu dutan kantu hori, *hola sartu zela lehen, ohidura zaharreri esker*». El deseo de apurar identificaciones concretas puede llevar a deducir, con lógica implacable, la nacionalidad del fraile adúltero que aparece en el canto, y a otras consideraciones que me parecen algo fuera de lugar⁹.

En una dirección opuesta, otro estudioso ha trazado paralelismos y semejanzas entre los textos vascos de *Peru gurea* y distintos romances castellanos en unos niveles extremos de generalidad, hasta el punto de anularse lo que tiene de específico el cantar es-

6. Reseña de I. Z. al fascículo X del *Cancionero popular* de Azkue, *RIEV*, XVI (1925), p. 370.

7. Cf. J. Caro Baroja, «La Serrana de la Vera, o un pueblo analizado en símbolos, conceptos y elementos inactuales», *RDTP*, XXIX (1973), p. 331 y ss.; reed. en *Ritos y mitos equivocados* (Madrid: Istmo, 1974), p. 281 y ss., con referencias a otros trabajos del mismo autor donde se hallarán otros ejemplos de «localización» actualizada de leyendas antiguas.

8. P. Duny-Pétré, «Montpellier'ko Sendagailuak», *Maiatz*, 3 (1983), p. 61.

9. «... Beti nago zer debru izan behar zen delako *fraide txar hua*. Idu-ritzen zaut Frantximenta edo Kaskoina zela» (en vista del saludo 'Agur madama' y del estribillo 'a la mezon'; cf. sobre ello aquí más adelante [...]) «Hala izanik, hemen ere ez dea ageri frantses hizkuntzak etziela errekesta handirik gure aintzinekoen artian? Ez baita atzo sortia Euskararen eta Erdararen borroka», P. Duny-Pétré, *Ibid.*

tudiado¹⁰. Si lo definitorio del tema fuera simplemente un intento de adulterio cometido aprovechando la ausencia del marido, este «errromantze» podría asociarse no sólo a *Los presagios del labrador* (IGR, 0132), *Esq Raquel lastimosa* (0752), *Bernal Francés* (0222), o *Alba Niña* (0234), según hace L. M. Mujika, sino a varios otros romances¹¹, y a infinidad de cantos, populares o no, y narraciones que no son romances ni castellanos. En cualquier caso, conviene precisar que no existe ninguna relación genética entre *Peru gurea* y ningún romance o tema baladístico de cualquier otra tradición.

En realidad, de lo que se trata es no de una balada sino de un cuento que incorpora en su parte final unas estrofas cantadas, pese a que los peculiares métodos de recolección y edición de Azkue desfigurasen su carácter de tal. El cuento se halla difundido en toda Europa, y en América, y de él afirmaba S. Thompson con toda justicia en 1946 que es «una de las mejores de todas las anécdotas cortas para un estudio comparativo»¹².

Ese estudio había sido ya realizado años antes por uno de los más destacados representantes de la escuela finlandesa o histórico-geográfica, Walter Anderson, quien publicó en 1931 una de las más notables monografías que se han dedicado a un tema fabulístico. Anderson tomó como objeto de su estudio todas las versiones que pudo reunir de esta anécdota o cuento breve, entre las cuales deben ser también incluidas las versiones vascas de *Peru gurea*¹³.

La trama o «intriga» del cuento es recogida por Anderson en una versión sintética que agrupa los rasgos básicos comunes a los casi doscientos textos que reunió para su estudio, y que traduzco:

Una mujer infiel se finge enferma y aleja a su marido con la excusa de que vaya a buscarle un determinado remedio curativo. En el camino, el marido encuentra a otro hombre y se hace llevar por él de regreso a su casa, metido en un gran cesto

10. L. M. Mujika, «Kanpoko lirikaren eragin zehatzak 12 euskal txututan», *RIEV*, 2.ª ép., I (1984), pp. 62-104. Cf. pp. 78-81.

11. Y claro es que, preferiblemente, a los que poseen un desenlace jocoso, y no trágico. Por ejemplo *La adúltera con un fraile* (IGR, 0436).

12. S. Thompson, *El cuento folklórico* (Caracas: Univ. Central de Venezuela, 1972), p. 274.

13. W. Anderson, *Der Schwank vom alten Hildebrand: eine vergleichende Studie* (Dorpat: K. Mattiesens, 1931), «Acta et Commentationes Universitatis Tartuensis», B XXI-XXIII.

(var. en un saco; dentro de una gavilla). Mientras tanto, la mujer ha invitado a su amante. El hombre que carga con el saco es admitido en la casa y se suma a la comilona de la pareja de amantes. Al terminar, deciden ponerse a cantar cada uno una estrofa. Canta primero su estrofa la mujer; a continuación el amante, y después el invitado. Por lo común, canta también una estrofa final el marido desde dentro del cesto. El marido termina por salir de su escondite, y todo acaba en una escena de palos¹⁴

A. Aarne y S. Thompson dan un resumen, más conciso pero menos exacto, en su inventario general de cuentos folklóricos.

1360 C Old Hildebrand. *The concealed husband tells what he sees. The husband has left home. Suspecting his wife, he has himself carried back in a basket and finds his wife entertaining the priest. They make rhymes about the husband's absence and their own good times. From his hiding place he answers in rhymes*¹⁵.

La narración desarrolla un motivo folklórico, el núm. K 1556 en el sistema establecido por Aarne y Thompson:

*Hidden cuckold reveals his presence by rhymes. He responds to the rhymes made by the wife and paramour concerning their entertainment*¹⁶.

La difusión del cuento es, como decíamos, extraordinaria. Y ello no sólo por el número de versiones recogidas sino, sobre todo, por la amplitud del área geográfica en donde la narración y las estrofas cantadas se repiten con unos caracteres constantes y un grado de fijeza que no es habitual en baladas o cuentos, incluso dentro de áreas mucho más restringidas. El cuentecillo, denominado por Anderson con el título de «Farsa del viejo Hildebrand», a partir del título establecido en la colección alemana de los Grimm, se ha recogido en Portugal, España, Francia y Provenza, Italia y Sicilia,

14. W. Anderson, *op. cit.*, p. 1.

15. S. Thompson, A. Aarne ... 's *The Types of the Folktale*, transl. and enlarged by —, 2nd Revision (Helsinki: FF Communications, núm. 184, 1961), pp. 404-5.

16. S. Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature* (Copenhague: Rosenkilde and Beggan, 1957), IV, p. 408.

Rumanía, Alemania —en donde las versiones se cuentan por decenas—, Holanda, Inglaterra, Dinamarca, Suecia, Noruega, Lituania, Rusia y Ucrania, Polonia, Bohemia, Serbia, Albania, Malta, Rodas, Rusia asiática... Ya en la fecha de la monografía se habían registrado versiones trasplantadas por ingleses, portugueses y franceses en Canadá, Estados Unidos, Bahamas y Cabo Verde. Los únicos pueblos que para Anderson quedaban excluidos de la geografía moderna del cuento eran los búlgaros, estonios, letones, irlandeses, flamencos (aunque aquí existan versiones literarias antiguas, como veremos), húngaros, finlandeses y vascos, excepción esta última que ya no lo era, como puede ahora comprobarse, cuando el gran estudioso de Dorpat publicaba su trabajo¹⁷. Desde 1931 se ha restringido aún más el área donde este tipo de cuento no está documentado y se conocen ya versiones irlandesas, estonias y húngaras. Por otra parte, y si los datos de Thompson son correctos, el cuento no pertenece únicamente, como creía Anderson, al área cultural europea, al haberse recogido también en Turquía y la India¹⁸. Correlativamente, el número global de versiones se ha incrementado en cifras muy considerables que no es fácil cuantificar.

3. Versiones literarias desde el siglo XVI al XIX

Anderson prestó especial atención a los textos literarios y otros testimonios indirectos de la existencia del cuentecillo, que corroboraban la muy notable antigüedad de la historieta y facilitaban sus propósitos «reconstructivos», de acuerdo con los intereses científicos de su tiempo en el campo de la Etnografía y de las ciencias humanas en general. Esta moda reconstructiva, aunque ciertos excesos la descalificaran, tal vez excesivamente también, a ojos de estudiosos posteriores, cumplió en su día una función importante y ha permitido elaborar unos métodos descriptivos útiles y necesarios en todo momento; y más cuando se manejan *corpora* tan extensos como es el de *Der alte Hildebrand*. Anderson no formuló, en cambio, una hipótesis sobre el «modo de actualización» que pudo tener el *Urtext* que establece después de un exhaustivo examen de

17. Azkue publica sus versiones completas en 1925, y algunos fragmentos habían ya aparecido en fecha anterior.

18. Cf. S. Thompson, *The Types...*, p. 405.

las variantes orales y literarias del tema¹⁹. Volveremos sobre ello más adelante (§ 8).

Los textos literarios antiguos son, en primer término, una representación teatral flamenca (*Een cluijte van plaijerwater*, «farsa del agua del engaño»), obra anónima compuesta probablemente a fines del s. XV y conservada en un manuscrito de principios del XVI; consta de unos 350 versos y contiene ya las estrofas cantadas a trío (L. F. H.). La siguiente obra que desarrolla el tema es un *Lied* bajoalemán, impreso dos veces en una colección de fines del XVI o principios del XVII, en once stanzas de 6 versos; las estrofas que corresponden a las tradicionales son igualmente tres, aunque se varía el orden de intervención de los personajes y la identidad de los mismos (F. H. M.). Seguiría una perdida *Puppenspiel*, o representación de títeres, alemana, cuya existencia se deduce de alusiones en registros municipales. Si se conserva, en cambio, una versión inglesa muy notable, impresa hacia 1655 en un libro de «colportage», compuesto de facecias a las que da unidad un personaje común que las protagoniza, *The second Part of Tom Tram of the West*, obra probable de Humphrey Crouch, conocido autor de baladas vulgares; las estrofas cantadas son aquí cuatro (según el orden F. L. H. M.). La siguiente versión literaria es un entremés español del siglo XVIII, publicado en 1742, pero escrito por lo menos treinta años antes, el *Entremés de los chirlos mirlos*, obra de Francisco de Castro²⁰, autor de muchas otras piezas de este género teatral menor, en varias de las cuales el material folklórico está presente de modo más marcado de lo que era ya habitual en la gran mayoría de sus contemporáneos; las estrofas que corresponden a la escena última

19. Es útil la comparación del *Urtext* (Anderson, *op. cit.*, p. 278) con la «versión sintética» que dábamos al principio en traducción, para comprobar, si fuera necesario, que los más destacados representantes de la escuela llamada despectivamente a veces «historicista» no descuidaban en modo alguno la sincronía ni la descripción. El enunciado del capítulo en donde se formulan las conclusiones muestra de modo claro, sin embargo, cuáles eran los intereses dominantes para Anderson y su escuela «Urform, Heimat, Entstehungszeit, Lokalredaktionen und Verbreitungswege», intereses que ni el más radical «descriptivista» actual podría calificar de «triviales».

20. Francisco de Castro figura en activo como autor y actor teatral desde antes de 1692 y muere en 1712. Cf. E. Cotarelo, *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras...*, I (NBAE, XVII), pp. cxuiij-cxxi, y C. Pérez Pastor, «Nuevos datos acerca del histrionismo español en los siglos XVI y XVII», *Bulletin Hispanique*, XVII (1915), p. 484. Los términos de la fecha de composición del entremés deben, pues, anticiparse a los que Anderson fijaba entre 1702 y 1742.

son también cuatro y en el mismo orden (F. L. H. M.) que en la versión inglesa y en buena parte de los textos orales modernos.

Otras obras literarias más tardías ofrecen identidad en el tema aunque se hallan más o menos alejadas del modelo folklórico; se trata de tres *byliny* rusas de forma épica, la más antigua anotada hacia 1781, y de una extensa pieza teatral en tres actos escrita por D. V. Averkijev, fechada en 1867 y basada en dos de las *byliny*.

4. *La documentación literaria del cuento en fuentes hispánicas*

Debe señalarse que a la diligencia de Anderson y sus corresponsales hispánicos (José Leite de Vasconcellos, Ramón Menéndez Pidal y el folklorista Aurelio de Llano) había escapado otro importante testimonio antiguo, únicamente posterior a la farsa flamenca, que se halla en los refraneros españoles de los siglos XVI y XVII y cuya datación primera es de 1555.

La referencia más completa es la del maestro Gonzalo Correas en su *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, terminado de redactar hacia 1627. Aparecen aquí dos inclusiones contiguas, la más breve de las cuales dice:

Mi marido va a la mar, chirlosmirlos va a buskar.

Kontra los *krédulos i vanos i baldíos ke en vano se okupan engañados*, i noveleros ke se huelgan de kontar patrañas y mentiras.

La otra, más amplia:

Mi marido fue a la mar, chirlosmirlos fue a buskar, para mí ke no tengo mal; echá i bevamos.

*Finxióse mala i ke no podía sanar sino kon los chirlosmirlos de la mar, i persuadió al marido ke fuese por ellos para tener ella tiempo de admitir al kura, i al mexor zenar i beber el marido dio sobre ellos*²¹.

21. Sigo la ed. de L. Combet (Bordeaux: Inst. d'Études Ibériques et Ib.-Amér., 1967), p. 553b (732 en el ms.). En cursiva las adiciones de mano de Correas al texto del copista. En la segunda de las ediciones de la Real Academia, preparadas por el p.^e Mir, que además de modernizar el sistema gráfico de Correas, como ya la primera, desecha su personal ordenación alfabética, ambos pasajes aparecen con errores y mal puntuados (p. 314a).

Correas no sólo proporciona una síntesis perfecta, y admirable por su concisión, del cuento-tipo 1360C de Aarne-Thompson²², sino que da completa la primera de las estrofas (F) que se cantan en la escena final. Pero es el caso que, además el *Vocabulario* recoge en otro lugar la expresión

Echá i bevamos, Mari Rramos^{22 bis}.

que pertenece sin duda alguna a la estrofa segunda (L) o, menos propiamente, a la tercera (H) de la escena cantada. En una de las versiones tradicionales modernas, recogida en 1925, el final de estas estrofas es:

¡Echa vino, María de Ramos!

¡Echa vino, beber y bebamos!²³

Más de medio siglo antes que Correas, en 1555, se hacía ya eco Hernán Núñez, el «Comendador griego», de la tradicionalidad en la Castilla de mediados de siglo del cuentecillo que nos ocupa, aunque lo hace menos por extenso:

22. El cuento es uno de los muchos omitidos por M. Chevalier en su útil pero poco fiable obra *Cuentecillos tradicionales en la España del siglo de oro* (Madrid: Gredos, 1975). Debe pensarse que se trata de omisión consciente, y no olvido, puesto que Correas es una de las fuentes más aprovechadas por Chevalier. Hay que observar, sin embargo, que la omisión es subsanada en otra obra de Chevalier, *Cuentos folklóricos españoles del siglo de oro* (Madrid: Crítica, 1983), p. 129, tampoco muy satisfactoria. No se me alcanzan las razones para haber distribuido un material homogéneo en dos libros distintos, con las inevitables repeticiones, y con título general en ambos casos (la diferencia entre «cuentecillo» y «cuento» carece de entidad, y Chevalier no la justifica, y no creo que «tradicional» y «folklórico» designen para él realidades diversas); la disparidad de ordenaciones añade dificultades innecesarias a la consulta de ambas obras.

22 bis. Correas, *Vocabulario...*, ed. cit., p. 154a.

23. A. de Llano Roza de Ampudia, *Cuentos asturianos recogidos de la tradición oral* (Madrid: Centro de Estudios Históricos, 1925), p. 191. La relación entre ambos pasajes fue ya advertida por E. Martínez Torner, *Lírica hispánica: Relaciones entre lo popular y lo culto* (Madrid: Castalia, 1966), núm. 88. El gran musicólogo fue también el primero en señalar la conexión de las versiones modernas españolas del cuento con la cita de Correas y con la canción vasca, que le era conocida a través del texto facticio publicado por el P.^o Riezu en 1948.

Mi marido va a la mar, chirlos mirlos va a buscar.

Contra los noueleros, y que se huelgan de mentir²⁴.

Y Juan de Mal Lara, en la década siguiente, repetirá la cita de Núñez alargándose mucho en la glosa y comentándola *ad ephesios*, según le reprocharía Correas en otras ocasiones:

Mi marido va a la mar,
chirlos mirlos va a buscar.

Dize el Comendador, que esto se dize contra los noveleros y que se huelgan de mentir, porque los que salen de su tierra traen cosas qué contar y fingen cosas y vocablos, como esto de chirlos mirlos. Y assí dize la muger, que va su marido a la mar para buscar mentiras que diga. Paréceme, que se podría aplicar a hombres vagabundos, y que no paran en su casa y tierra, fingiendo que van a buscar hazienda. Y assí dize la muger, que va a buscar cosas que no ay en el mundo²⁵.

Parece claro que Mal Lara desconocía el cuentecillo de donde se extrajeron como expresión proverbializada los primeros versos de una de las estrofas que se cantan en su desenlace. Su propósito es «glosar» al Comendador y, a partir del comentario escueto de Núñez, construye toda una «aplicación» posible del refrán sin importarle que correspondiera o no al uso real. Hernán Núñez, en cambio, muestra de modo fehaciente que el cuento se hallaba ya tan popularizado en España a mediados del siglo XVI que los versos, sacados de su contexto, habían adquirido vida independiente como refrán. Correas, que movido por el respeto a sus fuentes incluye en una de sus dos entradas una cita, la más breve, que es simple repetición de la de Núñez, se sintió ya obligado a precisar más el sentido recto («kontra los *krédulos... ke en vano se okupan engañados*»), introduciendo la corrección en el texto ya copiado por mano ajena. Pero, sobre todo, añade una nueva entrada con la cita, más extensa, de los versos del cuentecillo y extracta todo su argumento, dando a entender que la historieta circulaba sin necesidad de una trasposición «a lo sentencioso».

24. H. Núñez, *Refranes proverbiales en romance, que nvevamente colligió y glosó el Comendador Hernán Núñez. Van puestos por la orden del Abc* (Salamanca: Cánoua, 1555), f. 77 vto.

25. J. de Mal Lara, *La Philosophia vulgar. Primera parte que contiene mil refranes glosados* (Sevilla: Díaz, 1568). Sigo la ed. de A. Vilanova (Barcelona: Sel. bibliófilas, 1958), II, p. 154; núm. 56 de la «centuria quinta».

En conclusión, los refraneros castellanos documentan por primera vez en Europa la vigencia y tradicionalidad del cuento de *Hildebrand* fuera de los escenarios teatrales, en la Salamanca de los siglos XVI y XVII²⁶.

Es probable, incluso, que pueda anticiparse aún más el conocimiento del cuentecillo en España. En una de las farsas de Lucas Fernández impresas en colección en 1514, la titulada *Farsa o quasi comedia* y conocida como *la de Prabos y Antona*, se incluye en el curso de un intercambio de improprios entre un soldado y un pastor el siguiente pasaje:

- S. Hare de tus huessos birlos,
desossar te he pieça a pieça,
y bola de tu cabeça.
- P. Ay, ¿qué cosa es chirlos mirlos?
- S. ¿Tu no uees que me demudo?
Di, lanudo;
dime, ¿no sudas de miedo?
Desgarrarte he todo crudo
don xetudo.
- P. Quitallá, ño habres de dedo²⁷.

Según E. Cotarelo, esta farsa fue escrita y representada en 1497²⁸. Parece al menos posible que en la base de la cita del autor salmantino esté nuevamente el cuento de *Hildebrand*, y si así fuera tendríamos aquí su primera documentación en términos absolutos, dado que la farsa flamenca, aunque se suponga anterior, se conserva sólo en un manuscrito del s. XVI.

La expresión *chirlos mirlos* aparece siempre asociada a un significado que parece extraído del cuento, y ello no sólo en los auto-

26. Coetánea, o tal vez anterior, a las citas comentadas de Hernán Núñez y Mal Lara, es otra referencia que encuentro en la colección inédita de Horozco (¿1510?-¿1581?), *Recopilación de refranes y adagios comunes y vulgares de España* (Bib. Nacional, Madrid, Ms. 1849): «Mi marido va a la mar, chirlos mirlos va a buscar» (fol. 96 vto.). Si no depende directamente de H. Núñez, la cita de Horozco atestiguaría la vigencia del cuento en el reino de Toledo.

27. *Farsas y Eglogas al modo y estilo pastoril y castellano, fechas por Lucas Fernández, salmantino, Nuevamente impressas* (Salamanca: L. de Liom, 1514), s. f., ed. facsímil de E. Cotarelo (Madrid: Tip. de Archivos, 1929).

28. Ed. cit., pp. xuiij-xix.

res de refraneros castellanos del XVI y XVII sino en los lexicógrafos que, a juzgar por las definiciones mismas, no derivan aquí de Hernán Núñez ni Mal Lara, ni pudieron conocer la obra de Correas. Así, César Oudin, que en la edición de 1616 de su *Tesoro*, con abundantes materiales de primera mano, define:

chirlos mirlos: Certains mots inuentz a plaisir, pour signifier des choses qui ne sont point en nature et sont des mensonges, des billes vezees, des friuoles²⁹.

Franciosini se limitaba, en 1620, a traducir a Oudin:

chirlos mirlos: Un modo di dire trouato e composto per scherzo per significar cose che non sono nel mondo³⁰.

Mucho mayor interés ofrece la definición del *Diccionario de Autoridades* que en su segundo volumen, publicado en 1729, un siglo después de terminarse la redacción del *Vocabulario* de Correas (obra que los académicos no pudieron conocer hasta 1780³¹) da una versión variante de la primera estrofa, con traducción libre, al latín y un nuevo resumen del argumento. Se comprueba así la tradicionalidad oral del cuento en pleno siglo XVIII, dado que los redactores del *Diccionario* académico no recurren a ninguna obra impresa para avalar la inclusión del término y su contexto:

Mi marido va a la mar
chirlos mirlos a buscar
 siquiera venga, siquiera no
chirlos mirlos me tengo yo.

Refr. que trahe su origen de la ficción de una muger, que queriendo desembarazarse de su marido, le persuadió fuese a buscar *chirlos mirlos*, fingiéndole ser cosa de importancia, y en que podía grangear mucho: y assí solo significa cosa vana y ficción, y se acomoda a los noveleros divertidos y embelesados,

29. Ap. S. Gili Gaya, *Tesoro Lexicográfico (1492-1726)*, (Madrid: CSIC, 1960), I, s. u. Chirlo.

30. *Ibid.* Es también mera copia de Oudin la definición del *Diccionario* de F. Sobrino (Bruselas: 1705), *ibid.*

31. Cf. la introducción del P.º M. Mir a sus eds. del *Vocabulario* de Correas, pp. uii-j-ix.

que gastan el tiempo en cosas vanas, aparentes y de ninguna substancia.

Lat.

*Vanas maritus reculas quaerit miser;
Harum mihi sat grandis est penus domi*³².

Según se puede advertir, en esta versión se prescinde del desenlace y no es explícita la enfermedad fingida de la mujer, ni su finalidad; la añagaza parece ir más bien dirigida a tentar la codicia del marido. Se deban o no a un intento de compromiso con las explicaciones de Núñez y Mal Lara, estos cambios suponen una alteración de importancia en el contenido del cuento folklórico. Pero, en cualquier caso, es evidente que los redactores conocían una versión oral y que el cuento seguía circulando con su antiguo carácter.

Una alusión de mediados del XVII muestra el uso de la expresión fuera de los léxicos y colecciones de refranes, y creo que, nuevamente, el recuerdo de los *chirlos mirlos* presupone el conocimiento del cuento:

Ahora que el Conde Dirlos
a todos quiere seguirlos
por andar entre la masa,
y piensa bolver a casa
cargado de chirlos mirlos,
te estás comiendo quajares
y sonando las narices
a orillas de Manzanares *etc.*³³.

Y es muy probable que otras alusiones de este género puedan hallarse en la literatura clásica española.

El primer texto hispánico que conoció Walter Anderson es, como veíamos, el entremés de Francisco de Castro, escrito a fines del s. XVII o principios del XVIII, e impreso en 1742. Dado que se trata de la versión más completa entre las literarias, y que no

32. Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana...* (Madrid: F. del Hierro, 1729), s. u.

33. Jerónimo de Cáncer y Velasco, *La muerte de Baldouinos*, comedia burlesca incluida en *Obras varias poéticas* (1651). Utilizo la ed. de Madrid: M. Martín, 1761, p. 242b. Llamó ya la atención sobre esta referencia J. Cejador, *Fraseología o Estilística castellana*, III (Madrid: Imp. Rev. Arch., 1923), s. u. He completado la cita.

existe edición moderna accesible, reproduzco algunos pasajes además de la escena final que contiene las estrofas cantadas. En esta parte última Castro se limitó a transcribir la versión tradicional que conocía, como lo muestra el cotejo con el texto del *Diccionario de Autoridades* y los textos orales modernos. Los personajes son Cathalina (F), un vejete (M), un sacristán (L) y un arriero (H), además de otros tipos secundarios (un soldado, criados, etc.), cuyas intervenciones no alteran el desarrollo de la historieta folklórica:

- Sacrist. [...] Ay mi Cataluja, que me bamboleo;
mas di si tu marido se halla en casa,
no me coja las manos en la massa
y me dé, porque es guapo, algunos chirlos.
- Cathalina Ha salido a buscar los chirlos mirlos
que dixen se me avían antojado.
- Sacr. Di, qué son chirlos mirlos?
- Cath. Qué menguado!
¿qué han de ser, más que una idea
que a mi se me ha propuesto, por que sea
difícil de cumplirse?
- Sacr. Ya lo veo [...]
- Cath. [...] ¿Me traes los chirlos mirlos que te dixen?
porque es antojo, y el dolor me aflige.
- Vejete Yo no he encontrado tales animales.
- Cath. ¿No digo yo, que en todo son fatales
mis deseos? Yo muero.
Cae desmayada en una silla [...]
- Cath. Hijo, ¿y los chirlos mirlos?
- Vej. ¿No te dixen
que no los he hallado?
- Cath. Ya el dolor me aflige;
yo sé bien que los ay, y tú no quieres
darme este gusto.
- Soldado Quantos tú quisieres
se toparán (No sé lo que me digo,
pero ayudemos).
- Vej. ¿Dónde están, amigo?
Dilo, pues que mi alivio assí dispones.
- Sold. Allá en la Mar los ay assí a montones.
- Vej. En la Mar? Buen despacho, vive Christo!
- Sold. Oye, seor patrón, yo los he visto;
son como gazapillos.
- Vej. Bravo quento!
- Cath. Quieres ir a buscarlos al momento?
quieres ir, hijo mío?

- Vej. Y sin gran pena,
traeré, si te se antoja, una vallena.
di al mozo que la yegua me disponga [...]
[...] *Sale un Harriero*
- Vej. A irme me resuelvo;
cuidadme de esta casa mientras vuelvo.
- Harriero Alabado sea Dios.
- Vej. Qué ay, camarada?
- Harr. Yo supongo que usted tendrá posada.
- Vej. Sí la avrá, aunque me voy, ay mi querida!
- Harr. Dígame usted, a dónde es la partida?
- Vej. A la Mar voy por chirlos mirlos, me acongojo!
y solo por cumplirle cierto antojo
a mi muger.
- Harr. Mirad que essa es quimera;
y que yo sé (decirlo no quisiera)
que vuestra esposa (ya tiemblo al decillo)
que engaña con un Sacristancillo.
- Vej. Qué decís? esso es cierto? [...]
[...] De una paloma cándida tal piensa?
No lo creo, que es casta y es honesta.
- Harr. Usted quiere que hagamos una apuesta?
- Vej. Norabuena (gran daño de aquí infiero).
- Harr. Yo perderé mi macho cebadero
si no fuere verdad que os dan la vaya;
vos aveis de perder la yegua baya,
si cierto fuere.
- Vej. En esso me convengo.
- Harr. Pues en aquel serón, que allí prevengo
para encerrar las cargas, luego al punto
os aveis de meter; mas ya barrunto
que sale vuestra esposa, id de contado [...]
- Harr. Su marido de usted, donde fue aora?
- Vej. (A los infiernos).
- Harr. Díga usted, señora.
- Cath. *Mi marido fue a la mar
chirlos mirlos fue a buscar;
siquiera vanga, siquiera no,
que chirlos mirlos me tengo yo.*
- Sacr. *Yo me ando por estos cantones
comiendo buenas pollas y capones.*
- Harr. *Tú que estás en el serón,
salta y oye esta canción.*
- Vej. *Pues que sé que perdí la yegua baya,
tenganme al Sacristán, no se me vaya.*
- (Sale el Vejete del serón, y anda
a palos con todos) [...]

5. Der alte Hildebrand en la tradición oral moderna de la Península Ibérica y Francia

La exploración folklórica de los siglos XIX y XX ha permitido allegar, entre las varias decenas de versiones del cuento, algunos textos —poco abundantes en proporción al total del *corpus*— localizados en los pueblos románicos. Es seguro que el número de versiones registradas por Anderson en 1931 en Portugal, España, Francia e Italia ha debido incrementarse de forma considerable con nuevos textos recogidos desde esa fecha. Sobre todo en Portugal e Italia, en donde las encuestas etnográficas, y las del folklore literario en particular³⁴, no han sufrido la paralización o —en el mejor de los casos— no han padecido el amateurismo que caracteriza casi sin excepción a lo poco que se ha realizado en España en este campo a partir de 1936, por contraste con los años inmediatamente anteriores³⁵. Para Francia hemos de esperar a la continuación

34. Para Italia cf. simplemente el catálogo de las encuestas de 1968-1972, de la Discoteca di Stato, a cargo de A. M. Cirese y L. Serafini, *Tradizioni orali non cantate. Primo inventario nazionale per tipi, motivi o argomenti* (Roma: Ministerio dei beni culturali, 1975), pp. 299-300, donde a los ocho textos recogidos antes de 1931 se añaden 21 versiones registradas en sólo una campaña, procedentes de Calabria (3), Lazio (4), Piamonte (3), Apulia (1), Toscana (6) Umbria (2) y Sicilia (2).

35. Cf. lo constatado por A. M. Espinosa jr.: «Durante los años 1923-26 los estudios folklóricos progresaron notablemente en España; durante esos años aparecieron las importantes colecciones de cuentos populares de Espinosa, Cabal y Aurelio de Llano. Gracias a estas publicaciones y a otras de menor importancia el número de cuentos populares publicados hasta 1926 ascendía a unas 900 versiones, cifra respetable, pero todavía insignificante cuando se consideraba la enorme cantidad de versiones que se había recogido en los países del Norte de Europa», *Cuentos populares de Castilla* (Buenos Aires: Espasa: 1946), pp. 9-10. En efecto, los años en torno a 1925 coinciden además con la mayor actividad desplegada por el Centro de Estudios Históricos en su interés por la literatura oral, reflejado ya en las primeras encuestas sobre el Romancero realizadas en 1909-1910 por los primeros discípulos de Menéndez Pidal: Américo Castro, Tomás Navarro y Federico de Onís. El interés del Centro por el cuento tradicional se plasmó en la creación de una serie de publicaciones, el «Archivo de tradiciones populares», donde además de la colección de Llano aparecieron y se proyectaron otras obras. El Centro apoyó además las encuestas de ambos Espinosa en 1920 y 1936, que reunieron las más amplias colecciones de cuentos recogidas hasta ahora, y la gran obra de María Goyri sobre el cuento tradicional en el teatro clásico, que lamentablemente quedó inédita. Estos trabajos carecieron de continuidad una vez disuelto el Centro en 1939 y destruidos, incautados o deliberadamente ocultados sus materiales (aunque se hayan producido a veces inesperados guadianas), si se exceptúan los esfuerzos individuales de algunos estudiosos privados de todo apoyo institucional.

de la admirable obra iniciada por Paul Delarue y seguida por Marie-Louise Tenèze, *Le conte populaire français*, en cuyo quinto volumen está previsto incluir la entrada correspondiente al tipo 1360C³⁶.

En España, a las dos versiones publicadas por Llano en 1925³⁷ sólo podemos añadir —a reservas de lo que pudiera dar a conocer una información global actualizada, de la que carecemos— dos únicos textos recogidos en Lugo y Ciudad Real³⁸. Conocemos, en cambio, otras versiones hispanoamericanas, procedentes de Cuba, Amé-

36. El tercer volumen de *Le conte populaire français* (Paris: Maisonneuve et Larose) se publicó en 1976, sin que hoy (1985) haya aparecido el cuarto. La obra de Delarue y Tenèze es un «catalogue raisonné» que incluye, junto a las descripciones precisas de cada tema, toda la información disponible (incluyendo varias colecciones inéditas) y actualizada sobre todos los tipos presentes en la tradición de cualquiera de las lenguas habladas en Francia y, a partir del segundo volumen, de todos los países americanos de expresión francesa. Lo ingente de la labor realizada justifica con creces la lentitud de su publicación y constituye un modelo difícilmente alcanzable de lo que alguna vez deberá realizarse con el cuento hispánico.

37. *Op. cit.* en la nota 23, textos núms. 109 y 110. Son los estudiados por Anderson y aparecen ya identificados y adscritos al cuento-tipo por R. S. Boggs en su *Index of Spanish Folktales* (Helsinki: Acad. Scient. Fennica, 1930), p. 123. Debe excluirse el núm. 108 de la colección de Llano, que Boggs integra también dentro del tipo 1360C, pese a que las semejanzas son irrelevantes. La meritoria obra de Boggs debería hoy ser refundida y, desde luego, muy ampliada; y ello no sólo para incorporar los materiales nuevos sino para salvar la injustificada exclusión de Hispanoamérica. Tampoco parece etnográficamente correcta la adopción de un criterio lingüístico estricto, que lleva a Boggs a prescindir de Portugal-Galicia y Cataluña-Valencia en su repertorio.

38. *Contos populares da provincia de Lugo* (Vigo: Galaxia, 1963), pp. 106-7, núm. 87, «Xan e Marica». Hay eds. posteriores en 1972 y 1979. La versión procede de Corgo. Otra versión de Lugo se documentó en Orol en la encuesta del Seminario Menéndez Pidal «Galicia 1983» (cinta 1.12-7.1-B1), aunque no se grabó completa por inexperiencia de los colectores. La versión de Ciudad Real, de Piedrabuena, fue recogida y publicada por F. Rodríguez Marín, *En un lugar de la Mancha... (Divagaciones de un ochentón...)* (Madrid: Bermejo, 1939), pp. 110-113. [Ya redactado este trabajo, se ha recogido una excelente versión en Pío de Sajambre (León), en la encuesta del Sem. Menéndez Pidal «León 1985» (cinta 3.12-7.2-B9), y tengo noticia de otro texto de Ciudad Real, rec. por J. Camarena, que no me ha sido accesible].

rica Central y Argentina³⁹, que mantienen la estructura del cuento con gran exactitud. Es posible que el carácter de desenfadada burla anticlerical que tiene por lo común el cuento haya cohibido a otros posibles colectores a la hora de la publicación, y que el tipo posea muy superior difusión a la que muestran estos escasos testimonios. Ello no sería de extrañar entre nosotros si se recuerda que dos de las versiones francesas aparecieron sólo en una revista cuyo propio título, *Kryptadia* («Recueil des documents secrets pour servir à l'étude des traditions populaires»), indica que no se juzgaban oportunas para una publicación normal⁴⁰.

Reproduzco íntegramente la versión asturiana que mantiene con mayor fidelidad los caracteres constantes del cuento, y en donde las estrofas finales permiten mejor la comparación con las versiones vascas y los textos literarios hispánicos:

39. La versión cubana, de Cienfuegos, fue recogida por Samuel Feijóo y publicada con el título «La yerba llamada *bresca*» en sus *Cuentos populares cubanos* (La Habana: Univ. de Las Villas, 1962), II, pp. 103-5. Dos versiones argentinas fueron publicadas respectivamente por S. Chertudi, *Cuentos folklóricos de la Argentina*, 1.ª serie (Buenos Aires: Inst. Nac. de Filología y Folklore, 1960), pp. 207-8, «La mujer traicionera», procedente de Catamarca; y por J. Draghi Lucero, *Las mil y una noches argentinas* (Mendoza: 1940), pp. 191-4, «La flor de vira vira», hay segunda edición (Buenos Aires: G. Kraft, 1953), pp. 185-8. Se trata de una variante «estilizada». No he podido consultar una versión nuevo-mexicana, recogida y publicada por J. M. Espinosa, *Spanish Folk-Tales from New Mexico* (New York: 1937), ni la panameña que aparece en M. Riera Pinilla, *Cuentos folklóricos de Panamá* (Panamá: 1956). No pertenecen al tipo varias otras versiones enumeradas por A. M. Espinosa en la bibliografía del núm. 93 de sus *Cuentos populares españoles* (Madrid: CSIC, 1946), II, pp. 355-6, y más adelante, en la del núm. 193, donde se confunden varios tipos que sólo tienen en común el tema de la infidelidad de la mujer. Y. Pino Saavedra en *Cuentos folklóricos de Chile* (Santiago: Ed. Univ., 1960-3), III, p. 358, coincide con Espinosa en considerar los tipos 1360 B y 1360 C como simples variantes, a pesar de que Thompson había aceptado, ya en 1946, la crítica de Anderson en sentido contrario (v. S. Thompson, *El cuento folklórico*, ed. cit., p. 273).

40. «Cette collection a été publiée sur l'initiative d'un certain nombre de chercheurs, pour mettre à la disposition des spécialistes des contes que leur caractère érotique ou scatologique faisait généralement écarter des recueils. Elle ne devait être tirée qu'à un nombre réduit d'exemplaires», P. Delarue, *op. cit.*, I, p. 60.

LOS CHIRLOSMIRLOS

Una vez era un matrimonio. El marido se llamaba Xuan, y la mujer, María de Ramos.

María se entendía con un vecino suyo, y no podía hablar con él todas las veces que se le antojaba, porque Xuan apenas se separaba de ella.

Y un día discurrió ponerse a llorar a grito pelado, diciendo que le dolía mucho la cabeza. Entonces le dijo Xuan:

—No llores, mujer; aguanta un poco mientras yo voy a la botica por una medicina para quitarte ese dolor puñefiero.

—¡Hay, Xuan del alma! Este dolor no se quita con medicinas de botica. ¡Ay! ¡Este dolor se quita con chirlosmirlos! ¡Tienes que ir a buscarlos, Xuan!

—¿Y qué son chirlosmirlos?

—Unas cosas largas y negras que nacen entre las peñas de la mar; ¡anda, ve a buscar un puñado de ellos! ¡Ay, Xuan, este dolor me mata!

Xuan fue para la mar y por el camino se encontró con un arriero que posaba en su casa. Y el arriero le preguntó que dónde iba por aquellos caminos. Y Xuan le dijo que iba a la mar a buscar chirlosmirlos para curar el dolor de cabeza de su mujer.

—No hagas caso de tu mujer —dijo el arriero—. Ni hay tales chirlosmirlos, ni le duele la cabeza. Lo que ella quiere es alejarte de casa para poder estar con Fulano.

—¡Eso no es verdad!

—¿Que no? ¿Apuestas algo a que esta noche va Fulano a tu casa a cenar con María?

—Apuesto lo que quieras, a que no va.

—¡Bueno! Pues si yo digo verdad, tienes que darle a mi mula lozana cien ducados para cebada; y si digo mentira, la mula es para ti.

Xuan aceptó la apuesta. Y el arriero lo metió en un serón y lo puso encima de la mula lozana al lado de un pellejo de aceite y fué para casa de Xuan. Cuando llegó saludó a María, descargó la recua y dejó los bultos en la cocina.

María estaba muy apurada preparando una gran cena y le dijo el arriero:

—Mucha comida preparas ¿contabas conmigo esta noche?

—No; pero llegaste a tiempo; va a venir a cenar conmigo un vecino de este pueblo y tú puedes cenar con nosotros; después, cada cual a lo suyo.

María preparó la mesa, y en seguido llegó el vecino y cenaron los tres juntos. Y tanto vino bebieron que a los postres determinaron que cada uno cantara una canción, y que cantara María la primera.

Y María cantó:

—Mi marido fue a buscar
chirlosmirlos a la mar;
que los traiga o no los traiga,
mi marido ha de tardar.

—Ahora canto yo —dijo el vecino.

Y cantó:

—Si tu marido fue a buscar,
chirlosmirlos a la mar,
¡echa vino María de Ramos!
¡Echa vino, beber y bebamos!

—¡Venga la tuya! —dijo María al arriero.

—La mía trae cola, ¡allá va!

—¿Qué dices de esta canción,
tú que estás en el serón
que trajo la mula lozana
y los cien ducados te gana?
¡Echa vino, María de Ramos!
¡Echa vino, beber y bebamos!

Y contestó Xuan desde el serón:

—Tú, que estás sentado junto a él,
échale mano y apriétalo bien
¡y verás qué paliza le damos
por foigar con María Ramos!

Salió Xuan del serón y con la ayuda del arriero le dió al vecino una paliza tremenda.

Después la emprendió con María y a cada palo que le daba le decía:

—¡Toma chirlosmirlos!
—¡Por Dios, Xuan, que me matas!
—¡Toma chirlosmirlos!

Y tantos le dio que María no se levantó de la cama en mucho tiempo.

(A. de Llano, *op. cit.*, pp. 190-92, núm. 110; rec. en Cudillero, de Asunción López, 28 años, artesana, en diciembre de 1923. Anderson, RE 1 (12), p. 100).

En la otra versión asturiana, el personaje L es, como en la mayor parte de la tradición europea, un eclesiástico. Reproduzco únicamente el final, con la escena cantada:

Al final de la cena dijo el cura:

—Cantemos algo; empieza tú, María:

Y María cantó:

—El mió pobre Juan
fuese pa Roma,
y yo pido a Dios
que un lobo le coma.

A lo cual contestó el cura, cantando:

—A costa de mis doblones
cambio yo unos calzones.

Y el arriero cantó en alta voz:

—Tú, que estás
nel xiquilixón,
¿qué te parece
de esta canción?

Y Juan contestó:

—Tú, que ganaste
la mi vaca parda,
tenme pal cura,
que non se me vaya.

Salió Juan de su escondite, y con ayuda de los arrieros, le dio al cura una lección ejemplar.

(A. de Llano, *op. cit.*, pp. 188-190, núm. 109; rec. en Colunga, de Manuela Morán, 40 años, labradora. Anderson, RE 2 (13) pp. 100-101).

Los textos portugueses, a los que ha de añadirse la versión cabo-verdeana⁴¹, presentan todos ellos la particularidad de omitir en la última escena la estrofa cantada por M. Reproduzco la versión de Alemtejo:

O CONTO DOS CHILROS-BILROS

Era um almocreve e era casado e a molher metia frade em casa; e tinha um criado havia muitos anos. E uma ocasião o criado despediu-se e foi-se embora.

E passaram-se tempos e um dia o almocreve encontrou o criado que já andava por sua conta e fêz-lhe muita festa.

—Adeus rapaz.

—Adeus meu patrão.

—¿Então o que é que tu fazes? ¿Já te casaste?

—¿Quem eu? Nada, eu cá não me caso, isto em molheres não há que fiar.

—Lá isso é verdade, mas ainda há molheres capazes, aí tens a tua patroa.

—¡Ora a patroa! Quando a patrão está fora, mete ela um frade lá em casa.

—Isso é mentira.

—Se o patrão quiere apostar eu levo-o lá e logo sabe se é mentira ou se é verdade.

—Pois apostamos.

E apostaram: apostaram trinta mil réis e uma égua vermelha muito bonita que o almocreve tinha.

E combinaram o almocreve meter-se numa gorpelha, dentro dos seirões do macho e o criado ir bater lá à porta da patroa.

Assim foi.

O marido foi para casa e disse à molher que ia para fora. Ao depois foi ter com o criado lá adonde tinham combinado e lá foram os dois.

Ali à noitinha e o criado foi bater à porta da patroa. Vem a patroa:

—¿Quem é?

—Sou eu, minha patroa, que lhe vinha pedir para me deixar pôr aí o macho na cavaliça que venho de muito lonje.

41. Las cuatro versiones que conocía Anderson proceden de Alemtejo, rec. y ed. por B. Barbosa, «Contos populares de Évora», *Revista Lusitana*, XIX (1916), pp. 27-9, y Algarve (una inédita comunicada por J. Leite de Vasconcellos, publicada ahora, junto con otra nueva en *Contos populares e lendas* [Coimbra: Univ., 1963-9], II, núms. 363-4; la segunda fue publicada por F. X. d'Athaide Oliveira, *Contos tradicionais do Algarve* [Tavira: 1900], p. 335). La versión de Cabo Verde la publica E. Clews Parsons, *Folk-lore from the Cape Verde Islands* (Cambridge Mass.: 1923), I, pp. 49-51.

—Ai, és tu, rapaz, entra, entra.

E apareceu logo o frade:

—Adeus rapaz.

—Adeus senhor Frei Fulano.

—¿Então o que fazes que há tanto tempo que te não via?

—Ora ando na minha vida; trago aqui um odre de azeite dentro de esta gorpelha, ¡se o senhor Frei Fulano me ajudasse a tirá-lo!

E o frade ajudou a tirar a gorpelha e trousseram a gorpelha para a cozinha.

E a patroa já tinha a ceia pronta e convindaram o rapaz para cear. E começaram todos três a comer.

E a patroa e disse:

—Já que cá temos o nosso criado antigo, havemos de hoje fazer uma saúde; o primeiro há-de ser o senhor Frei Fulano.

E o frade levantou-se e disse assim:

—Eu sou frade franciscano
Passo vida regalada,
Trato-me a vinho do Pôrto
E a boa galinha assada.

—Muito bem, muito bem.

—Agora há-de ser a senhora.

E ela levantou-se e fêz a saúde:

—Meu marido foi ao mar,
Chilros-bilros foi buscar,
Os olhos que o viram ir
Que não no vejam tornar.

—Muito bem, muito bem.

—Agora tu.

E o criado levantou-se e disse:

—Ó tu lá dêsses seirões,
De dentro dessa gorpelha,
Ganhei os trinta mil réis
Mais a minha égua vermelha.

E o marido saltou de dentro da gorpelha e deu uma grande sova no frade e então sabendo que era verdade o que o criado lhe dizia, e bendito louvado, conto acabado.

(B. Barbosa, *art. cit.*, pp. 27-29, núm. xvii, por error xx; rec. en Évora, en agosto de 1914. Anderson, RP 1 (19), p. 98).

De los textos franceses ⁴², reproduzco una de las versiones de Poitou, al no haberme sido accesible la versión gascona, que hubiera sido la de mayor interés para confrontar con los textos vascos:

LE COUCOU

Il y avait une fois une femme qui se disait malade pour faire son mari cornard. Un beau jour que le curé venait la voir, voilà qu'elle dit:

—Ah, mon mari, je ne suis pas bien depuis quelque temps, je ne peux plus manger!

—Eh bien! qu'il dit, faut penser à ce que tu pourrais manger.

—Je mangerais des concombres et des melons; mais il n'y en a pas ici, il n'y en a qu'à Paris.

—Eh bien, je m'en vais aller t'en chercher, si ça te fait plaisir.

—Oh non! c'est trop loin, ça te donnerait trop de peine!

—Mais si, mais si! Je vas y aller.

Le voilà qui s'habille et s'en va. Sur la route de Paris, il rencontre son roulier qui venait chercher du froment et qui lui dit:

—Où allez-vous donc? Il n'y aura personne à la maison pour me charger.

—Je vais cri (quéir) des concombres pour ma femme qui est bien malade.

—Elle est bien malade, votre femme! Vous ne savez donc pas que c'est un tour qu'elle vous joue? Revenez donc avec moi! En arrivant à la maison, vous vous mettez dans mon panier.

Voilà que le mari se met dans son panier. En arrivant à la maison ils l'avaient vue en tablier blanc qui se promenait dans les charrières avec monsieur le curé.

La bourgeoise lui dit:

—Vous ne voulez pas charger, qu'elle dit, roulier; vous voulez bien manger avant?

—Oh oui! madame, je préfère déjeuner avant de charger; on chargera après.

42. Las registradas por Anderson son cinco versiones, procedentes de Bretaña Alta, Anjou (publicadas ambas en *Kryptadia*, II [1892], Poitou (dos textos rec. y publicados por L. Pineau, *Les contes populaires du Poitou* [Paris: E. Leroux, 1891], pp. 213-222), y Gascuña (ed. por L. Dardy, *Anthologie populaire de l'Albret* [Agen: 1981], II, pp. 284-7). A ellas se suman dos textos de Quebec y Luisiana.

Le dîner était prêt; il a fallu se mettre à table. Mais le roulier dit:

—J'ai un oiseau dans mon panier, venez donc m'aider, servante, à le rentrer; je ne veux pas qu'il ait froid; nous le mettrons près du feu.

En arrivant au milieu du dîner, la bourgeoise dit au curé de commencer une chanson. Le curé lui dit:

—C'est à vous, la bourgeoise, de commencer! Et voilà que la bourgeoise commence sa chanson:

(Sur l'air de *O filii et filiae*).

Mon bon mari, il est parti,
Dessus la route de Paris,
Quérir des concombres et des melons,
Alleluia, Alleluia, Alleluia!

A vous, monsieur le curé!

J'ai un chapon à mon diner,
Une gentille femme à mon coté,
Alleluia, Alleluia, Alleluia!

A vous, roulier!

J'ai-t-un coucou dans mon panier
Qui n'a jamais encorc chanté;
Quand il chantera, tout finira,
Alleluia, Alleluia, Alleluia!

Allons, à vous, servante!

Mais je vois bien qu'vous avez raison,
Que notre maître est à la maison,
Quand il sortira, tout finira,
Alleluia, Alleluia, Alleluia!

Allons, à lui!

Qu'on ferme la porte, qu'on ôte les clefs,
C'est à mon tour de toiser le curé,
Alleluia, Alleluia, Alleluia!

Las estrofas cantadas en la versión gascona son las siguientes:

- F. Ey moun marit delà la mà;
 Uous dé bécâdo ba cerca:
 C'es pour m'y
 Faire gouari!
- L. Dé poulos et dé capous
 Nous apasturam:
 Sount bién bous!
- H. Prénd-té la trico, Barrassan,
 Coupo lous réns âou tricoutant!
 At bésos qué n'èro pas faous!
 Me diouos un paréil dé brâous!
- M. Lou mén barrot dé bérđ poumè
 Se n'a pas tustat tustéra;
 Lous réns ous y coupéra.

(F. J'ai mon mari au-delà de la mer; Oeufs de bécasse il va chercher: C'est pour me Faire guérir / L. De poules et des chapons Nous nourrissons: C'est bien bon! / H. Prends la trique, Barrassan, Casse les reins à ce viveur! Tu le vois, ce n'était pas faux! Tu me dois une paire de veaux! / Mon bâton de vert pommier S'il n'a pas frappé il frappera; Les reins il leur cassera! // L. Dardy, *op. cit.*, ap. Anderson, RF 5 (18), p. 104; la trad. francesa parece deberse al propio Dardy).

Para nuestra finalidad no tiene objeto reproducir ninguna de las versiones italianas (Anderson RI 1-8, núms. 19-26), en donde las estrofas cantadas por lo general desaparecen o se conservan de modo muy fragmentario. Por la misma razón, prescindo de las versiones rumanas (Anderson, RR 1-2, núms. 27-28).

6. Peru gurea y la tradición del cuento-tipo 1360C en conjunto

La comparación de los cuentos transcritos con los textos vascos permite asegurar sin lugar a dudas que *Peru gurea* pertenece al mismo cuento-tipo. Que, en cualquier caso, se trataba de un cuento era ya posible deducirlo de los textos impresos por Azkue. Es cierto que el gran folklorista vasco minimizó la importancia de la parte en prosa, que da muy abreviada, sólo en traducción caste-

llana, y únicamente en una (CPV, 887) de las cinco versiones o fragmentos que incluye en su *Cancionero*; y que consagró su clasificación como puro y simple cantar al incluirlo en su obra de conjunto sobre literatura oral vasca entre las «erri-olerkiak»⁴³. Es también cierto que la palabra «cuento» («ipuina» en *Euskalerrriaren Yakintza*) resulta equívoca⁴⁴ al emplearla como subclasificación genérica en el *Cancionero*, y parece que para él significaba aquí simplemente «canción narrativa», por lo que, en cuanto tal, *Peru gurea* caía en el mismo grupo que auténticas baladas como *Aldaztorre*, *Hiru kapitainak*, *Nere seme ttipiena*, etc. De todos modos, las acotaciones que introduce del tipo de «al decir el muchacho estas palabras, dio un puntapié al cesto» o «salió de él su amo», sin correspondencia en las estrofas, remiten evidentemente al relato prosístico. El carácter de cuento es reconocido de modo más claro por otros colectores menos condicionados por una orientación musical predominante. Así, el relato en prosa se recoge, en euskera y completo, en la versión publicada por un corresponsal del diario *Euzkadi* (7-V-1932), y, más fragmentariamente en un texto de Oyarzun publicado por N. Alzola⁴⁵.

En fin, en las versiones grabadas en Marquina a Garbine Foruria y, de forma separada, a sus primos Lorenzo y Txomin Foruria, pudimos comprobar que para los recitadores las estrofas no tienen sentido si no van precedidas del relato en prosa, y que explicaciones narradas se intercalan también incluso en medio de las partes cantadas⁴⁶. En efecto, las estrofas no son autosuficientes como relato completo y no pueden suplir varios elementos básicos de la narración: los antecedentes del engaño de la mujer, el informe del «ayudante», la apuesta entre amo y criado, etc. Es más, la falta de suficientes textos recogidos de forma completa nos deja con dudas respecto al significado y función de una estrofa que ocasionalmente aparece en las versiones vascas y que no tiene paralelos en el resto de la tradición. Volveremos sobre ello más adelante.

43. R. M. de Azkue, *Euskalerrriaren Yakintza*, IV (Madrid: Espasa, 1947), p. 188.

44. Cf.: «Es un *cuento* muy extendido en el país. Aquí *cantan* un trozo, otro allí...», CPV, p. 1.032.

45. Con el título «Andre baten kontua», *La gran enciclopedia vasca*, II (1974), p. 63.

46. Versiones recogidas en septiembre de 1981 por J. A. Cid. M. J. Ke-rejeta y J. Lakarra.

Una vez admitido que *Peru gurea* pertenece al género folklórico del cuento oral, y no al de la balada, según espero que sea evidente para quien haya tenido la paciencia de leer hasta aquí, creo de interés situar tipológicamente la tradición vasca dentro de la tradición del cuento tipo *Der alte Hildebrand* en su conjunto⁴⁷.

Anderson divide su estudio comparativo en tres partes: 1) Caracterización de los personajes; 2) Rasgos particulares de la narración; 3) Las estrofas cantadas y sus estribillos. Seguiré su esquema como guía, aunque prescindo de numerosos detalles que no son relevantes para la comparación con las versiones vascas.

1.—En cuanto a los personajes que intervienen en el cuento, los textos de *Peru gurea* ofrecen algunas particularidades de interés aunque no existan propiamente rasgos exclusivos. El *marido* se caracteriza en el conjunto de la tradición como un «campesino», que posee cierta «riqueza» y de quien puede suponerse que es «viejo» (y, cabría añadir, que no se destaca por su perspicacia), si bien casi nunca se mencionen explícitamente estos rasgos y sólo se deduzcan del contexto. Nada hay en las versiones vascas que contradiga estos caracteres dominantes, aunque tampoco aparezcan reforzados salvo, acaso, el de la «riqueza» relativa (presupuesta en el hecho de que Peru tenga un criado y un número no preciso de mulos). Una de las versiones vizcaínas añade un dato que coincide con textos alemanes e ingleses al informarnos de que Peru es «pequeño» de cuerpo. La coincidencia es irrelevante, pues se trata siempre de una explicación *a posteriori* para justificar que el marido pueda esconderse dentro de un cesto. En la versión vasca, por otra parte, queda abierta la posibilidad de elegir: «...Peru txikija, edo otzara handija biarko zan».

La *mujer* suele ser descrita aún con menor precisión. Se supone que es joven y hermosa, aunque rara vez se diga explícitamente. Merece señalarse el hecho de que en las versiones vascas tenga siempre un nombre propio, lo que ocurre excepcionalmente en el conjunto del corpus. Ese nombre, María, reaparece sólo en las versiones asturianas y gallegas, y estaba ya atestiguado en la tradición peninsular desde, al menos, el siglo XVII, según lo muestra el estribillo que recoge Correas («Echá i bevamos, Mari Rramos»).

47. Salvo contadas excepciones no manejo información actualizada sobre versiones del cuento publicadas en fecha posterior a 1931, año de edición del estudio de Anderson.

El personaje del *amante* admite una mayor casuística. Lo más común es que se trate de un eclesiástico (cura, fraile, abad, diácono, etc.), y así se presenta en casi el 70 % del corpus total. Si se advierte que más del 20 % de las versiones no especifican ningún oficio o status, vemos que cabe poco margen estadístico para otras posibles caracterizaciones: un príncipe, un criado, un médico (3 versiones de Portugal, Francia y Malta), un vecino (1 versión de Asturias), etc. La tradición vasca no es unitaria y ofrece una variedad que no es habitual en una sola área lingüística. Por una parte, el personaje del amante puede desdibujarse y hasta perder su carácter de tal al hacerse colectivo. Así en una versión de Vizcaya s. l. María invita a la comilona a sus «*auzoko adiskideak*», y son éstos («*auzoko guztiak*») los que cantarán la segunda estrofa. En otro caso se destaca ya dentro de esa colectividad de amigos a uno en especial: «*Batzen ei zittuzen auzoetako jentie, ta sakristaue be han izeten ei zan*» (versión de Marquina), aunque el objeto de la reunión siga teniendo un aire más o menos inocente: «*Etxien egozanik gauzaik onenak morroia atara ein ta eitteben aparixe, aparimerienda, ta danak kantatzen eijeben alkarri*». De todos modos, es llamativa la presencia, aun atenuada de ese sacristán, que coincide con la versión del entremés de Francisco de Castro, de fines del XVII o principios del XVIII.

Según Azkue, en todos sus textos el personaje era un médico, aunque parece que al menos en un caso sustituyó la lectura original «*prailearekin*» por «*medikuarekin*». Este dato junto con el «*sakristau*» anterior atestigua, pues, la variante más general que hace del personaje un eclesiástico, y que es también la alternativa mayoritaria en las tradiciones más próximas al área vasca, en España y Francia. Aun así la variante del médico parece hallarse muy difundida en la tradición vasca, lo que, como veremos, tiene importancia por coincidir con una parte de las versiones francesas. Lo más sorprendente es la solución de una versión de Oyarzun, en donde es el propio criado quien experimenta un intento de seducción por parte de su ama. Es decir que coinciden aquí los personajes del *amante* y el *ayudante*. Esta anomalía tiene el precedente de una versión rusa que para Anderson resultaba aberrante⁴⁸. Es posible que la versión guipuzcoana esté deformada y que su aparente fragmentismo sea responsable de esta solución extraña a la «norma» del cuento. Sin embargo, en la tradición vasca, donde se enfa-

48. W. Anderson, *op. cit.*, pp. 157-8 y 196.

tiza la lealtad del criado («Anton morroi on eta zitzo-zitzua zan...»), no es ilógica una evolución en ese sentido. Aunque ello signifique una evidente alteración y apertura máxima en el *modelo* del cuento, esta aproximación del criado a la figura del «casto José» me parece hasta cierto punto enriquecedora y aquí nada «aberrante» en absoluto.

Respecto al personaje del *ayudante*, la tradición vasca ha ampliado notablemente su caracterización y le presta un protagonismo que no suele poseer en ninguna de las otras ramas de la tradición del cuento. En el arquetipo postulado por Anderson el papel de ayudante lo desempeña un hombre sin relación previa alguna con el marido y su pareja (v. aquí *supra* los textos asturiano y francés); es, en concreto, un arriero, comerciante o vendedor de gallinas a quien el marido encuentra casualmente en su camino cuando va en busca de los remedios para la «enferma». En los textos de *Peru gurea*, en cambio, hallamos a un criado «de casa» (definido con ciertos rasgos picarescos, a lo Eulenspiegel o Pedro de Urdemalas), que muestra una implicación personal en lo sucedido: «Morroiek, haixe ez ei jakon ondo ereizten...»⁴⁹, muy superior a la que exhibe en versiones de otras ramas donde ocasionalmente, y siempre de forma minoritaria, el ayudante es también un criado (sobre todo en textos escandinavos, y en versiones dispersas del Este y Sur de Europa).

No se produce en nuestros textos la aparición de un quinto personaje supérfluo, una criada que se limita a constatar la presencia de su amo en casa, que se introduce a veces en alguna versión francesa.

2.—Los rasgos o particularidades de detalle (*Einzelheiten*) en la narración que Anderson tiene en cuenta para identificar redacciones y subtradiciones locales, o desviaciones respecto al arquetipo, tienen importancia muy desigual:

a) *Quién envía fuera al marido*. Los textos vascos coinciden por lo general con la tradición mayoritaria y sin duda primitiva. Es decir, es la propia mujer infiel quien aleja al marido con una excusa. Pero en algunos casos se hallan otras de las posibles alter-

49. Versión de Marquina. Lo mismo en la de Vizcaya s. l. publicada en *Euzkadi*: «Anton morroi on eta zitzo-zitzua zan, eta ez eutson ondo ereizten Marixek Peruri egiten eutsona».

nativas. Así, en un 20 % del corpus total, incluyendo algunas versiones peninsulares y francesas, esta función la desempeña el amante, que se encarga de convencer al marido para que emprenda el viaje. Es lo que sucede al menos en una de las versiones de Azkue: «Emazteak eri egiten zuen bere burua, ta medikuak gizona noranai bialtzen zuen senda-belar billa». Puede producirse también coincidencia con alguna de las variantes más escasas, por ejemplo que el marido se aleje por propia iniciativa (versiones de Marquina), aunque en este caso puede sobreentenderse también el motivo mayoritario.

b) *Bajo qué excusa tiene lugar el alejamiento.* La tradición vasca se agrupa de modo claro con la variante originaria y más ampliamente difundida: la falsa enfermedad de la mujer (45 % de las versiones). Una variante emparentada es que sea el marido quien se halla enfermo, de verdad en su caso. Un número notable de versiones (13 %) ofrece una alternativa absoluta: El marido se ausenta para ir en peregrinación (a Roma por lo común) en perdón de sus pecados, para pedir la curación de su mujer, conseguir una medicina especial, o para rejuvenecerse. Se trata de un subtipo de Alemania y Bohemia, con el que curiosamente coinciden versiones asturianas y gallegas. En un buen número de textos no se menciona ninguna excusa (14 %) o su estado fragmentario no permite deducirlo (22 %).

c) *Lugar a donde ha de dirigirse el marido.* En este motivo se da una gran variedad de alternativas, ninguna de las cuales presenta una clara mayoría: al *mar*, a un *río*, a una *fuente* medicinal son variantes muy repartidas entre distintas tradiciones lingüísticas del cuento. Las versiones que tenían antes el motivo de la peregrinación ponen lógicamente a Roma (o Tierra Santa) como destino del viaje. Alternativas bien representadas son la referencia a un determinado *país* (Suiza, España, los Países Bajos, Inglaterra, etc.), o bien a una *ciudad* concreta (París, Montpellier, Belem, etc.). Esta es la variante que presenta la tradición vasca, donde Peru es enviado casi siempre a Londres (al menos en 10 versiones)⁵⁰; otras posibilidades son Vitoria, Bilbao y, según Azkue, Pamplona. En otras tradiciones abundan los textos con referencias más vagas: «a la ciu-

50. Aunque la coincidencia sea sin duda casual, una versión norteamericana se refiere también a Londres. En la estrofa: «Oh, Little Dicky Wigbon / to London he's gone / to buy me a bottle of Clear Apful Rum, / God send him a long journey never to return», Anderson, *op. cit.*, versión número 183 (procedente de North Carolina).

dad», «tierra adentro», «al Norte», un viaje medido por su distancia en millas o su duración, o no se especifica ningún dato (23 %). Dado que, según Anderson, en el arquetipo el remedio que el marido va a buscar es un agua milagrosa, la redacción común más antigua debía referirse a una fuente curativa como objeto del viaje, aunque en el conjunto de la tradición ésta aparezca de forma muy minoritaria.

d) *Qué debe traer el marido*. Si se prescinde de las versiones de la «Peregrinación», la mayoría de los textos muestra como motivo del viaje la búsqueda de un *agua* milagrosa, o bien otro líquido curativo (un *aceite* especial), aunque éste a veces puede convertirse en vino, ron o whisky (en versiones holandesas e inglesas), o en leche de determinados animales (incluidos el zorro y la liebre). En varias versiones del Norte de Europa lo que busca el marido es un *ganso* (o varios) y, ocasionalmente, otros animales, frutos determinados, arena, etc. En las versiones peninsulares domina un remedio fantástico (los «chirlos mirlos», el «pez xalarico»). La variante que ahora nos interesa, la de la *hierba*, es muy escasa pues, según los datos de Anderson, se producía sólo en tres versiones de Italia («l'erba magna») y Rusia (la hierba balletera, una hierba tártara), a las que habrá que sumar ahora la versión de Cuba («la hierba llamada bresca»).

En las versiones vascas las *hierbas* son la variante casi exclusiva. Aunque a veces se habla de hierbas curativas sin más: «senda-belarrak» (Orío, Oyarzun, Baztán s. l.) o «sanía-bedarrak» (Ondarroa), en otros casos parece tratarse de una hierba fantástica. Azkue vierte como 'hierbas purgantes' el «zirin-bedarrak» (Gabica), Pero no creo que puedan entenderse en ese o cualquier otro sentido las variantes «zingulun-belarrak» (Oyarzun), «zingulun-larrak» (Elgoibar), «zingun-bedarrak» (Alzola), «zirkun-bedarrak» (Marquina y Vizcaya s. l.) y «txindu-bedarrak» (Motrico). Parece tratarse de formas de designar una planta irreal, muy a propósito para entretejer al marido en una búsqueda indefinida, como sucede con los «chirlos mirlos», la «friolera roja» o el «agua de la fuente de Abalón» que aparecen en otras tradiciones. Supongo que en la misma categoría, y ya sin relación con ninguna planta, entran los «bilindrontxuak» de una versión de Oyarzun. Si bien para Anderson el motivo originario era el *agua* curativa, aunque sus razones no me parecen del todo convincentes, creo que el remedio fantástico es en cualquier caso un hallazgo afortunado y «literariamente» superior.

e) *Lugar donde se oculta el marido*. Las versiones vascas del cuento coinciden todas aquí con la variante primitiva y más general (54 %): un *cesto*. Existe cierta variedad léxica y de detalle («zestoa», «otzara», «saskia», «sardin-sestutxo barria», «zardiña zestu berria»), pero en ningún caso encontramos la alternativa del *saco* que aparece en algunas versiones hispánicas, francesas, etc. En las versiones eslavas el escondite es por lo general un haz de paja, y existen otras variantes muy minoritarias (el marido se esconde en el sótano, se disfraza de mendigo, etc.), o bien el motivo no se expresa.

f) *Apuesta entre el marido y el ayudante sobre la fidelidad de la mujer*. Este motivo sirve para distinguir con precisión un subtipo bien diferenciado dentro de la tradición del cuento. La apuesta que hacen Peru y su criado sobre la veracidad de la denuncia de la infidelidad de María vincula a las versiones vascas al tipo «meridional». El rasgo aparece sólo en las versiones portuguesas, españolas, italianas, una parte de las francesas y en una versión griega (es decir, únicamente en un 9 % del corpus total). Nos hallamos ante una innovación en el prototipo que tuvo especial fortuna en el Sur de Europa. El objeto de la apuesta es en nuestros textos invariablemente una caballería: un mulo («mando zuria», «mando haundija», «kortako mando zurija», «kortako mandorik onena —mando zurixe ei zan onena—», «atzeko mando zurixe»), o, excepcionalmente, un caballo («zaldi gorria», Orio). Los paralelos más próximos se encuentran en las versiones hispánicas: «la yegua baya» (entremés de F. Castro, Cuba), «la mula baya» (Argentina), «la mula lozana» (Asturias), «los potros zurracanos y la yegua bermeja» (Ciudad Real), «a vaca muntuxa» (Lugo), «la vaca parda» (Asturias), «a égua vermelha» (Alemtejo), «a vaca vermelha» (Algarve), «uma égua russa» (Cabo Verde). De las demás versiones que contienen el motivo de la apuesta, sólo la versión gascona («un pareil de brâous») ofrece alguna proximidad en este rasgo. Las versiones italianas, como ya algunas hispánicas, suelen añadir, o mencionar exclusivamente, otras apuestas: dinero, trigo, una heredad, etc.

Los rasgos g) *Desenlace trágico* (muerte del amante y, a veces, también de la mujer), y h) *Localización* precisa de la historieta, son muy minoritarios, distribuidos irregularmente y claramente poligénicos, por lo que carecen de utilidad para nuestro objetivo al no delimitar áreas o subtipos del cuento. Las versiones vascas coinciden con la inmensa mayoría de los textos en acabar la narración con una simple paliza del marido a la mujer y el amante, y en no proporcionar al cuento una localización precisa.

3.—Las estrofas merecen un estudio detallado; en nuestro caso son muchas veces la única parte del cuento de que se dispone, y es en ellas donde los rasgos distintivos de cada tradición están fijados con mayor nitidez.

No en todas las tradiciones aparecen las cuatro estrofas y con frecuencia faltan incluso todas ellas, bien sea porque de hecho no existen en algunas ramas de la tradición o porque los colectores han prescindido de anotarlas (en el caso de la tradición vasca ya hemos visto que ha sucedido más bien a la inversa).

Cuando las estrofas cantadas se conservan, varía su número, aunque lo normal es que sean 3 ó 4 en los textos completos; varía también el orden en que cada personaje canta; y varía, sobre todo, el contenido temático.

En los textos de *Peru gurea* lo esperable es que el cuento termine con cuatro estrofas cantadas en el orden FLHM. No puede, sin embargo, asegurarse que ésta sea la norma única, puesto que en gran parte de los textos (los recogidos por Azkue) nos enfrentamos o bien a versiones facticias, reconstruidas y «completadas» artificialmente, o bien a fragmentos que sólo lo son porque el colector no tuvo interés en recoger todo lo que el informante podía dictar.

Azkue, en efecto, publicó versiones que en la realidad oral no eran probablemente tan ricas en su parte estrófica (CPV 855 y 877), y fragmentos que con seguridad no eran tan incompletos, aunque para él sólo tuvieran interés por las posibles variantes musicales o como ayuda para reconstituir versiones completas (CPV 844, 864, 894, y otros fragmentos que han permanecido inéditos).

En versiones recogidas recientemente y procurando apurar al máximo la memoria del recitador, hemos constatado que puede ser frecuente en la tradición vasca la omisión de una de las estrofas sin que por ello el informante las considere incompletas (versiones de Marquina y Motrico). La estrofa que «falta» es la del personaje L, y su ausencia debe considerarse justificada si se tiene en cuenta que cuando aparece es a veces simple repetición, o poco menos, de la primera, F (versión de Vizcaya s. l.). Aun en los casos en que la estrofa de L tiene una forma bien diferenciada (Gabica, etc.), su contenido es también redundante, al limitarse el personaje a insistir en la misma idea que F ('aprovechemos la ausencia de M'), añadiendo sólo algunas precisiones suplementarias sobre la cena que preparan. Más en general, no creo exacta la opinión de Azkue según la cual el cuento y sus estrofas sólo existían ya en su

época como simples fragmentos con los que lo único que cabía hacer era combinarlos tomando un «trozo» de aquí y otro de allá para formar una versión coherente. Así pues, el esquema de las estrofas en la tradición vasca es tanto FLHM como FHM, independientemente de que en algunos textos haya de *facto* otras reducciones posibles (Ondarroa: FM; Oyarzun: FH) o cambios de orden (Motrico: FMH), que pueden deberse a olvidos parciales o a reinterpretaciones en el modelo del cuento.

El esquema F(L)HM es también el que aparece en algunas de las versiones antiguas (inglesa de Crouch, entremés de Castro), y en las versiones modernas españolas, gascona, francesas (con añadidura, a veces, de una quinta estrofa cantada por una criada), y, minoritariamente, en las alemanas e italianas. Es muy común en el Norte de Europa que el orden de las dos primeras se invierta (LFHM), y que desaparezca la estrofa de M.

Pasando ya el detalle de cada una de las partes cantadas, observaremos que en la *estrofa de la mujer* (F) Anderson distingue nada menos que 26 posibles elementos de contenido en el conjunto de la tradición, de los cuales pueden estar presentes en cada versión hasta un máximo de 3 ó 4. De estos elementos o motivos temáticos los que aparecen con mayor frecuencia son los que en su inventario denomina *a* ('Mi marido ha ido a X lugar', 70 %), y *b* ('a buscar X remedio curativo', 40 %). Ambos se encuentran sin excepción en los textos vascos de la estrofa. Junto a ellos aparece un tercer elemento, que no es siempre el mismo, y cuyas variantes no tienen exacta correspondencia en la copiosa lista de Anderson. En las versiones más occidentales este elemento se expresa:

Hura Londresetik etorri arte (~ han dan bitartean)
alegeratu gaitezen (~ guztiak olga gaitian)
(~ gu hemen dantza gitezen).

En Guipúzcoa y Navarra la forma habitual es:

Eztu hark asko pentsatzen
gu nola gerade dantzatzen (~ gu nola gabiltzen)

Más anómala es la forma de una versión, siempre especial, de Oyarzun, donde este tercer elemento aparece como motivación de los dos anteriores:

Jaun Zerukoak zure ta nere aurrera
azaldu ez daillela.

Las dos formas primeras pueden emparentarse, si acaso, con las alternativas, muy minoritarias *q* ('comamos y bebamos') y *v* ('¡canta una canción!'), pero, en cualquier caso, la tradición vasca ofrece aquí un desarrollo original al sustituir lo que parece ser el elemento originario *e* ('¡ojalá no regrese más!'), que aparece en más de la cuarta parte de las versiones modernas y es, sobre todo, el que corresponde al tipo de estructura donde F es la estrofa inicial.

La *estrofa del amante* (L), o en nuestro caso simplemente vecinos que se suman al banquete de la mujer, ya indicábamos que puede omitirse en las versiones vascas, aunque ello se deba a ser en buena parte reiterativa de la anterior. La estrofa ha desaparecido en casi toda la tradición eslava, y en el conjunto del corpus su presencia es también mucho menos frecuente que la de F o H.

Cuando tiene una forma propia en los textos de *Peru gurea*, el contenido de esta estrofa es una variación de la alternativa 'yo como y bebo bien' (*b* en el inventario de Anderson, y uno de los dos que según él se daban en el arquetipo). Este motivo es el mejor representado en todo el Sur de Europa, pero se documenta también en Alemania. En las versiones vascas se especifican los «ingredientes» del banquete:

Kapoiak daude erretzen,
oilaskoak mutiltzen (~ prijitzen).

Algo similar se encuentra sólo en versiones portuguesas, españolas y francesas:

Eu tenho-me regalado
de galinhas e capões (*Algarve*)

Trato-me a vinho do Porto
e a boa galinha assada (*Alemtejo*)

Eu sou frade e fradigão,
estou comendo galo e capão (*Cabo Verde*)

Yo me ando estos cantones
comiendo buenas pollas y capones (*F. de Castro*)

Soy un triste y pobre fraile
que me ando por los rincones,
y gracias a mis amores
como muy buenos capones (*Argentina*)

J'ai un bon carnard pour souper (*Bretaña alta*)

J'ai un chapon à mon dîner (*Poitou*)

De poulos et de capous
nous apasturam (*Gascuña*).

La estrofa continúa en las versiones vascas con una repetición del tercer elemento de la anterior en alguna de sus dos formas «normales». No aparece, pues, el otro motivo originario según Anderson, el *d* ('dormiré con mi amada'), y que refuerza el carácter de amante del personaje en la mayoría de la tradición. En las ramas meridionales este motivo erótico se expresa con un mayor o menor desenfado:

Él va allá por mis acciones;
yo quedo aquí recreando
con su mujer mis calzones (*Lugo*)

Él caminando, caminando,
y nosotros gozando (*Cuba*)

[J'ai] une jolie femme pour mon coucher (*Bretaña*)

[J'ai] une gentille femme à mon côté (*Poitou*).

La *estrofa del ayudante* (H) es la que aparece en un mayor porcentaje de los textos (85 %). Es en ella donde la tradición vasca muestra una mayor originalidad en contraste con la norma del conjunto de la tradición. Sobre todo por la existencia de dos variantes diversas por completo, si es que no se trata de una duplicación, y por el enriquecimiento y problematismo en la caracterización del personaje. La variante que se aleja menos del arquetipo supuesto es la que hemos recogido en el texto publicado al principio. Sin embargo utiliza un elemento que reaparece muy rara vez en otras tradiciones: el *t* de Anderson ('He traído a tu marido en un cesto'), completado con detalles que sólo se encuentran en los textos vascos⁵¹: 'He encontrado a mi amo en X' («plazako ostatu berrian», «Santo

51. Cf., sin embargo, en versiones francesas, con cierta similitud: «Dans mon chemin, je l'ai rencontré; / je l'ai fait mettre dans mon panier» (Quebec).

Tobeko zubian», «Izurdiako zubian», «San Antongo zubian»), y, a veces, el anuncio de lo que se le avecina a la mujer:

Harek handik urten deijenian
berotuko deutsu gerrixe! (Vizcaya s.l., Marquina).

Los motivos temáticos más difundidos en la tradición global de la estrofa, y para Anderson originarios, son la llamada directa al marido, *b* ('¡Oh, tú, que estás en el cesto!', 73 %) y *c* ('¡Escucha lo que aquí cantan!' 57 %). En las versiones portuguesas y españolas estos motivos suelen completarse con otro: *g* ('¡He ganado la apuesta!'). En los textos:

Ó, patrão,
saia de dentro da gorpelha!
Já tenho a aposta ganhada,
a terra da ribeira e a vaca vermelha! (*Algarve*)

Tú que estás en el serón,
salta y oye esta canción (*F. de Castro*)

¿Qué dices de esta canción
tú que estás en el serón,
que trajo la mula lozana
y los cien ducados te gana? (*Asturias*)

Tú que estás en esa sera vieja,
escucha bien la conseja,
que serán míos los potros zurracanos
y la yegua bermeja (*Ciudad Real*)

Hombre que estás en prisiones,
¿qué dices a esas razones? (*Lugo*)

Vos que estás en el bolsón,
atajáte esa razón (*Argentina*).

Lo más llamativo de la tradición vasca es, como indicábamos, la presencia de otra estrofa, alternante o suplementaria, que se ha recogido en algunas versiones. Por desgracia, esa estrofa no figura en los textos donde se encuentra registrada por extenso la parte en prosa, y no puede decidirse con seguridad plena la forma en que

la estrofa se integra dentro de la parte final del cuento. Habrá de esperarse a que nuevas encuestas proporcionen materiales más seguros, y por el momento me limito a exponer lo que puede deducirse del contexto.

La estrofa anómala consta en tres versiones que proceden de puntos muy distantes entre sí dentro del área de lengua vasca donde el cuento se ha recogido (centro de Vizcaya, costa de Guipúzcoa y Navarra interior). Los textos de Gabica (?) y Motrico presentan variantes muy similares:

Neure oilanda nabarra,	Nere oilanda txamarra,
txikarra baina zabala;	txikia baina apala;
zetan hoa hi auzora,	zertan joan zinen auzora,
etxean oilarra donala?	etxean euki oilarra?

El fragmento de Oscotz, donde la estrofa es lo único publicado por Azkue, tiene la particularidad de presentar el texto en tercera persona, y no como pregunta directa a la mujer:

Gure oilotxo nabarra,
 kurkurubil eta xabala;
 oilarra etxean denean,
 zertan goaten da landara?

La primera duda que nos plantean estos versos es la de si efectivamente son cantados por el personaje H, el *ayudante*, en este caso el criado de Peru. En principio, cabría también la posibilidad de que la estrofa fuese cantada por el *marido*, quien se dirigiría a su mujer recriminándola y revelando su presencia en la casa. Esta interpretación estaría apoyada por el orden de estrofas en la versión de Motrico, en donde ésta ocupa el último lugar. En la de Gabica el orden es distinto y la estrofa antecede a la que hemos considerado representativa del tipo «normal» de estrofa del personaje H («Neuk ugazaba nekusan...»). La identidad en la forma de dirigirse el que habla a sus interlocutores («Neure oilanda...»/«Neure multitxo...») puede abonar la hipótesis de que es el marido quien canta ambas estrofas, o que al menos así ha podido entenderse en una parte de la tradición. Es decir, una vez de regreso a su casa escondido en el cesto, Peru comprueba el engaño de su mujer, y así lo declara antes de salir de su escondite echándoselo en cara; posteriormente, o antes, se dirige al criado y reconoce haber perdido

la apuesta. La hipótesis es posible, pero poco verosímil. Por otra parte, ni el orden ni el número de estrofas en la versión de Gabica, según las publica Azkue (y no aparecen originales de campo ni borradores entre sus manuscritos), merecen total confianza.

Esto nos lleva a otro de los problemas que nos plantea la escasez de versiones recogidas y publicadas con suficientes garantías de autenticidad: No nos consta, salvo en el texto de Gabica, que en la tradición real existan versiones donde el número de estrofas cantadas sea de 5⁵². Aunque ésa sea la versión que a través de una refundición secundaria, elaborada por el P.^e Riezu⁵³, y reproducida después por Onaindía⁵⁴, ha logrado obtener una mayor difusión gracias a las grabaciones discográficas⁵⁵, debe insistirse en que se trata de un texto que como tal es muy posible que no haya existido nunca en la tradición. Azkue mismo reconoce que «sólo en Gabika lo oí casi entero»⁵⁶. Ahora bien, una versión con cinco estrofas no sólo tiene entera la parte cantada, sino «demasiado» completa, atendiendo a lo que conocemos del resto de la tradición vasca y de la tradición global del cuento en las demás ramas⁵⁷. Es decir, cabe

52. Si se prescinde de las versiones francesas que incluyen un quinto personaje, y casos esporádicos en otras ramas donde unas mismas estrofas pueden repetirse en boca de distintos personajes.

53. J. de Riezu, *Flor de canciones populares vascas* (Buenos Aires: Ekin, 1948), pp. 290-3.

54. S. Onaindía, *Milla euskal olerki eder* (Zarauz: Itxaropena, 1954), pp. 53-4, núm. 17.

55. Cf. las mencionadas en la nota 5. Claro es que no se trata aquí de censurar ninguna falta de «purismo», y menos en recreaciones artísticas de temas folklóricos, cuyo valor viene dado precisamente por la distancia respecto a fidelidades arqueológicas de cualquier tipo. Creo especialmente destacable la labor creativa de Imanol en su colección *Erromantzeak*, al margen de que esa denominación corresponda o no a todos los temas incluidos. De lo otro, del pseudo-purismo, existen también ejemplos en el aprovechamiento del folklore musical vasco, aunque nunca se ha llegado a los extremos que han padecido el Romancero castellano y sefardí en manos de distintos grupos e «intérpretes». Con excesiva frecuencia se ha aprovechado un mercado poco exigente para prodigar versiones que son simple reproducción lamentablemente edulcorada, en tono solemne o «castizo», de grabaciones de campo, por lo general mal escogidas. Su único efecto positivo es que consiguen que se eche en falta la existencia de grabaciones etnográficas propiamente dichas, donde se reproduzca sin más lo cantado por el propio recitador, y con su propia voz.

56. R. M. de Azkue, *CPV*, p. 1032.

57. Sobre la tendencia, común en varios folkloristas del s. XIX y principios del XX, a elaborar versiones «superabundantes» convirtiendo en elementos sucesivos lo que en la realidad oral son motivos alternantes, cf. J. A. Cid, «Semiótica y diacronía del 'discurso' en el Romancero tradicional», *RDTP*, XXXVII (1982), pp. 88-9.

sospechar al menos que a la versión «casi» completa que recogió en Gabica, Azkue añadiera una estrofa más procedente de otra versión, regularizando después el estribillo y la lengua (como hace en otros casos), para integrar en un sólo texto estrofas que en realidad eran alternantes y, por lo tanto, incompatibles en una misma versión (la 3.^a, «Neure oilanda nabarra...», y la 4.^a, «Neuk ugazaba nekusan...»). Pero aunque sea una ruptura de la norma, debe admitirse que no es imposible el que un mismo personaje cante dos estrofas, dirigidas cada una a un distinto destinatario. Simplemente, nos falta la confirmación⁵⁸.

Nos movemos ahora en la hipótesis de que en ambos casos se trata de estrofas del personaje H, el ayudante. A favor de que es el criado quien canta «Neure oilanda nabarra...» estaría el testimonio de algunas versiones francesas donde se utiliza un simbolismo análogo:

J'ai un coq dans ma jaille... (*Bretaña alta*)

J'ai un vieux coq dans mon panier... (*Anjou*),

por medio del cual el ayudante revela la presencia del dueño en la casa. También en las versiones vascas haría buen sentido la estrofa entendiendo que es el criado quien descubre indirectamente que el marido asiste escondido a la escena («oilarra etxean denean»), designándolo como al «gallo de la casa».

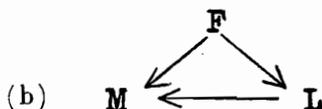
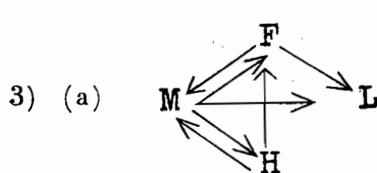
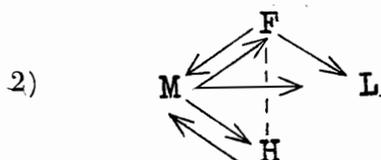
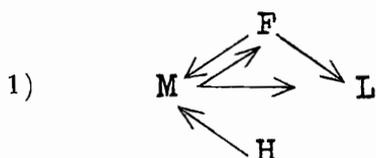
Sin embargo, la estrofa es en *Peru gurea* más compleja y es presumible que existe en ella, o al menos en su interpretación, una apertura de significado a la que no se prestan las versiones francesas. Efectivamente, del texto de la estrofa podría deducirse que la equivalencia subyacente que corresponde a *oilanda* = F no es *oilarra* = M, sino *oilarra* = H. El criado reprocharía entonces a la mujer el haber buscado un sustituto de M fuera del círculo doméstico («zertan hoa hi auzora...?») y da a entender que él podía desempeñar la función de L sin los riesgos que supone un amante ajeno a ese círculo; riesgos que se ponen de manifiesto en la denuncia que él mismo hace y que viene a significar una venganza⁵⁹.

58. Nótese, en cualquier caso, que en la versión de Motrico la estrofa «Neure oilanda...» coincide con la ausencia de la equivalente a «Neuk ugazaba nekusan...» (H) y con una curiosa confusión (?) en la estrofa de M: «Nere emazte Maria, / zuk esan zidazun egia...».

59. Cf. ya *Euskal baladak*, ed. cit., I, p. 156, aunque la posibilidad de una apertura en este sentido no puede generalizarse a todos los textos.

Una apertura de la 'fábula' del cuento en esta dirección viene apoyada por la importancia, a que ya aludíamos, que adquiere en la tradición vasca el personaje del criado, hasta el punto de que su definición como mero *ayudante*, H, no es ya exacta. La apertura hacia una redefinición de H como L «auto-propuesto» a F tiene su correspondencia, simétrica e inversa, en la versión especial de Oyarzun (v. *Textos*, A-10) donde H es de hecho solicitado por F como amante, L, y el rechazo se produce en dirección contraria.

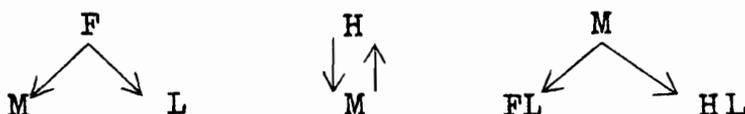
Los cambios básicos en el modelo de interrelaciones de los personajes pueden representarse gráficamente en una forma similar a la que propongo:



- (1: Modelo del arquetipo, y mayoritario en el conjunto de la tradición moderna del cuento.
- 2: Tipo difundido en el S. de Europa; existe relación de H con M y F previa a la denuncia y/o apuesta entre M y H.
- 3: a) Versiones vascas que contienen el motivo de la puesta y la estrofa H-2 («Neure oilanda...»); b) Equiparación de L=H, en la versión de Oyarzun).

Cada acción (representada por \rightarrow) supone una secuencia narrativa, que se expresa sólo en la parte en prosa, en las estrofas o en ambas. Por ejemplo: $F \rightarrow M$, 'Una mujer aleja engañosamente a su marido'; $F \rightarrow L$, 'La mujer llama a otro hombre, L, como sustituto de M'; $H \rightarrow M$, 'Un informante casual (\sim un criado de M y F) revela a M el engaño', etc.

La representación de secuencias en su orden lógico-temporal sería, por ejemplo en el segundo modelo:



Sólo la relación $H \rightarrow F$ carece de narratividad propiamente dicha. A falta de lo que pudieran aportar otras versiones completas en su parte en prosa, se trata de una reflexión *a posteriori* sobre una acción omitida; a no ser que se interprete como un *informe* de una secuencia no manifestada en la *intriga* (la proposición de H a F como sustituto «cualificado» de M) pero presente en la *fábula* del cuento⁶⁰.

Nos hemos alejado del examen comparativo de las estrofas para entrar en algunos aspectos del análisis secuencial y del modelo narrativo del cuento, que merecerían un estudio separado y más por extenso. Existe, como se ve, en las versiones de *Peru gurea* una complejidad mayor de la que tal vez podía sospecharse en un principio en un cuento de estructura aparentemente tan simple. El dar aquí estas indicaciones sobre posibilidades de análisis que se ofrecen al estudioso estaba justificado por ser en la(s) estrofa(s) de H donde la apertura de significaciones en el cuento se pone más de manifiesto. Volvemos ahora al examen descriptivo.

60. Para los conceptos de 'intriga' / 'fábula', 'informe' etc., según se han utilizado en análisis del Romancero, me remito ahora a D. Catalán, *Catálogo general del Romancero pan-hispánico: Teoría general y metodología* (Madrid: Sem. Menéndez Pidal, 1984) y a mi trabajo «Recolección moderna y teoría de la transmisión oral», *El Romancero hoy: Nuevas fronteras* (Madrid: Gredos, 1979), pp. 281-359. Para otras posibilidades metodológicas v. el excelente estudio de J. D. Pinto Correia, «Le statut et la structure de l'actant-sujet dans un romance...», *Revista Lusitana* (nova série), 3 (1982-3), pp. 37-54.

La *estrofa del marido* (M) es la que aparece en el *corpus* global en una proporción menor (42 %). Falta por completo en las tradiciones escandinava, eslava y rumana y su presencia en las demás ramas está condicionada a que en la estrofa anterior, H, este personaje exhorte o no a M a castigar al amante. En el caso de que esta exhortación exista (motivo *o* de la estrofa de H), resulta por lo general supérflua una estrofa última cantada por M. Según Anderson, originariamente bastaba la exhortación de H y no existía en el prototipo la estrofa de M, aunque admite que tal vez se trate en ambos casos de ampliaciones secundarias.

Los motivos temáticos más frecuentes en la estrofa, *c* ('No puedo callar más tiempo', 58 %) y *d* ('Tengo que salir ya del cesto', 57 %), faltan, casi sin excepción, en las versiones del Sur de Europa. De los dos motivos presentes en la tradición vasca, el primero ('Me has dicho la verdad') no tiene correspondencia en el inventario de Anderson; el otro es común sólo a las versiones españolas y a una de las francesas: *e* ('He perdido la apuesta').

Una cuarta parte de las versiones contiene en las estrofas un *estribillo* formado casi siempre por onomatopeyas carentes de significado o por palabras aisladas de origen litúrgico (*¡Alleluia!*, *Kyrie eleison*). En los textos de *Peru gurea*, aunque también existan a veces onomatopeyas (si lo son las repeticiones, con o sin variación, del nombre del remedio fantástico), el *estribillo* ha adquirido un desarrollo muy superior al que tiene en las demás ramas, e incluye o repite elementos de contenido importantes para el sentido del cuento. En algunas versiones el *estribillo* se modifica parcialmente en todas las estrofas:

(F)	Ai, oi, hau egija!	Peru gurea Londonen
(L)	»	Daigun inguru Marija
(H)	»	Otzarapien nausixe
(M)	»	Heutzat kortako mando zurixe

Así en la versión de Vizcaya s.l. Otras veces se iguala en las dos o tres primeras:

(FL)	Ira jira bira!	Aztan-zingulun, Maria
(H)	»	Orain duk hire aldia
(M)	»	Hiretzat mando haundia
(FLH)	Ai, hori egia!	Daigun jira bi, Maria
(M)	»	Hiretzat mando zuria.

Respecto a la música con que se cantan las estrofas, ignoro si podría trazarse alguna relación entre las versiones vascas y las melodías transcritas en otras ramas de la tradición del cuento (Anderson, pp. 264-275, publica y compara quince variantes musicales). Aunque los resultados a que suele llegarse en estudios de Etnomusicología, al menos en lo que conozco sobre el Romancero, den margen a cierto escepticismo, tal vez el musicólogo pueda sacar algo en claro de las cerca de diez transcripciones musicales de *Peru gurea* que se conocen (entre las de Azkue y las de encuestas recientes).

Como final de este largo examen comparativo, puede concluirse que la tradición vasca del cuento se integra plenamente en el área meridional («Redacción de la apuesta», *Wettredaktion*), y que sus parentescos formales más evidentes se producen, como era de esperar, en relación con las tradiciones ibérica y francesa, aunque no sea reductible a ninguna de ellas. Según aquí ya hemos insistido, la tradición vasca abunda en desarrollos temáticos propios, y se dan alteraciones en el modelo narrativo y aperturas en el significado que, hasta donde sabemos, son del todo originales dentro de la tradición global. Por último, para Anderson no ofrecería dificultades situar las versiones vascas dentro de su teoría sobre el origen francés del cuento y las líneas de difusión que establece (v. lámina): *Peru gurea* ocuparía una posición intermedia entre la rama francesa y la española. Este curioso 'galocentrismo', que periódicamente rebrota en estudios de folklore comparado⁶¹, sería fácilmente objetable desde diversos ángulos y parece más bien fruto del método empleado (las áreas centrales reúnen un mayor número de rasgos comunes «originarios» desde el momento en que se las toma como término de comparación), que de una realidad oral que conocemos muy insuficientemente.

61. Cf. por ejemplo los trabajos de L. Vargyas, entre ellos «Trends of Dissemination of the Ballad Genre», *The European Medieval Ballad* (Odense: Od. Univ. Press, 1978), pp. 75-85, y *Hungarian Ballads and the European Ballad Tradition* (Budapest: Ak. Kiadó, 1983).

7. Una refundición baladística en el Pas Vasco septentrional

Lo más sorprendente que ofrece la tradición vasca en relación con el cuento-tipo *Der alte Hildebrand* consiste, sin embargo, en una transformación de muy distinto género, pero equiparable en interés a las alteraciones de estructura en el modelo, y en la interrelación de personajes que veíamos en el apartado anterior. Me refiero a la refundición, documentada en Labort y ambas Navarras, de un relato básicamente en prosa en una composición enteramente versificada. Es decir, esta vez sí, en una balada narrativa.

Es cierto que se cuenta con precedentes en otras tradiciones. Un proceso análogo de refundición del cuento en canto estrófico ocurría, como ya hemos visto (*supra* § 3), en el *Volkslied* bajo alemán impreso hacia 1603 y en la *bylina* rusa que se conserva en un manuscrito de poco antes de 1781 y en dos versiones orales recogidas en 1859-64 y 1900. Sin embargo se trata aquí, según lo señala ya Anderson, de textos a caballo entre la tradición oral y la versión literaria, y, en uno de los casos, pertenecientes a un género, el canto épico ruso, que no corresponde exactamente a la balada (la versión manuscrita de la *bylina* alcanza casi los 200 versos).

Los textos vascos de esta singular refundición eran conocidos por tres breves fragmentos de versiones distintas publicados por Azkue (CPV, 523) o conservados entre sus materiales inéditos. Debido a su propio estado fragmentario era difícil la identificación de estos versos hasta que se ha publicado recientemente una versión labortana completa en 14 estrofas⁶². La misma dispersión geográfica de los lugares donde se han documentado la versión y fragmentos atestigua una tradicionalidad efectiva: Labort, norte y sur de la Baja Navarra (Isturitz y Baigorri), Alta Navarra (Azpiliceta), aunque en este caso se trataba, según Azkue, de una importación reciente.

Esa tradicionalización efectiva se deduce también del cotejo que puede hacerse con las escasas estrofas comunes a la versión y los distintos fragmentos. Las variantes abundan y creo que excluyen con claridad una difusión a través de impresos. Así, en la estrofa 3.^a:

62. P. Duny-Pétré, art. cit., *supra*, nota 8. Reed. en *Euskal baladak*, II, pp. 151-4.

Senarra dizit Montpellierren
ene sendatzeko urketa.
Ez baitzaut sekulan itzultzen...

Kyrie, kyrie.

Ez baitzaut sekulan itzultzen...

A la mezon

Kyrie eleison!

(Labort, s.l.)

Senarra dizit Pauben,
eta ene sendatzeko uren xerka.
Sekulan ezpaladi jin...

A la maison, a la maison

Sekulan ezpaladi jin...

A la maison, kyrie eleison!

(Isturitz)

O en la 11.^a:

Xixtu huntan dautzut ekartzen
xoriño bat ixil-ixila.

Hasten balin bada kantatzen...

Kyrie, kyrie.

Hasten balin bada kantatzen...

A la mezon

Kyrie eleison!

(Labort, s.l.)

Kuku bat badut kaiola batean,
nun oraino ezpaitu kantatzen.
Hura hasten bada kantatzen...

Kyrie, kyrie.

Hura hasten bada kantatzen...

A la maison

Kyrie eleison!

(Baigorri)

Oilar bat badut neure sistruetan,
ezpaitu oraino kantatzen.
Hasten denean kantatzen...

Kyrie, kyrie.

Hasten denean kantatzen...

Kyrie eleison!

(Isturitz)

La refundición no tiene como base el tipo del cuento recogido en Vizcaya, Guipúzcoa y Navarra, y hasta ahora no documentado en el País Vasco septentrional. Esto es evidente con sólo comparar algunos motivos básicos: el remedio curativo que se encarga al marido buscar no son ya las *hierbas* sino el *agua*; no existe la apuesta entre amo y criado; el estribillo es por completo distinto, etc.

El punto de partida para esta reelaboración ha sido una versión francesa muy similar a las que se han recogido en Poitou, Bretaña alta y Quebec. Es decir que de los dos tipos bien diferenciados del cuento que aparecen en el área francesa ha sido, curiosamente, el menos semejante al tipo de *Peru gurea* el que sirve de fuente directa para la refundición estrófica vasca septentrional. Ello es aún más sorprendente si se observa que la variedad más cercana a *Peru gurea* está representada por la versión gascona, y que lo esperable, por proximidad geográfica y relación cultural, sería que la refundición vasca dependiera de este subtipo del cuento. Valga el ejemplo como una muestra más de que las vías de difusión del folklore literario no siguen siempre los caminos más lógicos, ni los más cortos.

La refundición estrófica es, pues, una versión fiel, a veces casi traducción literal, de la que Anderson denomina «Redacción de la criada» (*Dienstmagdredaktion*) para distinguirla de la «Redacción de la apuesta» representada por los textos de Anjou y Gascuña. Veamos algunas de las equivalencias literales:

Mon mari est à Montpellier,
chercher de l'eau pour ma santé,
pour la santé de ma maison,
kyrie eleison!

(Bretaña alta)

Mon mari est allé à Paris;
il n'est pas paré d'en revenir.
Kyrie, christi.
Il n'est pas paré d'en revenir
a sa maison
Kyrie eleison!

(Quebec)

Basta comparar estas estrofas de la parte final del cuento francés con las dos variantes de la tercera estrofa de la refundición

vasca que citábamos arriba para comprobar que no sólo el contenido, sino el estribillo y esquema métrico son un hábil pero fiel calco. Lo mismo en la estrofa H (undécima en la versión estrófica vasca, v. *supra*):

J'ai-t-un coucou dans mon panier,
qui n'a jamais encore chanté;
quand il chantera, tout finira.

Alleluia, Alleluia, Alleluia!

(Poitou)

J'ai un coq dans ma jaille,
qui n'a pas encore chanté,
mais qui va crier:

Kyrie!

(Bretaña alta)

La refundición vasca ha sido sin duda obra de un reelaborador a quien ha de calificarse como cantor profesional o profesionalizado. Su labor revela un hábil trabajo de selección y síntesis de los elementos del cuento francés y sus estrofas. Aunque sean sobre todo estas últimas las que han marcado la pauta, el refundidor ha reflejado la dicotomía de prosa y verso de su original combinando el diálogo (estr. 2-4, 7-9, 11) y la narración indirecta (estr. 1, 5, 10, 12-14) en unas u otras estrofas, o incluso dentro de una misma (estr. 6). Pero no se trata de una adaptación servil; así, el diálogo entre el fraile y la mujer casada (estr. 2-4) adquiere ahora más desarrollo que el que tenía en las estrofas F y L del cuento, con la añadidura de detalles que son invención del reelaborador. Ha prescindido, por otra parte, de algún elemento que resultaba supérfluo, según lo hacía ya notar el mismo Anderson, como la intervención de la criada, que casi con toda seguridad existía en la versión francesa que sirvió de modelo.

Estilísticamente, el texto se diferencia con claridad de las baladas vascas que pertenecen al estrato más primitivo, como lo evidencian ya la proporción que alcanza el discurso indirecto y el tipo de estrofa empleado. Si esta «nueva» canción narrativa (que podría titularse *Senarra saskian*)⁶³ no cae totalmente dentro de lo

63. No creo, en todo caso, que deba adoptarse el título *Montpellierko sendagailuak*. Como hemos visto, el nombre de la ciudad en cuestión es lo primero que varía en los fragmentos de las otras versiones que se han recogido (Paris, Pau).

que en la tradición hispánica se denominarían «romances vulgares» («balada arruntak» en la clasificación de *Euskal baladak*, op. cit.), ello se debe a que el original que ha servido de fuente era en sí mismo un cuento popular oral, como eran también tradicionales las estrofas cantadas con que termina.

No parece que la refundición remonte a mucho más allá de las últimas décadas del siglo pasado, y su difusión en Labort y Baja Navarra se debe probablemente a una memorización inicial directa de la canción oída al propio autor. Un proceso muy rápido de tradicionalización hubo de tener lugar, sin embargo, como se manifiesta en las primeras versiones recogidas fragmentariamente en fecha anterior a 1915, donde ya se advierten notables variantes de discurso.

Lo que puede observarse en esta refundición tardía de un texto folklórico francés nos confirma un fenómeno de gran importancia para el estudio de la balada vasca. Es decir, la existencia, en los siglos XVIII y XIX, de una especie de moderna «juglaría» (tan distante del bertsolarismo como de la poesía culta o semiculta que por entonces se cultivaba), que actúa en la parte francesa del país y no tiene correspondencia en las provincias meridionales. Es evidente que algunos cantores, y no simplemente transmisores «pasivos», tomaron como fuente baladas francesas de muy distinto tipo y las adaptan en euskara en lo que a veces parecen traducciones literales, pero realizadas con apreciable maestría. Ejemplos a la vista son *Hiru kapitainak* (EKZ, 107) o *Judu herratua* (503), que derivan de forma directa de originales franceses bien conocidos. La primera es una balada plenamente tradicional de la que Doncieux pudo conocer ya más de treinta versiones: *Celle qui fait la morte pour sauver son honneur*⁶⁴, de la que existen también textos italia-

64. G. Doncieux, *Le Romancéro populaire de la France* (Paris: F. Bouillon, 1904), núm. 21, pp. 269-279, con el título «Celle qui fait la morte pour son honneur garder»; el que adopto procede de L. Vargyas, op. cit., I, pp. 218-230: «French Ballad Types», núm. 11. Este último es, sorprendentemente, el único intento de inventariar el repertorio de la balada francesa. La magnífica bibliografía de C. Laforte, *La Catalogue de la chanson populaire française*, I (Québec: Presses Univ. Laval, 1977) adopta una sistematización inservible para nuestros propósitos al mezclar criterios métricos y «de contenido», y no diferenciar géneros dentro de la «chanson folklorique». En el segundo volumen, *Chansons strophiques*, que no me ha sido accesible, estaba previsto incluir la entrada correspondiente al tema de «Celle qui fait la morte...».

nos⁶⁵, catalanes y bretones⁶⁶, siempre muy próximos a los franceses. La conexión de la canción vasca con la balada francesa fue ya advertida por Doncieux, a partir de unos informes sobre la «leyenda» algo fantaseados que proporcionaba Chaho, y más en detalle por el P.^e Donostia⁶⁷. *Judu herratua* es también versión directa de una *complainte* francesa, de estilo plenamente vulgar en este caso, muy difundida a través de impresos.

Al margen de estas adaptaciones, o traducciones, sin duda recientes, hay varios otros temas baladísticos vascos que dependen de baladas francesas aunque estén más alejados formalmente de sus modelos. Así, *Errege Jan* (EKZ, 105), no corresponde a ninguno de los tipos hispánicos de *La muerte ocultada* (IGR, 0080) pero se emparenta claramente con las versiones francesas de *Le roi Renaud* (FBT, 118). *Ene Muthilik ttipiena* (EKZ, 113), que representa un tema que falta en el Romancero castellano, está tipológicamente más cercano de las versiones francesas de *La courte paille* (FBT, 015), que de las portuguesas y catalanas. La balada descubierta y publicada no hace mucho por P. Lafitte, *Ura ixuririk* (EKZ, 121)⁶⁸, corresponde con exactitud a *La blanche biche* (FBT, 004) y no creo que deba insistirse en ninguna posible conexión con *Lanzarote y el ciervo del pie blanco* que vaya más allá de un motivo, la transformación en animal, común a estos y muchos otros temas de distintos géneros orales.

En varios casos las baladas vascas pertenecientes a un fondo común europeo tienen correspondencia estrecha en tipos catalanes,

65. C. Nigra, *Canti popolari del Piemonte* (1888), reed. Torino: Einaudi, 1974, II, pp. 361-6, núm. 53, «L'onore salvato»; se publican seis versiones y se remite a otras dos.

66. M. Milá i Fontanals, *Romancerillo catalán* (Barcelona: A. Verdager, 1882), núm. 264. «La niña que se finge muerta», versión fragmentaria. La versión bretona la publica P. Laurent, *Mélusine*, VI (1892-3), cols. 181-2. V. en el mismo tomo de esta revista varias aportaciones imprescindibles para el estudio de esta balada debidas a Doncieux, Nigra, A. Loquin, etc., cols. 52, 145-151, 176-184, 217-224.

67. J. A. de Donostia, «Notas de folklore vasco: Acerca de una leyenda vasca», *Yakintza*, núm. 19 (En-Febr. 1936), pp. 57-65, Cf. L. M. Mujika, *art. cit.*, pp. 70-6, donde se relaciona la balada con los romances *Los soldados forzadores* (IGR, 0170), y *Una fatal ocasión* (232).

68. P. Lafitte, «Atlantika-Pirene-etako sinheste zaharrak», conferencia pronunciada en Burdeos en noviembre de 1963 y publicada en *Gure Herria*, XXXVII (1965), pp. 97-121 (el texto en pp. 116-7). Reed. en *Euskal baladak*, II, p. 173.

exista o no una contraparte francesa, que aquí podría postularse sin necesidad de incurrir en las generalizaciones excesivas de Vargas. Así, *Egun bereko alarguntsa* (EKZ, 108) y *Juan de Flores* (109) representan el mismo tema que *La enamorada de un muerto* (IGR, 0502), que en su forma plena se documenta sólo en textos catalanes. *Neska ontziratua* (EKZ, 119), una de las pocas baladas vascas de la que existen dos tipos diferenciados⁶⁹, es un tema de amplia difusión europea no documentado en el Romancero castellano⁷⁰, pero sí en Cataluña, *El marinero raptor* (IGR, 0411), y en Francia, *L'embarquement de la fille aux chansons* (FBT, 025), en versiones tipológicamente próximas a los textos vascos⁷¹.

En contraste con esta abundancia de conexiones, a la vez temáticas y tipológicas, de la balada vasca con la francesa y catalana, no deja de ser sorprendente el que no exista ni un solo tema baladístico vasco que dependa del Romancero castellano. Incluso cuando existe coincidencia en los temas vasco y castellano, se trata de tipos por completo distintos y es descartable cualquier relación genética entre una y otra balada. Así sucede, por ejemplo, con *Frantziako anderea* (EKZ, 114) y *La mala suegra* (IGR, 0153), baladas de un valor poético y una profundidad de significado excepcionales en ambos casos, que desarrollan un «mismo» problema pero de forma por entero independiente. Tampoco tienen relación genética ninguna con cualquiera de los varios subtipos castellanos de *La vuelta del marido* (IGR, 0113) los textos de la balada vasca *Senarraren etorrera* o *Leisibatxu* (EKZ, 106). *Neska soldadua* (EKZ, 505), en fin, es una pedestre metrificación que actualiza como suceso real concreto un tema folklórico muy difundido en cuentos y baladas, pero tampoco guarda relación ninguna con las versiones castellanas de *La doncella guerrera* (IGR, 0231) ni con los varios romances vulgares sobre el mismo tema que a veces se entrecruzan en la tradición con refundiciones tardías del romance

69. Cf. sobre esta balada el trabajo de J. Kortazar presentado en el *Tercer coloquio internacional sobre el Romancero* (1982), Actas en prensa, y el de A. Arejita, «Arantzazure; erromantze zahar ezezagun bat», *Idatz & Mintz*, 3-4 (1982), pp. 29-31. V. también *Euskal baladak*, II, pp. 135-143.

70. Si se exceptúa un breve fragmento inicial que se canta, desfuncionalizado, como canción infantil.

71. No es imposible que exista un modelo francés en otra balada de gran interés pero de autenticidad problemática, *Urthubiako alhaba* (EKZ, 124), para la que me remito a un próximo trabajo: «Estudios sobre la balada tradicional vasca, 2: La tradición apócrifa y la hipercrítica, *Urthubiako Alhaba*».

primitivo. Ultimamente se ha avanzado la hipótesis de que los enigmáticos textos de una composición por ahora documentada sólo en Vizcaya, *Testamentuarena* (EKZ, 120) deriven del romance *La muerte del príncipe don Juan* (IGR, 0006)⁷². La hipótesis es sugestiva pero la creo muy poco probable. Aunque merecería la pena estudiar el poema vasco en relación con algunos tipos regionales del romance en donde la desaparición de referencias históricas ha sido llevada al extremo (p. e. en versiones de Zamora), me parece descartable una conexión genética.

En conclusión, puede comprobarse que el área norte del País Vasco ha sido muy receptiva a la penetración de temas baladísticos en sus modelos franceses u occitanos. Esa recepción se ha producido desde tiempos muy antiguos y ha llegado casi hasta nuestro siglo. Por contra, el Romancero castellano no ha ejercido ningún influjo demostrable en el repertorio baladístico de las provincias del Sur ni en Navarra. Dar una explicación satisfactoria de este hecho se sale ahora de mi propósito y me parecería prematuro, por otra parte, extraer consecuencias de cualquier tipo. Sería necesario contrastar estos datos con los que ofrezca un estudio de la métrica y con los que puedan aportar otros géneros como la canción lírica y el cuento. Debería, además, conocerse mejor el Romancero castellano en Alava y Navarra, poco explorado hasta ahora, y en las áreas de lengua vasca, donde con excepción de algunos materiales de gran interés recogidos por Menéndez Pidal en fecha ya lejana⁷³, y algo más publicado por los colaboradores de Barandiarán⁷⁴, está todo por hacer.

La disparidad en el repertorio baladístico vasco en función de la geografía y la historia cultural se nos presenta, acaso, como un

72. *Euskal baladak*, II, pp. 167-172.

73. Una rápida excursión a Guernica en agosto de 1921, en compañía de D. Carmelo de Echegaray, produjo, entre otros, el hallazgo de *Landarico*, romance de gran rareza en la Península. Se prepara ahora la edición de estos materiales. Cf. entre tanto, R. Menéndez Pidal, *Romancero hispánico: Teoría e Historia* (Madrid: Espasa Calpe, 1968), II, pp. 301-2.

74. Textos de Amorebieta, Elorrio, Durango, etc., recogidos por Félix Zaballos y otros, ed. en «Canciones y romances», *Anuario de la Sociedad de «Eusko Folklore»*, I (1921), pp. 63-80. Una recitadora natural de Yurre (Petra Ochandío), a quien encontramos casualmente en una de las encuestas del Seminario Menéndez Pidal y a la que reentrevisté después en Bilbao, incluía en su repertorio tradicional junto a alguna balada vasca muy completa, estrofas de bertsolaris, cuentos, leyendas, etc., diversos romances castellanos que dijo haber aprendido en su pueblo.

fenómeno más tajante de lo que es en realidad, debido a nuestro casi total desconocimiento de la tradición del interior de Guipúzcoa. Parece difícil admitir que el género de la balada no exista prácticamente en el área dialectal que corresponde al guipuzcoano, y sin embargo esa sería la deducción que cabe hacer del *corpus* hasta ahora reunido. Es posible que la balada tenga en Guipúzcoa una implantación menor de la que se observa en Vizcaya y el Norte, debido a la concurrencia de otros géneros orales más favorecidos, pero esa no sería por sí sola una razón para explicar esta laguna casi total en el área del guipuzcoano. Es preciso tener en cuenta que no se han llevado a cabo en Guipúzcoa, hasta donde sabemos, exploraciones intensivas de la tradición oral que tuvieran como objetivo prioritario la recogida de baladas. No es de extrañar que no aparezca aquello que no se ha buscado y, como siempre, serán las encuestas las que digan la última palabra, si llegan a realizarse. La tradición baladística de Guipúzcoa, si aún existe, proporcionaría presumiblemente subtipos intermedios que harían aparecer como menos radicales las diferencias que ahora se aprecian entre Vizcaya y el Norte. Subsistirá en cualquier caso, y como hecho comprobado, la nula relación entre el Romancero y la balada vasca, al margen de las aproximaciones que puedan trazarse en cuanto a temas argumentales y motivos folklóricos, recursos estilísticos, etc., que son propios de la balada europea en general.

8. *Modos de actualización folklórica: Cuento y representación teatral*

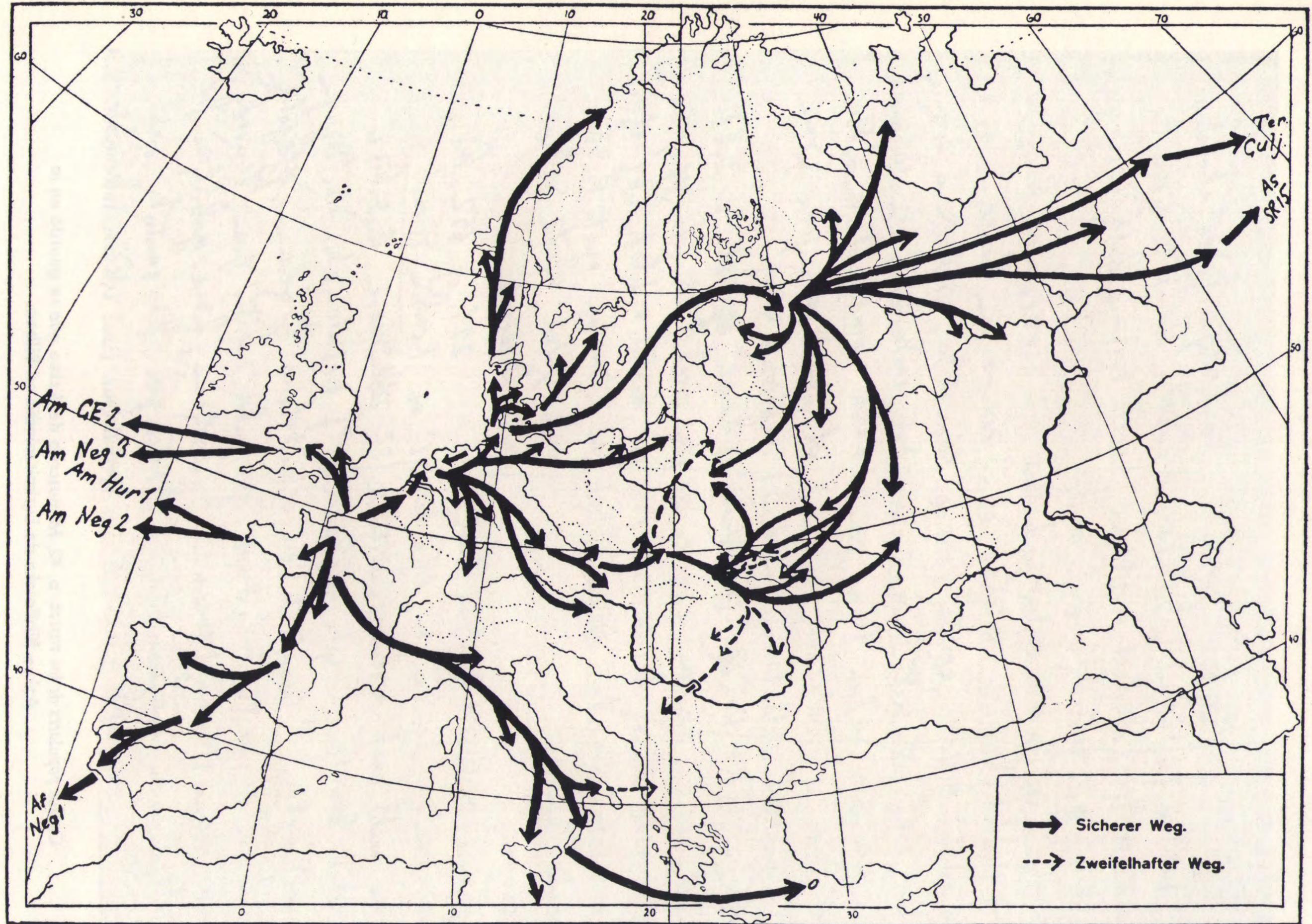
Según lo visto en apartados anteriores, la historieta de *Hildebrand* ha mostrado en su transmisión una notable versatilidad para adaptarse a géneros tan dispares en el fondo como lo son el cuento y la balada narrativa. Ello se debe posiblemente a que la forma originaria en que fue concebida no era, acaso, ni un cuento ni una balada, y a que esa forma era ya potencialmente «traducible» con dificultades mínimas. Me refiero, claro está, a la representación dramática. La estructura teatral de la anécdota, con su recitativo *a quattro* en la última escena y su final de guiñol, ha sido percibida incluso por quien la conocía sólo en una refundición de segundo

632 bis var. u 38 kontjientzay fedea, akebatuzay
 (2) medikuak (ezkontza-loitzailak). keponak dudula bantikako ucuria,
 gaud ebreteu, oilarokak nuntiltzen, josta sortano batz^{ez} beste guzi^a
 ezlik ask doko pentzatu onela geala

dentzayen: ira jira bira ezkontziz gudu Maria Areioara baiden
 (3) (Mutilak) Nagusia Bitoniar plaza Areioara baiden a. ko.
 ko ostatu berri^{3e} larugo-laloo oteda, etek aldera eruzun
 Man sarku zar sarku-erdian: ira dute erakustea, gloo leizarrak
 jira bira, asta zingulun Maria: oraindik bidera norakuek emaitza
 ire aldia: (sarku ostikoag jo zuen) al zuek auz joan ziran

(4) gizonak (sarku ostik larugoniam itenik) iragteraf (nadar).
 nere nuntitio kon² ik etean (2) areoko gaurak zer diok ko-
 datuk egia, dentzan arapako du plan orok beste lela jaxagotan
 dala nere aundia Maria: ira jira ere baditut nuntitak, astez etean
 bira aztan zingulun Maria, irezgat den bitoniar ogeta bi ziran
 mand aundia. oyek, zintak arrote dazkiol
 amar leizarrak.

guzay.
 gizonak nuntit ralatzen bere 221. y 552 bis
 mand aundia agindu zion, egi baki 1: es kontein dion
 bajan nuntit onek zolna: medikuak 2: abenduara leudabiz
 aditide bantikogin zala naguriam (3) Dekatanok astu dyan
 anayterekin. Enayteak berri egiten dolora bidean gogazatik
 zuen berri berru ta medikuak gi- zintak nuntitu zion berri
 zena norani (Inuiara bitoniar...) eriotzean; fume gabiltzan fal-
 bialtzen zuen ~~agutu~~ bita. tatur gabe fede santu ku ipen.
 674 = 652 B surt auzua izan utedin infernoko



Vías de difusión del cuento *Der alte Hildebrand*, según Walter Anderson, *Der Schwank vom alten Hildebrand, eine vergleichende Studie* (Dorpat: 1931), mapa IV.



Detalle central del cuadro "The Flemish village fair" en la variedad invertida que se atribuye a P. Brueghel el joven. Graz, Steiermärkische Landesbildergalerie (ilustración del libro de W. Anderson, cit.)



Detalle del cuadro atribuido a P. Balten, "The Flemish village fair". Colección del Nederlands Theater Institut, en préstamo diferido del Rijksmuseum de Amsterdam (Inv. nr. 187).

grado⁷⁵. En el pasado se cuenta, además de la farsa flamenca y el entremés español, con el testimonio de la *Puppenspiel*. Aunque las referencias a esta representación no ofrecen una seguridad total, parece bastante probable que en distintas ciudades alemanas (Colmar, Könisberg, zona de Magdeburg) se representara, con marionetas y con actores, una función dramática que escenificaba, entre 1521 y 1666, las andanzas de Hildebrand y su mujer⁷⁶. Estas fechas se aproximan mucho o se anticipan a las primeras documentaciones que se poseen del cuento. Pero existen testimonios aún más explícitos de una relación antigua entre la anécdota humorística de Hildebrand y los escenarios teatrales.

Desde 1912 se ha descrito con detalle y puesto en relación con la farsa un cuadro flamenco del que existen distintas variaciones en un gran número de copias antiguas⁷⁷. La obra ha sido atribuida a un modelo, perdido, de Brueghel el viejo y se conservan de ella dos estados distintos, uno de los cuales es obra probable de Pieter Baltens, contemporáneo de Brueghel. El cuadro representa una *kermesse* popular con una panorámica completa de la aldea y distintas escenas festivas donde figuran un centenar y medio de personajes. El centro del cuadro lo ocupa un teatro rudimentario reducido a un simple tablado y un espacio cerrado por una cortina. Lo que los actores representan sobre el tablado en el momento captado por el pintor es, precisamente, la escena final de la farsa de Hildebrand: el momento en que el marido sale del cesto y sorprende a la mujer y su invitado. De este cuadro, «De Kermis op het Dorp» o (como lo denomina Marlier) «Kermesse avec théâtre en plein air et procession», se han catalogado hasta 23 ejemplares que se agru-

75. «Bertsu horietan, antzerki jostagarri zaharretan bezala, jende gaixtoek biltzen baitute azkenian sekulako zafraldi bat makil ukaldika. Berdin ez direa bururatzan frantsesek deitzen dituzten 'farces moyenageuses' horiek?», P. Duny-Pétré, *art. cit.*, p. 60.

76. Cf. Anderson, *op. cit.*, pp. 43-6. La dificultad reside en que según algunos críticos lo escenificado era una adaptación del cantar épico de Hildebrand que, claro está, nada tiene que ver con la historieta folklórica. Existen posibilidades intermedias según las cuales una de las referencias aludiría al poema épico y las otras a la anécdota humorística.

77. L. van Puyvelde, *Schilderkunst en toonel vertoeningen op het einde van de Middeleeuwen* (Kon. Vlaamsche Ac. v. Taal en Letterkunde, IV, núm. 10, 1912), pp. 87-93. He podido consultar esta obra, que conocía por referencias de Anderson y Marlier, gracias a la amistad de João Nuno Morais Alçada, a quien debo también copia de los trabajos de Gibson y Heppner mencionados más adelante, y a quien manifiesto mi gratitud.

pan en dos variedades distintas, una invertida respecto a la otra. Los historiadores del arte no han llegado a una solución sobre la autoría original que sea aceptable para todos. La variedad representada por mayor número de copias solía atribuirse a Brueghel el viejo (c. 1527-1569) hasta que recientemente se ha defendido que es una composición original de su hijo P. Brueghel (1564-1638)⁷⁸. En cualquier caso, Brueghel el joven es autor seguro de algunas de las copias (fechadas entre 1604 y 1638) y, si no reprodujo en su totalidad una obra paterna, se inspiró para varios detalles en cuadros y grabados del fundador de la dinastía. La variedad minoritaria, representada por el cuadro de Rijksmuseum de Amsterdam y otras dos copias, parece ser obra de P. Balten (c. 1525-1598), y además de la inversión de sentido respecto a la otra ofrece varios cambios parciales y numerosos personajes añadidos. En cuanto a la escena del teatro tienen interés las alteraciones que afectan, sobre todo, al personaje del amante, que es representado bien como un galán, como un eclesiástico, o, incluso como un demonio (en algunos ejemplares de la variedad mayoritaria, como el del Museo Real de Bruselas).

El hecho de que Balten sea autor casi seguro del cuadro en una de sus formas tiene significación especial. Según testimonio de un contemporáneo, Balten era, además de pintor, «Un buen poeta, 'orador' y actor de teatro»⁷⁹. Como artista, perteneció a la cofradía o *Gild* de San Lucas de Amberes, en cuyos archivos se conservó precisamente el único manuscrito de la farsa flamenca *Een cluijte van Plaijerwater*, primera documentación que se posee del cuento de *Hildebrand*⁸⁰, datada entre mediados y fines del XV. Recientemente se ha puesto de relieve la estrecha relación que existió en los Países Bajos entre los pintores y las *rederijker kamers*, 'cámaras de retóricos' que eran en realidad sociedades literarias populares en las que participaban individuos de distintas clases sociales, con predominio de artesanos, oficiales mecánicos y pequeños ten-

78. Cf. G. Marlier, *Pierre Brueghel le Jeune*, ed. póst. de J. Folie (Bruxelles: R. Finck, 1969), pp. 279 y 294-305. La argumentación resulta a veces vacilante y contradictoria.

79. C. van Mander, *Het Schilder-Boeck* (Haarlem: 1604): «Hy was een goed Dichter, oft Rhetoricien, en Spelpersonnagie», ap. v. Puyvelde, *op. cit.*, p. 90, y Anderson, p. 32. Cf. también W. S. Gibson, *art. cit.*, *infra*, p. 432.

80. L. van Puyvelde, *op. cit.*, pp. 89-90, y Anderson, *op. cit.*, pp. 10 y 32.

deros⁸¹. Entre las actividades públicas de estas asociaciones, constituidas en todas las ciudades, figuraban las representaciones teatrales y la participación en procesiones, espectáculos de carnaval, etc. Las obras dramáticas que ponían en escena los *rederijkers* se agrupan en tres géneros: dramas humorísticos de contenido satírico o moralizante (*facties*), farsas (*kluchten*), y dramas alegóricos (*spelen van sinne*), de contenido más trascendente. Las farsas tomaban a menudo como tema episodios de la vida aldeana⁸², como sucede en la que nos ocupa.

Las *rederijker kamers* contaban habitualmente con artistas plásticos entre sus miembros y en ocasiones se asociaban a los *gilds* de pintores, como ocurrió en Amberes entre la *kamer* de los *Violieren* y el *Sint Lucas gilde*, para colaborar en actividades en común (trazas y carros ornamentales en procesiones, entradas solemnes de personajes reales y otras autoridades, etc.). Lógicamente, la iconografía de la pintura flamenca y holandesa refleja la vida artística de los *rederijkers*, aparte de otras influencias más profundas en los temas y la simbología de varios cuadros de Brueghel y sus contemporáneos⁸³, que difícilmente podrían explicarse sin referencia a las preocupaciones culturales, ideológicamente muy avanzadas en ocasiones, de las *rederijker kamers*. El cuadro a que aludimos prueba con toda evidencia que la farsa de Hildebrand se representaba en teatros al aire libre en festividades comunales. Que esta representación escenificada de la farsa tuvo un considerable éxito se

81. Cf. el importante estudio de W. S. Gibson, «Artists and Rederijkers in the Age of Bruegel», *The Art Bulletin* (New York), LXIII (1981), pp. 426-446, y, para un período posterior, A. Heppner, «The Popular Theatre of the Rederijkers in the Work of Jan Steen and his Contemporaries», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, III (1939-40), pp. 22-48. Aunque desconoce el libro de v. Puyvelde, Gibson proporciona varias referencias sobre trabajos recientes que estudian las influencias mutuas entre pintores y autores teatrales, que a veces coincidían en una misma persona, en los siglos XV a XVII.

82. Gibson, art. cit., p. 428.

83. Entre los varios ejemplos que da Gibson está el conocido grabado de Brueghel «La fiesta de los locos», obra que ha podido interpretarse como una mera fantasía de invención del artista. Ahora bien, el loco o bufón aparece en varios dramas alegóricos de los *rederijkers* y se sabe, por otra parte, que cada *kamer* tenía su propio «loco» para amenizar sus reuniones. Parece seguro que los «locos» se reunían también y celebraban competiciones en festivales *ad hoc*, en los que probablemente se inspira el grabado de Brueghel. Cf. Gibson, art. cit., pp. 440 y 443.

corroborar con la obra de otros pintores y grabadores, P. van der Borcht y H. Bol, donde aparece igualmente recogida la escena final en vistas amplias de fiestas populares al aire libre⁸⁴.

La propia manera de pintar la escena, como representación ante un público, excluye una recreación imaginaria del cuento ideada por el artista. Ahora bien, es claro que las representaciones captadas por los pintores del s. XVI no fueron las primeras que tuvo la historieta de Hildebrand ni tenía por qué tratarse necesariamente de puestas en escena basadas en el mismo texto teatral, del XV, que se nos ha conservado. El teatro de los *rederijkers* adoptaba técnicas y temas de las «moralidades» y otras formas del teatro medieval, y creo muy posible que la farsa conservada, con sus 350 versos, sea una refundición culta y ampliada de dramatizaciones preexistentes, como es una clara amplificación el entremés de F. de Castro.

Lo que se conoce del teatro profano antiguo es muy escaso, según es bien sabido, en comparación con el religioso, ya escaso de por sí en varios ámbitos como el nuestro. En la Península, al menos, suele negarse, o relegarse al estatuto de hipótesis irrelevante, la posibilidad de que hayan existido representaciones teatrales profanas en fecha anterior al s. XV⁸⁵. Negaciones y olvidos tan categóricos no dejan de sorprender a quien tenga una mínima familiaridad con los géneros orales y los 'modos de producción' o transmisión tradicional.

Las primeras muestras de teatro profano medieval conservado, los «Jeux» de Adam le Bossu son obras lo bastante elaboradas y «literarias» como para no presuponer formas más simples. Simples, pero plenamente teatrales: no «parateatro» ni mera gestualización carnavalesca. En un mismo sentido, los mal llamados géneros de teatro «menor» que aparecen con tan notable vitalidad en el

84. Ap. Gibson, *art. cit.*, p. 428. No es fácil identificar la escena en el grabado de Pieter van der Borcht, que conozco sólo en la reproducción muy deficiente del catálogo de F. W. H. Hollstein, *Dutch and Flemish Etchings...*, III (1949), p. 104. No he podido ver reproducción ninguna del cuadro de Hans Bol, *Peasant Kermis*, que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Amberes.

85. Baste el ejemplo reciente de R. E. Surtz en la *Historia del teatro español* (Madrid: Taurus, 1983), donde el problema se soslaya con el recurso terminológico al «parateatro», que engloba demasiadas y demasiado diferentes cosas.

XVI español —pasos, entremeses, mojigangas, etc.— contienen un elenco de tipos y situaciones cómicas ya fijadas, incluso con excesiva rigidez, que hace difícil pensar que fueran creadas de la nada por Lope de Rueda y sus sucesores. Otro tanto sucede con los tipos y formas «rústicas» que adopta el teatro, paradójicamente compuestas *ad hoc* para representarse en medios cortesanos, de Juan del Encina, donde esas formas son poco más que simple *topica* no siempre bien adaptada al contenido de las obras.

La crítica ha señalado varias veces la utilización de elementos folklóricos, y especialmente del cuento popular, en obras teatrales «cultas» de distintos ámbitos y épocas. Lo que aquí querría señalar es que la dirección inversa era también transitable. A mi juicio, no sólo Hildebrand sino varios otros cuentos folklóricos, en concreto muchos de los que suelen clasificarse como «contes facétieux», tuvieron en su origen una forma teatral primitiva⁸⁶. O bien, y si quiere prescindirse de la cuestión siempre enojosa de los orígenes, existieron formas dramatizadas antiguas (que en el caso que hemos estudiado están sobradamente probadas) que pueden contribuir a explicar la difusión de varios cuentos mejor que algunas de las teorías al uso. Naturalmente, los «textos» no se conservan. Y no porque se hayan perdido, argumento que al parecer debe evitarse cuidadosamente, sino porque nunca se escribieron. Formas de teatro oral existen todavía y han existido antes⁸⁷. Su constancia en registros municipales y otras fuentes de archivo es muy esporádica o inexistente, como corresponde a cualquier tipo de economía, economía de la diversión en este caso, «sumergida».

Una obra como la farsa dramatizada de Hildebrand escenifica una situación plenamente teatral, pero que no requiere por fuerza un texto fijo, excepto si acaso en las estrofas cantadas. Se conoce cuál es el desarrollo de la acción argumental, y se conocen los cambios de escena con entrada y salida de los personajes; la verbalización de los diálogos podía encomendarse a los actores por poco profesionales que fuesen. Bastaba «ver» la representación

86. La posibilidad no es siquiera mencionada por S. Thompson, *El cuento folklórico*, ed. cit., pp. 581-3, al dar varios ejemplos, sobre todo recientes, de cuentos folklóricos trasladados al teatro.

87. Para ejemplos vascos cf. J. M. Lekuona. *Ahozko euskal literatura* (Donostia: Erein, 1982), p. 235.

una vez para poder reproducirla y escenificarla en sus líneas básicas con otros actores, en otro lugar, y hasta en otra lengua⁸⁸.

Paralelamente, la memorización de un 'relato' cuya exposición discursiva está apoyada en una mimesis visualizada es más inmediata y simple que la que tiene lugar en una transmisión puramente verbal. La gran fijeza en la tradición del cuento de Hildebrand en áreas tan dilatadas y lingüísticamente tan diversas, que con razón sorprendía a Anderson, no creo que pueda explicarse del todo prescindiendo del soporte teatral que el 'cuento' tuvo, fuera o no la representación dramática su forma primera, en Europa durante varios siglos.

El haz de problemas y sugerencias que despliega siempre la literatura tradicional, incluso en sus muestras aparentemente más simples, es responsable en parte de la longitud desmesurada que ha adquirido este trabajo. Pido por ello disculpas y termino con una síntesis de las conclusiones a que aquí se ha llegado, aunque a veces se trate más bien de puntos de partida sobre cuestiones simplemente esbozadas.

(1) *Peru gurea* no es una balada narrativa. Su inclusión en un *corpus* de la balada vasca sólo estaría justificada si se probase que en alguna versión las estrofas cantadas han adquirido autonomía respecto al relato en prosa. Esta posibilidad no ha ocurrido en ninguna de las tradiciones europeas donde el cuento está documentado, salvo en refundiciones secundarias, y en la tradición vasca está excluida por la forma de transmisión real que reflejan las versiones completas y las encuestas recientes, y por la propia evidencia interna de las estrofas (§§ 2 y 6). Si, a pesar de todo ello, hemos mantenido provisionalmente un número de ordenación dentro del *corpus* de EKZ es porque, además del obligado respeto hacia opiniones ajenas, la posibilidad de una «transformación» del cuento en balada no está a priori excluida, sea por autonomía efectiva de las estrofas o por refundición versificada del relato completo, como

88. Hago notar que en la escena del cuadro de Balten, y Brueghel el joven, donde se refleja la representación de la farsa de Hildebrand, aparece un personaje, el apuntador, que lee un texto tras la cortina. Ya se ha indicado que el teatro de los *rederijkers* no puede llamarse propiamente «popular», y que en mi opinión la farsa flamenca conservada, del s. XV, y las representaciones reflejadas en los cuadros del XVI son adaptaciones secundarias de formas dramáticas tradicionales vigentes en fecha anterior e incluso simultáneas a esas adaptaciones.

ha tenido lugar en Labort y Baja Navarra a partir de otro modelo del cuento. Los textos de *Peru gurea* deberían entonces incluirse como ilustración necesaria para comprender el proceso.

(2) El cuento-tipo a que pertenecen las versiones de *Peru gurea* (*der alte Hildebrand*, 1360C en la clasificación de Aarne y Thompson) es uno de los más difundidos en los países europeos, o de cultura europea (§ 2). De su antigüedad pueden rastrearse abundantes testimonios desde el siglo XV en adelante (§ 3); especial interés tiene su reflejo en textos hispánicos de los siglos XVI a XVIII (§ 4).

(3) De la comparación de los rasgos narrativos de las versiones vascas con la tradición global del cuento se deduce que éstas se integran en la subtradición meridional europea y se emparentan estrechamente con las versiones hispánicas y una parte de las francesas (§§ 5 y 6). Al mismo tiempo, la tradición vasca se revela como una de las más ricas en desarrollos temáticos originales y, sobre todo, presenta aperturas en el modelo narrativo y en la interrelación de los personajes que suponen novedad absoluta en la tradición del cuento (§ 6).

(4) En contraste con las versiones del cuento recogidas en las provincias del Sur, se ha difundido en Labort y Baja Navarra una refundición versificada moderna que deriva no de *Peru gurea* sino de una de las formas francesas del cuento, de la que es casi traducción literal. Ello está en consonancia con la estrecha relación que se advierte en varios temas baladísticos vascos septentrionales, que dependen también de forma directa de modelos franceses y occitanos. Nada similar se observa en el repertorio de baladas propio de las provincias del Sur en relación con el Romancero castellano (§ 7).

(5) La forma de actualización folklórica primitiva de la historieta cómica recogida en el cuento-tipo 1360C es, muy posiblemente, la representación teatral. Esta, en cualquier caso, hubo de jugar un papel importante en la transmisión del cuento y en su difusión antigua en Europa (§ 8).

(Madrid, 1982; abril-mayo 1985)