

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



TESIS DOCTORAL

**La falsa excusa del agua enturbiada por el ciervo:
paralelismos ibéricos y balcánicos**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Djordjina Trubarac

Director:

Álvaro Alonso Miguel

Madrid, 2011

ISBN: 978-84-694-6513-4

© Djordjina Trubarac, 2009

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

FACULTAD DE FILOLOGÍA



**LA FALSA EXCUSA DEL AGUA ENTURBIADA POR EL
CIERVO: PARALELOS IBÉRICOS Y BALCÁNICOS**

Djordjina Trubarac

Director: Dr. D. Álvaro Alonso de Miguel

Tesis Doctoral

Marzo 2009

A la memoria de la voz de mis padres

La redacción de esta Tesis Doctoral ha sido una odisea larga y turbulenta para su autora, tanto exterior, como interior. El viaje hubiera sido imposible llevar al final sin el apoyo y la ayuda de varias personas a las que quiero expresar mi más sincero agradecimiento. En primer lugar, a Álvaro Alonso, por su paciencia conmigo, por haber sido respetuoso con mis silencios y “desapariciones”, por no haberme presionado nunca, por haber sabido esperarme y por haber estado siempre ahí cuando necesitaba su ayuda. También, a Ángel Gómez Moreno, porque sin su insistencia en que hiciese una investigación en la lírica “pura y suave”, este estudio posiblemente no se hubiera iniciado. Junto con Teresa, Carmen y Angelito me ha estado apoyando humana y moralmente desde el principio, dejando en mi corazón una huella imborrable. Le agradezco también a José Manuel Pedrosa por haberme enseñado a luchar y a no rendirme, y por haber estado siempre pendiente de sí, viviendo en Serbia, necesitaba algo de bibliografía. A Margarita Piñero, José Luis Alonso de Santos, Laura y Daniel, a Tamara Matijević y a Dragana Bajić, por haber tenido abiertas para mí las puertas de sus casas siempre que necesitaba ir a Madrid. A Miguel Herrero de Jáuregui por haber sido amigo en lo bueno y en lo malo, siempre dispuesto a ayudar y tesorero de las palabras pronunciadas en su momento justo. A Aleksandra Marković, Biljana Sikimić, Ivica Todorović, Mirjana Detelić, Marija Ilić, Svetlana Stević, Eugenio Luján, Óscar Abenójar Sanjuán y Joel Leonard Katz, por haberme proporcionado datos, artículos e informaciones muy valiosos. A Samuel Armistead, por los momentos en los que me cantó al oído y en esos pocos instantes me enseñó más que muchos otros durante horas y horas de sus clases. A Jesús Antonio Cid, por haberme dado un par de consejos buenos, desinteresadamente y con la nobleza propia de él. A Miguel, Cristina, Cristina y Amaya, por ayudar a no sentirme sola en España el año en el que mi familia, amigos y país estuvieron día y noche bajo las bombas de la OTAN. A Aleksandar Trubarac y Aleksandra Mitrović por ser incansables en aguantarme, quererme y apoyarme. A mis padres, Milan y Stanislavka Trubarac, por haberme enseñado a escuchar, observar, comprender y amar, por haber sido mi buen viento y mi Ítaca. Y, en fin, a Dios, por haberme puesto a todas estas personas en el camino.

SUMARIO

- I. DEMARCACIÓN DEL TEMA Y LA METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN**
- II. LAS CANTIGAS DE PERO MEOGO. INVESTIGACIONES HECHAS HASTA EL MOMENTO Y SU COMENTARIO**
- III. EL MOTIVO DEL AGUA ENTURBIADA POR EL CIERVO EN EL CICLO DE LA COSTUMBRE SERBIA DEL *RANILO***
- IV. DEL CONTEXTO MÁGICO-RITUAL AL AMOROSO. CANTOS DE BODA**

CONCLUSIONES

ABREVIATURAS

BIBLIOGRAFÍA

ÍNDICE GENERAL

I. DEMARCACIÓN DEL TEMA Y LA METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

I.1. INTRODUCCIÓN

Entre los poemas más cautivadores de la lírica ibérica destacan, sin lugar a dudas, las *cantigas d'amigo* gallego-portuguesas. Se ha escrito mucho sobre las técnicas poéticas a través de las que fueron esculpidas esas bellísimas joyas del siempre muy vivo y fecundo caudal expresivo de la lírica peninsular y se han notado sus indudables vínculos con la poesía popular¹. Como apunta E. Asensio, se trata de “supervivientes modernizados de una más arcaica escuela lírica”². En la misma línea está P. Dronke cuando dice que las cantigas de los poetas gallegos representan “la cima de una larga tradición poética”³. De ella los poetas gallego-portugueses tomaron motivos, temas, métrica y un estilo caracterizado por el uso del *leixa-pren* y el paralelismo. Supieron aprovechar con maestría este potentísimo bagaje de la lírica popular para crear una poesía nueva y original que traerá aires frescos al cada vez más artificioso tono de la poesía cortesana de su época. Tiene toda la razón Margit Frenk cuando dice que: “depurando esos elementos, estilizándolos con hondo sentido poético, Martín Codax, Joan Zorro, Pero Meogo, el Rey Denis, Nuno Fernandes Torneol y otros trovadores y juglares de aquella escuela crearon una lírica que está entre lo más alto, no sólo de la poesía medieval, sino de la de todos los tiempos y países.”⁴

Las cantigas de Pero Meogo están entre los mejores ejemplos de esa poesía. A pesar de que comparten con los poemas de los demás poetas de la escuela tanto el estilo como algunos de los motivos que en ellas aparecen, esas cantigas se

¹ Véanse: M. Rodrigues Lapa, 1929, p. 327 y ss.; E. Asensio, 1957, pp. 7-20, 45-77 (véase también la nota n°43); M. Frenk Alatorre, 1963; 1971; 1975; 1978; 1994, pp. 13-14; V. Beltrán, 1984, *O vento*, pp. 5-25; C. Alvar y V. Beltrán, 1985, pp. 24-29; C. Alvar y A. Gómez Moreno, 1987, pp. 56-58, 62-65; L. A. de Azevedo Filho, 1995, p. 95; P. Santonja, 2001, p. 43; A. López Castro, 2001, p. 27.

² E. Asensio, 1957, p. 19.

³ P. Dronke, 1978, p. 131.

⁴ M. Frenk Alatorre, 1994, p. 14.

singularizan por un mayor tono narrativo y por el uso de un grupo de motivos relacionados entre sí y característicos de este autor, como son los baños matinales de la doncella en la fuente, la presencia de los ciervos al lado del agua, el ciervo que enturbia el agua o el ciervo herido que va a morir en el mar. Según X. L. Méndez Ferrín, Pero Meogo “é unha disas individualidás que milagreiramente sobrepasan a unanimidade de forma que tipifica os nosos cancioneros da Edade Media”⁵ y “é o meirande poeta galego do tódolos tempos”⁶ por la universalidad, calidad y originalidad de su poesía.⁷ A esta opinión se aproxima A. Deyermond cuando dice: “if we possessed more poems by Pero Meogo (...) he would be clearly seen as one of the great poets of the Peninsular Middle Ages”,⁸ o S. Reckert, que lo considera uno de los mejores poetas líricos de la Edad Media peninsular, a la altura del Rey Don Denís, aunque, según él, no a la de Ausiás March.⁹ Según J. Victorio, el valor especial de Pero Meogo está en su enorme capacidad de poetizar lo prosaico convirtiéndolo en una verdadera obra de arte¹⁰.

El atractivo de los versos de Meogo proviene de la maestría con la que este poeta construyó sus nueve composiciones impregnándolas de un especial encanto elusivo y seductor que capta al lector introduciéndolo rápidamente en su mundo, pero sin integrarlo en él por completo, sino dejándolo con la impresión de que detrás de la escena que acaba de presenciar se oculta otra no alcanzada por la vista, desconocida, no abarcada e incomprendida. Aparte del estilo elusivo de Meogo¹¹, creemos que justamente la singularidad y el aislamiento de ciertos motivos de la poesía de este poeta dentro de la lírica ibérica y occidental europea han dado lugar a que esa poesía se vea caracterizada por el tono de “suxerencia simbólica, nebulosa”¹², por el “encanto indefinibel”¹³, “unha sensación de misterio, de vaguedade”¹⁴, la “atmósfera de misterio”¹⁵, “perturbadora atmosfera de magia”¹⁶, “la expresión de un poder

⁵ X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 24.

⁶ X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 23.

⁷ X. L. Méndez Ferrín, p. 24.

⁸ A. Deyermond, 1979, p. 265.

⁹ S. Reckert y H. Macedo, 1976, p. 96.

¹⁰ J. Victorio, 1995, pp. 99-102.

¹¹ X. L. Méndez Ferrín, menciona varios recursos estilísticos a través de los cuales Meogo consigue eludir la transmisión lógica para centrarse en lo afectivo; véase: X. L. Méndez Ferrín, 1966, pp. 50-53.

¹² X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 46.

¹³ X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 46.

¹⁴ X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 49.

¹⁵ X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 31.

¹⁶ S. Reckert y H. Macedo, 1976, p. 97.

ilimitado y enigmático”¹⁷ y que su autor reciba el epíteto del “más mágico y perturbador de todos los poetas gallegos”¹⁸. Es un poeta con una fuerte individualidad porque “it would not be easy to confuse a poem of his with the work of any other writer”¹⁹. Como señalan C. Alvar y V. Beltrán, los símbolos usados por Meogo “han levantado multitud de estudios sin obtener respuestas definitivas”, añadiendo que sus orígenes probablemente procedan de las tradiciones precristianas²⁰.

A pesar de que la poesía de este trovador comparte muchos elementos formales con el resto de los trovadores gallego-portugueses, se han advertido dos motivos típicamente meoquinos e inexistentes en otros autores²¹ o en la tradición ibérica²² u occidental europea: el motivo del ciervo que enturbia el agua asociado al amigo y utilizado como falsa excusa por la doncella interrogada por la madre; y el ciervo herido que se dirige hacia el mar para morir allí. S. Reckert anota que el mundo poético de Meogo está encerrado en un “espaço imaginado fora de tempo” y dentro de un escenario con poquísimos elementos (el amigo, la amiga, la madre de ella, los ciervos del monte, el mar, la fuente, los verdes prados, el cabello de la doncella y su brial), pero que a pesar de ello forma un mundo “estranhamente completo e autónomo”.²³ La interpretación de sus versos exige un esfuerzo para superar el aislamiento de este pequeño universo poético de Meogo respecto del resto de la lírica europea.

Varios autores han intentado hasta el momento encontrar paralelos entre las cantigas de Meogo y las poesías pertenecientes a las tradiciones ibéricas y las de otros pueblos del mundo. Los trabajos de todos ellos inevitablemente giran en torno al problema de los orígenes de los temas y motivos presentes en la poesía de nuestro trovador. Podemos decir que ha habido tres etapas de investigación comparativa, de

¹⁷ A. López Castro, 1999, p. 105.

¹⁸ S. Reckert, 2001, p. 95.

¹⁹ A. Deyermund, 1979, p. 265.

²⁰ C. Alvar y V. Beltrán, 1985, p. 352.

²¹ Dejamos de lado a los autores modernos, como Álvaro Cunqueiro, que ha creado poesías directamente inspiradas en las cantigas de Meogo, “resucitando” los motivos casi olvidados en la poesía ibérica, como en los versos:

–Dime unha cita de alba, amiga,
dime unha cita, pólo meu amor!
–Onde o cervo do monte a i-auga volvía,
meu cazador!
(C. Alvar y V. Beltrán 1985, p. 71.)

²² Existe un zéjel castellano, que los críticos suelen relacionar con la cantiga V de Meogo y es *Cervatica que no me la vuelvas*, en el que aparece una *cervatica* que enturbia el agua. De sus interpretaciones hablaremos en el capítulo II.1.

²³ S. Reckert y H. Macedo, 1976, p. 97.

las que cada una ha estado marcada por una diferente perspectiva del tema y, por consiguiente, un diferente enfoque metodológico. Haremos un breve repaso de las tres sin detenernos con demasiado detalle en todos los temas de discusión entre los críticos, porque a ese asunto dedicaremos el capítulo II. Se tratará más bien de un resumen de lo que hasta ahora se ha hecho en el campo comparativo respecto de las nueve cantigas de Meogo y nos servirá de punto de partida y de referencia para definir el marco metodológico de este trabajo. También, será una buena ocasión para rendir un modesto homenaje a cada uno de los investigadores que serán mencionados. El trabajo de todos ellos es valioso de una u otra forma. Claro está, los que llegan después siempre tienen la suerte de disponer ya de todo lo que anteriormente se ha escrito sobre el tema, de ser “jueces” del trabajo de sus antecesores y, además, hacerlo desde una perspectiva más amplia que les impone un acercamiento metodológico más apropiado y les lleva hacia las conclusiones e hipótesis mejor trazadas. Independientemente de si estas últimas al final han sobrevivido como válidas, cada uno de estos investigadores con su obra pone de su parte un grano de arena para mantener vivo y fecundo el diálogo en que se han ido puliendo las respuestas que perseguimos. Y es justamente eso lo que nos proponemos hacer nosotros con el presente trabajo – poner un granito de arena por nuestra parte.

I.1.1. ETAPAS Y LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN COMPARATIVA

Como ya hemos señalado, los trabajos críticos con enfoque comparativo cuyo objeto, directa o indirectamente, han sido las cantigas de Pero Meogo se podrían clasificar en tres grupos:

1) El primero se inició en 1889 con la publicación de *Orígenes* de Alfred Jeanroy que fue el primero en relacionar los motivos existentes en las cantigas de Meogo con la poesía popular francesa²⁴ y, también, en formular una hipótesis acerca del origen francés de la lírica europea en general. Unos cuarenta años más tarde otro autor francés, esta vez Edgar Piguet, se pronunció a favor de la misma idea²⁵. Otro crítico que propone una hipótesis que indirectamente atañe a la poesía de Meogo y que ha sido muy discutida por los autores que han investigado en el campo de su

²⁴ A. Jeanroy, 1969, pp. 193, 196, 199-201, 308-338.

²⁵ E. Piguet, 1927, pp. 134-147.

poesía, es Charles Bertam Lewis. Lewis intentó resolver el problema del origen del motivo del encuentro amoroso en la fuente, al que relacionó con dos evangelios apócrifos (el *Protoevangelio de Santiago el Menor* y el de *Pseudo-Mateo*) en los que la Anunciación tiene lugar al lado de una fuente a la que la Virgen sale a coger agua²⁶. Los tres investigadores mencionados han sido los primeros en, por un lado, hacer investigaciones comparativas relacionadas con la poesía de Meogo y, por otro, formular hipótesis que más tarde suscitarán polémicas y provocarán a otros críticos a justificar su postura de oposición a las mismas. Mencionemos también a Aubrey F. G. Bell que en 1922 tradujo las nueve cantigas de Meogo al inglés, relacionando los motivos existentes en ellas principalmente con la tradición hebrea²⁷.

2) La segunda etapa nació como reacción a las hipótesis de Jeanroy, Piguet y Lewis y está protagonizada en primer lugar por E. Asensio²⁸ y X. L. Méndez Ferrín²⁹. Se trata de un intento de recapacitar sobre las cantigas en el contexto de la lírica romance en general, con respecto a lo cual hace falta mencionar también los estudios de L. Stegagno Picchio³⁰. E. Asensio y X. L. Méndez Ferrín insisten en el origen autóctono de las cantigas y consiguen demostrar a base de firmes argumentaciones que la hipótesis de Jeanroy no es sostenible, mientras que la de Lewis carece de fundamento. Respecto de las algo forzadas relaciones previamente establecidas entre los ejemplos franceses y las cantigas de Meogo, advierten de muchísimas diferencias que existen entre ellas y ponen en guardia sobre peligro de sacar conclusiones basadas en generalizaciones demasiado amplias. Para realizar esa labor fue preciso emprender una serie de investigaciones que dieron resultados muy constructivos puesto que, aparte de advertir de los puntos débiles de las hipótesis en cuestión, permitieron reunir datos y observaciones valiosísimos para la interpretación y comprensión de las cantigas de Meogo. Además, marcaron la dirección de las siguientes investigaciones respecto a este tema. Especialmente valiosa es la relación que E. Asensio estableció entre la poesía tradicional y las fiestas de mayo.

3) En la tercera etapa se pueden diferenciar dos ramas de investigación. Por un lado, el estudio de Stephen Reckert se centra en los mecanismos propiamente líricos de tipo formal, estilístico y semántico que caracterizan la lírica de tipo tradicional y,

²⁶ Ch. B. Lewis, 1922.

²⁷ A. F. G. Bell, 1922.

²⁸ E. Asensio, 1957, pp. 50-57.

²⁹ X. L. Méndez Ferrín, 1966, pp. 86-110.

³⁰ L. Stegagno-Picchio, 1962.

como parte de ella, la de Pero Meogo. S. Reckert encuentra paralelos con tradiciones tan lejanas y exóticas como son la china y la japonesa y toca también el tema del simbolismo de algunos motivos interesantes para nosotros: el del ciervo que enturbia el agua, el de las ciervas-confidentes y el del lavado del cabello y de las camisas³¹. En esa misma línea, centrándose en la obra de Meogo, L. A. de Azevedo Filho ofrece una nueva edición de las cantigas, las analiza y recapita sobre la relación intertextual de las nueve cantigas y el hilo narrativo común que en ellas percibe³². Esta idea ha sido discutida también por X. Filgueira Valverde³³, R. Senabre³⁴, J. Ferreiro Alemparte³⁵ y A. López Castro³⁶, que han aportado su interpretación de las cantigas, igual que P. Lorenzo Gradín en su estudio de la canción de mujer medieval³⁷.

La segunda línea de investigación deja en segundo plano el problema de la forma y se centra principalmente en la interpretación de motivos enfocados desde una perspectiva comparatista y basada en las similitudes halladas en tradiciones de diferentes partes del mundo. Se podría marcar como fecha clave el año 1965 en el que fue publicado el magnífico libro editado por Arthur Hatto sobre el tema de la separación y el encuentro matutinos de los enamorados en diferentes tradiciones del mundo. Se trata de una gran compilación de estudios críticos de varios autores, acompañados por cantos y sus debidas traducciones al inglés y por un excelente estudio global del tema realizado por el editor³⁸. Este libro reunió un copioso corpus lírico-baladístico procedente de varios pueblos del mundo, entre los que figuran tradiciones poco conocidas en Occidente. Con esta publicación se dieron a conocer muchos textos tradicionales de cuya existencia los círculos críticos occidentales no tenían noticia hasta ese momento. La colección presenta un material de investigación completamente nuevo y abre posibilidades para una más amplia percepción del tema. Lo que es de un interés especial para nosotros es que allí por primera vez Branislav Krstić, A. Hatto y R. G. A. de Bray llaman la atención sobre la balada serbia *Por tres años pretendí a una doncella* y sus semejanzas con la cantiga *Digades, filha, mia filha*

³¹ S. Reckert y H. Macedo, 1976, pp. 9-34, 65-230 (especialmente pp. 96-119). Véase también Reckert, S. 2001, pp. 47-105.

³² L. A. de Azevedo Filho, 1984 y 1995.

³³ X. Filgueira Valverde, 1992, pp.80-85.

³⁴ R. Senabre, 1980.

³⁵ J. Ferreiro Alemparte, 1991.

³⁶ A. López Castro, 1999.

³⁷ P. Lorenzo Gradín, 1990.

³⁸ *Eos*.

velida de Meogo.³⁹ Se trataba del único caso hallado hasta ese momento en el que aparecía la imagen del ciervo que enturbia el agua en presencia de una doncella y, además, relacionado con el tema de la excusa transparente – uno de los motivos típicos del trovador gallego. Sobre las similitudes que esta balada guarda respecto de la cantiga *Digades, filha, mia filha velida* y la importancia que tiene para su comprensión ha llamado la atención más tarde Eglá Morales Blouin en su estudio sobre el ciervo y la fuente⁴⁰. Indagando en fuentes literarias, mitológicas, etnográficas, antropológicas y psicológicas, esta investigadora realiza un excelente y revelador estudio multidisciplinario, en el que consigue penetrar en el complejo simbólico clave para una lectura más profunda de las cantigas: los motivos del ciervo, de la fuente y el agua en general, del agua enturbiaada, de la *excusa transparente*, del lavado de la doncella, etc. Los motivos se estudian por separado, estableciendo paralelos con otros casos semejantes y pertenecientes a diferentes tradiciones, que dentro del texto operan funcionalmente del mismo modo (por ejemplo, animales diferentes como patos, ánades, ruiseñores, ciervos, caballos, que enturbian el agua en presencia de una muchacha). Así se han definido grupos de motivos que aparecen en contextos semejantes y que (en niveles más profundos) pueden tener valores semánticos afines, indicando así posibles orígenes comunes, pero, en el caso del motivo del animal que enturbia el agua, tan remotos que se escapan a cualquier conclusión precisa respecto de cada uno de ellos observado por separado. Unos años antes que E. Morales Blouin, A. Deyermond también había escrito un valioso estudio comparado sobre los ciervos y fuentes de Meogo, llamando la atención sobre las relaciones que se pueden notar entre ellos y motivos hallados en textos de diferentes partes de Europa, Asia y Sudamérica, y pertenecientes a distintas épocas⁴¹. Mencionemos también a J. S. Miletich, que llamó la atención sobre una poesía tradicional croata en la que vio paralelos, hay que decir que no muy convincentes, con las cantigas de Meogo y de la que hablaremos con más detalle en el capítulo II.1.⁴²

Resumiendo, podríamos decir que después de varios intentos bastante forzados de relacionar el motivo del ciervo de las cantigas de Meogo con motivos de las canciones existentes en otras tradiciones no se ha logrado más que encontrar

³⁹ A. Hatto, *Eos*, pp. 39-40, 85; en el mismo libro: R. G. A. de Bray y A. Hatto, p. 630; B. Krstić, p. 618.

⁴⁰ E. Morales Blouin, 1981, pp. 110-111.

⁴¹ A. Deyermond, 1979.

⁴² J. S. Miletich, 1990, pp. 83-95

similitudes generales –excepto en el caso de la balada *Por tres años pretendí a una doncella*– a pesar de que hay indicaciones de que en un estado muy remoto se podrían intuir posibles orígenes comunes, relacionados principalmente con el continente europeo⁴³. Así que la balada *Por tres años pretendí a una doncella* se ha convertido en el único texto curioso, pero clara e indudablemente, relacionado con los ciervos de las cantigas de Meogo y, por eso, es un importantísimo vehículo para romper con el hasta ahora absoluto aislamiento de este motivo en la poesía del gallego. Aparte de unos párrafos de E. Morales Blouin dedicados a esta balada en el año 1965, no ha habido intentos de indagar en el paralelismo existente entre esta balada y la poesía de Meogo. Casi medio siglo de silencio, a pesar de que trata del único caso no ibérico conocido que reúne en sí absolutamente todos los motivos existentes en la cantiga *Digades, filha, mia filha velida* y que, para mayor sorpresa, los tiene organizados dentro de una estructura narrativa idéntica a la de Meogo: el diálogo madre-hija. Las razones para ello pueden ser varias: desde la fallida percepción de los paralelos existentes (como en el caso de A. Deyermond⁴⁴), hasta la dificultad de penetrar más en la tradición serbia por razones lingüísticas: el escaso número de poesías tradicionales y textos críticos traducidos a los idiomas occidentales.

El presente trabajo es un intento de averiguar hasta qué punto se pueden, de momento, establecer relaciones entre los fenómenos ibérico y balcánico, presentar en España por primera vez el corpus lírico-baladístico serbio (y en los casos en los que haya paralelos en otras tradiciones balcánicas, también el balcánico) que contienen las mencionadas semejanzas con la poesía de Meogo y, por fin, a través de un análisis comparativo tanto de los poemas como de los contextos culturales en los que nacieron, indagar sobre lo que la tradición serbia podría aportar para una más completa lectura de las cantigas y viceversa.

⁴³ A. Hatto, *Eos*, pp. 84-86.

⁴⁴ Véase A. Deyermond, 1979, p. 281. Este crítico parece no advertir las similitudes entre el texto de la cantiga *Digades, filha, mia filha velida* y la balada *Por tres años pretendí a una doncella* porque, hablando de los textos reunidos por Hatto, señala una balada lituana como el texto que tiene más puntos en común con Meogo. El análisis comparado de los tres textos que ofreceremos más abajo mostrará lo extraña que es esta observación del ilustre crítico. El texto lituano, sin embargo, será muy valioso para nosotros también, pero no tanto por los paralelos con Meogo, sino por otros elementos suyos.

I.1.2. PROBLEMAS PLANTEADOS POR PARALELOS DISTANTES: LA POESÍA DE MEOGO Y LA TRADICIÓN SERBIA

Las coincidencias que existen entre la balada *Por tres años pretendí a una doncella* y el corpus poético de Pero Meogo son sorprendentes. La balada serbia representa el único caso conocido –por lo menos por ahora– en el que se puede constatar un grado tan alto de coincidencias con el poeta gallego, tanto por lo que se refiere a motivos y temas, como a contextos y estructuras narrativas.

La curiosidad de las coincidencias resulta aun más asombrosa sabiendo que, tanto en las tradiciones de los demás pueblos occidentales, como en las de los más cercanos a los serbios, no se han encontrado poemas con el motivo del ciervo que enturbia el agua y que pudieran ser eslabones entre la cantiga de Meogo y la balada serbia. Nos topamos aquí con un enigma difícil de explicar. Por un lado, la cantiga gallega y la balada serbia están cronológicamente muy alejadas: la cantiga data del siglo XIII y la primera variante conocida de la balada ha sido recogida en el segundo o, como mucho, el tercer decenio del siglo XVIII⁴⁵. No disponemos de pruebas materiales de la existencia del motivo mencionado en ese lapso de cinco largos siglos en ninguna de las tradiciones europeas, incluidas la ibérica y la balcánica. Excepto una canción francesa del siglo XVI, en la que aparece un ruiseñor que enturbia el agua, otros textos europeos conocidos en los que aparece el motivo de la excusa transparente del agua enturbiada por un animal (ánade, halcón, caballo) son todos posteriores a los textos gallego y serbio y transcritos a lo largo de los siglos XIX y XX.⁴⁶

Por otro lado, geográficamente, las zonas en las que nacieron la cantiga y la balada están situadas casi en dos extremos opuestos de Europa, entre los cuales se extienden vastas regiones en las que no se ha encontrado ningún canto que combine la excusa transparente con el motivo del ciervo.

Además, la cantiga gallega está en gallego-portugués, un idioma romance, mientras que la balada serbia está en serbio, un idioma eslavo: dos grupos lingüísticos muy distintos, a pesar de que tienen los mismos orígenes indoeuropeos. En las tradiciones en otros idiomas romances no se ha encontrado un caso semejante; el único poema de estructura distinta, pero que guarda una muy probable memoria del

⁴⁵ R. Medenica, 1987, pp. 5-25.

⁴⁶ A. Hatto, *Eos*, pp. 84-86.

ciervo erótico como el que encontramos en las poesías de Meogo, es el zéjel anónimo *Cervatica, que no me la vuelvas* en castellano, que data del siglo XVII y que, según la crítica, presenta una fase tardía en la que este motivo ya está desdibujándose y desapareciendo de la lírica ibérica.⁴⁷ En la tradición francesa, como ya ha sido mencionado, aparece el motivo de la excusa transparente del agua enturbiada por un ruiseñor (la canción del siglo XVI) y el ánade (tradiciones bretona y gascona del siglo XIX que menciona Hatto).

Tampoco en las tradiciones de otros pueblos eslavos, hasta ahora, se ha encontrado ningún canto que combine el tema de la excusa transparente de la doncella con el motivo del ciervo que enturbia el agua, a pesar de que en las tradiciones búlgara, croata y serbia aparecen textos en los que la excusa transparente del agua enturbiada se relaciona con otro animal: el halcón y el caballo. El único idioma no romance y no eslavo en el que se ha encontrado un texto en el que aparece en el mismo contexto un ánade que enturbia el agua (caso análogo con los textos gascón y bretón) es el lituano, que pertenece al grupo báltico, dentro del cual, ese texto todavía sigue siendo el único conocido.

Todo lo anteriormente expuesto apunta hacia orígenes comunes provenientes de algún substrato común a las tradiciones gallega y serbia. Buscarlos en la tradición celta no sería descabellado. El primero en lanzar esta hipótesis fue A. Hatto.⁴⁸ La importancia del substrato celta en Galicia y en Serbia es muy probable. En cuanto a Serbia, se debe al hecho de que Serbia estaba habitada en una buena parte por los Grandes Escordiscos –nombre que Estrabón (VII, 2) da a este pueblo para diferenciarlo de los habitantes de las zonas del noroeste y suroeste de la Bulgaria actual y a los que denominaba Pequeños Escordiscos–. Se trata de un pueblo de origen celta y proveniente de las Galias que después de varios siglos de convivencia con tracios, ilirios y dacios asimiló muchos elementos de sus respectivas culturas. De ahí que a finales del siglo I a.C., cuando fueron definitivamente conquistados por los romanos, los escordiscos formaran un conglomerado étnico y cultural tanto de celtas como de los tres pueblos mencionados.⁴⁹ Por otro lado, los cantos gascón y bretón mencionados por A. Hatto, en los que aparece el ánade como el animal que enturbia el agua, provienen también de las zonas relacionadas con los celtas. Sin embargo, lo que

⁴⁷ De este zéjel y sus relaciones con las cantigas de Meogo hablaremos en el capítulo II.

⁴⁸ A. Hatto, *Eos*, pp. 85, 818.

⁴⁹ V. M. Renero, 1999, pp. 83, 106-107.

no encaja en esa última hipótesis es el hecho de que los celtas habitaban zonas mucho más amplias del continente europeo, sirviendo su tradición de fundamento a no pocas tradiciones de los actuales pueblos de Europa. El tipo de “excusa transparente” en el que aparece el motivo del ciervo que enturbia el agua no se ha encontrado en esas tradiciones, ni siquiera en aquellas que se consideran mucho más relacionadas con los celtas que la serbia. Lo que sí es fácil de encontrar en muchas de las tradiciones con herencia celta es la presencia muy frecuente de ciervos en general, pero siempre en contextos diferentes de aquellos existentes en las cantigas de Meogo. Por lo tanto, otra vez nos topamos con un muro y con la imposibilidad de sostener la hipótesis mencionada. Buscaremos paralelos con cuantos elementos nos sea posible, tanto respecto de la cultura celta, como la de otros pueblos europeos, pero sin ambición de dar respuestas definitivas. Lo que sí parece cierto es que la explicación de las coincidencias gallego-serbias puede encontrarse solamente en la protohistoria del continente europeo, y esa problemática es algo que nos supera.

De todo lo anteriormente expuesto podemos concluir que desde el principio se nos impone la imposibilidad de explicar de una manera documentada y clara la analogía que existe entre la cantiga *Digades, filha, mia filha velida* y la balada *Por tres años pretendí a una doncella*, pero, a la vez, se impone la existencia de la misma analogía y, como en una ocasión bien dijo E. Asensio, “¿quién podrá taparse los oídos a las sirenas de la analogía aún conociendo sus riesgos?”⁵⁰. De ahí que tendremos que conformarnos con la necesidad de abandonar la baldía tarea de buscar eslabones en otras tradiciones y épocas y centrarnos por separado en la cantiga y la balada mencionadas. Eso quiere decir que no buscaremos el origen de la balada serbia en la cantiga gallega, ni el de la cantiga gallega en algún prototipo más antiguo de la balada serbia. Refiriéndose principalmente a la lírica romance, E. Asensio se expresó en 1957 muy claramente sobre el problema al insistir en que no se debería poner demasiado énfasis en los problemas de las fuentes y procedencias de motivos y asuntos, porque en “una comunidad tan ligada como la sociedad latina, cristiana, feudal, los temas van y vienen a merced de viento”⁵¹, añadiendo que “su aparición escrita, temprana aquí, tardía allí, no afianza la primogenitura” y proponiendo “concentrar la mirada no en la materia, sino en la forma poética”⁵². De esa manera queremos evitar el peligro de caer

⁵⁰ E. Asensio, 1957, p. 264.

⁵¹ E. Asensio, 1957, p. 18

⁵² Las dos últimas citas: E. Asensio, 1957, p. 18

en vanas hipótesis por ahora insostenibles. El hecho de que la balada serbia tenga una forma más extensa que la cantiga de Meogo no es suficiente para decir que los orígenes de la cantiga hay que buscarlos en la balada o en algún modelo suyo más antiguo. Por otro lado, el hecho de que la cantiga de Meogo fuera creada cinco siglos antes que la más antigua variante conocida de la balada en cuestión, no quiere decir que fuera la cantiga la que dio origen a la balada o a alguna supuesta variante suya anterior a la recogida a los principios del siglo XVIII. Hay que tener presente que la cantiga nació de la pluma de un poeta culto inspirado en los cantos populares que oyó de la gente de la zona. Eso quiere decir que, con toda seguridad, podemos decir que en la época de Meogo existía una tradición poética popular sobre la que Meogo escribió sus cantigas. Sin embargo, decir que en los textos de esa tradición popular, cuya forma y estructura desconocemos, hay que buscar los orígenes de la balada serbia sería muy precipitado: no hay pruebas para ello y, además, ya veremos que los orígenes de la balada serbia son fáciles de encontrar en la misma tradición serbia, por lo que sobra buscarlos en Galicia. La estrecha relación que la balada en cuestión tiene con un grupo concreto de cantos rituales –con los que comparte las mismas fórmulas, temas y motivos– claramente impone la necesidad de buscar sus raíces y su más completa interpretación justamente dentro de ese grupo de cantos y en relación con el contexto ritual al que ellos pertenecen. A pesar de que se trata de cantos que en gran parte fueron recogidos por primera vez a lo largo de los siglos XVIII, XIX y XX, se puede decir con toda seguridad que la antigüedad de muchos de ellos se extiende a varios siglos atrás, puesto que los cantos rituales son menos propensos a cambios e innovaciones. Según nos recuerda E. Asensio: “el arcaísmo verbal es consustancial a los ritos mágicos que perderían su fuerza al variar: en ellos la letra no mata, eterniza”.⁵³

Hoy en día parece evidente que lo que E. Asensio ha dicho sobre la sociedad latina vale para regiones mucho más amplias –el ansia humana de contar y cantar historias no respeta ningún tipo de fronteras–. Sin embargo, en nuestro caso, el extraño mapa de aparición de textos con el motivo de la excusa transparente que ofrece A. Hatto abre no sólo nuevas preguntas, sino también sugiere respuestas respecto a los orígenes del prototipo del texto que muy probablemente no haya que buscar en lo que es propiamente la tradición latina. Además, la impactante analogía,

⁵³ E. Asensio, 1957, p. 259.

tanto en materia como en forma, entre la cantiga *Digades, filha, mia filha velida* y la balada *Por tres años pretendí a una doncella*, apunta hacia la relación más estrecha que se ha encontrado hasta el momento entre la cantiga en cuestión y cualquier otro texto, por lo que creemos que un análisis semántico de la balada dentro del contexto de la tradición serbia podrá también abrir el texto de la cantiga hacia nuevas lecturas. Creemos que la tradición serbia podría arrojar más luz sobre el mundo poético de Meogo. Con ese fin nos adentraremos en ella, más precisamente, en los cantos que guardan coincidencias con las cantigas del poeta gallego, interpretándolos dentro del su contexto “natural”: la poesía tradicional, las prácticas rituales y el sistema de creencias existentes en la tradición serbia que muestran relación directa o indirecta con los motivos que estos cantos comparten con las cantigas de Meogo. Cuando eso sea posible, buscaremos paralelos con el resto de las tradiciones balcánicas a las que la serbia pertenece. Puede que así no resolvamos por completo el enigma de la coincidencia gallego-serbia, pero sin duda podremos encontrar una llave valiosa para una mejor y más completa comprensión de los distintos niveles de significado que en sí esconden los versos del poeta gallego.

I.2. LOS CRITERIOS PARA LA ELECCIÓN DE TEXTOS EN LOS QUE SE BASA EL ESTUDIO. LA ESTRUCTURA DEL TRABAJO

Es necesario, desde el principio, marcar claramente los criterios que hemos usado a la hora de decidir qué textos entrarán en el presente trabajo. Como ya hemos señalado, y aparte del estilo, la “originalidad” de las cantigas de Meogo se basa en una peculiar combinación de motivos. Algunos, como por ejemplo el encuentro de los enamorados al lado del agua, el lavado en la fuente, la excusa transparente en general, o el agua turbia, se han podido encontrar en otros textos, tanto ibéricos como pertenecientes a diferentes tradiciones europeas. Los textos que tienen estos motivos existen en muchas tradiciones del mundo, son numerosos y su estudio comparativo respecto a las cantigas de Meogo poco aporta en cuanto a la comprensión de las “peculiaridades” de estas poesías gallegas. Por esta razón la aparición de estos motivos en un texto no se ha considerado determinante para incluirlo en el presente estudio.

Aparte de la balada *Por tres años pretendí a una doncella*, las investigaciones anteriores no han podido encontrar ningún caso que asocie alguno de los motivos que acabo de mencionar con la imagen del ciervo, lo cual, y en eso parecen estar todos de acuerdo, es el rasgo más característico de la poesía de Meogo.

Sin embargo, persiguiendo esta imagen en las tradiciones ibérica y balcánica, hemos reunido un corpus de textos demasiado copioso y variado para poder ser incluido en este trabajo sin desviarnos excesivamente de las cantigas. Puede ser que todos esos ciervos en el fondo partan de un mismo modelo simbólico, pero la enorme antigüedad del motivo, demostrada por M. Eliade¹, ha hecho que las formas y los contextos en los que aparece y las connotaciones que se le han ido atribuyendo se hayan multiplicado hasta tal punto que tomarlos todos en consideración inevitablemente apartaría nuestra vista de los ciervos de Meogo. A su vez, éstos no son más que un objeto secundario de nuestra investigación, puesto que nos sirven sólo para penetrar más en las cantigas – el tema central del presente estudio. De ahí que –a pesar de que sería muy interesante presentar todo el material recopilado en un mismo trabajo dedicado exclusivamente a la tipología y al valor semántico del ciervo en las

¹ Véase “El Príncipe Dragosh y la *caza ritual*” en: M. Eliade, 1985, pp. 135-165.

poesías tradicionales ibérica y balcánica– esta vez una gran parte ha tenido que ser excluida.

Igual que en la tradición ibérica, en las baladas balcánicas podemos toparnos con transformaciones de seres humanos en ciervos y ciervas, o con el motivo de la caza de este animal sin relación con el tema de la caza amorosa, pero no podremos adentrarnos en un análisis comparativo de esos casos. El principal objeto de nuestra investigación serán: 1) las cantigas de Meogo, 2) otras poesías ibéricas estrechamente relacionadas con ellas y 3) los cantos serbios que, por los motivos que en ellos aparecen, podrán estar directamente o indirectamente relacionados con los motivos existentes en Meogo.

Mientras que en ciertos grupos de textos, como son aquellos con el motivo de la transformación de seres humanos en ciervos (motivo inexistente en las cantigas), ha sido fácil establecer una línea clara de separación respecto de los ciervos de Meogo y, por consiguiente, dejarlos de lado, en otros casos, como son la caza del ciervo o el ciervo igualado al amigo, ese deslinde ha sido mucho más difícil. La dificultad estriba en que se trata de motivos que en diferentes estratos de antigüedad han sido utilizados, por un lado, dentro de las tradiciones indoeuropeas y semitas (mencionamos las más indicativas para nuestro caso) y, por el otro, en textos de diferente índole: sagrados y profanos, cultos y populares. A pesar de ser diferentes, estos textos, en la mayoría de los casos, coexistían dentro de una misma realidad socio-cultural, lo que hace posible y probable que haya influencias mutuas. Ésta ha sido la razón por la que me ha parecido necesario dedicar un capítulo entero, el II, primero al análisis de las cantigas y de lo que sobre ellas se ha dicho y, luego, al establecimiento de criterios a través de los cuales se ha llegado a definir el corpus de textos elegido. Ese capítulo también nos ha servido para trazar y demostrar la justificación de las principales líneas de nuestro estudio y para formular ciertas preguntas. Así, una vez seleccionado el material ibérico, ha de quedar limitado, aparte de las cantigas de Meogo, a los pocos textos con los que hasta ahora se han relacionado las cantigas, y a otros que consideramos que directa o indirectamente se podrían vincular a ellas y que se irán incorporando en su momento a lo largo del trabajo. En este capítulo haremos también el análisis comparado de la novena cantiga de Meogo y los demás textos (conocidos por ahora a la crítica) en los que aparece el motivo de la falsa excusa del agua enturbiada por un animal. Entre estos textos estará

también la balada *Por tres años pretendí a una doncella*, que será presentada por primera vez al lector español.

El tercer capítulo estará dedicado al material balcánico relacionado con la balada *Por tres años pretendí a una doncella*. Los textos balcánicos serán citados en original y traducidos al castellano, excepto en los casos cuando se trata de cantos demasiado extensos – éstos serán presentados en un breve resumen.

Aparte de la balada estudiada, otro eje de la investigación será la canción *Madrugaban las doncellas (1)*², que será presentada por primera vez y en la que también se describe un encuentro matutino al lado de agua protagonizado por una joven y un ciervo que enturbia el agua. El paralelismo que existe entre las fórmulas que figuran en la balada *Por tres años pretendí a una doncella* y la canción *Madrugaban las doncellas (1)* indica una estrecha vinculación entre estos dos textos. La especial importancia de la canción mencionada está en el hecho de que pertenece al corpus lírico-baladístico relacionado con el *ranilo*, una costumbre practicada en los ámbitos campesinos de diferentes partes de Serbia hasta bien entrado siglo XX. He reunido testimonios de varios etnógrafos respecto del *ranilo* y también los textos recogidos por ellos que formaban parte íntegra de estas prácticas con un claro fondo precristiano. Esto nos proporcionará la posibilidad de examinar los textos dentro del contexto ritual al que pertenecen. No se trata de textos literarios, sino de cantos que son componentes del rito y con clara función fálica. A través de ellos, el rito se realiza y, por consiguiente, revelan, por un lado, el significado pragmático del rito y, por el otro, el sistema de creencias subyacente. A pesar de que, aparte de la canción *Madrugaban las doncellas (1)*, el resto de los textos del *ranilo* no presenta el motivo del ciervo que enturbia el agua, su pertenencia al mismo rito indica su relación con la dicha canción. Todos juntos, estos textos reflejan una misma realidad psicológico-religiosa que mediante ellos se materializa, se manifiesta y se explica a sí misma. Justamente estos textos que acompañan a la canción *Madrugaban las doncellas (1)* serán los puentes hacia ella y hacia su contenido semántico, de forma que su análisis será crucial.

Para poder realizar el análisis propuesto hará falta explicar varios elementos existentes en los cantos en cuestión, lo que en ciertos casos no será posible si no los ubicamos dentro de su ámbito natural y éste es la tradición oral serbia en general.

² La canción lleva el número 1 para distinguirla de otra que será citada también y empieza por el mismo verso.

Muchos elementos de los cantos del *ranilo* no podrán ser abarcados semánticamente si se observan sólo dentro del texto del *ranilo* en el que aparecen. Sin embargo, la existencia de textos no pertenecientes al *ranilo* en los que su valor semántico se ve con más claridad, podrá proporcionar datos valiosos respecto de su significado. En estos casos nos limitaremos sólo a la información imprescindible para la ilustración y justificación de las ideas, es decir, no profundizaremos en los temas periféricos, sino que nos mantendremos centrados en los textos del *ranilo* y, especialmente en la canción *Madrugaban las doncellas (1)*, que, por otro lado, podrá proporcionarnos más datos respecto de la balada *Por tres años pretendí a una doncella* e, indirectamente, respecto de las cantigas de Meogo.

Sin embargo, la comprensión de los cantos del *ranilo* y, entre ellos, especialmente la del ciervo mitológico nos llevará inevitablemente hacia textos pertenecientes a ciclos fijados a otras fiestas de tipo anual. Eso se debe al hecho de que esos ciclos, junto con el del *ranilo*, representan partes íntegras de un mismo sistema ideológico-religioso, en el que hay que buscar la base semántica de todos ellos. Esos ciclos resultan adicionalmente interesantes porque en ellos aparece el motivo del ciervo que vadea el mar y cuyos reflejos hallaremos también en cantos funerarios vlacos. En ellos aparecen huellas de otro motivo “original” de Meogo: el ciervo herido que huye al mar para morir allí. Hasta ahora no se había encontrado ningún caso similar que se pudiese relacionar con este motivo, por lo que se consideró un elemento raro de origen desconocido en la poesía de Meogo³. Los textos balcánicos que serán presentados no están relacionados directamente con las cantigas, puesto que son de otra índole. Se trata de cantos funerarios. Sin embargo, en los cantos vlacos aparece el motivo del ciervo herido que en función de psicopompo se dirige hacia el mar. Se trata, por lo tanto, de los únicos textos hasta ahora encontrados que comparten ese curiosísimo motivo con la poesía de Meogo, lo que los hace relevantes para nuestro estudio. Creemos probable que el ciervo herido del trovador gallego derive justamente de un modelo simbólico estrechamente vinculado a aquel de los ciervos funerarios de los Balcanes. Se trataría de conceptos idénticos utilizados, en el caso balcánico, en un contexto real y concreto, y en el caso ibérico, dentro del tópico de “morir de amor”. Aparte de los cantos funerarios vlacos, mencionaremos cantos serbios en los que aparecen ciervos psicopompos que se ponen en escena

³ Ha habido varios intentos bastante forzados de relacionar este motivo con los motivos existentes en otros textos, pero sin resultados convincentes. De ellos hablaremos en el capítulo II.

acompañando una danza denominada *ljeljenovo kolo* (*la rueda del ciervo*). Esta danza es especialmente curiosa porque ciertos elementos suyos la relacionan con las danzas del *ranilo*, lo que otra vez nos llevará hacia la canción *Madrugaban las doncellas (1)* y, por lo tanto, hacia las cantigas de Meogo. Todo el material expuesto nos ayudará a completar y reunir datos respecto de las formas y contextos en los que en las tradiciones rituales serbia y vlaca aparece el modelo mitológico relacionado con este tipo de ciervos, lo que ofrecerá nuevos datos respecto del substrato mitológico subyacente en las cantigas de Meogo. Siempre que podamos, intentaremos mantener la perspectiva abierta hacia las demás tradiciones, es decir, no observaremos los fenómenos tratados dentro de un sistema de ideas cerrado, sino que los ubicaremos dentro de un contexto más amplio, relacionándolos con otras culturas y tradiciones.

En el capítulo IV examinaremos el reflejo de conceptos mitológico-religiosos pertenecientes al *ranilo* en otro grupo de cantos rituales serbios, esta vez, los cantos de boda. La relación establecida entre estos dos grupos puede ser reveladora para la comprensión del carácter erótico de los ciervos de Meogo y del origen de la ecuación *ciervo = amigo* existente en su poesía. Lo consideramos necesario para poder apoyar la hipótesis de E. Asensio sobre el carácter autóctono de los ciervos eróticos de Meogo y su independencia con respecto de los ciervos eróticos semitas, tanto aquellos de las jarchas, como los provenientes del *Cantar de los cantares*.

Creemos que, contrastando y comparando los resultados de las investigaciones realizadas en los capítulos II, III y IV, será posible llegar a una serie de conclusiones respecto al tema que nos hemos propuesto estudiar.

I.3. EL MARCO METODOLÓGICO

Expondremos ahora las bases metodológicas que utilizaremos en nuestra investigación. En primer lugar –a pesar de que pueda parecer innecesario mencionarlo– queremos subrayar que se tratará de una investigación filológica, es decir, principalmente basada en el análisis de los textos. Este análisis tendrá un enfoque comparativo: las cantigas de Meogo, junto con las de otros trovadores gallego-portugueses, así como poesías tradicionales ibéricas, serán comparadas con textos orales pertenecientes principalmente a la tradición oral serbia. La comparación de estos dos géneros diferentes resulta viable por el hecho de que las cantigas en cuestión tienen un indudable origen tradicional, es decir, fueron compuestas a base de modelos populares preexistentes a ellas. Hoy en día desconocemos los textos que inspiraron y sirvieron de base a Meogo, pero indirectamente, a través de la poesía del trovador, podemos estar seguros de que en el siglo XIII esos textos sí existían. La pregunta que abre esta diversidad de géneros es hasta qué punto hubo interferencias provenientes de fuentes cultas a la hora de componer las cantigas. Nuestra tarea será rastrear las huellas de los motivos existentes en ellas para averiguar el grado de coincidencia que tienen con los textos cultos que los estudiosos de las cantigas han marcado como hipotéticamente relacionadas con ellas.

Otro aspecto de nuestro análisis impuesto por la diferencia de géneros es que el estilo y la métrica de los textos examinados quedarán en un segundo plano. Mientras que las cantigas fueron compuestas por poetas cultos, los textos tradicionales incluidos en el presente trabajo pertenecen a otra esfera. Puesto que la mayoría de los textos tradicionales balcánicos que serán examinados son de tipo ritual, lo verdaderamente importante es su función pragmática y fática dentro del rito. En un texto así, el valor estético queda en un segundo plano, mientras que el contenido semántico y la funcionalidad pragmática ocupan el primero. Estos textos tienen que reflejar y materializar las ideas mitológico-religiosas en torno de las cuales la comunidad organiza su vida y participa en el pulso del mundo circundante. En este aspecto, los textos que examinaremos pertenecen a géneros tan dispares, que carecería de sentido insistir excesivamente en las comparaciones hechas a base de su estilo o nivel estético. A pesar de ello, veremos que hay elementos de tipo estilístico que coinciden en los dos casos.

El enfoque del análisis será sobre todo semántico-estructural. Nuestro afán será penetrar lo más posible en los diferentes estratos de significado encerrados en las fórmulas constitutivas de los textos en cuestión o en su estructura. Respecto de ello hace falta subrayar desde el principio de qué manera utilizaremos el término “fórmula”. La definición más certera, que, **parcialmente**, es aplicable a nuestros textos, la ha dado Mirjana Detelić a la hora de describir y definir la fórmula épica en la tradición serbia:

Cada personaje, cada acontecimiento, cada “relato” sobre los que versa el canto existe simultáneamente tanto en el plano horizontal del mundo épico “normal”, pero dramáticamente construido, como en el plano vertical de su entorno mítico en la superficie y en profundidad. Deslizándose por los ejes de proyección formados de esa forma, la narración activa los puntos de su intersección y, reconociéndolos como fronteras constructivas del texto, los marca de forma especial para destacar su importancia. El recurso a través del cual esto se consigue habitualmente son las fórmulas épicas.

La fórmula épica es, por lo tanto, una estrategia poética cuyo uso se puede seguir en una ancha escala deslizante que empieza con la transferencia de la información referente a la manera en la que un texto nace y “trabaja” por sí solo, y termina guardando y revelando la información profunda sobre la manera en la que la tradición “trabaja” dentro y fuera del texto.¹

A pesar de que los textos con los que trabajaremos nosotros no pertenecen a la épica, por lo cual el “plano horizontal” tal como se concibe en la épica es casi inexistente en ellos, la definición de Detelić es importante para nosotros porque habla también del “plano vertical”, que en nuestro caso es mucho más importante, y a través del cual, dentro de un texto, la fórmula mantiene juntos los diferentes estratos semánticos (histórico-sociales o mitológico-religiosos con sus respectivas líneas diacrónicas). Mientras que en la épica todos estos estratos del “plano vertical” pueden, pero no tienen que, ser siempre activados y funcionales dentro del texto, en un canto ritual el texto mismo está en función de la *materialización* de los estratos mitológico-religiosos más profundos del “plano vertical”. En su caso, el “plano horizontal” es la realidad misma, en la que a través del rito se quiere *actualizar* el modelo mitológico

¹ M. Detelić, 1996, p. 103-104. (Сваки лик, сваки догађај и свака „прича“ којом се песма бави истовремено постоји и у хоризонталној равни „обичног“, али драмски устројеног епског света, и у вертикалној равни његовог митског окружења по висини и по дубини. Клизећи по овако формираним осам пројекције, нарација активира тачке њиховог пресека и, препознајући их као конструктивне границе текста, обележава их на посебан начин да би истакла њихов значај. Средство којим се то најчешће постиже заправо су епске формуле. (...) Епска формула је, дакле, стратешко песничко средство чија се употреба може пратити на широкој а клизној скали која почиње преношењем релационе информације о начину на који текст настаје и „ради“ сам за себе, а завршава се чувањем и откривањем дубинске информације о начину на који традиција „ради“ у тексту и изван њега.)

alrededor del cual se ha construido el rito en cuestión. Las fórmulas dentro de un texto ritual son, por lo tanto, materializaciones verbales de elementos de un sistema de creencias. Incluso cuando un texto ritual se desprende del rito, sigue hablando de la estructura mitológico-religiosa subyacente en la medida en que conserva las fórmulas y las estructuras originales. De ahí que consideremos relevantes también aquellos textos que no están marcados por los recolectores como cantos pertenecientes a los ritos examinados, pero que a pesar de ello mantienen las fórmulas o las estructuras características del ritual.

Puesto que los textos balcánicos, en su mayoría, pertenecen a grupos de cantos rituales, la interpretación de cada texto tendrá que basarse tanto en un procedimiento analítico, es decir, examinando el texto “por sí solo”, como en un procedimiento sintético, es decir, observando el texto en relación con otros textos pertenecientes al mismo ritual y sin perder de vista los elementos extralingüísticos del rito en el que “operan”.

La necesidad de interpretar este tipo de textos dentro del contexto del rito exigirá que, aparte del enfoque filológico, la investigación se abra hacia otras disciplinas, principalmente la etnografía, la antropología y la historia de las religiones. De ahí que una buena parte de la bibliografía utilizada pertenezca justamente a estas áreas, que proporcionan tanto el material primario del estudio, como el marco teórico. Éste último está trazado principalmente por la obra de M. Eliade, o por el estructuralismo del C. Lévi-Strauss y de G. Dumézil. A pesar de que la interpretación psicológica y simbólica de los textos, especialmente desde el punto de vista de los arquetipos de K. G. Jung, podría llevarnos hacia los modelos mentales básicos y primordiales de los motivos y símbolos existentes en la poesía examinada, no vamos a entrar en este tipo de interpretación textual –nos llevaría inevitablemente a las generalizaciones que queremos evitar justamente para poder marcar las diferencias entre los textos que son significativas desde el punto de vista del análisis filológico–. E. Asensio ha notado que el abrir la investigación de los temas de las *cantigas de amigo* hacia otras disciplinas conlleva peligros. Refiriéndose a las hipótesis de Jeanroy, dice con toda razón:

El estudio de los temas resbala fácilmente hacia la etnografía y, olvidando las condiciones peculiares de la creación estética, propende a subrayar con exceso alusiones, verdaderas o supuestas, a las instituciones y vida nacional. Nada rinde menos que el intento de exprimir del fruto lírico

una especie de zumo de realidad concreta y táctil. La orientación íntima de las cantigas se esquivo a tales usos de orden práctico.²

Este crítico apunta que justamente la falta de descripciones detalladas e indicaciones precisas respecto de tiempo y lugar (presente en las cantigas) es un argumento más en contra de la relación entre ellas y la canción francesa –por lo menos tal como la ha planteado Jeanroy– e insiste en el fuerte subjetivismo y el “lirismo concentrado, casi emancipado de las cosas exteriores” de la cantiga, que “está imantada no hacia la anécdota sino hacia sentimientos tópicos y situaciones permanentes”³. Mas la forma en la que A. Jeanroy “ha resbalado” hacia la etnografía no será la nuestra: el estrato anecdótico nacional en los textos serbios que serán presentados es mínimo – los pocos nombres de personalidades históricas que aparecen en ellos son sólo elementos utilizados para encubrir otros contenidos provenientes de un sistema religioso precristiano. El análisis de esos textos permite perfilar, por poco que sea, ciertos puntos cardinales en los que en ellos se refleja ese sistema, y éste, sobra decirlo, poco tiene de “realidad concreta y táctil”: ha nacido no de la dimensión temporal o histórica de la percepción de la vida, sino del intento de ver más allá de ella, de comprenderla, explicarla y participar en ella místicamente.

El contexto mágico-religioso de los textos serbios en cuestión apunta claramente hacia su “utilidad práctica” que nosotros de ninguna forma pretendemos atribuir a las cantigas de Meogo. Nuestra tarea será rastrear el trasfondo religioso de ciertos elementos presentes de la balada *Por tres años pretendí a una doncella* y compartidos con la poesía del trovador gallego. El mismo E. Asensio apunta que, a diferencia del resto de las cantigas de amigo, la originalidad de las cantigas de Meogo es “un caso aparte, complejo y enmarañado”⁴, por lo que creemos conveniente y necesario profundizar en su estructura semántica. El vínculo que la poesía de Meogo tiene con los motivos de la balada mencionada y los que ésta última, por otro lado, tiene con un canto ritual, *Madrugaban las doncellas (I)*, apunta a que, por lo menos en el caso de Meogo, la lírica de las cantigas de amigo no se “abstuvo de la mitología” en la medida que lo creía Asensio⁵, a pesar de que lo hizo probablemente sin tener conciencia de ello.

² E. Asensio, 1957, p. 21.

³ Véanse las dos citas en: E. Asensio, 1957, pp. 22-23.

⁴ E. Asensio, 1957, p. 29.

⁵ Véase: E. Asensio, 1957, p. 73.

En su análisis de la balada *Por tres años pretendí a una doncella* E. Morales Blouin tampoco ha rehuído incursiones en el ámbito etnográfico-antropológico encontrando en la balada reflejos de las prácticas de matrimonios por captura connubial⁶. Veremos qué es lo que el material etnográfico relevante para el análisis de ciertos motivos nos puede decir respecto de estas observaciones de E. Morales Blouin. De ninguna forma eso será un intento de “exprimir” la realidad del material lírico-baladístico observado. Al contrario, las anécdotas reales en las que se puede notar la proyección lingüística de un sistema de ideas –según el cual la comunidad organiza su visión de la realidad– serán el material examinado con el fin de adentrarnos unos pasos más en las zonas semánticas de los textos analizados.

Al final, resta decir algo respecto de las traducciones de textos balcánicos que serán presentados por primera vez al lector hispano. Todas las traducciones, tanto de los cantos y baladas como de los textos críticos, han sido hechas por la autora del presente trabajo. En cuanto a los cantos y baladas, en función del enfoque semántico-estructural de la investigación, he optado por tomar como principal criterio el de transmitir el *significado literal* de los versos, sin perseguir la rima o los efectos estilísticos. Sólo secundariamente, y siempre que el significado no resultara alterado, se han tenido en cuenta los factores estilísticos. En esos casos, en la nota a pie de página está claramente indicado en qué consiste la intervención y cuál sería la traducción literal. Otro punto sobre el que quiero llamar la atención desde el principio es el hecho de que la lengua serbia no tiene artículos, por lo que no es fácil, mejor dicho, es imposible, traducir siempre el doble o incluso el triple valor semántico que el texto serbio puede tener en castellano. Los límites entre lo determinado, lo indeterminado y lo genérico normalmente no existen en la mente de un hablante de serbio, lo cual priva a estas categorías de cualquier importancia, dando a cada sustantivo su interpretación absoluta e ilimitada. Para un lector occidental esto crea una sensación de vaguedad y elusión de ideas precisas, que en los textos serbios también existe, pero que se percibe como algo natural. Para que las traducciones suenen “normales” al lector hispano, ha sido necesario utilizar los artículos y eso, en ciertos casos, quiere decir *optar por una de las posibles interpretaciones* del verso. Es curioso que Pero Meogo bien supo aprovechar la elusión de artículos cuando componía sus poesías justo para conseguir, consciente o inconscientemente, que,

⁶ E. Morales Blouin, 1981, p. 111.

según advierte X. L. Méndez Ferrín, “o significado do sustantivo desbórdase, faise informe, medra, resultando no ánimo do lector unha sensación de misterio, de vaguedade que xa sabemos que é típica de Pero Meogo”⁷. Nosotros no hemos podido tomarnos esa libertad a la hora de traducir los textos serbios.

⁷ X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 49.

II LAS CANTIGAS DE PERO MEOGO. INVESTIGACIONES HECHAS HASTA EL MOMENTO Y SU COMENTARIO

Pero Meogo o Môogo¹ escribió nueve cantigas, que se conservan en dos manuscritos: *Cancioneiro da Vaticana* (CV) y *Cancioneiro Colocci-Brancutti* (CB), de los que este último se encuentra en la Biblioteca Nacional de Lisboa. En los dos cancioneros están colocadas en el mismo lugar, entre las poesías de Martín Caprina y las de Martín de Caldas. Desde el año 1875, cuando fue publicada la primera edición de todas las cantigas de Meogo dentro de *Il canzonere Portoghese della Biblioteca Vaticana, messo a stampa da Ernesto Monaci*, ha habido varias ediciones más.² A pesar de que en el presente trabajo hemos consultado una gran parte de ellas, las que se han manejado más a lo largo del estudio son la de X. L. Méndez Ferrín (publicada en el año 1966³), la de Leodegário A. De Azevedo Filho del 1981⁴, de la que hemos utilizado la tercera edición revisada (1995) –estas dos van acompañadas de estudios detallados y pormenorizados de motivos, su significado, historia y génesis– y dos ediciones publicadas en artículos: la primera de Jaime Ferreiro Alemparte del año 1991⁵, y la segunda de Armando López Castro. Esta última fue publicada por primera vez en el 1998 y reimpressa dos veces con imágenes gráficas de los textos de las nueve cantigas de Meogo insertadas –la primera vez en forma de artículo en 1999 bajo otro título y en 2001 como uno de los capítulos del libro *De las jarchas a Gil Vicente*⁶. En el presente trabajo, las cantigas serán citadas según aparecen en la edición más reciente, es decir, la de A. López Castro. La única excepción es la cantiga VI, en la

¹ Sobre diferentes hipótesis y posturas respecto de las dos formas, véanse Carolina Michaëlis de Vasconcellos, “Glosario do Cancioneiro da Ajuda”, *Revista Lusitana*, 23, 1920, pp. 148-150; Luciana Stegagno-Picchio, *La Méthode philologique: Écrits sur la littérature portugaise*, I. *La Poésie*, París, 1982, p.77; X. L. Méndez Ferrín, 1966, pp. 14-19; L. A. de Azevedo Filho, 1995, pp. 18-19. Puesto que los argumentos a favor de la grafía “Meogo” nos parece más convincente, optamos por ella.

² Sobre las ediciones anteriores al 1995, ver: X. L. Méndez Ferrín, 1966, pp. 114-119; A. Deyermond, 1979, p. 265, nota 2; L. A. de Azevedo Filho, 1995, pp. 19-36.

³ X. L. Méndez Ferrín, 1966.

⁴ L. A. de Azevedo Filho, 1995 [3ª ed.]

⁵ J. Ferreiro Alemparte, 1991.

⁶ A. López Castro, 1998; A. López Castro, 1999; A. López Castro, 2001, pp. 25-41.

que el estudioso ha permutado el orden de la tercera y la cuarta estrofa – nosotros seguiremos el orden correcto, pero sin introducir otras alteraciones.

En este capítulo presentaremos las cantigas y haremos un repaso más detallado de lo que se ha dicho sobre ellas dentro del marco de la literatura comparada. Excluiremos todo lo que se refiera a los problemas de edición, puntuación, o de análisis métrico. Seguiremos el orden en el que los poemas figuran en los cancioneros mencionados, pero sin insistir en su numeración a lo largo del trabajo. A veces, las cantigas serán nombradas por su primer verso. Creemos que de esa forma será más cómodo para el lector seguir la exposición.

II.1. LA INTERPRETACIÓN DE LAS CANTIGAS A LA LUZ DE LAS INVESTIGACIONES HECHAS HASTA EL MOMENTO

II.1.1. Cantiga I:

Esta primera cantiga, como advierte Méndez Ferrín, se caracteriza por la aparición de dos elementos clave de la poesía de Meogo: “la vaguedade espresiva e máis a aparición inquietante do tema do cervo e da fonte”⁷. Veámosla:

O meu amig’a que preyto talhei,
con vosso medo, madre, mentirlh’ey.
E se non fôr, assanhars’á.

Talheilh’eu preyto de o hir veer
ena fonte hu os cervos van beber.
E se non fôr, assanhars’á.

E non ey eu de lhi mentir sabor,
mays mentirlh’ey con vosso pavor.
E se non fôr, assanhars’á.

De lhi mentir nenhum sabor non ey,
con vosso med’a mentir lhaverei.
*E se non fôr, assanhars’á.*⁸

Según X. L. Méndez Ferrín, Meogo parte de una situación típica de las cantigas de amigo, la conversación entre la doncella enamorada con su madre, para

⁷ X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 27.

⁸ A. López Castro, 1999, p. 88.

crear una composición completamente original⁹. Abogamos por otra lectura de los versos: el monólogo interior de una moza enamorada, que sufre un conflicto interior sobre si atreverse o no de acudir a la cita con el amigo, a pesar de saber que eso suscitaría el enfado de su madre. Creemos que es así por los primeros versos de la primera y la segunda estrofa, en los que ella dice que pronto se encontrará con su amigo (*O meu amig'a que preyto talhei / Talheilh éu preyto de o hir veer*), cosa que una joven que tiene miedo de la reacción de la madre difícilmente podría decir de forma abierta. A la vez, la muchacha parece expresar una decisión definitiva de no acudir a la cita, o su decepción por un devenir inevitable: dice que por el miedo a la madre y sin su voluntad, *ha mentido* (*mentirh'ey*) al amigo. Los versos en los que la muchacha expresa su certeza sobre el próximo encuentro con el amigo se van turnando con aquellos en los que parece decidir, en contra de su voluntad, obedecer a la madre, dejándonos inciertos respecto de la decisión que va a tomar al final. Las palabras de la misma chica lo subrayan también: mientras que en la primera y en la tercera estrofa utiliza el verbo *mentir* en pretérito perfecto (*mentirh'ey*), haciendo que la decisión parezca definitiva, en la última, usa el futuro perfecto (*mentir lhaverei*), distanciándose así de las palabras anteriores y proyectándolo todo hacia el futuro, como si dejase abierta la posibilidad de no decepcionar al amigo al final.¹⁰ Este ambiente de vacilación típico de Meogo envuelve el conflicto interior lleno de dramatismo y tensión construidos con maestría y generados dentro de un triángulo de personajes (doncella-madre-amigo), que explícita o implícitamente está presente en todas las cantigas y que, como señala A. López Castro, “se centra en poetizar el amor prohibido”¹¹. En esta línea también está L. A. de Azevedo Filho que insiste en la oposición de mensajes que transmiten, por un lado, los versos del cuerpo del poema –en los que la joven simula la obediencia al código comunitario (representado por la madre) diciendo que mentirá al amigo por la obediencia a la madre– y, por el otro, los versos del estribillo, en los que parece más empeñada en quedar con el amigo que en obedecer a la madre. El crítico marca justamente ese código comunitario como el eje respecto del cual se estructuran los demás elementos de las cantigas, ora conjuntiva

⁹ X. L. Méndez Ferrín, 1966, pp. 24-27.

¹⁰ J. Ferreiro Alemparte, sin embargo, entiende este futuro perfecto de otra forma, para él, “parece destinado a reforzar con más intensidad lo ya expresado más débilmente en el segundo verso del primer dístico” (1991, p. 371).

¹¹ A. López Castro, 1999, p. 89.

ora disyuntivamente, llegando a crear así la tensión psicológica de las cantigas de Meogo¹².

Otro elemento común que se perfila y que, como dice X. L. Méndez Ferrín, es “o centro de gravidade do poema”¹³, y despierta nuestro interés e imaginación, es la misteriosa imagen del lugar del encuentro: la fuente en la que los ciervos van a beber, presente en siete de las nueve cantigas. En general, el encuentro amoroso en la fuente es un motivo muy divulgado en todo el mundo¹⁴. Según apunta A. Deyermond, la fuente es el símbolo de “life-giving sexuality”¹⁵ y el encuentro amoroso a su lado está estrechamente relacionado con la idea de la pérdida de la virginidad, sugerida con toda una serie de motivos asociados a la ida a la fuente: la entrega del cabello (garcetas), el ciervo que enturbia el agua, el cántaro roto, el vestido rasgado, o la camisa manchada¹⁶. A. López Castro subraya el significado sexual de la “unión simbólica de la fuente, asociada a la fertilidad, y el ciervo, asociado a la virilidad”¹⁷. A. Deyermond también llama la atención sobre los textos medievales de temática arturiana en los que aparece a menudo el motivo del encuentro en la fuente entre el héroe y una dama de aire misterioso, que a veces sirve de preludio para la penetración del héroe en el mundo del Más Allá, situado debajo de la tierra o el agua. Los ciervos o ciervas perseguidos por el héroe pueden actuar en narraciones de ese tipo como animales guía que llevan al protagonista hacia la dama del Más Allá¹⁸, lo que impregna el motivo de connotaciones iniciáticas independientemente de si el protagonista es masculino o femenino. J. Victorio insiste en la ecuación fácilmente perceptible en las cantigas de Meogo entre los motivos de la “fontana fría” y la propia “louçana”, en las que están unidas el atractivo del agua y de la joven muchacha¹⁹.

Todos los críticos están de acuerdo en que el motivo del ciervo que enturbia el agua está cargado de erotismo viril y en que en la poesía de Meogo simbólicamente se identifica con el amigo²⁰. En cuanto al origen de la identificación enamorado=ciervo

¹² L. A. de Azevedo Filho, 1995, pp. 43-44.

¹³ X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 26.

¹⁴ Véanse: A. Hatto, *Eos*, pp. 82-84.

¹⁵ A. Deyermond, 1979, p. 266.

¹⁶ A. Deyermond, 1979, pp. 266, 270-272.

¹⁷ A. López Castro, 1999, p. 89.

¹⁸ A. Deyermond, 1979, p. 268.

¹⁹ J. Victorio, 1995, pp. 21-22, 60, 101. Sobre el valor simbólico de las aguas dulces, véanse en la misma obra pp. 60-67.

²⁰ Véanse: E. Asensio, 1957 p. 56; L. Stegagno-Picchio, 1962, p. 58 y ss.; A. Hatto, *Eos*, pp. 818 y ss.; E. M. Wilson, *Eos*, p. 307; X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 65; S. Reckert y H. Macedo, 1976, pp. 19, 100, 102-103, 106, 113-114, 207; A. Deyermond, 1979, p. 272-273; E. Finazzi-Agrò, 1979, pp. 91-92;

presente en Meogo, aparecen dos opiniones, la de Asensio, que ve en esa ecuación un rasgo proveniente del periodo precristiano ibérico²¹, y la de Méndez Ferrín, compartida por Pilar Lorenzo Gradín²², que aboga por el cruce de dos tradiciones diferentes: por una parte, estaría la tradición peninsular autóctona relacionada con las Calendas de enero durante las cuales se hacía el *Kerbos* o *Cervus*, en el que los hombres disfrazados de ciervos realizaban bailes lascivos; por otra, la tradición bíblica, es decir la hebrea, del *Cantar de los cantares*, concluyendo:

Podemos, pois, afirmar que a identificación do cervo co namorado en Pero Meogo, pídese fundamentar nun sustrato indíxena de tradición precristiá, pero que logrou a plenitude do seu poder simbólico en contacto, direito ou non, co *Cantar dos Cantares*, ou cunha tradición derivada do mesmo. A proba que nos mostra a orixe bíblica da súa imaxe é a insistencia no tópico do cervo que percura a iauga.²³

De una u otra forma, este motivo está presente en toda la obra de Meogo, por lo que más en adelante le dedicaremos muchas líneas más.

II.1.2. Cantiga II

Una vez más, en esta cantiga presenciamos un monólogo de una muchacha enamorada, que esta vez está enfadada con su amigo porque le ha pedido encontrarse con él *en la fuente donde los ciervos van a beber*:

Por muy fremosa, que sanhuda estou
a meu amigo, que me demandou
que o foss'eu veer
a la font'u os cervos van beber.

Non faç'eu torto de mi lhasanhar
por s'atrever el de me demandar
que o foss'eu veer
a la font'u os cervos van beber.

Affeyto me ten ja por sendia,
que el non ven, mas envya
que o foss'eu veer
*a la font'u os cervos van beber.*²⁴

S. Reckert, 2001, p. 96; E. Morales Blouin, 1981, pp. 109-115; P. Lorenzo Gradín, 1990, pp. 249-250; J. Ferreiro Alemparte, 1990, pp. 499-505 y, el mismo autor, 1991, p. 367-391; A. López Castro, 1999, p. 81-105; L. A. de Azevedo Filho, 1995, pp. 95-96, 104-106; J. Victorio, 1995, pp. 44, 53, 64-65, 82, 85-86.

²¹ E. Asensio, 1957, pp. 56-57.

²² P. Lorenzo Gradín, 1990, p. 252.

²³ X. L. Méndez Ferrín, pp. 62-68; la cita está en la p. 68.

²⁴ A. López Castro, 1999, p. 90.

Explicando el porqué de la ira de la doncella, X. L. Méndez Ferrín busca la respuesta en la última estrofa, en la que, según este crítico, se revela que la joven ya está en el lugar de la cita mientras que el amigo no ha aparecido²⁵. Esta explicación del enfado de la doncella, por lo visto, ha parecido la más lógica, puesto que la retoman los demás críticos.²⁶ Sin embargo, el uso del verbo *ir*, y no *venir* (*que o foss' eu ver*), en el primer verso del estribillo sugiere otra lectura: en el momento en el que pronuncia su monólogo, la joven no está en la fuente donde el amigo la cita, sino al contrario, en cualquier otro lugar menos ese: lo más probable es que está en su propia casa. El amigo le ha pedido (no en persona, sino a través de algún intermediario – “que el non ven, mas envía”) que se encuentre con él en la fuente, lo que a ella le parece muy atrevido de su parte (“por s'atrever el de me demandar”) y se enfada con él porque esa propuesta insulta su buen juicio y su buena moral (“Afeito me ten ja por sendía”).²⁷ De ahí se infiere que su enfado viene de la naturaleza de la propuesta y no de la ausencia del amigo en la fuente. A la vista del significado erótico del encuentro en la fuente “donde los ciervos van a beber”, revelado de forma más explícita en las cantigas VII y IX, en las que se alude a la desfloración prematrimonial de la doncella, la naturaleza de la propuesta se hace más clara: el amigo evita ir a la casa de la joven y pedir su mano de una forma lícita, proponiéndole que ella dé el paso después del cual sus padres no podrán decir que “no” a su relación.

II.1.3. Cantiga III

La forma en la que conocemos hoy en día la cantiga III probablemente no sea la original. El análisis métrico apunta hacia la omisión de una estrofa que debería

²⁵ X. L. Méndez Ferrín, 1966, pp. 27-28.

²⁶ J. Ferreiro Alemparte, 1991, pp. 372-375; L. A. de Azevedo Filho, 1995, p. 49; A. López Castro, 1999, pp. 90-91;

²⁷ Respecto de la palabra *sendía*, que en los dos manuscritos figura con esa grafía, no han faltado editores que han optado por cambiarla por *sandía* guiados por la opinión de que proviene de *sancte Deus*, ‘un bendito’, ‘un alma de Dios’. Los que han optado por la etimología *sen Deus*, es decir, ‘el abandonado por parte de Dios’, ‘sin juicio’, ‘loco’, lo han leído como “loca de amor”, “perdidamente enamorada” (véanse: X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 233; L. A. de Azevedo Filho, 1995, pp. 129-130). J. Ferreiro Alemparte, por otro lado, apoyándose en la hipótesis de Luis Monteagudo, añade una más de las etimologías que nos parece más verosímil: la palabra *semita* (= senda) que se refiere a la vía apartada y secreta o, en su sentido traslaticio, a la vida que se desvía del camino recto. Este crítico cita dos versos de Berceo (*Milagros*, vv. 646-647), “Entiendo que me tienes por loco e sendio, // que non traio conseio, e ando en radio”, señalando que Berceo utiliza “loco” para decir que “sin juicio”, “incapaz de consejo”, y “sendio” por extraviado, errado, perdido. Concluye que es muy posible que el término “sendía” tenga una segunda connotación y que, aparte de “loca” y “perdida”, sea un eufemismo para “mujer perdida” o “mujer de mala vida”. Sobre todas estas hipótesis, véase J. Ferreiro Alemparte, 1991, pp. 374-375, especialmente la cita nº 3.

compartir la misma rima con la tercera estrofa, igual que la comparten las primeras dos y las últimas dos estrofas²⁸. Sin embargo, este descuido de los copistas no ha disminuido el atractivo de la cantiga, que a lo largo del tiempo ha ido despertando el interés de muchos críticos.

En las nueve cantigas escritas por Meogo aparece el motivo del ciervo, pero hay siete en las que su imagen se asocia con la fuente y dos (III y IV) en las que este no es el caso. En la cuarta, la doncella se dirige a los ciervos como a confidentes de su amor secreto, mientras que en la tercera, que veremos enseguida, aparece un motivo curioso, el ciervo herido que va al mar para morir allí:

Tal vay o meu amigo
con amor que lh'eu dey,
como cervo ferido
de monteyro d'el rei.

Tal vay o meu amigo,
madre, con meu amor,
come cervo ferido
de monteyro mayor.

E se el vay ferido
hirá morrer al mar.
Sí fará meu amigo,
se eu d'el non pensar.

.....
.....

E guardádevos, filha,
ca ja m'eu atal ví
que sse fez coitado
por guaanhar de min.

E guardádevos, filha,
ca ja m'eu ví atal
que sse fez coitado
por de min guaanhar.²⁹

Aquí presenciamos un diálogo típico entre la madre y la hija, en el que la hija expresa su preocupación por el amigo que, sufriendo de amor, se parece al ciervo

²⁸ Véase con respecto: L. A. de Azevedo Filho, 1995, pp. 50-56.

²⁹ A. López Castro, 1999, p. 91.; El “como” de los versos 3 y 7 en los manuscritos figuran como “come”. Esa grafía la respetan Méndez Ferrín y Azevedo Filho en sus respectivas ediciones.

La traducción de M. Frenk Alatorre, 1994, p. 51: *—Así va mi amigo con el amor que le causé como el ciervo herido por el montero del rey... Y si él [el ciervo] va herido, irá a morir al mar: así hará mi amigo, si no me acuerdo yo de él. —Tened cuidado, hija, que yo ya he visto a alguno que se ha fingido enamorado para alcanzar mi amor.* Sobre las pervivencias posteriores, véase: M. Frenk Alatorre, 2003, n° 512.B, t. 1, pp. 365-366.

herido que va a morir en el mar. La madre le aconseja que no tome en serio lo que el amigo le dice porque una vez uno intentó engañarla a ella también de la misma manera. L. A. de Azevedo Filho interpreta la cantiga de forma que enlace con la interpretación que este crítico ha dado a la cantiga anterior: si en la cantiga II la joven está enfadada con el amigo porque no compareció en el lugar acordado, a pesar de haber citado a su amiga anteriormente, ahora, en la cantiga III, la joven ya sabe que la razón por la que el amigo no apareció fue el viaje marítimo del amigo que se fue “perdidamente apaixonado”, lo que hace que la moza se siente arrepentida por su enfado anterior³⁰. Encontramos muy poca justificación para una interpretación así en el texto mismo, por lo que preferimos limitarnos sólo a aquello que nos dice por sí solo.

Los críticos difieren respecto del valor estético de la cantiga. Mientras que Méndez Ferrín en las últimas dos estrofas ve cierta caída estética de la composición³¹, Reckert justifica la intervención de la madre por su “eficácia dentro de la estrutura global da cantiga”, en la que de esta forma “as duas figuras parecem fundir-se numa só: o tempo presente da filha é o passado sa mãe; o presente da mãe pode ser o porvir da filha”³². Esta connotación llevará a J. Ferreiro Alemparte a suponer que la doncella de la cantiga es “hija de mujer soltera y de varón noble o tal vez clérigo, circunstancia que excluiría un enlace legal”, lo que confirmaría el carácter popular o semipopular de las cantigas y su proveniencia del ambiente rural y feudal.³³

Ya hemos advertido de la aparición del motivo del ciervo herido que se dirige al mar para morir allí, caso curiosísimo, puesto que, que sepamos, hasta ahora no se ha encontrado ningún ejemplo igual en ninguna literatura, a pesar de que se han señalado motivos afines: el ciervo herido, el ciervo que huye o el enamorado igualado al ciervo, que son los principales puntos de comparación con la cantiga en los trabajos de los críticos que se han dedicado a este tema. X. L. Méndez Ferrín, uno de los críticos que con más interés se han detenido en este motivo, advierte la similitud entre el motivo del ciervo herido que va a morir al mar de esta cantiga con los “ciervos alanceados” existentes en las siguientes poesías de otros dos trovadores peninsulares, Vidal y João Meendiz de Beesteyros (o Briteiros):³⁴

³⁰ L. A. de Azevedo Filho, 1995, p. 56-57.

³¹ X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 34.

³² S. Reckert y H. Macedo, 1976, p. 98.

³³ J. Ferreiro Alemparte, 1991, p. 378.

³⁴ X. L. Méndez Ferrín, 1966, pp. 56-58.

“Faz-m’agora por ssey morrer
 e tras-me muy coitado
 mha ssenhor do bom parecer
 e do cos bem talhado;
 a por que ey morte a prender
come çervo lançado,
que sse vay do mund’a perder
 da companhia das cervas.³⁵

”E, pois, m’eu for, mha senhor, qué será?
 pois m’assí faz o voss’amor ir ja,
como vai cervo lançado a fugir”.³⁶

Como podemos ver, en estas poesías aparecen motivos casi idénticos a los de la cantiga de Meogo: el “ciervo lanzado” que huye (Briteiros) y el ciervo que se va “morte a prender”, “come çervo lançado, que sse vay do mund’a perder da campanha das cervas” (Vidal). De ahí que este crítico concluya que se trata de un “lugar común da nosa poesía medieval”.³⁷ Nota que no se trata sólo de motivos casi idénticos, sino también de que en los tres casos coinciden el uso del verbo *ir* en el sentido copulativo (puesto que en ninguno de los casos se dice que el amigo *es* sino que *va* como un ciervo alanceado/herido) y la comparación del enamorado con el ciervo (*como/come cervo*)³⁸.

Es probable que la imagen del ciervo herido y la mención del “monteiro d’el Rei” en la cantiga hayan empujado a Méndez Ferrín a relacionar el motivo con otro tópico muy común, especialmente en la literatura medieval francesa, que es el de la cacería del ciervo blanco, que lleva a su perseguidor al Más Allá, o a un mundo mágico³⁹. Una variación del mismo motivo se puede encontrar en la tradición ibérica, en el romance *Lanzarote y el ciervo del pie blanco*, que sin lugar a dudas es de proveniencia francesa. Sin embargo, las diferencias entre los contextos en los que aparece este ciervo y los ciervos de Meogo son demasiado dispares para que su comparación dé algún resultado. Morales Blouin reúne múltiples casos de la literatura universal en los que aparecen los mágicos ciervos blancos, indudablemente relacionados, de una u otra forma, con el Más Allá o las divinidades precristianas⁴⁰.

³⁵ Retomado de X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 56. El autor retoma esta poesía de Vidal de Luciana Stegagno-Picchio, p. 41, cv 1139.

³⁶ Retomado de X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 57, que cita estos versos de João Meendiz de Beesteyros de Micaëlis, Ajuda, II, p. 340 (cb, 861; cv, 447).

³⁷ X. L. Méndez Ferrín, 1966, pp. 56-58.

³⁸ X. L. Méndez Ferrín, 1966, pp. 57-58.

³⁹ X. L. Méndez Ferrín, reúne los casos en los que aparece este motivo –*Érec et Énide* de Chrétien, el *lai* de “Guigemar” de María de Francia, los *lais* “Dolophatus” y “Graelent” de Johannes de Lata Silva, o “Naissance du Chevalier au Cygne”–, pero también advierte de sus posibles fuentes: *Historia Septem Sapientum* del siglo XV, que es traducción de un texto hebreo mucho más antiguo. Advierte también del motivo del ciervo fugaz existente en *Chanson de Roland* (vv. 1874-1875) y en “Nerei vaticinium de excidio Troiae” de Horacio (vv. 29-30). Véase: X. L. Méndez Ferrín, 1966, pp. 69-70.

⁴⁰ E. Morales Blouin, 1981, pp. 152-156.

Indagando en las posibles fuentes y paralelos literarios de la ecuación entre el enamorado y el ciervo herido, Méndez Ferrín menciona las observaciones de Luciana Stegagno Picchio en su estudio de la poesía de Vidal, en el que esta investigadora relaciona poesías provenientes de diferentes tradiciones románicas. Así, en una poesía de Richard de Berbezill, aparece un ciervo herido que huye (igual que en Vidal), pero lo hace para volver después a morir en el lugar donde están los cazadores:⁴¹

“Assi co.l cers, que quant a fait son cors
Torn’a morir al crit dels cassadors”.

Casos similares son los de Pallamidesse:

“... E come’l cierbo facie,
Ch’scie de la mandria,
Va morire a grido loco,
Similmente m’impiglio...”

o de Chiaro Davanzati:

“Sì come il cervio che torna a morire
Là ovè feruto sì coralemente.”

Comentando estos tres casos, Méndez Ferrín advierte que no se trata, en el pleno sentido de la palabra, de motivos paralelos a los existentes en las poesías mencionadas de los trovadores galaico-portugueses, puesto que, a pesar de la ecuación del enamorado con el ciervo herido, en estos tres casos el ciervo vuelve al lugar donde fue herido para morir allí, mientras que en los poemas gallegos el ciervo se aleja yendo hacia un lugar indeterminado, solo o en compañía de las ciervas, o, como es el caso de Meogo, el animal herido se dirige hacia el mar. De ahí que este crítico se muestre vacilante respecto de la posibilidad del mismo origen de los motivos en cuestión, puesto que no hay bastantes pruebas para ello⁴².

Méndez Ferrín señala que el motivo de la herida de amor (donde el animal herido puede, pero no tiene que, ser obligatoriamente ciervo) es muy común tanto en la poesía amorosa y mística ibérica como en otras tradiciones y pueblos. Sin embargo, la aparición del ciervo en contextos como el de Meogo, es **nula** en el resto de la poesía gallego-portuguesa. El crítico subraya como su principal característica la relación que los ciervos de Meogo tienen con el agua, y menciona que justamente esto

⁴¹ Según informa X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 58, nota 15, L. Stegagno-Picchio, para las comparaciones y citas que hace, remite a E. Voulo, *Mare amoroso*, Roma, 1962, pp. 212 y ss.

⁴² X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 58-59.

ha llevado a varios investigadores – Filgueira Valverde⁴³, Carolina Michaëlis⁴⁴ y Aubrey F. G. Bell⁴⁵ a relacionar los ciervos de Meogo con la tradición hebrea y, más precisamente, con los Salmos (“Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus”, *Salmo* 42.1), concluyendo que:

a procedencia da asociación do cervo e a iauga na poesía de Pero Meogo parécenos perfectamente acrarada: ten a súa orixe no psalmo indicado polos citados investigadores.⁴⁶

Menciona también otras fuentes en las que se insiste en la *hidrofilia* de los ciervos. En primer lugar, el *Physiologus* y los bestiarios medievales en los que se habla de la enemistad entre el ciervo y la serpiente, su capacidad de expulsar a la serpiente del agujero utilizando el agua o su propio aliento, o de comérsela y, al sentirse envenenado, buscar el agua o el dicitamo para vencer el veneno⁴⁷. Morales Blouin también ve ciertas semejanzas entre el ciervo herido de Meogo y los ciervos heridos y sedientos de la iconografía medieval que, por otro lado, guardan relación con la imagen del ciervo que mata a la serpiente y rejuvenece al ingerirla. Menciona la creencia muy arraigada en la Edad Media de que el ciervo puede vencer a la serpiente y que lleva el antídoto contra su ponzoña en su propio cuerpo, puesto que el cuajo de venado se consideraba el principal remedio contra las mordeduras ponzoñosas⁴⁸. Sin embargo, nos parece absolutamente cierta la opinión de Lorenzo Gradín cuando indica que “Pero Meogo no adapta la información que le proporcionan los bestiarios en la introducción del elemento lírico; no hay ninguna alusión a la serpiente, al dicitamo o a la muerte del animal ante el cazador”.⁴⁹

En la *Chronica Adefonsi Imperatoris* de hacia 1150, los españoles ansiosos de lidiar con los moros se describen como ciervos acosados que huyen hacia los montes dejando el manantial (vv. 36-39):

A canibus cervus velut in sylvis agitatus
desidetar, fontes dimittens, undique montes,
plebs Hispanorum sic proelia Sarracenorum
exoptans, aequé non dormit nocte dieque⁵⁰

⁴³ Xosé Filgueira Valverde, *A paisaxe no Cancioeiro da Vaticana*, A Cruña, 1927.

⁴⁴ Carolina Michaëlis de Vasconcellos, *Cancioneiro da Ajuda*, Halle, 1904, 2.vol., p. 624, n° 3.

⁴⁵ F. C. Bell Aubrey, 1922, p. 258.

⁴⁶ X. L. Méndez Ferrín, 1966, pp. 59-62; la cita está en la p. 62.

⁴⁷ X. L. Méndez Ferrín, 1966, pp. 71-76.

⁴⁸ E. Morales Blouin, 1981, p. 161.

⁴⁹ P. Lorenzo Gradín, 1990, p. 252.

⁵⁰ [Como el ciervo en los bosques acosado// por los perros, escapa hacia los montes// anheloso, dejando el manantial, // así vibrando están los españoles: // tanto ansían luchar contra los moros, // que no duermen de día ni de noche.] F. Rico, 1969, pp. 68-69.

En esta imagen en la que F. Rico nota el cruce de elementos provenientes de los Salmos y de la poesía romana, aparece el motivo de ciervo que huye, pero alejándose del agua (el manantial), por lo que es difícil establecer relación con el motivo meoguino.

En la literatura hispánica nacida en los siglos posteriores a Meogo aparecerán muchísimos más ciervos, ciervas y corzas heridos o acosados (motivo existente en Luís de León, Boscán, Garcilaso, Aldana, Camoens, Góngora, Valbuena, Gutierre de Cetina, Quevedo, Lope, Herrera, Luis Gálvez de Montalvo, Francisco de la Torre, San Juan de la Cruz, Gregorio Silvestre, Castillejo, Barahona de Soto, sor Juana Inés de la Cruz, Malón de Chaide, Béquer, García Lorca, Alberti, Alejandro Casona, León Felipe, Leopoldo Marechal, etc.) muchas veces estrechamente asociados al tópico literario de “morir de amor”⁵¹. Pero como bien demuestra Lida de Malkiel, todos (excluido el caso del ciervo de León Felipe) serán o de un claro corte virgiliano proveniente de la cierva herida de la *Eneida* o vinculados a los ciervos de los Salmos o del *Cantar de los cantares*⁵². Respecto del motivo de la caza del ciervo como imagen de una caza amorosa – tópico muy divulgado en la literatura europea⁵³ – A. Deyermond nota que, a diferencia de Meogo, en la mayoría de los textos el motivo del ciervo aparece sustituido por el de la cierva, puesto que “the hunted stag, by a surprising transformation, represents the woman, and its killing, her seduction”⁵⁴. El crítico señala que esta característica marca la separación entre la tradición europea y la simbología que el motivo tiene en la poesía de Meogo. Según su opinión, es Meogo el que mantiene la simbología original masculina del ciervo⁵⁵ y llama la atención sobre un poema anónimo chino escrito entre los siglos X y VI ante Cristo en el que no queda muy claro el sexo del animal⁵⁶:

In the wilderness there is a dead roe,
Wrapped with white rushes.
There is a girl longing for spring,
A handsome man seduces her.

In the forest there are elms,

⁵¹ Sobre el motivo de ciervos y ciervas vulnerados y su relación con el motivo de “morir de amor”, véanse: P. Santonja, 2001, pp. 42-47; E. Jareño, 1978, 755-767. Sobre el motivo de “morir de amor”, véase también: M. C. Vilhena, 1977, pp. 1-19.

⁵² M^a. R. Lida de Malkiel, 1975, pp. 52-79.

⁵³ Sobre este motivo véase: M. Thiébaux, 1974.

⁵⁴ A. Deyermond, 1979, p. 269. Sobre el motivo de la caza amorosa del ciervo en la literatura europea, véase: M. Thiébaux, 1974.

⁵⁵ A. Deyermond, 1979, p. 269.

⁵⁶ A. Deyermond, 1979, p. 269.

In the wilderness there is a dead deer,
Bound with white rushes.
There is a girl like jade.

Slow, easy, easy!
Don't touch my sash.
Don't make the dog bark.

Tenemos aquí un texto curiosísimo por el cruce de numerosos y complejos símbolos existentes en él. De ahí que la vacilación respecto del sexo de animal notada por A. Deyermond pueda ser aclarada sólo mediante una cuidadosa interpretación poético-semántica del texto. Suponemos que la impresión mencionada de Deyermond proviene de la incertidumbre respecto de con cuál de los elementos relacionar la imagen del ciervo (deer) / corzo (roe) muerto: el “hombre apuesto” (handsome man), la “joven que parece de jade” (girl like jade) seducida por él, u otra cosa. Creemos que el núcleo semántico de los tres personajes introducidos ya en la primera estrofa hay que buscarlo en la relación entre las imágenes del *ciervo/corzo muerto*, por un lado, y la *joven que anhela la primavera* (a girl longing for spring) por el otro. Volveremos más tarde a este curioso poema relevante para nuestro estudio.

Deyermond cita también otros dos cantarcillos tradicionales modernos de Méjico en los que se menciona un *venado* que podría ser entendido como femenino. Pero estos cantarcillos mejicanos, según nota el estudioso “like Meogo’s poems, avoid a clash between two systems of stag imagery”⁵⁷. Helos aquí:

Linda venadita,
no bajas a los Dolores:
no te vayan a matar
los tiradores de amores.

Si la venada supiera,
que hay lazos en la vereda,
no pasara por ahí,
aunque el perro la mordiera.

Estos cantarcillos mejicanos son de la misma línea que el villancico castellano, donde un cierto “venadito pardo” se identifica como objeto del deseo erótico del doncel:

¡Ay, Dios, quién hincase un dardo
en aquel venadito pardo!
El amor de la doncella
que fuera discreta y bella,
para el que gozare della
será gustoso, aunque tardo,
¡Ay, Dios, quién hincase un dardo
en aquel venadico pardo!⁵⁸

⁵⁷ A. Deyermond, 1979, p. 269.

⁵⁸ M. Frenk Alatorre, 1994, pp. 127,128; sobre el estribillo y sus apariciones en diferentes autores, véase: M. Frenk Alatorre, 2003, n° 253, t. 1, pp. 205-206.

Incluso en este villancico, en el que el “venadito pardo” mejicano se nombra en masculino, está bastante claro que se refiere a una joven. De ahí que los tres casos citados pudieran pertenecer (lo que no quiere decir que excluyamos otras posibilidades) al mismo tipo de ciervas heridas; por su perfil simbólico, ellas se parecen a la cierva de la *Eneida*, igual que las ciervas ibéricas de los siguientes cantarcillos:

Ya va la çierva herida,
¡ola, ha!,
¡aqueda, aqueda, [a] quedá!⁵⁹

Herida cayó la cierva
En la floresta.⁶⁰

Reconozco no comprender exactamente a qué se refiere Deyermond al decir que “igual que los poemas de Meogo”, los cantarcillos mejicanos “evitan el choque entre dos sistemas de imaginar el ciervo”. Pertenecen a distintos “sistemas”. El ciervo herido de Meogo, sin lugar a dudas, tiene sus raíces en una simbología existente en la tradición ibérica anterior a la penetración de la imagen de la caza erótica de la cierva/ciervo identificados con la doncella. Por alguna razón, la imagen del ciervo herido que huye hacia el mar para morir allí se ha perdido muy pronto en la Península y sus huellas no se han encontrado en la poesía posterior a la galaico-portuguesa.

Ya hemos mencionado que el curioso motivo del ciervo/amigo que se dirige hacia el mar para morir allí llevó a Azevedo a ver en él una alusión a la ausencia del amigo por un viaje marítimo⁶¹. De esa forma, según el crítico, ya no existiría la necesidad de explicar la extraña imagen del ciervo herido que huye hacia el mar para morir allí. Sin embargo, el estudioso admite que los versos dejan espacio para una interpretación ambigua⁶² e, incluso, unas páginas más adelante parece aceptar la lectura de Méndez Ferrín y de la mayoría de los críticos⁶³. La idea del viaje marítimo del amigo será retomada por J. Ferreiro Alemparte, que, dando rienda suelta a la imaginación, especula sobre las posibles causas de ese hipotético viaje marítimo: el desafío a la muerte, guerras en la Frontera contra el moro o las Cruzadas. Menciona también la posibilidad de que se trate de un viaje fingido, porque la madre en su función de coro insinúa una ausencia simulada. También llama la atención sobre la

⁵⁹ M. Frenk Alatorre, 2003, n° 508, t. 1, p. 364.

⁶⁰ M. Frenk Alatorre, 2003, n° 509, t. 1, p. 364.

⁶¹ L. A. de Azevedo Filho, 1974, p. 52; 1995, pp. 56-57.

⁶² L. A. de Azevedo Filho, 1995, p. 57. V. Beltrán se muestra contrario a la lectura de Azevedo Filho, insistiendo en la necesidad de considerar los versos de los dísticos en los que se subraya la identificación entre el ciervo y el amigo. V. Beltrán, 1984, *O vento*, p. 18 y especialmente la nota n° 53.

⁶³ L. A. de Azevedo Filho, 1995, p. 96.

existencia de una canción de amigo francesa proveniente de *Chansonnier du Roi*, un manuscrito del siglo XIII tardío, en el que la amiga dice: “Biauz douz amis, con parroiz andurer // la grant painne por moi en mer salee...” (= ‘Mi bello amigo amado, ¿cómo podrás soportar la gran pena de mi ausencia sobre el mar salado?’). Estos versos, según señala, son “un precedente del amigo abandonado a la salada hostilidad del mar por pena de amor (...), y exactamente en el mismo sentido del pasaje que estamos comentando”, refiriéndose al viaje marítimo⁶⁴. Esa lectura la comparte también la mayoría de los críticos a pesar de que les cuesta mucho encontrar alguna explicación de este curioso motivo. A. Deyermond, por ejemplo, considera que la imagen del ciervo herido que se va al mar a morir allí es un reflejo de la caza del ciervo en las regiones costeras⁶⁵, pero que la mención del mar funciona aquí simbólicamente igual que el mar en la famosa cantiga de Meendinho *Sedia-m’ eu na ermida de San Simion*. En ella, una muchacha, esperando a su amigo en la ermita de San Simón, se queda “atrapada” por la “ondas do alto mar” y pronuncia su queja: “morrerei, fremosa, no mar maior”. Deyermond señala que esas olas representan “both death and sexual passion” y que en este sentido hay que entender también el mar de la cantiga de Meogo⁶⁶. Según J. Victorio, cualquier interpretación de este motivo que no sea simbólica (el mar es la pasión amorosa, el ciervo es el amigo, y su herida es una herida amorosa) sería absurda⁶⁷. P. Lorenzo Gradín está en esta misma línea: ve este motivo como un “modo original” para introducir la hipérbole del *morir de amor* e insiste en que “la imagen del ciervo herido que busca refrigerio en las aguas es una imagen tradicional, que casi con seguridad, procede de la Biblia”⁶⁸. Todo lo expuesto ilustra la incertidumbre de los estudiosos respecto del motivo que, como apunta V. Beltrán, “ha despistado a la crítica”⁶⁹ y recuerda la existencia del siguiente cantarcillo tradicional:

Cuando de mi dueño
se escapa el alma,
como cierva herida
me arrojé al agua.⁷⁰

⁶⁴ J. Ferreiro Alemparte, 1991, p. 377.

⁶⁵ A. Deyermond, 1979, p. 269.

⁶⁶ A. Deyermond, 1979, p. 270.

⁶⁷ J. Victorio, 1995, p. 53. Sobre la interpretación del motivo del mar, véanse en la misma obra las pp. 51-60 y P. Olinger, 1985, pp. 62-77.

⁶⁸ P. Lorenzo Gradín, 1990, pp. 250-251.

⁶⁹ V. Beltrán, 1987, p. 23 y lo mismo en: V. Beltrán, 1984, *O cervo*, p. 23 y V. Beltrán, 1984, *O vento*, pp. 17-18.

⁷⁰ V. Beltrán, 1987, p. 23.

Según explica, se trata de la versión popular del mito al que se refiere san Juan de la Cruz al decir: “La propiedad del ciervo es subirse a los lugares altos, y cuando está herido vase con gran priesa a buscar refrigerio a las aguas frías, y si oye quejar a la consorte y siente que está herida, luego se va con ella y la regala y acaricia”⁷¹. Por otro lado, P. Olinger insiste en la connotación sexual de la *muerte* del amigo y de la cierva que se arroja al agua. En ambos motivos ve alusiones al orgasmo que suele estar asociado a la idea de la muerte⁷².

Morales Blouin llama la atención sobre el aprovechamiento del tema de la hidrofilia del ciervo en algunas alegorías cristianas, en las que representa la sed del alma por la fuente bautismal, como en el emblema nº 90 de Covarrubias y, también, a la identificación ciervo=Cristo, como en el *Cántico Espiritual* de san Juan de la Cruz, los dos presentes ora en los Salmos, ora en el *Cantar de los cantares*.⁷³ Las mismas relaciones respecto de la poesía de san Juan de la Cruz los señala Lida de Malkiel, viendo en ella a la vez ciertos vínculos con la lírica castiza medieval.⁷⁴

Sin embargo, inevitablemente se nos impone una diferencia entre los ciervos bíblicos, los de los bestiarios y aquellos de los que habla san Juan de la Cruz con respecto a los ciervos de la cantiga: el ciervo herido de Meogo huye hacia *el mar*, es decir, hacia el agua *salada*, y no hacia el agua dulce que podría beber. Huye no para buscar el remedio que lo curaría, sino *para morir* allí. Caso similar aparecerá en la lírica española varios siglos más tarde en la “Doliente cierva” de Francisco de la Torre que, como lo nota Lida de Malkiel, “no busca en la fuente descanso «de crudas llagas y memorias fieras», sino el reposo definitivo de la muerte”⁷⁵. Pero tampoco esta cierva guarda memoria del mar al que se dirige el ciervo de Meogo, puesto que sus versos revelan que su destino es, como en numerosísimos casos más, «el agua de la fuente pura». Del mismo contraste *agua dulce – agua salada* advierte J. Ferreiro Alemparte, que interpreta el motivo del mar existente en la poesía de Meogo como un “elemento amargo del desengaño”, “medio natural...lejano”, “elemento hostil y peligroso”, concluyendo que no se trata de un mar familiar, reconocible en Martín Codax y Payo Gómez Chariño, sino que para la amante el mar es “algo hostil que la

⁷¹ V. Beltrán, 1987, p. 23, y lo mismo en: V. Beltrán, 1984, *O cervo*, p. 24.

⁷² P. Olinger, 1985, pp. 55-58.

⁷³ E. Morales Blouin, 1981, pp. 161-163.

⁷⁴ M^a. R. Lida de Malkiel, 1975, pp. 72-73.

⁷⁵ M^a. R. Lida de Malkiel, 1975, p. 64.

separa del amado o se lo arrebatada”⁷⁶. R. X. Pena ha intentado interpretar el motivo de una forma bastante “filosófica”, relacionándolo con el tema del eterno retorno: el enamorado/ciervo (que muere de amor), entra en el agua (símbolo de la muerte y de la vida a la vez), para así volver a la vida de nuevo y poder ser herido de amor “nun suposto segundo ciclo”⁷⁷ –idea que a primera vista parece rara, pero que, como veremos en su momento, es la que encontramos en el material serbio–.

Otro punto misterioso de la cantiga de Meogo son los versos “como cervo ferido // de monteiro d’el Rey” o “de monteiro maior”. A diferencia del resto de los críticos que no reparan en cuestionar el significado de la preposición ‘de’ (atribuyéndole el significado de ‘por’, según lo que se da a entender que el ciervo está herido *por* el monterero del Rey), Deyermond lo interpreta en su significado literal, posesivo: el ciervo es del monterero del Rey / monterero mayor. Esta lectura lleva al crítico a relacionar el ciervo de esta cantiga de Meogo con otro motivo existente en la literatura medieval, el del ciervo / cierva portante del collar con el moto *Noli me tangere, Caesaris enim sum*⁷⁸. Las huellas de este tipo de ciervos pueden ser rastreados hasta llegar a los ciervos consagrados a Ártemis. Uno de los sobrenombres de esta diosa era “matadora de ciervos” y su carro era arrastrado por cuatro ciervas con astas de oro. A la caza de una cierva consagrada a Ártemis realizada por Agamenón se le atribuyen los vientos desfavorables que impedían la salida de los barcos griegos hacia Troya. Para calmarlos hizo falta sacrificar a Ifigenia, la hija de Agamenón⁷⁹. Son muchos los ciervos de este tipo diseminados por la literatura universal, pero es difícil poner en relación el ciervo de Meogo con ellos por falta de claridad en los versos citados y ausencia de ese motivo en la poesía ibérica de la época.

II.1.4. Cantiga IV

Esta “breve, pero mágica”⁸⁰ cantiga de dos estrofas, de las que cada una parece un suspiro anheloso de la doncella enamorada, empieza por un recurso poético muy usado en la poesía gallego-portuguesa y en la lírica tradicional tanto ibérica como universal: el apóstrofe a un elemento natural (flores, ríos, árboles, olas), que sirve

⁷⁶ J. Ferreiro Alemparte, 1991, p. 377-378.

⁷⁷ P. X. Pena, 1986, pp. 180-181.

⁷⁸ A. Deyermond, 1979, p. 269.

⁷⁹ Véase “ciervo” en: R. E. Bell, 1982, p.231.

⁸⁰ P. Dronke, 1978, p. 129.

como base para un diálogo falso en el que la voz lírica encuentra la forma de expresar sus sentimientos. Aquí, la doncella apostrofa a los ciervos, sus confidentes, con los que comparte sus más íntimas inquietudes amorosas:

Ay, cervos do monte, vinvos preguntar,
foyss'o meu amigu, e se alá tardar,
qué farey, velidas!

Ay, cervos do monte, vínvolos dizer,
foyss'o meu amigu, e querría saber
*qué faría, velidas!*⁸¹

Por alguna razón que se nos escapa, muchos editores han optado por unificar el estribillo cambiando la forma *faría* de la segunda estrofa por *farey* de la primera. J. Ferreiro Alemparte aboga en contra de ello señalando que “la variación dispara la perplejidad en el doble aspecto temporal (...), introduciendo una ambigüedad lírica justificable: ¿qué haría?, ¿qué podría hacer la amante durante la ausencia del amado? O bien: ¿qué podría hacer éste sin la presencia, sin la compañía de la amante?”⁸². En esa idea insiste L. A. Azevedo Filho, que ve en esa falta de uniformidad del estribillo un valor estético y poético especial, puesto que subraya las dudas amorosas de la doncella en la ausencia del amigo desdoblándolas hacia sí misma y hacia el amigo⁸³.

Hay un curioso detalle de esta cantiga que, como dice X. L. Méndez Ferrín, “non souperon apreciar os editores de Meogo”⁸⁴, y es la incongruencia entre el apóstrofe dirigido a *los ciervos* y el vocativo *velidas*, que aparece en el estribillo y que tiene la forma femenina. De ahí que no falten ediciones en las que *los ciervos* se cambian por *ciervas*⁸⁵. A partir de ahí, P. Dronke y P. Olinger observan que en *muchas* cantigas⁸⁶ las ciervas aparecen como confidentes simbólicas de muchachas enamoradas. Pero, aparte de esta cantiga de Meogo, en la que es dudosa la mención del motivo de las ciervas, no se conoce ninguna otra cantiga que tenga ese motivo.

Comentando esta curiosa incongruencia, X. L. Méndez Ferrín menciona un posible error (*velidas* en vez de *velidos*), pero opta por conservar en su edición de las cantigas la grafía que aparece en los cancioneros. Explicando este “fallo” lógico-sintáctico, dice que el poeta simplemente incorporó en la cantiga un estribillo estereotipado, previamente existente en la lírica popular, que aludía a las amigas-

⁸¹ A. López Castro, 1999, p. 93.

⁸² J. Ferreiro Alemparte, 1991, p. 379.

⁸³ L. A. de Azevedo Filho, 1995, pp. 61-62.

⁸⁴ X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 35.

⁸⁵ Respecto de ello, véase: L. A. de Azevedo Filho, 1995, p. 60.

⁸⁶ P. Dronke, 1978, pp. 130; P. Olinger, 1985, p. 51.

confidentes de la doncella y que “non considerou oportuno modofocarlo”⁸⁷, dejando que se quede como un elemento extraño y lógicamente incongruente con el apóstrofe, dando como resultado una “xograresca carambiola que, nun nadiña, escamotea a manada dos cervos pra pór no seu lugar o tradicional coro das amigas”⁸⁸. Sin embargo, Méndez Ferrín ve una calidad especial en ello, señalando que el poeta consigue crear un doble plano del apóstrofe que simultáneamente alude a los ciervos y a las amigas, dando un aire de imprecisión al poema, muy típico de Meogo⁸⁹. A. López Castro justifica la forma *ciervos* señalando que se trata de una manera de antropomorfizarlos proyectando sobre ellos la ausencia del amigo que la joven sufre con exaltada pasión.⁹⁰

Hay críticos que conscientemente han optado por poner *ciervas* en vez de *ciervos*. Así lo ha hecho S. Reckert. La justificación que da para ello se basa en tres puntos:

a) La paleografía muestra la relación entre los dos manuscritos por los que conocemos las cantigas, por lo que la aparición de la voz *ciervo* fácilmente se puede tomar como errata de los copistas⁹¹.

b) La existencia de dos jarchas del poeta hebreo Yěhuda Halevi (Stern, 4 y 9), compuestas un siglo antes que las cantigas de Meogo, en las que una joven enamorada previamente identificada con una gacela expresa sus sentimientos de amor. En la jarcha nº 4 la “gacela” confiesa sus sentimientos a las compañeras, a las que llama *hermanas*:

... Vos ey yermanellas cómo contenir a meu male
Sin al-habīb non viviré yo advolare demandaré.⁹²

De ahí Reckert deduce que la moza de la cantiga de Meogo se dirige a las ciervas *porque es una de ellas*. Por lo expuesto, las dos jarchas y el contexto en el que las ubica Yěhuda Halevi, muestran no sólo la identificación *moza=gacela*, sino también la invocación que la *gacela* dirige a sus compañeras.

c) En la lírica galaico-portuguesa, en una de las cantigas de Pero de Portocarreiro (CBN 918), en la tercera estrofa aparece el apóstrofe dirigido a las

⁸⁷ X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 35.

⁸⁸ X. L. Méndez Ferrín, 1966, pp. 35-36.

⁸⁹ X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 36.

⁹⁰ A. López Castro, 1999, p. 93.

⁹¹ Respecto a la paleografía de los manuscritos del *Cancioneiro Colocci-Brancuti* y el *Cancioneiro de la Biblioteca Vaticana*, véase: C. Alvar y V. Beltrán, 1985, pp. 50-54.

⁹² S. M. Stern, 1974, p. 135.

compañeras de la doncella: “Amigas, ¿qué farei?”.⁹³ Esto le sirve a Reckert como indicación de que los *ciervos* de la cantiga se refieren a las amigas y que, por lo tanto, son *ciervas*.

También señala el hecho de que la palabra *gacela*, en árabe, comparte la misma raíz con la palabra que denomina a *amante* y que el nombre genérico arábico-persa para un poema de amor es *ghazal*, citando a la vez el poema que se señala como el más antiguo de la milenaria tradición persa y que aquí copiamos en su traducción portuguesa, tal como lo hace S. Reckert:

Gazela do monte: no deserto,
como corre!
Falta-lhe o amigo: sem o seu amigo,
como viverá?

Por todo lo que Reckert expone, se ve claramente que la identificación *gacela=moza enamorada* es de una gran antigüedad tanto en la tradición semítica (la árabe), como en la indoeuropea (la persa).

Otro crítico que conscientemente opta por *ciervas* es J. Ferreiro Alemparte que, aparte de la aparición de *velidas* en el estribillo, añade un razonamiento que nos parece un poco forzado y que basa en los versos de san Juan de la Cruz: “la amante no podría invocar a los ciervos (los amigos), porque éstos no la escucharían”, porque “su destino es pasar de largo: *Como ciervo huíste // habiéndome herido; // salí tras ti corriendo, y eras ido*”⁹⁴. Ferreiro Alemparte se apoya, además, en la errónea idea de Peter Dronke, según la cual en “muchas” poesías gallegas las ciervas aparecen como confidentes de la joven enamorada (“In many of the Galician songs the hinds are symbolically the confidentes of the girl in love...”⁹⁵).

Hay que decir que inevitablemente estamos aquí en un terreno resbaladizo, en el que, sincrónicamente, se entrecruzan y, diacrónicamente, se superponen varias tradiciones enmarañadas; es, por lo tanto, difícil pronunciarse con seguridad respecto al problema. A pesar de que las justificaciones dadas por S. Reckert nos parecen muy sólidas, no nos convencen hasta el punto de aceptar sin más el cambio definitivo del texto de los cancioneros. No se conoce ningún verso tradicional en el que la joven apostrofe a sus amigas llamándolas explícitamente *ciervas*. Me inclino a aceptar de momento la grafía defendida por Méndez Ferrín. El verso *¡Amigas, qué farei!* de la

⁹³ Sobre todas estas ideas, véase: S. Reckert y H. Macedo, 1976, pp. 99-100.

⁹⁴ J. Ferreiro Alemparte, 1991, p. 379.

⁹⁵ P. Dronke, 1978, p. 104.

cantiga de Pero de Portocarreiro sobre la que llama la atención S. Reckert, confirma las palabras de Méndez Ferrín cuando dice que en el caso de Meogo se puede tratar de un estribillo tradicional estereotipado en el que la doncella se dirige a sus amigas, lo que es conforme con el adjetivo *velidas* de la cantiga de Meogo.

Este tipo de verso, *¿qué haré?* combinado o no con un vocativo, es muy común tanto en las jarchas, como en el resto de la lírica romance, y ha servido como indicio del origen romance de las jarchas⁹⁶. M. Frenk Alatorre y López Castro lo mencionan también en relación con los orígenes: la jarcha XVI (“Gar. ¿qué farayu? // ¿Cóm vivrayu? // Est al-habib espero // por él morrayu”), la antigua canción francesa (“¡O, qué farai? // d’amer morrai // ja non vivrai”), la cantiga gallego portuguesa (“Non poss’eu, meu amigo, // con vossa soidade // viver”) y el villancico castellano (“¡Ay, Dios!, ¿qué haré? // Que por ti muero, // por ti moriré”)⁹⁷. Todo esto confirma la antigüedad del verso en cuestión en la lírica romance en general, así como la posibilidad de que se apostrofe tanto a una persona de sexo masculino (“Non poss’eu, meu amigo”, “Qué farei agor’, amigo”, “¡Ay, Dios!, ¿qué haré?”), como femenino (“Qué faré mamma...”, “Que farei madre”, “¡Amigas, qué farei!”). Pero en ningún caso se apostrofa a ciervos o ciervas.

M. Rodrigues Lapa intenta solucionar la enigmática incongruencia sugiriendo que el error se pudo haber cometido al poner en plural *velidas*, en vez del singular *velida*, y apoya esta hipótesis con el verso “¿E que farei eu, louçãa?” del estribillo de la cantiga *Foi-s’o meu amigo d’aqui noutro dia* de Johan Soarez Coelho (Nunes, n° 112).⁹⁸ He aquí una opción más que no se puede negar, ni tampoco aceptar con toda seguridad; sin embargo, nos parece más convincente que la de S. Reckert, porque aparte del verso citado de Johan Soarez Coelho, existen otros similares (“Qué faré yo // est alhabīb espero, por el morireyo” o “Que sera de mibi // habībi...”, “Que farei eu, se mais a vivir ei”).

⁹⁶ S. M. Stern, 1974, pp. 60-61. Comentando solamente como hipótesis la idea de que las jarchas tienen el origen español, Stern encuentra indicativa la existencia de este tipo de versos en las jarchas y en las *cantigas de amigo*. Cita varias jarchas en las que aparece una pregunta semejante (en español: “Qué faré yo // est alhabīb espero, por el morireyo”, “Qué faré yo o que sera de mibi // habībi...”, “Qué faré mamma...”, o en árabe: “Yā Rabbi ēsh asna”, “W’ēsh na’mal yā Rabb”, “...au esh na’mal”) y unos de los casos existentes en las *cantigas de amigo* (“Que farei madre”, “Que farei eu, se mais a vivir ei”, “Qué farei agor’, amigo // Pois que non queredes migo”, o también, justamente los versos de Meogo, “Ay cervos de monte, vin vos preguntar // Foyse meu amigo, se ala tardar // Que farey”).

⁹⁷ M. Frenk Alatorre, 1975; M. Frenk Alatorre, 1978, pp. 21-37; A. López Castro, 2001, p. 9.

⁹⁸ M. Rodrigues Lapa, 1982, p. 187.

A pesar de todos estos intentos de “corregir” los manuscritos, L. A. de Azevedo Filho en su edición de las cantigas opta por conservar los textos tal como aparecen en las fuentes. Tajantemente rechaza cualquier enmienda⁹⁹. Igual que Méndez Ferrín, este crítico ve una calidad estética especial en el doble vocativo (*cervos do monte y velidas*), dirigido a los ciervos y a las amigas de la moza, a través del cual el poeta logra revelarnos “o seu estado apreensivo de espírito”¹⁰⁰

Antes de decidirnos por cualquiera de las lecturas, creemos necesario averiguar si es posible encontrar algún sentido en la incongruencia de los versos de Meogo, incluso si esto nos lleve a especulaciones que después no nos den una respuesta definitiva. Estamos de acuerdo con Méndez Ferrín en que un detalle así no pudo haber pasado desapercibido al poeta. Por alguna razón, si no se trata de una errata de los copistas, deliberadamente y a pesar de la lógica lingüística, el poeta compuso así sus versos y habría que ver el por qué. Si los copistas no se han equivocado, alguna lógica tiene que haber. Esto va más allá de los marcos morfo-sintácticos, por lo que creemos que la única vía por la que podemos ir es la de buscar la respuesta en la semántica interior del motivo del ciervo.

Por fin, mencionemos que tanto X. Filgueira Valverde¹⁰¹, como F. Nodar Manso¹⁰² notan semejanzas entre la cuarta cantiga de Meogo con otras dos cantigas galaico-portuguesas en las que la amiga se dirige a los elementos de la naturaleza para preguntar sobre el amigo ausente. Una es de Martin Codax (“Ai ondas que eu vin veer, // se me sabedes dizer // ¿por que tarda meu amigo // sen mi?”) y otra de Don Denís (“Ai flores, ai, flores do verde piño // ¿se sabedes novas do meu amigo? // ai, Deus, ¿e hu é?”). A pesar de que la elección del motivo de los ciervos, las “ondas del mar” y las “flores del verde pino” podrían ser casuales, no deja de llamar la atención la posible relación que habría que buscar entre los tres –tema en el que nos detendremos en el capítulo III.3.7.2.3–.

II.1.5. Cantiga V

Esta es una de las cantigas de Meogo que más interés crítico han despertado, tanto por su valor poético, como por los motivos que en ella aparecen. J. Ferreiro

⁹⁹ Por ejemplo, cuando habla de la hipótesis de Lapa, dice: “Tal sugestão deve ser inteiramente recusada, por desrespeito a os manuscritos...”. L. A. de Azevedo Filho, 1995, p. 61.

¹⁰⁰ L. A. de Azevedo Filho, 1995, p. 60-62; la cita p. 62.

¹⁰¹ X. Filgueira Valverde, 1992, p. 76.

¹⁰² F. Nodar Manso, 1985, pp. 228-229.

Alemparte considera que Pero Meogo la ha puesto en el centro de su cancionero por ser la “pieza clave del mismo”¹⁰³. En su análisis de esta cantiga, J. Victorio la alaba diciendo que es “una auténtica obra de arte, por su arquitectura perfectamente trabada” y que es “una obra de gran maestría por su concepción”¹⁰⁴. La cantiga comparte ciertos motivos con un amplio grupo de cantos que tienen como eje la salida matutina de una doncella a la fuente o al agua. Aquí está:

Levouss’a louçana, levouss’a velida,
vay lavar cabelos na fontana fria.
Leda dos amores, dos amores leda.

Levouss’a velida, levouss’a louçana,
vay lavar cabelos na fria fontana.
Leda dos amores, dos amores leda.

Vay lavar cabelos na fontana fria,
passou seu amigo que lhi ben queria.
Leda dos amores, dos amores leda.

Vay lavar cabelos na fria fontana,
passa seu amigo que muyt’amava.
Leda dos amores, dos amores leda.

Passa seu amigo, que lhi ben queria,
o cervo do monte a augua volvia.
Leda dos amores, dos amores leda.

Passa seu amigo que a muyt’amava,
o cervo do monte volvia a augua.
*Leda dos amores, dos amores leda.*¹⁰⁵

A diferencia de otras cantigas de Meogo que tienen formas de monólogo o de diálogo, ésta, mediante la voz del narrador omnisciente, describe una idílica escena del encuentro matutino en la fuente entre una doncella que se lava el pelo y su amigo. Todo ello en presencia de un ciervo con aire mágico y sugerente que revuelve el agua.

Varios elementos revelan el carácter erótico-amoroso del encuentro: el lavado del pelo (motivo común en la literatura medieval que sugiere la proximidad de la entrega erótica de la mujer y la pérdida de la virginidad¹⁰⁶), el agua como lugar del

¹⁰³ J. Ferreiro Alemparte, 1991, p. 382.

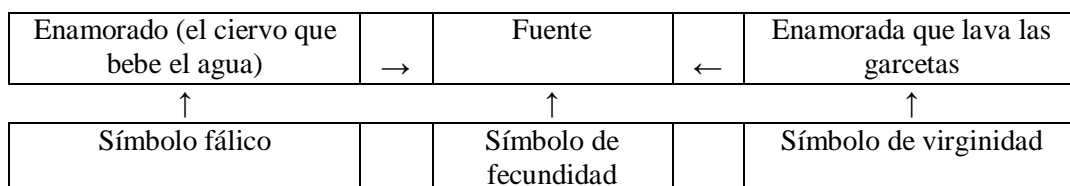
¹⁰⁴ J. Victorio, 1995, p. 102; sobre el análisis de la cantiga véanse las pp. 21-22, 99-102.

¹⁰⁵ A. López Castro, 1999, p. 94.

La traducción de M. Frenk Alatorre (1994, pp. 43-44): *Levantó se la bella, va a lavar sus cabellos en la fuente fría –alegre de amores, de amores alegre–... Pasa su amigo, que bien la quería; el ciervo del monte el agua revolvía.*

¹⁰⁶ Sobre este motivo y el del cabello femenino suelto o de su peinado o lavado, véanse: E. Asensio, 1957, p. 46; S. Reckert y H. Macedo, 1976, pp. 106-108, 121-122, 171-175; C. Alvar, 1982, pp. 140-

encuentro (símbolo de fecundidad y escenario en el que suele realizarse la unión sexual en la lírica de varios pueblos¹⁰⁷), la presencia del ciervo, cuya mención alterna con la del amigo indicando la ecuación entre estos dos¹⁰⁸, y que revolviendo el agua sugiere el encuentro sexual de los dos jóvenes¹⁰⁹, de manera que, como indica S. Reckert, queda perturbada “a límpida sensualidade inexperienced da amiga”¹¹⁰. Por otro lado, según J. Ferreiro Alemparte, la acción de *volver* el agua sugiere la “acometividad sexual masculina”¹¹¹. Según Olinger, el *volver el agua* implica la idea de *calentarla* estableciendo las ecuaciones *frío=puro* y *caluroso=perturbado por la pasión*¹¹². La convergencia de las acciones de *lavar las garcetas* y de *volver el agua* lleva a L. A. de Azevedo Filho a ver en estos motivos una sugestión de intimidad erótica; la fuente en ellos opera como centro conductor de la narración. El crítico lo ha representado gráficamente con el siguiente esquema¹¹³:



El motivo de la salida matutina al agua que aparece en esta cantiga y que es común a las tradiciones de pueblos de varias partes del mundo, ha llevado a los críticos a incluirla en sus investigaciones comparativas del tema. Uno de los primeros en hablar del tema del motivo de la salida matutina de la doncella al agua fue A. Jeanroy, que en sus *Orígenes* intentó dar respuestas acerca de los orígenes de las canciones de mujer francesas, basándose en la idea de que provienen de antiguos ritos primaverales. Después de recopilar material poético francés y textos procedentes de otras tradiciones romances y germánicas, nota ciertas semejanzas respecto a temas y motivos y a base de ellos intenta demostrar el origen francés de ciertos grupos de

141; S. Reckert, 2001, p. 99; E. Morales Blouin, 1981, pp. 191, 204-205; P. Olinger, 1985, pp. 43-44; P. Lorenzo Gradín, 1990, p. 252.

¹⁰⁷ Sobre el valor simbólico-amoroso del agua y su estrecha relación con lo femenino véanse: E. Morales Blouin, 1981, p. 45-63 y P. Olinger, 1985, pp. 37-77.

¹⁰⁸ S. Reckert, 2001, p. 95; J. Ferreiro Alemparte, 1991, pp. 382-383; A. López Castro, 1999, p. 95.

¹⁰⁹ Sobre el valor simbólico del agua turbia o revuelta y el acto de revolverla, véanse: E. Morales Blouin, 1981, pp. 109-115, 169-188; P. Olinger, 1985, pp. 44-45.

¹¹⁰ S. Reckert y H. Macedo, 1976, p. 102.

¹¹¹ J. Ferreiro Alemparte, 1991, p. 383.

¹¹² P. Olinger, 1985, pp. 11-22, 44-45, 48-49.

¹¹³ L. A. de Azevedo Filho, 1984, p. 54; L. A. de Azevedo Filho, 1995, p. 107.

cantos italianos, alemanes y gallego-portugueses. Le lleva a esa conclusión la existencia de un subgénero literario en la literatura medieval francesa, las *pastourelles* que Ch. B. Lewis llama *fountain songs*¹¹⁴ y que, todas, giran alrededor del tema del encuentro amoroso al lado de una fuente. A conclusiones similares llegará también otro francés, Edgar Piguet.¹¹⁵

E. Asensio se muestra muy crítico respecto a estas ideas, pero encuentra ciertos puntos de contacto entre la cantiga *Levouss' a louçana* y la canción francesa *Belle Aaliz*. A pesar de ello insiste en la “innegable originalidad” (p. 51) de la cantiga. Cito la canción tal como Asensio la retoma de Patrice Coirault:¹¹⁶

Bele Aaliz main se leva
bel se vesti, mieuz se para,
lava ses ueuz, son vis lava
en un jardin si s'en entra...
Main se leva bele Aaliz
bel se para, mieuz se vesti,
lava ses ueuz, lava son vis
si s'en entra en un jardin...¹¹⁷

Como advierte Asensio, a diferencia de otras cantigas de Meogo, *Levouss' a louçana* no tiene forma del diálogo o monólogo, sino de “narración objetiva” (p.51), igual que la canción *Belle Aaliz*. Concluye que el verso, el momento matinal y la ablución les son comunes, pero que el escenario de la cantiga tiene un aire más primitivo y que “el énfasis sobre los cabellos corresponde a otra tradición simbólica” (p. 53), en este caso, la ibérica.

Otro crítico que discute la hipótesis de Jeanroy es X. L. Méndez Ferrín. Comenta los ejemplos franceses citados por Jeanroy, agrupados alrededor de la canción *Mauberjon*, que es la más característica de todas. He aquí los versos en los que se notan similitudes con la cantiga en cuestión:

“Mauberjon s'est main levée
diorée buer i ving;
A la fontaine est alée:
Or en ai dol.
Diex, Diex! or demeure Mauberjon a l'ave trop”.

Después de analizar varios ejemplos franceses, este crítico concluye que a pesar de la escena de la salida matutina al agua que les es común, los casos franceses

¹¹⁴ Ch. B. Lewis, 1922, pp. 141-181.

¹¹⁵ E. Piguet, 1927, pp. 134-147.

¹¹⁶ E. Asensio, 1957, pp. 52-53.

¹¹⁷ Patrice Coirault, *Formations de nos chansons folkloriques*, París, 1953, p. 152.

difieren de la cantiga en el motivo por el que se realiza la salida al agua: mientras que en la cantiga de Meogo la doncella está en la fuente para lavar sus cabellos o, como en el caso de la cantiga *Enas verdes ervas*, peinarlos y liarlos con oro, las doncellas francesas salen o para lavar la ropa (canciones medievales) o para coger agua (canciones tardías). La prueba de que no se trata de una diferencia insignificante la ve en el hecho de que el mismo motivo se repite en una composición de otro trovador gallego, D. Joan Soares Coelho (CV, 291) y concluye: “O cal demonstra un aproveitamento particular do tema que non tivo lugar na poesía francesa”.¹¹⁸ No se le olvida la existencia de la cantiga *Levantou-s’a velida* del Rey Don Denis (CV, 172; CB, 569) en la que la doncella sí sale temprano al agua para lavar la ropa, pero piensa que el tema de las cantigas de Meogo y de Soares Coelho es más primitivo y que “non garda máis que unha superficial relación coa cántiga, máis requintada e traballada, de Don Denis”. Justifica su postura por el hecho de que en la cantiga de Don Denis no aparece el amigo, que es fundamental en las de Meogo y de Soares Coelho.¹¹⁹

Sin embargo, en la mencionada cantiga del rey Don Denis la doncella se encuentra en la fuente con otro potente símbolo masculino que es el viento¹²⁰. Como bien lo ha demostrado Reckert, el viento está impregnado de connotaciones eróticas, de forma que este crítico iguala el significado del motivo del ciervo con el del viento y, yendo aún más lejos, considera que la cantiga de Don Denis nació como “variación alusiva” a la cantiga de Meogo:¹²¹

Como la “variación alusiva” de D. Denis sobre el poema de Pero Mõogo es no sólo un poema más tardío sino también una continuación de la misma historia en una etapa posterior – y una continuación, por más señas, que presupone nuestro conocimiento de la primera etapa (...) El viento (que viene *do alto*) desempeña el mismo papel en la continuación por D. Denis que el ciervo (*do monte*) en Pero Mõogo: un símbolo concreto del instinto sexual concebido como una fuerza avasalladora y un principio de la Naturaleza que es al mismo tiempo alarmante y seductor.¹²²

Esta opinión la comparte H. Macedo¹²³, mientras que, unos diez años antes, E. M. Wilson también llama la atención sobre la relación entre estas dos cantigas:

¹¹⁸ X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 89.

¹¹⁹ X. L. Méndez Ferrín, pp. 89-90.

¹²⁰ Sobre la proximidad de los motivos del viento y el sol/aire que quema, véanse: P. Olinger, 1985, pp. 17-22 y J. Victorio, 1995, pp. 89-93.

¹²¹ S. Reckert, 2001, pp. 95-98. El autor menciona la misma hipótesis en: S. Reckert y H. Macedo, 1976, pp. 32, 101, 207-213 y en la misma obra (p. 125) sugiere la posible relación entre las cantigas mencionadas y la cantiga *Levad’, amigo que dormides as manhas frias* de Nuno Fernández Torneol.

¹²² S. Reckert, 2001, p. 95-96.

¹²³ S. Reckert y H. Macedo, 1976, p. 59.

It almost looks as though King Dinis parodied Meogo, but if so, the parody is of such delicacy that it ceases to be one. More probably the royal poet, relying on the fact that his hearers were familiar with the kind of progression used by Meogo, transformed into a vague allusion what the other had stated explicitly.¹²⁴

V. Beltrán Pepió hace un detallado análisis comparativo de las cantigas de don Denís y de Meogo, subrayando aún más la indudable relación entre las dos y optando por explicar las diferencias – la aparición de las camisas en vez del cabello y del viento en vez del ciervo en la cantiga de don Denís – como resultados de la “búsqueda de alternativas estilísticas” del autor¹²⁵–.

Reckert cita varios ejemplos chinos, japoneses, griegos y españoles para demostrar la relación entre el joven y el viento. Así una cantiga china del siglo IV dice: “¡Qué amoroso está el viento de la primavera: me está abriendo la falda de gasa de seda!”¹²⁶. Una poesía japonesa del siglo VIII dice:

Tamadare no osú	Aparta la celosía
no sukeki ni	de bambú
irikayoikoné	y ven a mí, amor;
tarachine no hahá	si por casualidad
ga towásaba	mi madre pregunta algo,
“kaze” to môsan.	diré “fue el viento”. ¹²⁷

En la tradición china, la ecuación entre el joven seductor y el *viento primaveral* se puede hallar en poemas aún más antiguos. He aquí dos anónimos, sobre los que llama la atención A. Deyermond, de los que el primero data del siglo V ante Cristo:

The spring grove's flowers are so charming,	I will carry my coat and not put on my belt;
The spring birds' tone is so moving.	With unpainted eyebrows I will stand at the front window.
The spring wind, too, is so emotional,	My tiresome petticoat keeps on flapping about;
He blows open my silken skirt. ¹²⁸	If it opens a little, I shall blame the spring wind. ¹²⁹

Reckert señala la existencia del motivo de la falsa excusa que en el poema *Aparta la celosía* la joven está dispuesta a dar a su madre – caso paralelo a aquel que encontramos en otra cantiga de Meogo (*Digades, filha, mia filha velida*), en la que la

¹²⁴ E. M. Wilson, en: *Eos*, p. 307.

¹²⁵ V. Beltrán Pepió, 1984, *O vento*, pp. 5-25, la cita p. 17.

¹²⁶ Véase el poema n° 10, de *Tzu-yah Songs of the Four Seasons* citada en: S. Reckert, 2001, p. 97.

¹²⁷ Véase: S. Reckert, 2001, p. 97 y, también, S. Reckert y Macedo, H., 1976, pp. 208-209. El poema japonés proviene de: Nippon Gakujutsu Shinkôkai, ed. *Man' yôshû*, (3ª ed., Nueva York, 1965), n° 887.

¹²⁸ A. Deyermond, 1979, p. 277.

¹²⁹ A. Deyermond, 1979, p. 277.

muchacha dice a la madre que tardó porque un ciervo le había enturbiado el agua¹³⁰. En las líneas de Reckert se ve la ecuación ciervo=viento=amigo. A. Hatto también relaciona esta cantiga con el motivo de la falsa excusa. En las páginas dedicadas a este motivo usa justamente esta cantiga y no la que empieza *Digades, filha, mia filha velida* (que no ha sido incluida en su libro) como representante ibérico de la familia de textos en los que aparece la excusa transparente¹³¹.

En cuanto al motivo del lavado alternante de camisas y delgadas en la cantiga de Don Denís, Reckert se pregunta sobre el significado ambiguo del vocablo *camisa* que, a diferencia de su significado moderno, antes se refería a la ropa íntima; además, ese significado es vacilante, puesto que en unos textos se refiere tanto a la ropa interior masculina como a la femenina, mientras que en otros es evidente la antonimia entre *camisa* y *delgada*, donde la palabra *camisa* se refiere a la prenda masculina, mientras que la *delgada* a la femenina. Como señala este crítico, se interprete como se interprete, no hay duda de que “implica claramente una relación de intimidad más profunda”¹³² entre la doncella y su amigo. Morales Blouin comparte la misma opinión respecto al viento, “símbolo de fecundación” que “colabora con el agua”¹³³ e, igual que Reckert, hace referencia al “viento *hombrón*” de García Lorca¹³⁴. Dronke busca el origen del motivo en el *Cantar de los cantares* (Levántete cierz; ven también tú, austro, // soplad sobre mi jardín... //Venga mi amado a su huerto// y coma el fruto de sus árboles)¹³⁵. Igual que Reckert, Deyermond que llama la atención sobre la proximidad simbólica de estos dos motivos en la poesía ibérica e hispánica, rastrea sus huellas desde las jarchas hasta la tradición moderna y encuentra paralelos en otras tradiciones.¹³⁶ Sin alejarse de la Península, Olinger halla varios ejemplos en los que, a diferencia de la cantiga V en la que la doncella expone su cabello al agua, el pelo

¹³⁰ S. Reckert, 2001, p. 97.

¹³¹ A. Hatto, *Eos*, pp. 84-86.

¹³² S. Reckert, 2001, p. 102. Véase el estudio previo del mismo autor en: S. Reckert y H. Macedo, 1976, pp. 210-213. También, E. Morales Blouin, 1981, pp. 208-210.

¹³³ E. Morales Blouin, 1981, p. 56. Para ilustrar esta opinión, la autora cita los versos:

Levantose un viento
de la mar salada
y diome en la cara.
Levantose un viento
que de la mar salía
y alzome la falda
de mi camisa.

Sobre este cantarcillo y sus variantes, véase: M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, nnº 971, 972, pp. 664-665.

¹³⁴ Véanse: S. Reckert, 2001, p. 96 y E. Morales Blouin, 1981, p. 57.

¹³⁵ P. Dronke, 1978, p. 224.

¹³⁶ A. Deyermond, 1979, pp. 276-278.

femenino está expuesto al juego del viento¹³⁷, y después de su análisis comparado de las dos cantigas, la de Don Denís y la de Meogo, llama la atención sobre la simbología erótica de los dos motivos semánticamente equivalentes¹³⁸.

La hipótesis de Reckert acerca de la relación entre las cantigas de Meogo y Don Denís no invalida la opinión de Méndez Ferrín sobre la independencia de las cantigas gallego-portuguesas respecto a las canciones francesas mencionadas por Jeanroy, pero sí que ha abierto nuevas preguntas sobre la relación ciervo-viento. A. Deyermond también llama la atención sobre unos textos galeses en los que estos dos motivos aparecen asociados uno a otro (véase también el capítulo II.2.2.1.) y recuerda una escena del libro IV de *Eneida*, en la que una tormenta con fuerte viento impide que Dido (montada sobre un caballo semental) y Eneas continúen con la caza de ciervos y los lleva a buscar cobijo en una cueva donde consumarán su amor. El crítico deja abierta la posibilidad de que no se trate sólo de analogías, sino de que la *Eneida* podría también ser la fuente de estos poemas¹³⁹. Nota cierta proximidad de tres motivos: caballos sementales, ciervos y el viento. Los ubica dentro de un grupo más amplio de fuerzas elementales como son ríos, olas, lluvias, nubes y caballos en general, concluyendo que todos son “ubiquitous symbols of sexual (usually of male) passion”.¹⁴⁰ Paula Olinger insiste en que no hay que identificar de una forma lineal los motivos del amigo, el ciervo y el viento porque, a pesar de funcionar semánticamente de la misma forma, ellos co-simbolizan algo que los trasciende a los tres – la energía creativa masculina de la que están impregnados¹⁴¹.

El análisis comparado de las cantigas del rey Don Denís y Meogo indica también la identificación que es posible establecer entre los motivos de la doncella, el alba y la fontana fría, marcados los tres por la idea de pureza y virginidad¹⁴².

¹³⁷ P. Olinger, 1985, pp. 1-35, especialmente pp. 22-25.

¹³⁸ P. Olinger, 1985, pp. 38-46.

¹³⁹ Los textos galeses citados por Deyermond no guardan mayores semejanzas con la poesía de Meogo puesto que no pertenecen a poemas amorosos – su tema son el paisaje invernal y el anuncio de la llegada de la primavera. Los únicos elementos que tienen en común con la lírica galaico-portuguesa son el motivo del ciervo y del viento. Para poder penetrar en la posible relación más estrecha entre estos dos motivos pertenecientes a diferentes sistemas poéticos, hace falta un análisis semántico más profundo, que A. Deyermond no da en su estudio –parece ser que su hipótesis se basa, más que en otra cosa, en su intuición–. Como intentaremos demostrar más en adelante, esa intuición le ha llevado por el buen camino en cuanto a los textos galaico-portugueses y galeses, pero nos parece muy forzada la idea de que los ciervos y vientos en esos poemas tengan su fuente en la *Eneida* de Virgilio. En su momento dado rastrearemos sus huellas para ver que ellos puede que nos lleguen de la antigüedad más remota que la del poema del ilustre romano.

¹⁴⁰ A. Deyermond, 1979, pp. 272-278; la cita, p. 273.

¹⁴¹ P. Olinger, 1985, p. 44.

¹⁴² S. Reckert y H. Macedo, 1976, pp. 22-24, 51-60, 205-207; P. Olinger, 1985, pp. 38-45.

Vale la pena mencionar que se han recogido cantos con el motivo del encuentro amoroso en la fuente o al lado del agua en Grecia, Lituania y en las tradiciones de los eslavos balcánicos, así como entre los indios, los coreanos y los indo-americanos. Estos testimonios, reunidos en el magnífico libro editado por Arthur Hatto, muestran que se trata de un motivo ampliamente extendido por el mundo y con un centro de difusión incierto¹⁴³. Lo mismo señala E. Morales Blouin y muestra –a base de varios ejemplos procedentes de diferentes tradiciones– que el valor erótico de los motivos de lavarse el pelo, el cuerpo o las camisas existe en la imaginación humana desde los tiempos más remotos¹⁴⁴.

Refiriéndose a la presencia del motivo de la salida matutina al agua en esta cantiga, que en sí es curioso y al que dedicaremos más espacio en el capítulo II.2., Méndez Ferrín hace una interesante observación y lo relaciona, no sin dudas, con un romance gallego que podría ser importante para una mejor comprensión del contexto de la cantiga. El romance ha sido recogido por Eugenio Carré Aldao:

“Día de San Xohán alegre,
meniña, vaite lavar;
Pillarás auga do páxaro
antes de que o sol raiar;
Irás ó abrente do día
a iauga fresca catar.
Da iauga do paxariño
que saude che ha de dar...”¹⁴⁵

La existencia de este romance en el que aparece el motivo de salir al agua “antes de que o sol raiar”, y la mención del día de san Juan que se hace en él, lleva a Méndez Ferrín, sin adentrarse más en el problema, a preguntarse sobre si el tema inicial de la cantiga de Meogo realmente tiene que ver con ritos mágicos del día de san Juan o con las fiestas de Mayo¹⁴⁶.

Otro motivo curioso existente en esta cantiga es el del ciervo que “volvía” el agua, con claras connotaciones sexuales notadas por todos los críticos que han reflexionado sobre la cantiga. Excepto en Meogo, este motivo no se puede hallar en la poesía galaico-portuguesa. La mención explícita de la acción de *volver* el agua aparece también en la cantiga *Digades, filha, mia filha velida*, en la que se asocia con la acción de *enturbiar*, puesto que allí la doncella, después de que el ciervo *volvía* el

¹⁴³ A. Hatto, *Eos*, pp. 29, 41, 73, 82-84.

¹⁴⁴ E. Morales Blouin, 1981, pp. 45-63, 199-247.

¹⁴⁵ Véase: X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 96; el romance procede de Eugenio Carré Aldao, *Literatura gallega*, Barcelona, 1911, p. 184.

¹⁴⁶ X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 96.

agua, tiene que esperar a que se *aclarase*. El motivo del agua turbia, que es muy común en las tradiciones europeas y que en la poesía de Meogo está asociado al ciervo, probablemente ha despistado a V. Beltrán, llevándolo a formular afirmaciones poco fundadas, según las cuales “el ciervo que enturbia el agua está extendido por todo el folklore europeo” perteneciendo a una “simbología difundidísima”¹⁴⁷. Como prueba de ello menciona dos textos comentados por E. Morales Blouin, uno francés y otro piamontés, en los que no aparece absolutamente ninguna mención de ciervos, pero sí la del agua turbia¹⁴⁸. La magnífica obra de A. Hatto y todos los estudiosos que colaboraron con sus valiosos aportes en la publicación de su libro, ha revelado lo solitarios que son los ciervos meoguinos que enturbian aguas en el conjunto de la poesía universal, puesto que se ha encontrado sólo un texto serbio que comparta este motivo con las cantigas del trovador gallego. El único caso semejante en la tradición ibérica es un zéjel anónimo del siglo XVII, que los críticos suelen relacionar con las dos cantigas en cuestión y en el que, igual que en el caso francés, la razón por la que la doncella va a la fuente es la de *lavar la camisa*. He lo aquí:

Cerbatica, que no me la buelbas,
que yo me la bolberé.

Cerbatica tan garrida,
no enturbies el agua fría,
que he de lavar la camisa
de aquel a quien di mi fe.
Cerbatica, [que no me la buelbas,
que yo me la bolberé.]

Cerbatica tan galana,
no enturbies el agua clara,
que he de lavar la delgada
para quien yo me lavé.
Cerbatica, [que no me la buelbas,
que yo me la bolberé.]¹⁴⁹

C. Alvar y V. Beltrán llaman la atención sobre la relación que existe entre este zéjel, la cantiga del rey Don Denis en la que la doncella se ensaña con el viento, y la quinta cantiga de Meogo¹⁵⁰. En este zéjel aparece el motivo de una *cervatica* que revuelve el agua. Reckert ve claras relaciones entre este curiosísimo motivo y el del ciervo de Meogo diciendo que “el ciervo fálico se transforma desconcertantemente, en

¹⁴⁷ V. Beltrán, 1987, pp. 25, 27 y lo mismo en: V. Beltrán, 1984, *O cervo*, pp. 26, 29.

¹⁴⁸ E. Morales Blouin, 1981, p. 172-173.

¹⁴⁹ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 322, p. 256.

¹⁵⁰ C. Alvar y V. Beltrán, 1985, pp. 70, 352. Véase también: V. Beltrán, 1987, pp. 24-25, 33-34 y lo mismo en V. Beltrán, 1984, *O cervo*, pp. 25-26, 35-36 y V. Beltrán, 1984, *O vento*, p. 19.

cervatica: insecto acuático bonito e inofensivo, no solo femenino sino con un propiciatorio sufijo diminutivo”.¹⁵¹ Este autor apoya la interpretación que Alan Deyermond le comunicó personalmente: Deyermond cree que la *cerbatica* hay que entenderla como diminutivo de *cervata*, que es femenino de *cervato* –un ciervo con menos de seis meses–; entendida así, la *cervatica* sería “una rival de la protagonista por el afecto de su amante, el ‘ciervo’”.¹⁵² Los investigadores que han escrito sobre este zéjel con anterioridad ni siquiera reflexionan sobre la naturaleza de la *cervatica* en cuestión: para ellos no hay ninguna duda de que se trata de una cierva. Según E. Asensio, se trata de un “fálico ciervo desmitologizado” que “se trueca en linda cierva de acuarela decorativa” “para sobrevivir con plenitud poética”.¹⁵³ La misma opinión parece compartir X. L. Méndez Ferrín.¹⁵⁴ También para E. Morales Blouin se trata de una cierva, a la que relaciona con los ciervos de Meogo.¹⁵⁵ A diferencia de A. Deyermond, que en este motivo ve una alusión a la rivalidad de dos jóvenes por el mismo amigo, Morales Blouin es más propensa a relacionarlo con la “tortolica” del *Romance de Fonte-Frida* y el tema de la fidelidad matrimonial¹⁵⁶ –interpretación que apoya también P. Lorenzo Gradín¹⁵⁷– o con la petición de una muchacha virgen de que su estado no cambie sin su consentimiento –lectura que comparte P. Olinger–.¹⁵⁸ Como podemos ver, la “transformación” del ciervo en una cierva ha impuesto a los críticos la necesidad de buscar interpretaciones que por su significado apartaban este zéjel de las cantigas de Meogo. Dando crédito a estas interpretaciones, podríamos añadir de nuestra parte que desconocemos la existencia de un caso semejante en la tradición balcánica: en ella no hay insectos que enturbien el agua, ni tampoco hay ciervas que asuman ese papel. La tradición balcánica y, más concretamente la serbia, no ofrecen nada que pueda apoyar la autonomía del motivo de *cervatica* (independientemente de si lo interpretamos como insecto o como cierva) respecto del motivo del ciervo. Por otro lado, la presencia de ciervos que enturbian el agua que en esta tradición se puede hallar en cantos rituales de indudable antigüedad, afirma la anterioridad y la importancia de este motivo y, por lo tanto, la opinión ya citada de

¹⁵¹ S. Reckert, 2001, p. 101. Véase también el mismo autor en: S. Reckert y H. Macedo, 1976, pp. 210-211.

¹⁵² S. Reckert, 2001, nota 59, p. 101.

¹⁵³ E. Asensio, 1957, nota n° 61, p. 57.

¹⁵⁴ X. L. Méndez Ferrín, 1966, pp. 84-85.

¹⁵⁵ E. Morales Blouin, 1981, pp. 127-128.

¹⁵⁶ E. Morales Blouin, 1981, pp. 186-187.

¹⁵⁷ P. Lorenzo Gradín, 1990, pp. 253-254.

¹⁵⁸ E. Morales Blouin, 1981, p. 190; P. Olinger, 1985, pp. 51-52.

Reckert de que se trata de una transformación del motivo de ciervo. El texto del zéjel, tal como se presenta ante nosotros ahora, representa, como bien lo ha advertido E. Asensio, una fase tardía en la que la imagen del ciervo que enturbia el agua ya se está desdibujando antes de desaparecer por completo de la poesía popular ibérica.

II.1.6. Cantiga VI

He aquí una de las escenas más bonitas de la lírica universal:

Enas verdes ervas
vi andalas cervas,
meu amigo.

Enos verdes prados
vi os cervos bravos,
meu amigo.

E con sabor d'elhas
lavey myas garcetas,
meu amigo.

E con sabor d'ellos
lavey meus cabelos,
meu amigo.

Desque los lavey,
d'ouro los liey,
meu amigo.

Desque las lavara
d'ouro las liara,
meu amigo.

D'ouro los liey
e vos asperey,
meu amigo.

D'ouro las liara
e vos asperaua,
*meu amigo.*¹⁵⁹

Observando la idílica escena de ciervos y ciervas en el verdor de los prados, una doncella enamorada se prepara para el próximo encuentro con su amigo lavando su cabello y sus *garcetas* para después liarlas con oro. El uso magistral de recursos poéticos da a esta harmónica y sosegada escena el ritmo de los sentimientos y

¹⁵⁹ A. López Castro, 1999, p. 96.

La traducción de M. Frenk Alatorre (1994, p. 49): *En las verdes hierbas // vi andar las ciervas... // En los verdes prados // vi los ciervos bravos... // Y con placer de verlas // lavé mis garcetas... // Y con placer de verlos // lavé mis cabellos... // Después de lavarlos // até los con oro... // Después de lavarlas // até las con oro... // até las con oro // y os esperé, // mi amigo.*

pensamientos de una joven ilusionada por el amor al que espera y, como señalan J. Ferreiro Alemparte y A. López Castro, crea a través del uso alternante de las formas verbales (indefinidos: *lavey, liey, asperey*; pluscuamperfectos e imperfecto: *lavara, liara, asperava*) una mezcla de lo real y lo irreal, que se confunden entre sí¹⁶⁰.

A pesar de que se la considera una de las más logradas de Meogo¹⁶¹, esta cantiga no ha sido suficientemente estudiada por los críticos. Se han hecho referencias a ella a la hora de tratar el motivo del lavado del cabello que comparte con la cantiga *Levouss' a louçana*, de la que ya hemos hablado. El hecho de que esta última ofrezca más puntos en común con poesías de otras tradiciones, ha hecho que despertase mayor interés de los investigadores. Lo que se ha dicho sobre los motivos en la cantiga *Levouss' a louçana* y sobre su relación respecto a las canciones tradicionales de otros pueblos, indirectamente, puede ser aplicable a esta cantiga también. El lavado del cabello y la presencia de los ciervos que figuran como premonición de la presencia del amigo, forman el eje simbólico de la composición.

Según S. Reckert, esta cantiga “resume a situação” presentada en otras cantigas: 1) *Ay, cervos do monte, vinvos preguntar*, en la que la doncella expresa el anhelo amoroso por el amigo ausente hablando en primera persona y en presente, y 2) *Levouss' a louçana*, en la que la escena del encuentro se describe en tercera persona y en pasado. Esta suposición le lleva a interpretar la cantiga *Enas verdes ervas* de la siguiente forma: la doncella, retrospectivamente, revela que la razón por la que ha ido a la fuente a lavar sus cabellos ha sido el “sabor”, es decir, el placer producido por la presencia del amigo y sugerida por los ciervos¹⁶². Una lectura posible a la que no hay nada que objetar, pero no obligatoriamente la única. La existencia o no del aspecto retrospectivo no nos parece tan relevante para la interpretación de esta cantiga. Lo que vemos como ejes de la cantiga son, por un lado, la acción de lavar el pelo y atarlo con oro, y, por otro lado, el aire mágico que envuelve el *desarrollo simultáneo* de las acciones de observar los ciervos y de asear el cabello.

Respecto a la función del lavado del cabello, ya he mencionado su carácter erótico. Reckert lo interpreta como variante del “banho ritual protalâmico” puesto que este motivo es siempre preludeo del encuentro amoroso,¹⁶³ igual que P. Olinger que lo

¹⁶⁰ J. Ferreiro Alemparte, 1991, pp. 385-386; A. López Castro, 1999, p. 97.

¹⁶¹ X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 42.

¹⁶² S. Reckert y H. Macedo, 1976, p. 106.

¹⁶³ S. Reckert y H. Macedo, 1976, pp. 106-107.

interpreta como “a ritual purification act” antes de la unión amorosa¹⁶⁴. Según señala Morales Blouin, el valor erótico del lavado del pelo se relaciona con la exposición de la virginidad a la poderosa fecundidad del agua¹⁶⁵. Reckert reúne varios datos sobre la simbología del cabello femenino y los interpreta dentro de los contextos en los que aparecen en la poesía galaico-portuguesa y la tradición ibérica en general. Recuerda que en las comunidades hispano-judías la noche del casamiento se llama “noche de cabellos”¹⁶⁶. C. Alvar y V. Beltrán recuerdan que durante la Edad Media “el cabello largo fue el distintivo jurídico y social de la doncellas”¹⁶⁷ y que *moça en cabelos* era sinónimo de *doncella* no sólo en la lírica, sino también en la prosa jurídica¹⁶⁸. Por otro lado, S. Reckert señala que todas las referencias al cabello femenino en la lírica tradicional apuntan a su fuerte poder afrodisíaco¹⁶⁹, citando ejemplos de poesías que ilustran su “magnetismo feiticista (...) potencialmente mortífero”¹⁷⁰. Es clara la identificación simbólica *cabello=ondas=mar=sexo femenino*, elementos en los que se puede *morir* amorosamente, siendo el verbo *morir* sinónimo de la “sensação de perda de identidade que acompanha o orgasmo”¹⁷¹. Este crítico también llama la atención sobre el motivo de la imposibilidad de volver a atar el cabello suelto existente en la poesía tradicional (“Soltáronse mis cabellos, // madre mía. // ¡Ay, con qué me los prendería!) y su relación con el motivo del anillo perdido de la cantiga *O anel do meu amigo* de Pero de Portocarreiro¹⁷²; los dos se refieren a la irrecuperable pérdida de la virginidad. Reckert señala que, igual que en la cantiga de Portocarreiro, en la de Meogo la doncella consuma la unión con el amigo sin esperar el casamiento, mostrando simbólicamente que se ha apartado de la autoridad paternal y que está decidida a entregarse¹⁷³. Nodar Manso señala que la entrega de la cinta simbólicamente se refiere a la entrega amorosa¹⁷⁴, y Olinger, que la cinta dorada puede ser el símbolo de entrelazamiento de los amantes y del poder que ejercen uno

¹⁶⁴ P. Olinger, 1985, p. 44.

¹⁶⁵ E. Morales Blouin, 1981, p. 205

¹⁶⁶ S. Reckert y H. Macedo, 1976, p. 119. Respecto a la simbología del cabello femenino y las costumbres nupciales sefardíes véanse también los comentarios de las cantigas 46 y 48 de la misma edición.

¹⁶⁷ C. Alvar y V. Beltrán, 1985, p. 69.

¹⁶⁸ V. Beltrán, 1984, *O vento*, p. 15. Véase también: J. Victorio, 1995, pp. 42-46.

¹⁶⁹ S. Reckert y H. Macedo, 1976, p.170.

¹⁷⁰ S. Reckert y H. Macedo, 1976, pp. 171-172; la cita está en la p. 172.

¹⁷¹ S. Reckert y H. Macedo, 1976, pp. 173-174; la cita está en la p. 173.

¹⁷² S. Reckert y H. Macedo, 1976, pp. 105-110.

¹⁷³ S. Reckert y H. Macedo, 1976, pp. 107-108.

¹⁷⁴ F. Nodar Manso, 1985, pp. 220-221.

sobre el otro (“twining together of two lovers, and the power of one over the other”); cita los siguientes versos¹⁷⁵:

Y mi cinta dorada,
¿por qué me la tomó
quien no me la dio?

La mi cinta de oro fino,
diómela mi lindo amigo;
tomómela mi marido,
¿Por qué me la tomó
quien no me la dio?

La mi cinta de oro claro,
diómela mi lindo amado;
tomómela mi velado.
¿Por qué me la tomó
quien no me la dio?

Olinger señala que el lamento de la joven claramente proviene del control que el esposo ha tomado sobre ella, lo cual está expresado simbólicamente a través de la acción de tomar su cinta dorada; así el esposo pone final a sus amoríos con el amigo¹⁷⁶. Lo que nos llama la atención es que la toma del poder sobre la que habla P. Olinger proviene del acto de *casarse forzosamente* con alguien a quien la joven no ama (el nombre “velado” se refiere al marido). La joven se casa forzosamente y su marido adquiere así el derecho de unirse con ella y disponer de su sexualidad, la cual ya había sido prometida al amigo: la entrega de la “cinta de oro claro” por parte del joven parece haber sellado el acuerdo y las promesas mutuas de los enamorados. He aquí una prueba más de la relación entre los motivos de la cinta y el anillo al que, como ya hemos mencionado, indirectamente alude Reckert. Con respecto al cruce de motivos en cuestión, no está de más mencionar una baladilla serbia en la que el casamiento forzoso de una joven no se relaciona con el motivo de la cinta, pero sí con los motivos del anillo y del ciervo:

Ja ce попе на Вршачке планине,
те угледа бечкеречке равнине,
гди јелени с кошутама пландују,
млади момци с девојкама играју.
Ja ce маши у свилене џепове,
те извади из џепова стрелицу,
да устрелим код јелена кошту;
не погоди код јелена кошту,

Yo subí a las montañas de Vršac,
miré desde allí las llanuras de Bečkerek,
donde los ciervos con las ciervas reposaban,
jóvenes mozos, con doncellas bailaban.
Deslicé la mano a los bolsillos,
saqué de los bolsillos una flechita
para herir la cierva de un ciervo.
No herí la cierva de un ciervo,

¹⁷⁵ P. Olinger, 1985, p. 131.

¹⁷⁶ P. Olinger, 1985, p. 131.

veћ устрели под прстеном девојку.
Дадоше ми тог болника да лечим:
ја му шаљем с мора смокве да једе,
а он неће с мора смокве да једе;
ја му шаљем шећер-шербе да пије,
а он неће шећер-шербе да пије,—
већ он хоће с једне руке на другу.¹⁷⁸

mas herí a una doncella comprometida.¹⁷⁷
Me dieron a curar a esa doliente:
para comer le envió higos desde la mar,
mas no quiere comer los higos desde la mar.
Para beber le envió el hidromiel,
mas no quiere beber el hidromiel;
quiere pasar de una mano a otra.

Lo que notamos en este texto es que, aparte de la identificación ciervos=donceles enamorados y ciervas=doncellas enamoradas, aparecen dos motivos que merecen nuestra atención porque se relacionan con los motivos de los que hemos hablado anteriormente. El primero es la idílica escena de un tipo de paraíso amoroso en el que los jóvenes enamorados, comparados con ciervas y ciervos, disfrutaban libremente en un prado “bailando”, igual que los ciervos que reposan con sus ciervas: una escena que guarda cierto paralelismo con los ciervos y ciervas que la doncella meoguina observa en las verdes hierbas preparándose gozosamente para el encuentro con su amigo. El segundo es la identificación que se establece entre las alianzas nupciales y el derecho sobre la joven esposa, que al revelar qué es lo que necesita para “curarse”, deja entender al esposo claramente que no quiere pertenecerle a él, sino al amigo. Si el sujeto del verso “quiere pasar de una mano a otra” se refiriera sólo a la joven, sería más correcto decir “pasar de unas manos a otras”, pero se mantiene el singular para enlazar este verso con la anterior mención de las alianzas (véase la nota 240), por medio del cual la joven y el amigo se habían prometido uno a otro, sugiriendo así los dos significados entrelazados.

Pero volvamos al motivo del cabello femenino y su relación con la idea del casamiento. Álvarez Pellitero llama la atención sobre la antigua costumbre germánica de atar las novias el cabello con una cinta como señal de casamiento, añadiendo que, como informa Covarrubias, las cintas utilizadas así llegaron a ser usadas como joyas, por lo que solían ser de oro¹⁷⁹. Este significado está subrayando también el contraste entre la *monjita* de los versos tradicionales “¡Cómo lo tuerce y lava, // la monjita el su cabello! // ¡Cómo lo tuerce i lava! // Luego lo tiende al hielo”¹⁸⁰ y la doncella de la cantiga de Meogo que ata su cabello con una cinta de *oro*, elemento relacionado con

¹⁷⁷ La traducción literal de este verso sería: “mas fleché a una doncella bajo las alianzas”, es decir, una doncella a la que han sido dadas las alianzas de prometimiento.

¹⁷⁸ Vuk, 1953, 1, n° 481.

¹⁷⁹ A. M. Álvarez Pellitero, 1988, pp. 146-147.

¹⁸⁰ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 18, p. 60.

el sol y, por lo tanto, con el calor y la energía masculina fecundadora¹⁸¹. Otro contraste que se puede notar en estos dos ejemplos es el expresado por los motivos de *tender* el cabello al hielo y de *trenzarlo* o *atarlo* con oro. El primero sugiere la dispersión de la “fuerza” del cabello, y el segundo, su concentración. De todo lo anteriormente dicho sobre la simbología nupcial de la acción de atar el pelo y el paralelismo de los símbolos del anillo y la cinta de oro se entrevé cierto valor ritual en la conducta de la doncella de Meogo.

En cuanto a la simultaneidad de las acciones de observar a los ciervos y las ciervas y de lavar el cabello y atarlo con oro, la estructura misma de la cantiga sugiere una relación estrecha entre estas acciones. La doncella de la cantiga de Meogo peina su cabello observando la idílica escena de un verde prado¹⁸² con ciervos y ciervas al lado del agua, que parecen inspirarla e, incluso, *enseñarle* cómo prepararse: viendo los ciervos, ella lava su cabello y lo ata con oro, y viendo las ciervas lava y ata con oro sus garcetas. “Con sabor” de ciervos y ciervas, es decir, disfrutando de su belleza, ella engalana la suya propia arreglando su cabello / garcetas.

La palabra *garcetas*, como han ido explicando los críticos, se refiere al cabello peinado en trenzas. Por lo visto se trata de una antigua costumbre de llevar el pelo así porque Diego de Colmenares en *Historia de Segobia* (cap. 39:12) alude a ella al decir que “Desde entonces olvidaron los españoles sus garcetas y cabello largo, tan justamente venerado”.¹⁸³ Méndez Ferrín interpreta esta voz como *crencha de pelo* y menciona que, según informa la *Enciclopedia Espasa*, en el siglo XVII, por influencia española, estaba en Italia y Francia muy de moda llevar garcetas, costumbre que en Galicia se puede atestiguar en los documentos del siglo XIII. Menciona también que la etimología de la palabra deriva de *garza*, “cuio topete de penas pretendeu imitar o tal xeito de se peitear” y relaciona la palabra céltica o precéltica *karkia*, exclusiva del ámbito gallego-portugués y castellano, con las voces bretonas *kerc’hiez* y *garchleiz*. Concluye que el contenido semántico de *garceta* es igualable al de *cabello* y que, por lo tanto, su valor simbólico es el mismo, es decir, se refiere al estado de virginidad¹⁸⁴.

¹⁸¹ P. Olinger, 1985, pp. 46-47.

¹⁸² Reckert señala que el motivo de las “verdes ervas” de esta cantiga de Meogo es un elemento decorativo y de que se trata de otra modificación del tópico que en el resto de las cantigas de amigo gallego-portuguesas suele tener connotaciones siniestras y relacionadas con las hierbas mortíferas. Aquí éste no es el caso, puesto que se trata de un *locus amoenus*. S. Reckert y H. Macedo, 1976, pp. 109-110.

¹⁸³ Véase la nota 26 en: E. Morales Blouin, 1981, p. 179.

¹⁸⁴ X. L. Méndez Ferrín, 1966, pp. 214-215. Sobre lo mismo véanse: P. X. Pena, 1986, p. 177; L. A. de Azevedo Filho, , 1995, p. 69, 75, 99, 107;

El motivo de las garcetas se menciona en dos cantigas más, una de Don Joan Soares Coelho y otra de Joan Zorro:

Fui eu, madre, lavar meus cabelos
a la fonte e paguei-m'eu d'elos
e de mi, louçãa.

–Cabelos, los meus cabelos,
el rei m'enviou por eles;
madre, que lhis farei?
–Filha, dade-os a el-rei.

Fui eu, madre, lavar mias garcetas
a la fonte e paguei-m'eu d'elas
e de mi, louçãa.

–Garcetas, las mias garcetas,
el-rei m'enviou por elas;
madre, que lhis farei?
–Filha, dade-as a el-rei.¹⁸⁶

A la fonte [e] paguei-m'eu d' eles,
aló achei, madr', o senhor d' eles
e de mi, louçãa.

Ante que m[e] eu d'ali partisse,
fui pagada do que m[e] el disse
e de mi, louçãa.¹⁸⁵

Lo que es común en los tres casos es que las garcetas se mencionan como algo propio de la doncella que ella prepara para entregarlo al amigo (las cantigas de Meogo y de Zorro) o que ya “pertenece” al amigo, puesto que éste se menciona como el “senhor d' eles” (Coelho, verso 8). Es probable que este último significado esté sugerido también por la voz “rei” de la cantiga de Zorro.¹⁸⁷ Reckert recuerda que la posesión “duma madeixa de cabelo (tal como a de qualquer outra prenda íntima, v. g. uma camisa) confere un domínio mágico – mas perfeitamente concreto – sobre o respectivo dono ou dona”¹⁸⁸. L. A. de Azevedo Filho también interpreta la acción de atar las garcetas con oro como parte de un ritual amoroso¹⁸⁹. Esto confirma todo lo que se ha dicho del valor simbólico de las garcetas referente a la virginidad femenina.

Si echamos una ojeada al *Diccionario de la RAE*, podemos encontrar tres significados para *garceta*:

1) Ave zancuda, de unos 40 centímetros de alto y 65 de envergadura; plumaje blanco, cabeza con penacho corto, del cual salen dos plumas filiformes pendientes, pico recto, negro y largo, cuello muy delgado, buche adornado con plumas finas y prolongadas, y tarsos negros.

¹⁸⁵ J. J. Nuñez, 1973, n° 122.

¹⁸⁶ J. J. Nuñez, 1973, n° 385.

¹⁸⁷ F. Nodar Manso interpreta el motivo del rey en las cantigas galaico-portuguesas en general como un rey poético y no histórico que “simbólicamente está emparentado con el maligno ‘rey marino’” asociado al océano y a Neptuno como personificación del inconsciente en forma regresiva y perversa (F. Nodar Manso, 1985, pp. 221-233; para la cita véase p. 232). En la cantiga citada es difícil aceptar esta interpretación puesto que entonces el consejo de la madre quedaría incomprensible y discorde con el perfil de la madre en la lírica gallega.

¹⁸⁸ S. Reckert y H. Macedo, 1976, p. 174.

¹⁸⁹ L. A. de Azevedo Filho, 1995, p. 99.

2) Pelo de la sien, que cae a la mejilla y allí se corta o se forma en trenzas.

3) Cada una de las puntas inferiores de las astas del venado.¹⁹⁰

Desde luego, una curiosísima combinación de significados. Los dos últimos parecen especialmente interesantes por el contexto en el que se mencionan las garcetas en la cantiga de Meogo, en la que una doncella contempla los ciervos y las ciervas e, *imitándolos*, lava y arregla las trencitas que tiene *en las sienes* y que se pueden relacionar con cuernos del ciervo (“puntas inferiores de las astas del venado”). A través de un tipo de magia imitativa, es como si la doncella intentara asumir las características de los ciervos que observa. Las dos trenzas que le salen de las sienes podrían muy probablemente simbolizar astas. Si nos fijamos en los versos, vemos que la doncella “a sabor” de ciervos arregla sus cabellos, mientras que “a sabor” de ciervas arregla las garcetas. Aquí encontramos un dualismo de parejas masculino-femenino muy común en la lírica tradicional: *ciervos-ciervas*¹⁹¹, *cabellos-garcetas*, que relaciona el cabello con los ciervos y las garcetas con ciervas. Ya hemos visto que semánticamente el lavado del cabello y de las garcetas tiene valores simbólicos muy cercanos: la entrega erótica y la pérdida de la virginidad respectivamente.

Cierta confirmación de las ideas expuestas arriba se pueden encontrar en el hecho de que Juno, la diosa del amor y el himeneo, se representaba a menudo como una cierva y que, según Píndaro, Eurípides y Calímaco, la cierva consagrada a Ártemis, la virgen cazadora, a la que Heracles persiguió para llegar hasta el país de los sabios hiperbóreos, tenía no sólo cuernos, sino que su cornamenta era de oro, otro elemento existente en la cantiga de Meogo y relacionado con las *garcetas*. Eglá Morales advierte de un caso similar que aparece en una gesta alemana en la que el héroe Wolfdietrich intenta cazar un ciervo con cuernos envueltos de oro.¹⁹² No nos olvidemos ni del curioso “lapso lógico” de la ya mencionada cantiga de Meogo *Ay cervos do monte, vínvos preguntar*, en la que la doncella se dirige a los ciervos como si fueran hembras, llamándolos *velidas*. A ese respecto es curiosa la siguiente variante de la baladilla *Yo subí a las montañas de Vršac* de la que hemos hablado arriba:

Ja se попех на највише висине,
Ej, oj, pode moj!

Yo subí a las alturas más altas,
¡Hey, oy, hermano mío!¹⁹³

¹⁹⁰ “Garceta” en: *DRAE*.

¹⁹¹ Sobre los ciervos y las ciervas como símbolos de sexualidad masculina y femenina respectivamente, véanse: L. A. de Azevedo Filho, 1974, p. 68; P. Lorenzo Gradín, 1990, p. 252.

¹⁹² E. Morales Blouin, 1981, p. 154; véase también la nota nº 43.

¹⁹³ La palabra “роде” es vocativo de “род”, cuyo significado literal en el sentido colectivo es “familia”, “estirpe”, y en el sentido individual, “pariente”, “familiar”, “allegado”.

Па погледах на највише дубине,
Ej, oj, роде мој!
 Ће ми љељен и кошута пландује,
Ej, oj, роде мој!
 Запех стр' јелу за злаћену тетиву,
Ej, oj, роде мој!
 Да устр'јелим виторога љељена,
Ej, oj, роде мој!
 Не устр'јелих виторога љељена,
Ej, oj, роде мој!
 Но устр'јелих под прстеном ђевојку,
*Ej, oj, роде мој!*¹⁹⁴

Y miré hacia las profundidades más profundas,
¡Hey, oy, hermano mío!
 Dónde el ciervo y la cierva están reposando,
¡Hey, oy, hermano mío!
 Tensé la flecha contra el tendón dorado,
¡Hey, oy, hermano mío!
 Para herir al ciervo de cornamenta alargada,
¡Hey, oy, hermano mío!
 No herí al ciervo de cornamenta alargada,
¡Hey, oy, hermano mío!
 Mas herí a una doncella comprometida,
¡Hey, oy, hermano mío!

A diferencia de la variante *Yo subí a las montañas de Vršac*, en esta variante no hay topónimos concretos y aparece un estribillo que sugiere que la “historia” es contada por un cazador que parece querer compartirla orgullosamente con sus familiares. La concordancia lógica doncella=cierva no se mantiene – el cazador caza a una doncella simbólicamente representada por un “ciervo de cornamenta alargada” y no una cierva. No se puede decir que la palabra “ciervo” sea aquí genérica ni que se refiera tanto a los ciervos como a las ciervas – en el tercer verso se hace mención a las ciervas separadamente de los ciervos. Además, se insiste en que el ciervo tiene “la cornamenta alargada”, lo que hace que inconfundiblemente se perciba como un ciervo o, por lo menos, como un cérvido astado. Más adelante nos detendremos en el tema de las ciervas astadas, bien conocidas en la mitología griega, y en los motivos afines encontrados en la tradición eslava, pero ahora no será superfluo acordarnos de que Hera o Juno, además de ser representaba como una cierva, renovaba anualmente su virginidad a través de un baño ritual, para conservar la poderosa magia de la pureza virginal. ¿Tendrá que ver algo ese baño ritual con el de la doncella de Meogo?

Los baños rituales se practicaban en muchas partes del mundo con intención de iniciación o de marcar un comienzo por inmersión en la sustancia generatriz. También se creía que proporcionaban fecundidad y existían baños purificatorios antes de la boda, baños nupciales y esponsalicios.¹⁹⁵ Ya hemos mencionado la función protalámica del baño ritual de la cantiga del que habla Reckert. El motivo del oro con que la doncella ata sus cabellos después de lavarlo subraya el carácter ritual del aseo: el cabello se expone primero al agua (elemento relacionado tanto con la pureza como con la fertilidad femenina, y con la luna, el astro vinculado a las mismas esferas¹⁹⁶) y

¹⁹⁴ Vuk, 1898, 5, n° 525.

¹⁹⁵ Sobre los baños rituales véase: E. Morales Blouin, 1981, pp. 228-231.

¹⁹⁶ Sobre la relación del agua con lo femenino y la luna véase: E. Morales Blouin, 1981, pp. 45-63.

después al oro (elemento relacionado con el sol porque el oro es el “sol subterráneo”¹⁹⁷ y, por lo tanto, con la potencia fecundadora masculina). Morales Blouin advierte del sincretismo oro-sol-ciervos-agua intrínseco en la cantiga *Enas verdes ervas*, como de elementos que en diferentes tradiciones se relacionan con un tipo de divinidad femenina asociado a la cierva¹⁹⁸ y, también, nota cierto paralelismo entre los motivos mencionados y aquellos que encuentra en el antiguo romance asturiano *¡Ay! un galán de esta villa*, al que dedicaremos más espacio en los capítulos que siguen, y en el que la “blanca niña”, a la que busca el galán y que encuentra al pie de una fuente “que por el oro corría” tiene el cabello trenzado¹⁹⁹.

De todo lo anteriormente expuesto sobre esta curiosísima cantiga, se impone como indudable la hipótesis de su vinculación con baños rituales de tipo nupcial y con ciertas deidades precristianas relacionadas con el sol, que de alguna forma se asociaban a ciervos y ciervas. Más en adelante veremos qué es lo que el material balcánico puede aportar respecto de este tema.

II.1.7. Cantiga VII

He aquí otra joya de Meogo, para la que, injustamente, se ha dicho que “non rebasa a altura do máis superficial lirismo”²⁰⁰ y que “trascende o típico ulido diferencial de Pero Meogo”²⁰¹, a pesar de ser absolutamente meoguiana:

Preguntarvos quer'eu, madre,
que mi digades verdade,
se ousará meu amigo
ante vos falar comigo.

Poys eu migu'ey seu mandado,
querria saber de grado,
se ousará meu amigo
ante vos falar comigo.

Hirey, mya madre, a la fonte,
hu van os cervos do monte,
se ousará meu amigo
*ante vos falar comigo.*²⁰²

¹⁹⁷ Sobre el oro como el “sol subterráneo” véase la cita de Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, en: E. Morales Blouin, 1981, p. 152.

¹⁹⁸ E. Morales Blouin, 1981, pp. 141-142.

¹⁹⁹ E. Morales Blouin, 1981, p. 179.

²⁰⁰ X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 44.

²⁰¹ X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 44.

Toda la cantiga gira alrededor de la pregunta que la joven enamorada dirige a su madre: quiere saber si puede contar con la benevolencia de la madre respecto a su amor con el amigo. En el estribillo de esta cantiga se nos revela que el amigo no se atreve a hablar con la doncella por miedo a su madre. Aquí encontramos la clave para la comprensión de la cantiga II, en la que la joven está enfadada con su amigo porque no viene a su casa, sino le envía el mensaje con la propuesta de que ella vaya a la fuente para quedar allí con él, lo que le parece ofensivo. Otra vez presenciamos la habilidad con la que Meogo consigue, a través del estribillo y con mínimos recursos, introducir en una pequeña pieza lírica una fuerte tensión dramática: mientras que en la primera estrofa el estribillo es parte de la pregunta que la doncella pronuncia con timidez e inseguridad, en la segunda, como si ya hubiéramos oído un rotundo “no” de la madre, la joven insiste en persuadirla de que lo suyo con el amigo “va en serio” porque ya ha hablado con él sobre el tema y él también quiere saber si puede contar con el visto bueno de la madre. Otra vez la madre parece decir que no y la rebeldía de la joven estalla: se muestra decidida a ir “a la fonte ú van os cervos do monte”, lo que suena más bien como una *amenaza* dirigida a la madre, puesto que el estribillo que sigue ya tiene el tono de “¡ya verás cómo se atreve hablar ante vos conmigo!”. A la vista de la naturaleza de la cita queda más claro en qué consiste la *amenaza*: si los padres no le dan el visto bueno para casarse con el amigo, se entregará a él antes de producirse el casamiento y los padres tendrán que aceptar el lazo establecido de esa forma.

L. A. de Azevedo Filho llama la atención sobre la doble actitud de la doncella, cuyas palabras, en *sentido literal* insinúan obediencia a la madre, mientras que en *sentido simbólico* revelan su deseo íntimo de ir a la fuente a toda costa, incluso transgrediendo el código comunitario²⁰³. Respecto a las observaciones de Azevedo Filho, no está de más acordarse de la jarcha 14, en la que la joven se dirige a la madre con idéntica actitud que en la cantiga VII (a pesar de que la pregunta está formulada de otra forma): “¿Qué haré madre? // Mi amigo está a la puerta”; siguen los versos de transición: “El día en el que el ciervo vino a golpear mi puerta, dijo a su madre: No me puedo contener”. Se trata de uno de los poquísimos casos en los que claramente se puede establecer la concordancia lógica de los sentidos de la *moaxaja* y de la jarcha conseguida gracias a la mención del ciervo cuyo valor simbólico se sobreentiende en

²⁰² A. López Castro, 1999, p. 98.

²⁰³ L. A. de Azevedo Filho, 1995, p. 79.

las dos –de ahí que A. López Castro hable de este caso como de un ejemplo de la “uniformidad de inspiración popular”–.²⁰⁴ A pesar de que no se puede establecer una relación de influencia clara entre los textos de la jarcha y de la cantiga, hay ciertos elementos en los que coinciden:

– el deseo del amigo de revelar sus intenciones amorosas (en la jarcha, el amigo *está a la puerta* de la casa de la doncella, mientras que en la cantiga el deseo del amigo es el de hablar con la doncella ante la madre de ella), expresado desde el mismo comienzo

– “diálogo falso” madre-hija en el que conocemos la pregunta de la hija sin oír la respuesta de la madre

– la identificación amigo=ciervo

– la tensión psicológica de la joven que se debate entre el deseo de obedecer a la madre y el de realizar sus amores con el amigo

– la joven no puede contener su deseo amoroso.

Estos puntos de contacto entre los dos textos podrían indicar un posible prototipo común ibérico. En varias *moaxajas* más se hace mención de cérvidos en contextos amorosos pero, como veremos más tarde en el capítulo II.2.2.2, no coinciden con los de Meogo y provienen claramente de la tradición árabe.

J. Ferreiro Alemparte entreve en la oposición de la madre a los amores de la hija indicaciones que apuntan hacia la diferencia social existente entre la hija y su amigo (el amigo es noble, cortesano o clérigo, mientras que la hija es campesina y, a la luz de la cantiga III, tal vez fruto de una relación extramatrimonial por las mismas razones), por lo que el matrimonio entre ellos no sería posible²⁰⁵.

Todos los rasgos característicos de Meogo están presentes: una serie de motivos característicos de su poesía; un envolvente lirismo que en sí cobija una fuerte y dramática tensión psicológica; y, en fin, la elusión de menciones concretas y abiertas, dejando que los símbolos y la estructura de la composición creen una atmósfera alusiva.

²⁰⁴ A. López Castro, 2001, pp. 19-20.

²⁰⁵ J. Ferreiro Alemparte, 1991, p. 387.

II.1.8. Cantiga VIII

Según la opinión de Méndez Ferrín, esta cantiga es uno de los mejores logros de Meogo, “unha peza de rara e intensa beleza” y, además, ofrece “unha perspectiva imprescindible á hora de enxuciar toda a obra do travadeiro medieval”²⁰⁶:

Fostes, filha, eno baylar
e rompestes hi o brial.
*Poys o namorado y ven,
esta fonte seguida ben,
poys o namorado y ven.*

Fostes, filha, eno loyr
e rompestes hi o vestir.
*Poylo cervo hi ven,
esta fonte seguida ben,
poylo cervo hi ven.*

E rompestes hi o brial
que fezeastes ao meu pesar.
*Poylo cervo hi ven,
esta fonte seguida ben,
poylo cervo hi ven.*

E rompestes hi o vestir
que fezeastes a pesar de min.
*Poylo cervo hi ven,
esta fonte seguida ben,
poylo cervo hi ven.*²⁰⁷

La cantiga tiene dos planos diferentes: uno expresado en los pareados del cuerpo de la composición, en el que oímos la voz de la madre que recrimina a la hija por haber vuelto del baile con el brial roto, y otro perteneciente al estribillo, que, según señala Reckert, constituye un subtema casi autónomo²⁰⁸ y, como anotan Méndez Ferrín y de Azevedo Filho, hace alusión a lo que realmente pasó: la doncella no había estado en el baile, sino en la fuente donde tuvo una cita con su amigo²⁰⁹. Éste se menciona explícitamente en el estribillo de la primera estrofa, mientras que en las siguientes la palabra *namordo* es sustituida por *cervo*, marcando una vez más la ecuación que en la obra de Meogo se hace entre el amigo y el ciervo.

En su análisis de esta cantiga Méndez Ferrín anota que su interés radica en la coexistencia de dos planos: el realista y conversacional de los pareados; y el

²⁰⁶ X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 44.

²⁰⁷ A. López Castro, 1999, p. 99.

²⁰⁸ S. Reckert y H. Macedo, 1976, p. 113.

²⁰⁹ X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 46; L. A. de Azevedo Filho, 1995, pp. 84-85.

“ancestral e insinuante”²¹⁰ del estribillo con una “suxerencia simbólica nebulosa”²¹¹, un “encanto indefinibel”²¹² y un evidente aire popular. Reckert señala que es posible que el estribillo provenga de otro independiente y relacionado con una danza.²¹³ Como apunta P. Lorenzo Gradín, “actúa a modo de contrapunto irónico, ya que a la riña de la madre se opone el consejo narrativo del trovador” y advierte de la sustitución de *cervo* por *namorado* que deja clara su ecuación.²¹⁴

Tanto las recriminaciones de la madre por el brial rasgado, como el estribillo con el motivo del ciervo en la fuente, aluden a lo mismo: la pérdida de la virginidad de la hija, o, como insiste Azevedo Filho, la trasgresión del código comunitario²¹⁵. El brial rasgado, junto con el motivo del cántaro roto, es uno de los tópicos universales de la poesía tradicional que sugiere la desfloración²¹⁶. Igual que en el resto de sus composiciones, el poeta evita hacer alusiones concretas respecto de ese hecho y lo expresa a través de símbolos fácilmente reconocibles.

Si en la cantiga anterior hemos presenciado un diálogo en el que explícitamente se podía oír solamente la voz de la hija, aquí tenemos el caso contrario: ahora es la voz de la madre la única que oímos en el cuerpo de la cantiga, mientras que la joven recriminada permanece callada; a pesar de ello, la moza parece unir su voz a la del estribillo, en el que no sólo se insinúa lo que realmente pasó, sino también se expresa la aprobación respecto de lo ocurrido. Allí, la muchacha amenazaba con lo que iba a hacer si la madre no se mostraba benévola respecto de su relación con el amigo; aquí, la joven ya ha realizado lo que se había propuesto y es la madre la que expresa sus emociones yendo desde el enfado inicial hasta la desesperación en la última estrofa. Tanto J. Ferreiro Alemparte, como A. López Castro, ven en el estribillo indicaciones del cambio en la postura de la madre que evoluciona del rechazo a la solidaridad con la hija²¹⁷ sin explicar con más precisión el porqué de esta interpretación. No sabemos cuál es el elemento de la cantiga que apoya esa idea. No está de más mencionar en esta ocasión la traducción que hace A. Hatto

²¹⁰ X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 47. Véase también A. López Castro, 1999, pp. 99-100.

²¹¹ X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 46.

²¹² X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 46.

²¹³ S. Reckert y H. Macedo, 1976, p. 114.

²¹⁴ P. Lorenzo Gradín, 1990, p. 250.

²¹⁵ L. A. de Azevedo Filho, 1995, p. 85.

²¹⁶ A. Hatto, *Eos*, p. 815; X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 44; S. Reckert y H. Macedo, 1976, p. 115; A. Deyermond, 1979, pp. 270-271; J. Ferreiro Alemparte, 1991, p. 389; A. López Castro, 1999, p. 100; L. A. de Azevedo Filho, 1995, pp. 85, 106.

²¹⁷ J. Ferreiro Alemparte, 1991, p. 389; A. López Castro, 1999, p. 100.

del estribillo en cuestión y ver cómo este estudioso soluciona el ya mencionado “simbolismo nebuloso” de sus versos. Su traducción al inglés dice: “Since the stag comes there, follow the river well”²¹⁸. Que sepamos, ninguno de los críticos hispanos se ha atrevido a “traducirlo” al castellano. Pero si seguimos los glosarios de las cantigas de Meogo ofrecidos por Méndez Ferrín y de Azevedo Filho, se perfila una interpretación cercana a la de Hatto. En cuanto a las palabras existentes en el estribillo, los glosarios mencionados coinciden en todo menos en las voces *poilo* y, parcialmente, en *seguidea*. Los dos críticos apuntan que *poilo* es contracción de la conjunción *pois* y el artículo *lo*, pero Méndez Ferrín lee el *pois* como ‘después de que’, siendo el significado original del *pōst* latín, ‘tras’²¹⁹; de Azevedo Filho opta por el significado causal²²⁰, es decir, ‘ya que’, ‘puesto que’. El hecho de que el verbo *venir* sea la tercera persona del presente de indicativo (*ven*) favorece la interpretación de Azevedo Filho. Este crítico en la explicación del adverbio *i* (nuestro *hi*), traduce el primer/tercer verso del estribillo con ‘Pois o namorado aí vem’ (=puesto que el enamorado ahí viene)²²¹. En cuanto al verbo *seguir*, los dos lo relacionan con el significado de ‘buscar’ proveniente del latín vulgar²²², pero L. A. de Azevedo Filho va más lejos y atribuye al verbo una connotación adicional que, según este estudioso, el verbo tiene “em Pero Meogo” y éste es “buscar con certo cuidado ou cautela, diante da advertência da vinda do cervo (símbolo do namorado)”, concluyendo que el verso *esta fonte seguidea ben* hay que entenderla como “procurai a fonte com muito cuidado”, es decir, ‘buscad la fuente con mucho cuidado’. Hay que decir que esta interpretación tiene sentido y lógica si aceptamos la lectura de las cantigas propuesta por Azevedo Filho. Sin embargo, no la podemos aceptar sin reserva: al verbo se le atribuye la connotación procedente de la interpretación personal que el crítico da a las cantigas de Meogo. Creemos que el verso debería ser interpretado partiendo de las palabras que lo componen. Está claro que un verso hay que interpretarlo también dentro del contexto del poema en el que figura y, ¿por qué no?, en el caso de Meogo, también el conjunto entero de sus cantigas, pero adjudicar cierta connotación a un verbo partiendo de la interpretación personal de un conjunto de poemas nos parece arriesgado. De ahí que prefiramos el ‘buscar’ de Méndez Ferrín. De acuerdo con lo

²¹⁸ A. Hatto, *Eos*, p. 815.

²¹⁹ X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 229.

²²⁰ L. A. de Azevedo Filho, 1995, p. 128.

²²¹ L. A. de Azevedo Filho, 1995, p. 122.

²²² X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 234; L. A. de Azevedo Filho, 1995, p. 130.

expuesto, el estribillo podría ser traducido así: *Puesto que el ciervo ahí viene // esta fuente buscadla bien // puesto que el ciervo ahí viene*. “Descifrado” de esta forma, el estribillo podría ser comprendido como la voz del coro, es decir, de la comunidad, que justifica e, incluso, anima la transgresión de los códigos sociales a favor de la procreación y la continuidad biológica.

A pesar de que dejamos abierta esta opción como posible, tampoco descartaríamos el significado original del *sēqui* latín del que proviene el *seguid* de Meogo, y ese es ‘seguir’, ‘ir tras alguien’. En ese caso, el estribillo podría ser traducido con *Puesto que el ciervo ahí viene // esta fuente seguidla bien // puesto que el ciervo ahí viene*, donde la voz *frente* se referiría simbólicamente a la doncella y el verbo *seguir* sería interpretados como ‘seguir para vigilar’. Comprendido así y a la vista del simbolismo de la fuente en Meogo, el estribillo se abre hacia una nueva lectura simbólica y puede ser entendido como un tipo de reproche que la madre, al darse cuenta de lo ocurrido, se repite a sí misma. Comprendido así, el estribillo una vez más desdoblaría la “acción” de la cantiga en el plano exterior (las palabras de la madre dirigidas a la hija que forman el cuerpo de la cantiga) y el interior (el monólogo interior de la madre expresado en el estribillo). Se consigue la tensión creada por un doble reproche: uno, el que la madre dirige a la hija; y otro, el dirigido a sí misma.

Volvamos ahora al cuerpo de la cantiga. Si en el resto de las cantigas de Meogo el lector podía quedarse con dudas sobre el encuentro en la fuente y su significado, en ésta se revela con mucha más claridad: en la fuente se realizó no sólo el encuentro de los dos enamorados (insinuado en las cantigas *Levouss’ a louçana* y *Digades, filha, mia filha velida* con la imagen del ciervo que revuelve el agua), sino la desfloración de la joven. Teniendo en cuenta la *amenaza* dirigida a la madre que aparece en la cantiga anterior y también el enfado que la doncella siente por la propuesta algo *indecente* del amigo en *Por mui fremosa, que sanhuda estou*, inevitablemente se impone un mismo “contexto narrativo” dentro del cual tienen lugar las tres composiciones: dos jóvenes se quieren, pero la familia de la joven se opone a su matrimonio, por lo que al final deciden unirse y así forzar el permiso de los padres. Las investigaciones comparativas hechas respecto de la cantiga *Digades, filha, mia filha velida*, que expondremos enseguida, apuntan claramente hacia el mismo hilo narrativo.

II.1.9. Cantiga IX

Según varios críticos, esta es la más bella, la mejor lograda o la más interesante cantiga de Meogo, la culminación de su obra lírica²²³:

Digades, filha, mya filha velida,
por que tardastes na fontana fria.
Os amores ei.

Digades, filha, mya filha louçana,
por que tardastes na fria fontana.
Os amores ei.

Tardey, mya madre, na fontana fria,
cervos do monte a augua volvian.
Os amores ey.

Tardey, mya madre, na fria fontana,
cervos do monte volvian a augua.
Os amores ey.

Mentir, mya filha, mentir por amigo,
nunca vi cervo que volvesse'o rio.
Os amores ey.

Mentir, mya filha, mentir por amado:
nunca vi cervo que volvesse'o alto.
*Os amores ey.*²²⁴

Es un diálogo entre la madre y la hija con muy bien logrado efecto dramático, en el que la hija intenta ofrecer una falsa excusa por la tardanza y no lo consigue porque la madre la desmiente diciendo que nunca ha visto un ciervo enturbiar el “alto”, es decir, el “agua profunda”²²⁵. Meogo construye la tensión dramática con mucha maestría: en las primeras dos estrofas la madre que sospecha algo pregunta a la hija en tono cariñoso sobre la razón de su tardanza; al principio la hija permanece silenciosa, pero el estribillo habla por ella revelando la verdad que la moza está decidida a callar, generando así la tensión que gradualmente irá creciendo al realizarse la “mentira” de la hija, a la que seguirá la recriminación brusca, seca y severa de la madre. C. Alvar y V. Beltrán llaman la atención sobre la forma en la que la joven,

²²³ Véanse: X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 50; A. Deyermond, 1979, p. 271; J. Ferreiro Alemparte, 1991, p. 390; A. López Castro, 1999, p. 101.

²²⁴ A. López Castro, 1999, p. 101.

La traducción de M. Frenk Alatorre (1994, p. 52): *Digáisme, hija, hija mía hermosa, ¿por qué tardasteis en la fuente fría? –Amores tengo...– Tardé, madre, en la fuente fría, porque los ciervos del monte revolvieron el agua... –Mentís, hija mía, mentís por vuestro amigo: nunca he visto yo un ciervo que revolviese el río.* Sobre las pervivencias, véase: M. Frenk Alatorre, 2003, n° 1651, t. 2, p. 1175.

²²⁵ J. Ferreiro Alemparte explica el significado de la palabra “alto” que se refiere al agua profunda y recuerda que este tipo de transposición todavía pervive en la expresión ‘alta mar’ o ‘mar alta’, paralela a la de ‘profundo cielo’. J. Ferreiro Alemparte, 1991, p. 391.

respondiendo a la pregunta de la madre, usa un símbolo como si fuera un suceso, mientras que la auténtica respuesta se revela en la voz íntima del estribillo²²⁶. Se impone la idea de que la joven realmente reconoce a la madre lo ocurrido, pero no directamente, sino hablando a través de símbolos y que el estribillo está allí para justificar lo que ha hecho. J. Victorio insiste en ello y va más lejos: habla de un tipo de “lenguaje simbólico” que, arraigado en el coloquial, llega a ser la forma eufemística de contar lo ocurrido:

Lo significativo de este poema es que tanto la madre, al negarse a admitir el lenguaje simbólico que emplea la hija, como ésta, al emplearlo como excusa, están testimoniando precisamente el arraigo de aquel lenguaje en el coloquial, pues esta terminología simbólica aparece en otras cantigas del propio Meogo como si se tratara de frases ya fijadas en las cuales el amigo “demanda” a la muchacha que vaya “a la fonte u os cervos van beber”, rebajando lo simbólico a los niveles de lo eufemístico.²²⁷

S. Reckert hace este tipo de observaciones cuando dice que la “mentira” de la hija es más bien la verdad, “mas expressada simbolicamente, pois o cervo é um símbolo sexual masculino divulgadíssimo”²²⁸.

Mencionemos también que en su valioso estudio sobre los problemas textuales y hermenéuticos de esta cantiga, R. Senabre revela la maestría con la que ésta fue compuesta y la marca como la terminación del relato que este crítico ve en el conjunto de las nueve cantigas de Meogo²²⁹ (véase sobre ello nuestro capítulo II.2.1.).

II.1.9.1. *La “excusa transparente” y los motivos relacionados con ella. Paralelos pertenecientes a otras tradiciones y su estudio comparativo.*

De todas las cantigas de Meogo ésta ha despertado el mayor interés de los críticos, especialmente de aquellos que se han dedicado a las investigaciones comparativas. Uno de los puntos comunes a distintas tradiciones es el motivo de la falsa excusa de la doncella, al que A. Hatto da el nombre de *excusa transparente*: dos enamorados se encuentran al lado del agua al alba; la muchacha vuelve tarde a su casa y la madre la recrimina por ello; la joven inventa como excusa que un animal / ave le

²²⁶ C. Alvar y V. Beltrán, 1985, p. 355.

²²⁷ J. Victorio, 1995, p. 62.

²²⁸ S. Reckert y H. Macedo, 1976, p. 19.

²²⁹ R. Senabre, 1980.

enturbio el agua, por lo que tuvo que quedarse allí hasta que el agua se aclaró; la madre la desmiente.

En su estudio ya mencionado sobre los cantos de este tipo, Hatto hace valiosísimas observaciones y llega a importantes conclusiones respecto a estos cantos, hechas a base de todos los casos reunidos hasta ese momento. Aparte de la cantiga de Meogo, hace referencia al resto de los textos conocidos: dos canciones francesas del siglo XVI, una balada serbia de principios del XVIII, una balada serbo-croata²³⁰, dos textos búlgaros, uno lituano, uno gascón y uno bretón, todos ellos recogidos a lo largo de los siglos XIX y XX²³¹.

Aparte de la variación en el animal que enturbia el agua (en la cantiga de Meogo y en la balada serbia del XVIII el animal es un ciervo; en las canciones francesas del XVI, un ruiseñor; en la balada serbo-croata, un halcón; en los textos bretón, gascón y lituano, un ánade; en los dos búlgaros, los “caballos blancos del bey” y “el rebaño gris del pachá”), A. Hatto nota que los rasgos más importantes de todos esos textos son “surprisingly uniform over the centuries despite its wide dissemination”.²³² Entre esos rasgos Hatto menciona dos: la no muy explícita alusión a que el animal que enturbia el agua es un revoltoso amante procedente de otro pueblo o comunidad –rasgo, según apunta, especialmente subrayado en los textos búlgaros–²³³, y el hecho de que se trata de cantos con el tema del *encuentro matutino* de los amantes. A la vista de las investigaciones de A. Hatto, A. Deyermond se muestra propenso a rechazar origen bíblico del tema y a buscarlo en un conjunto de motivos líricos provenientes de la más remota antigüedad indoeuropea²³⁴.

En su estudio sobre los motivos del agua y el ciervo, E. Morales Blouin ofrece, aparte del motivo del ciervo, un estudio pormenorizado de la simbología de los ánades, halcones y caballos²³⁵. S. Reckert y A. Deyermond advierten del simbolismo erótico de las fuentes y aguas turbias²³⁶, mientras que E. Morales Blouin hace un valioso estudio del motivo del agua en movimiento²³⁷. Aparte del ya mencionado significado erótico y muchas veces asociado a la acción de beber de un

²³⁰ A. Hatto cita la variante croata, ofreciendo también datos sobre dos variantes serbias. Véase: R. G. A. de Bray y A. Hatto, en: *Eos*, nº 13, p. 631.

²³¹ A. Hatto, *Eos*, pp. 84-86.

²³² A. Hatto, *Eos*, pp. 84-85.

²³³ A. Hatto, *Eos*, p. 85.

²³⁴ A. Deyermond, 1979, p. 283.

²³⁵ E. Morales Blouin, 1981, pp. 174-175.

²³⁶ S. Reckert, 2001, p. 95, 101-102; A. Deyermond, 1979, p. 279.

²³⁷ E. Morales Blouin, 1981, pp. 169-188.

animal²³⁸, esta autora subraya un fondo mitológico-religioso de la imagen del agua que “tiene que sufrir una transformación para producir el comienzo de la vida”, señalando que se trata de un motivo presente en los mitos de creación que explican cómo nació la vida de un caos acuático “vitalizado por la energía celestial o meteorológica de alguna deidad”²³⁹; este acto, según explica, suele ser protagonizado por diferentes parejas divinas²⁴⁰.

J. Miletich relaciona esta cantiga de Meogo con un canto croata compuesto de dos diálogos seguidos: el primero entre el amigo y la amiga (él le dice a ella que salga a la fuente temprano por la mañana); y el segundo entre el hijo y la madre, en el que el hijo con una falsa excusa dada a la madre (la sed de su caballo) se dirige al “agua fría” y al volver trae un ramillete verde; la madre le pregunta quién se lo ha dado y al oír que la amiga, la maldice. Este crítico señala la existencia de cuatro motivos que este canto tiene en común con la cantiga de Meogo: 1) la excusa transparente (se realiza antes del encuentro en la fuente y procede del mozo), 2) el agua fría, 3) el caballo (cuya simbología sexual coincide con la del ciervo; el animal no enturbia el agua, pero su sed forma parte de la excusa) y 4) el ramillete verde que se refiere a la unión amorosa de los jóvenes²⁴¹. A pesar de que en un sentido muy general pueden encontrarse semejanzas entre el texto de la cantiga y el canto croata, las diferencias siguen siendo demasiadas: los protagonistas del diálogo, la ausencia del motivo del agua enturbia y su sustitución por el del “ramillete verde”, el momento en que se realiza la excusa y, por fin, su vinculación a otra especie animal. Aparte de los textos encontrados por A. Hatto, A. Deyermond ha llamado la atención sobre dos cantos de los santales, pueblo del noreste de la India, en los que aparece el motivo de la excusa transparente combinado con la intervención de un ave / animal. En el primero, el diálogo se establece entre la muchacha y su hermano y la excusa se realiza a través de la mención de la falda manchada de sangre; también se menciona un ave, un martín pescador (*kingfisher*), que parece estar relacionado con ella:

In the morning you are drawing water, sister
But what is that blood upon your skirt?
Brother, you know the way a girl is born
A green kingfisher I caught up in my lime.²⁴²

²³⁸ E. Morales Blouin, 1981, pp. 172-178.

²³⁹ E. Morales Blouin, 1981, p. 169.

²⁴⁰ E. Morales Blouin, 1981, pp. 169-172, 186.

²⁴¹ J. Miletich, 1990, pp. 83-95, especialmente pp. 84-88.

²⁴² A. Deyermond, 1979, p. 271.

En otro texto santal citado por A. Deyermond, los protagonistas del diálogo son la joven y su madre. Otra vez aparece el motivo de la ropa manchada de sangre y la excusa se realiza a través de la mención de toros y vacas:

Girl, on the cloth for your breasts
What blood is this?
Mother, it was you who told me
To take the buffaloes with the cows
There was a fight
Between a cow and buffalo
I lent against a munga
It is the blood of the munga, mother.²⁴³

Refiriéndose al animal que se menciona como protagonista de la falsa excusa, E. Morales Blouin, igual que el resto de los investigadores, nota que “todo este «bestiario», como el ciervo, es símbolo de la presencia masculina” y advierte – diríamos que más bien por su buena intuición investigadora y por el estudio de los mitos de creación que por la observación de casos concretos de alguna poesía tradicional que lo demuestren– que “las criaturas que revuelven el agua parecen ser representantes folclóricos de la divinidad fecundadora, asociada al cielo, al aire y a la tormenta”.²⁴⁴

A pesar del mismo e indudable valor erótico de los caballos, ánades, gansos, halcones y ruiseñores que en los textos franceses, balcánicos y lituanos halla E. Morales Blouin, su investigación comparativa respecto de las cantigas de Meogo no ha podido aportar más que la constatación de que tienen ese punto en común, lo que ha llevado a generalizaciones demasiado amplias para poder arrojar luz nueva sobre los versos del trovador gallego.

II.1.9.2. *Los textos con la excusa transparente del agua enturbiada por un animal y su análisis comparado*

Examinemos ahora los textos con el motivo de la excusa transparente del agua enturbiada por un animal o ave sobre los que ha reunido datos A. Hatto. Uno de los textos que A. Hatto menciona no será citado ni analizado porque sus datos bibliográficos no figuran en su libro y no he conseguido localizarlo. Se trata de un texto bretón transcrito en el siglo XIX, en el que se menciona la excusa transparente

²⁴³ A. Deyermond, 1979, p. 271.

²⁴⁴ E. Morales Blouin, 1981, p. 175

basada en el agua enturbiada por un ánade²⁴⁵. Sin embargo, todos los datos que A. Hatto proporciona sobre ese texto serán tomados en cuenta en el curso del trabajo. Los demás textos, excepto la balada *Por tres años pretendí a una doncella* y las canciones francesas (incluida la gascona), serán citados en original y en su debida traducción inglesa, tal como aparecen en el libro de A. Hatto.

II.1.9.2.1. *Las canciones francesas*

En el ya mencionado estudio de A. Jeanroy, este crítico señala la relación de la cantiga con dos canciones francesas del siglo XVI que describen la escena de un encuentro amoroso en que el amigo instruye a la doncella cómo mentir a la madre –aconsejándole que diga que ha vuelto tarde porque un ruiseñor ha enturbiado el agua–.²⁴⁶ Esto anima a A. Jeanroy a buscar el origen de la cantiga *Digades, filha, mia filha velida* en un supuestamente perdido poema francés del que se desarrollaron canciones conservadas hasta el siglo XVI.²⁴⁷ Helas aquí:

Par un matin la belle s'est levée A pris son seau, du lin du lé, du long de l'eau A pris son seau, à l'eau s'en est allée. Là son amy si lui a rencontrée, Deux ou trois fois sur l'herbe l'a jetée. Pucelle estoit, grosse l'a relevée: –Hélas, mon Dieu, que dira ma mère? –Vous lui direz: la fontaine est troblée, Le rossignol a sa queue mouillée. –Maudit soit-il qui m'a tant abusée, N'eust esté lui, je fusse mariée. ²⁴⁸	Par un matin la belle s'est levée, A pris son seau, à l'eau s'en est allée, A son chemin son amy l'a rencontrée: –Où alléz-vous, de moi la mieux aimée?. –Vois a l'eau; la fontaine est troblée, Le rossignol lui a sa queue baignée. Maudit soit-il et toute sa lignée; Si ne fut lui, je seroy mariée A mon ami qui m'a tant désirée, Et maintenant suis fille abandonnée. Hélas! mon Dieu qu'en dira-il (el?) ma mère? ²⁴⁹
--	--

La comparación de las canciones francesas con la cantiga de Meogo ofrece los siguientes resultados:

Elementos comparados	Cantiga de Meogo	Canción francesa
Estructura	diálogo	narración + diálogo
La doncella habla con	madre	amigo
Encuentro matutino	+	+
Excusa transparente	agua turbia	agua turbia
El animal que enturbia el agua	ciervo	ruiseñor

²⁴⁵ A. Hatto, *Eos*, pp. 84-86.

²⁴⁶ A. Jeanroy, 1969, las reproduce en la páginas 200-201.

²⁴⁷ A. Jeanroy, 1969, pp. 199-202. En las páginas 308-338, este estudioso habla de origen francés de las cantigas de amigo en general. Aparte de estas dos, véanse también las variantes que figuran en: E. Rolland, *Recueil de chansons populaires*, París, 1883, t. 1, pp. 233-235.

²⁴⁸ A. Jeanroy, 1969, p. 201.

²⁴⁹ A. Jeanroy, 1969, p. 200.

Como podemos ver, la cantiga y la canción coinciden en tres elementos: tienen la estructura de un diálogo (la francesa, parcialmente), el motivo del encuentro matutino al lado del agua y el motivo de la excusa transparente relacionada con el agua enturbiada por un animal. Difieren también en dos elementos: los protagonistas del diálogo y el animal que enturbia el agua.

Comentando la hipótesis de A. Jeanroy sobre el origen francés de la cantiga, E. Asensio la rechaza porque le parece forzado buscar el origen de la cantiga gallego-portuguesa del siglo XIII en un modelo supuestamente perdido del que derivan los poemas franceses del siglo XVI, proponiendo un acercamiento mucho más razonable al problema: “cambiar el plano de nuestro cotejo y buscar no una asequible cadena literaria de un poema francés a otro portugués o viceversa, sino un material folclórico estructurado por cada autor siguiendo diferentes líneas.”²⁵⁰

Comentando las ideas de A. Jeanroy, E. Asensio es más propenso a buscar paralelos no en el motivo de la falsa excusa del agua enturbiada, sino en la estructura misma de la cantiga (basada en el diálogo entre la madre y la hija), y no entre la doncella y su amigo. Menciona cantos franceses recogidos en el siglo XIX que estructuralmente sí que coinciden con el poema ibérico pero, como en el caso anterior, en estos poemas franceses también falta la presencia del ciervo que enturbia el agua. En su lugar aparece el ruiseñor. Agudamente, este autor hace hincapié en esta diferencia, insistiendo –con toda razón– en que “la presencia del ciervo no es una mera variación caprichosa de Meogo”.²⁵¹ Justamente a base de este rasgo E. Asensio defenderá su hipótesis de la mayor antigüedad del modelo ibérico.

Otro rasgo que diferencia la cantiga de las canciones francesas y en el que insiste E. Asensio es el realismo de la descripción del acto sexual en el caso francés, para el cual este crítico dice que no puede ser considerado como algo que indicara su mayor antigüedad, sino al contrario, considera que Meogo “no sólo no pretendió hacernos un relato semejante, sino que en la lengua y ambiente de la cantiga de amigo sería absolutamente imposible referir la escena”²⁵². X. L. Méndez Ferrín, hace un análisis comparativo aún más detallado, destacando los puntos de contacto y de separación de los casos franceses e ibéricos. Tomando en consideración también las similitudes entre la cantiga *Levouss’ a louçana* y las canciones francesas con el

²⁵⁰ E. Asensio, 1957, pp. 53-57, cita en p. 55.

²⁵¹ E. Asensio, 1957, p. 56.

²⁵² E. Asensio, 1957, p. 55.

motivo de la salida matutina al agua, este crítico encuentra tres elementos que coinciden en los dos grupos de canciones: 1) la moza que se levanta para ir a la fuente; 2) el encuentro que allí tiene con su amigo; 3) la falsa excusa de que el ruiseñor (casos franceses) o el ciervo (caso ibérico) han enturbiado el agua. Las diferencias serían la expresión muy realista del acto sexual en las canciones francesas, que en Meogo sólo se insinúa, y la maldición de la joven por la gravidez que es inexistente en la poesía gallego-portuguesa. Señala que conoce sólo un romance gallego en el que se hable de una forma más realista de la desfloración de una muchacha –un romance que se canta durante la siega y en el que aparece el muy extendido motivo del cántaro roto; allí este crítico encuentra el “único elemento abiertamente crú” –la brutal réplica de la madre que, según el autor, “non en balde, utiliza un insulto castelán” (p. 94):

“Miña naí mandoume â fonte,
 â fonte do salgueiriño;
 mandoume laval-a xerra
 coa folla do romeriño
 i-eu laveina con area
 e quebreille un bouqueliño...
 –Anda ti, *perra traidora*,
 dónde tiñas o sentido?
 –Eu non o tiña na roca
 nin tampouco no sarillo,
 que o tiña en aquel galán
 que anda de amores connigo.”²⁵³

Más tarde nos detendremos en este romance y especialmente en la “cruel respuesta” de la madre que, como veremos, puede que tenga un interés especial.

M. Frenk Alatorre llama la atención sobre otro texto castellano que, a pesar de no provenir directamente de la cantiga IX, tiene un prototipo común con ella. El texto fue recogido en el siglo XVI por Hernán Núñez, el Comendador Griego. Helo aquí²⁵⁴:

–Dezid, hija garrida,
 ¿quién os manchó la camisa?
 –Madre, las moras del çarçal.
 –Mentir, hija, mas no tanto,
 que no pica la çarça tan alto.

A primera vista se pueden notar elementos comunes entre este texto y la cantiga IX: el primer verso (“Digades, filha, mya filha velida” / “Decid, hija garrida”) seguido de la pregunta, el vocativo *madre* y el último pareado (“Mentir, mya filha,

²⁵³ Véase: X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 94.

²⁵⁴ M. Frenk Alatorre, 2003, nº 1651, t. 2, p. 1175; también de la misma autora, 1978, p. 125.

mentir por amado: // nunca vi cervo que volves's'o alto" / "Mentir, hija, mas no tanto, // que no pica la zarza tan alto").

Volvamos ahora al trabajo comparativo de X. L. Méndez Ferrín. Después de su análisis concluye que la hipótesis de la primacía de las canciones francesas es excesiva y absurda y aboga al final por un "estado arcaico do tema, común a diversas zonas románicas, e que froleceu na poesía galego-portuguesa do século XIII e máis na poesía francesa, tendo nista derradeira unha vida máis prolongada ao ser transmitida hasta a Edade Moderna por conducto popular"²⁵⁵. A partir de estas observaciones, los críticos irán aceptando la argumentación de E. Asensio y X. L. Méndez Ferrín.

II.1.9.2.2. *La canción gascona*

A la canción gascona dedicaremos capítulo aparte, porque tiene características que la difieren de la canción francesa citada arriba. En su libro, A. Hatto no la cita, pero hace referencia a ella junto con un texto bretón que no hemos conseguido localizar y que, según las informaciones del crítico, debería de ser muy cercano al texto gascón. La canción gascona fue editada y traducida al francés por Cénac Moncaut en el año 1868:

Fillos de Bilonaoou, Maytin leouados soun. <i>Digo doun, doun daino, Digo doun, doun doun.</i>	Filles de Villeneuve, De bonne heure levées sont, <i>Digue don don, daine, Digue don, don, don.</i>
S'en prenguen la dourneto, S'en ban enta la houn. <i>Digo doun...</i>	Elles prennent leur petite cruche, Elles vont à la fontaine. <i>Digue don...</i>
En debara la costo, N'en chioulon uo cansoun. <i>Digo doun...</i>	En descendant la côte, Elles sifflent une chansor. <i>Digue don...</i>
Lous bouès à la laourado N'escouton aquet soun. <i>Digo doun...</i>	Les laboureurs au labourage Ecoutent ce bruit. <i>Digue don...</i>
Quiton bouèous et gullados, Et courren à la houn. <i>Digo doun...</i>	Ils quittent bœufs et houlettes, Et courent à la fontaine, <i>Digue don...</i>
– Cantats, dansats, maynados, Aro n'ey la sasoun. <i>Digo doun...</i>	–Chantez, dansez, jeunes filles, Maintenant c'est le moment. <i>Digue don...</i>

²⁵⁵ X. L. Méndez Ferrín, 1966, pp. 91-102; la cita, p. 101.

– Las mays, qu'en diran bostos: Qu'ouest heït à la houn? <i>Digo doun...</i>	Les mères, diront les vôtres: –Qu'avez-vous fait à la fontainte? <i>Digue don...</i>
— Trouberam rebirados En traouessa lou pount. <i>Digo doun...</i>	— Nous trouverons quelque ruse En traversant le pont. <i>Digue don...</i>
Très guitetos saubatjos N'ouon tourbat la houn. <i>Digo doun...</i>	Trois cannes sauvages Ont troublé la fontaine. <i>Digue don...</i>
— Ah! maynados! maynados! Aquet guit saubatjoun, <i>Digo doun...</i>	— Ah! jeunes filles! jeunes filles! Ce canard sauvage, <i>Digue don...</i>
N'ey plan, saben la caouso, Qu'ouque jouen coumpagnoun <i>Digo doun...</i>	Ce'est bien, nous le savons, Quelque jeune compagnon. <i>Digue don...</i>
— Se nostos mays testudos, N'entenen pas rasoun. <i>Digo doun...</i>	– Si nos mères entêtées, N'entendent pas raison, <i>Digue don...</i>
Qu'ous diran: mays, mayrios, Espiatz'oc pou tutoun. <i>Digo doun...</i>	Nous leur dirons: mères et marraines, Regardez-le par le robinet. <i>Digue don...</i> ²⁵⁶

Comparando la canción gascona con la cantiga llegamos al siguiente esquema:

Elementos comparados	Cantiga de Meogo	Canción gascona
Estructura	diálogo	narración + diálogo
Las muchachas hablan con	madre	labriegos
Encuentro matutino	+	+
Excusa transparente	agua turbia	agua turbia
El animal que enturbia el agua	ciervo	ánade salvaje

El número de coincidencias respecto de la cantiga es el mismo que en el caso de la canción francesa, son tres: el diálogo (una vez más, en la canción la narración precede al diálogo), el motivo de la salida matutina al agua y el motivo del agua enturbia por un animal. Los elementos que las distinguen son el tipo del animal (en la cantiga, el ciervo, y en la canción, el ánade salvaje) y la parte con la que conversan las mozas (en la cantiga, la madre, y en la canción, unos labriegos). Sin embargo, la canción gascona tiene ciertas características llamativas: la aparición del plural en cuanto a las muchachas – ya no se trata de una moza, sino de varias; no hablan con

²⁵⁶ Cénac Moncaut, 1868, pp. 325-326.

amigos a los que encuentran en la fuente, sino con unos labriegos que se les acercan al oír su canto; en la fuente las mozas cantan y bailan. Todos estos elementos podrían estar relacionados con ritos de tipo agrario y, como veremos más tarde en el capítulo III, tienen su paralelo en los cantos de la costumbre serbia llamada *ranilo*.

II.1.9.2.3. *La daina lituana “My little mother sent me”*

La *daina* lituana *My little mother sent me* (*Mi madrecita me mandó*) es un curioso texto recogido en 1949 y dado a conocer al público más amplio en el libro de A. Hatto, en el que figura en original y en su traducción inglesa:

Siuntė matušė, Siuntė matušėlė, Siuntė muni matušėlė, Jūras vandenelia.	My little mother sent me, My little mother sent me, My little mother sent me, For water from the sea.
Ledva nuejau Į pusį kelelia Ir sutinku bernužielį Žirgus begirduntį.	Scarce had I gone But half the way When I met my dear lad Watering his steeds.
‘–Padiėk viedrelius, Paguldyk naštelius, Apsimislyk, paniulaiti, Padiėk pagirdyti.’	“Set down your pails, Lay down your yoke, Make up your mind, miss, Help me water my steeds!”
“–Neisiu, berneli, “ Neisiu, jaunasis, Subars muni motynelė, Kad aš ilgai trunku.”	I shall not come, dear lad, I shall not come, my young one! My mother will scold me For staying so long.”
‘–Mergelė muna, Jaunoji muna, Ar nemoki pamelot Sava motynele?’	“My dear little lass, My own young girl, Can’t you tell a fib To your dear old mother?”
“Atlakė lakūns, Iš jūras paukštelis, Ir sumeiši vandenių – Laukiau nusistuojint.”	‘A flyer came flying, A bird from the sea.’ And stirred up the water- I stayed till it settled.”
Ledva parejau Į pusį kelelės, Ir sutinku motynelį Munis belaukunti.	Scarce had I returned But half the way When I met my little mother Waiting for me.
“ – Dukreli muna, Duktereli muna, Kami buva, kami buva, Kurgi vaikštinieja/i/?”	“My dear little daughter, My dear little daughter, Where were you, where were you, Where have you been roaming?”

“–Atlakė lakūns,
Iš jūras paukštelis,
Ir sumeiši vandenielį -
Laukiau nusistuojint.”

“A flyer came flying,
A bird from the sea,
And stirred up the water –
I stayed till it settled”.

“–Pinki brolelia,
Po pinkias rykšteles,–
Pamokykit seserelį,
Kad daugiau nelauktų.”

“Five little brothers,
Each take five little rods,
Teach your little sister
Not to stay again!”

Mažasis brolelis
Pasgaila seselės:
“–Seserelė dukterelė
Dar jauna tebiera.”

Her dear youngest brother
Took pity on his sister:
“My sister, your daughter,
Is still so young!”²⁵⁷

Westfal menciona dos variantes lituanas más de esta misma *daina*²⁵⁸. El crítico también ofrece unas explicaciones respecto a ciertos versos y motivos. En cuanto al curioso motivo de ir a coger el agua de mar, dice que se trata de “word-automatism”, añadiendo que a pesar de que el Báltico no tiene marea, la excusa de que el ave ha enturbiado el agua es muy poco verosímil²⁵⁹. Respecto al verso “Make up your mind, miss”, apunta que se trata de una de las propuestas formulaicas de la tradición lituana para invitar a hacer el amor²⁶⁰. También señala que la fórmula a través de la que se suele expresar que la muchacha va a entregarse al mozo es “to water his steed” (‘abrevar su corcel’)²⁶¹.

Hablando de este tipo de *dainas* Westfal dice que siempre están vinculadas al motivo del *encuentro matutino* que ocurre de forma no planeada cuando la moza sale al alba a hacer una de sus usuales tareas domésticas, por ejemplo, la de coger el agua, mientras que el mozo a su vez abreva su corcel. Esta característica no se menciona en el texto citado, pero es muy importante porque indica la existencia del motivo del encuentro matutino en la tradición lituana y su vínculo con la familia de textos que examinamos. El crítico también señala otro elemento común para todas las variantes lituanas: la presencia de la madre que regaña a la hija (en las variantes no citadas se menciona la pérdida de la guirnalda como causa de la riña). Este dato es valioso porque la riña de la madre coincide con las cantigas de Meogo, a pesar de que existe una pequeña diferencia: según informa, en ese tipo de *dainas* nunca aparece el verbo *meluoti*, ‘mentir’, sino las fórmulas atenuantes de tipo “no decir palabras de la verdad

²⁵⁷ S. Westfal en: *Eos*, n° 429, pp. 687-688.

²⁵⁸ S. Westfal en: *Eos*, n° 1, p. 687.

²⁵⁹ S. Westfal en: *Eos*, n° 2, p. 687.

²⁶⁰ S. Westfal en: *Eos*, n° 4, p. 687.

²⁶¹ S. Westfal en: *Eos*, p. 684.

a alguien”²⁶². Westfal también ofrece un dato curioso sobre la manera en la que se canta este grupo de *dainas*: primero las muchachas cantan cantos en los que una joven da una falsa excusa a su madre y la madre la desmiente; acto seguido, empiezan a cantar los muchachos; su canto representa un diálogo entre un joven y su padre; el joven da una falsa excusa al padre, pero el padre le reprocha la mentira²⁶³.

Mientras que el motivo del encuentro matutino y de la riña de la madre coinciden con Meogo, el tipo del animal que enturbia el agua, la ausencia del verbo *mentir* y la existencia del motivo de la guirnalda perdida son elementos que separan los textos lituanos de las cantigas de Meogo. Sin embargo, estos tres elementos son funcionalmente igualables a algunos motivos existentes en las cantigas: el ciervo que enturbia el agua, la madre que muestra haber descubierto la mentira de la hija y el vestido roto de la doncella.

Deyermond considera esta *daina* lituana como el texto más cercano a la cantiga *Digades, filha, mia filha velida* de todos los recogidos en el libro de Hatto. Refiriéndose a ella, este estudioso apunta que el poema tiene varios detalles narrativos poco convincentes como, por ejemplo, el de coger el agua del mar o el mar cuya agua puede ser revuelta por la llegada de una gaviota. Concluye que estos detalles obviamente tienen que ser sustituciones de elementos más convincentes y que, por otro lado, los que se hallan en la cantiga de Meogo corresponden a la realidad social y zoológica²⁶⁴.

Respecto del tipo del ave que enturbia el agua, en la variante citada se menciona “bird from the sea” (“ave del mar”), que A. Deyermond interpreta como una gaviota. Westfal menciona otras aves que pueden aparecer en la tradición lituana con la misma función de enturbiar el agua: ánades, “bandadas de gansas”, o “el ganso y cien gansas”. Según nos informa este crítico, el ganso representa al mozo, y las cien gansas, las cien palabras con las que el joven corteja a la muchacha. El crítico añade que existe también un tipo de *dainas* (que hablan del “hundimiento de la guirnalda de la chica” al “echarla el mozo al río corriente”, es decir, al exponer a la joven a los peligros del amor violento), en la que los cisnes pueden tener la misma función que los ánades: la de “ver cómo se hunde la guirnalda”²⁶⁵ (el motivo de la guirnalda puede ser el vínculo entre estas *dainas* lituanas y el canto croata estudiado por Miletich). Por

²⁶² S. Westfal en: *Eos*, p. 684-685.

²⁶³ S. Westfal en: *Eos*, p. 685.

²⁶⁴ A. Deyermond, 1979, pp. 281-282.

²⁶⁵ S. Westfal en: *Eos*, p. 684.

lo visto, la tradición lituana principalmente apunta hacia dos especies de aves: el ánade y el ganso. El primero es especialmente interesante, puesto que coincide con los ánades enturbiadores de agua de los textos bretón y gascón recogidos en el siglo XIX²⁶⁶. Si comparamos la cantiga *Digades, filha, mia filha velida* (junto con las demás cantigas de Meogo) con la *daina* citada, sumando a la lista de motivos comunes el del encuentro matutino (al que Westfal menciona como típico para este grupo de *dainas* lituanas), llegamos a cinco elementos en que se parecen:

Elementos comparados	Cantiga de Meogo	<i>Daina</i> lituana
Estructura	un diálogo	narración + tres diálogos
El momento del encuentro	madrugada	madrugada
Hablan:	la joven con la madre	la joven con el amado la joven con la madre la madre con sus cinco hijos varones
Excusa transparente	agua enturbiada por un animal	agua turbia por un animal
El animal que enturbia el agua	ciervo	“el ave del mar” (otras variantes: ánade / ganso)

Por otro lado, en la *daina* aparecen muchos motivos ausentes de la cantiga *Digades, filha, mia filha velida* o de cualquier otra cantiga de Meogo:

- la anterioridad de la llegada del amigo al agua con respecto a la joven
- el amigo que abreva sus corceles
- la propuesta erótica del doncel formulada a través de la invitación a “ayudarle abrevar sus corceles” (a pesar de que este motivo no existe en la poesía de Meogo, se impone la posibilidad de que, de alguna forma lejana, sus ciervos que beben en la fuente tengan algo que ver con los corceles que abreva el doncel lituano; sin embargo, los dos motivos aparecen de forma distinta en sus respectivos textos: en las cantigas, los ciervos que beben se relacionan con la excusa transparente; en la *daina* lituana, la acción de abrevar corceles obviamente tiene connotación sexual, pero no es más que una fórmula tradicional para expresar una propuesta erótica, porque esos corceles no aparecen en la excusa transparente)
- la mención de los cinco hermanos de la joven

²⁶⁶ A. Hatto, *Eos*, p. 85.

- la intención de la madre de castigar a la hija diciendo a sus hijos varones que la “enseñen con las varillas” no volver a hacer lo mismo; a pesar de que las dos madres (la de Meogo en las cantigas *Digades, filha, mia filha velida* y *Fostes, filha, eno bailar* y la lituana de la *daina*) se muestran enfadadas por lo ocurrido, su postura es distinta: para la gallega el daño parece ser definitivo e irreparable –lo único que le queda es lamentar–, mientras que la madre de la *daina* parece tratar el suceso como una travesura más de la hija después de la que sigue “castigo instructivo” que por lo visto todavía tiene sentido.

La *daina* lituana y sus variantes claramente pertenecen al grupo de los textos europeos con el motivo de la excusa transparente del agua enturbiada por un animal: el encuentro matutino de los jóvenes (del que nos informa S. Westfal), la demora de la doncella, la instrucción que le da su amigo sobre cómo mentir a la madre (elemento que no aparece en las cantigas de Meogo, pero sí en la canción francesa), la falsa excusa del agua enturbiada por un animal, en este caso un ánade o ganso, y la madre que no se deja engañar son los elementos distintivos clave de esta “familia” de textos europeos. Sin embargo, la “rama lituana” tiene sus características propias y elementos ajenos al resto de los textos. Es difícil decir si esos elementos han sido posteriormente añadidos o son pervivencias arcaicas. Especialmente es ese el caso del curioso motivo de los cinco hermanos de la doncella, cuya obligación es castigarla con las varas y de los que el más joven es el que se apiada de la hermana e intenta defenderla. Solamente una investigación más amplia que siguiera las pistas de ese motivo podría revelar más información sobre el asunto.

II.1.9.2.4. *La balada búlgara*

Entre los textos del grupo caracterizado por el motivo de la *excusa transparente* mencionados por A. Hatto figura la siguiente balada búlgara, que transmitimos transcrita con caracteres latinos y traducida al inglés:

Tornala e Marushchitsa
na studena na bistra voda,
posled neya ludo mlado,
‘Stoy, puchekay, Marushchitse,
imam дума da ti dumam,
sitni drebni razgovorkyi,
yunachkini, devoykinyi.’

Marushchitsa set off
for the cold and clear water,
after her followed a young madcap.
‘Stay, wait awhile, Marushchitsa,
I have a word to tell,
some small trifling chatter,
a boy’s and girl’s chatter.’

Malo mlochko pusedyeha,
 pusedyekha, pugalcheha,
 dori slántse zydom zayde,
 mesechinka zor zazori
 i bǎrchinkyi, i dolchinkyi,
 Marushchitsa yotrumunye:
 “Ya bre klyato, ludo mlado,
 kayno si me ti izmami,
 ti izmami i yotbavi,
 bayrek si me ti nauchi,
 kak da lozha stara mayka.”
 ‘Rechi si hi, Maruschitse,
 malye, malye, stara malye,
 fcheray, maychu, puminalo
 pashovono sivo stado,
 mosotve be vozlyulyalo,
 brisove be vozmutilo,
 ta hi chekah da se bistrat.’
 “‘Lozhi, momne, kogo lozhesh,
 stara mayka nemoy loga,
 stara mayka mlochko znae,
 mlochko znae i razbira.
 Snashka ti ye povyehnala,
 morna kosa namuzheana,
 chyorni yochi pomryanyoni,
 byalo litse povyehnalo,
 tyonka snashka yotroshena.’”
 “‘Malye le, mila malye le,
 snashkana ye yot prahove,
 morna kosa yot vyatrove,
 byalo litse yot slántseno,
 chyorni yochi yot pekove.’”

A little and then longer they sat,
 sat and talked a little
 untill the sun set
 and the moon, and the dawn
 spread through the hilltops and valleys
 suffusing Marushchitsa’s face:
 “And now, young madcap, you rogue,
 since you lured me on,
 lured me and kept me,
 you are the one who must teach me
 how to deceive my old mother.”
 ‘Tell her, Marushchitsa,
 your mother, your old mother,
 yesterday, mother, there passed by
 the pashá’s grey flock,
 making the bridges rock loose
 and the fords muddied,
 so I waited for them to run clear.’
 “‘You have lied, girl, whoever you deceive,
 you cannot deceive your old mother.
 Your old mother knows much,
 knows and understands much.
 Your waist looks worn,
 your dark hair upset,
 your black eyes clouded,
 your white face withered,
 your slender waist rumped.’”
 “‘Mother dear, my dear mother,
 the waist is from dust,
 the dark hair from the winds,
 the white face from the sun,
 the black eyes from the heat.’”²⁶⁷

Respecto a esta balada (búlgara nº 1 en el libro de Hatto), V. S. Pinto menciona la fecha exacta de su transcripción (el 15 de julio de 1897) y ofrece datos sobre otros dos textos búlgaros en los que aparece el motivo de la falsa excusa. Uno de ellos es de menor interés para nosotros, puesto que la excusa consiste en el pretexto de que a la joven se le había roto el collar y tardó en recoger sus piezas. El segundo (búlgara nº 2) está en la línea de la balada citada arriba, por lo que nos interesa más: los jóvenes se instruyen mutuamente sobre cómo mentir a sus padres: el amigo enseña a la muchacha que diga que los “caballos blancos del bey” habían enturbiado el agua y tuvo que esperar hasta que el agua se aclarase, y ella aconseja al amigo que diga que había perdido su “carnero lanudo” y que tardó en encontrarlo²⁶⁸.

Según ha mostrado A. Hatto, la excusa transparente se relaciona con el encuentro al amanecer. En el texto búlgaro citado no se menciona la parte del día en

²⁶⁷ V. S. Pinto en: *Eos*, nº 408, p. 655.

²⁶⁸ V. S. Pinto en: *Eos*, nota a pie nº 14, p. 655.

la que ocurre el encuentro, pero parece ser que no se trata de un encuentro matutino: se encuentran de día, la joven se queda con su amigo hasta el anochecer, pasan la noche juntos y al amanecer se despiden.

El tema de la despedida matutina de los enamorados después de la noche pasada juntos es uno de los temas más frecuentes en las tradiciones de todo el mundo. El libro de A. Hatto ha mostrado que los textos con este tema o con el motivo de la despedida matutina están diseminados por el mundo entero y que abundan mucho más que aquellos que hablan de encuentros matutinos de los enamorados y que han sido encontrados en muy pocas tradiciones. De ahí que este crítico explique el cambio en cuanto al momento del encuentro en “los cuatro ejemplos balcánicos” justamente como la influencia del tema de las despedidas matutinas, porque, como explica, “dawn-partings are highly developed in the Balkans and dawn-meetings are of rare occurrence”²⁶⁹. Los cuatro ejemplos balcánicos a los que se refiere A. Hatto son el texto búlgaro citado y su variante mencionada por un lado, y, por el otro, una balada serbo-croata (se conocen una variante recogida en Croacia y dos serbias) y la balada serbia *Por tres años pretendí a una doncella*. Como veremos abajo, esta última ha sido erróneamente añadida al grupo de los “cuatro”. Es verdad que el motivo de la despedida matutina abunda en los Balcanes, pero de ninguna forma se puede decir que los encuentros matutinos “escasamente ocurren” en las tradiciones balcánicas, al contrario. Respecto a la tradición búlgara, en su estudio publicado en el libro de A. Hatto, el mismo V. S. Pinto habla de lo frecuente que es en esta tradición la aparición del motivo del encuentro amoroso al amanecer²⁷⁰. Lo mismo ocurre en la tradición serbia y lo veremos a lo largo de este trabajo. A pesar de la abundancia del motivo, por lo visto, en el caso búlgaro, igual que en el croata que citaré abajo, sí tuvo lugar la modificación del motivo, probablemente influida, como señala A. Hatto, por otros textos en los que aparece el motivo de la despedida matutina. He aquí elementos que los textos búlgaros tienen en común con la cantiga *Digades, filha, mia filha velida*:

²⁶⁹ A. Hatto, *Eos*, p. 85.

²⁷⁰ V. S. Pinto en: *Eos*, pp. 643-645.

Elementos comparados	Cantiga de Meogo	Balada búlgara
Estructura	un diálogo	narración + dos diálogos
Hablan:	la joven con la madre	la joven con el amado la joven con la madre
Encuentro matutino	+	-
Excusa transparente	agua enturbiada por un animal	agua enturbiada por un animal (en una variante, la excusa es doble –la del amigo consiste en la pérdida del “carnero lanudo”)
El animal que enturbia el agua	ciervo	caballos del pacha/bey

La característica de las dos variantes búlgaras es que en las dos la excusa consiste en que los caballos han enturbiado el río. En el texto citado, se trata del “rebaño del pachá” que hace temblar el puente y así enturbia el agua, y en la variante citada, de los “caballos blancos del bey”. Aparte de que el animal en cuestión es el caballo, en los dos casos aparece en plural, otra característica búlgara es que los caballos son del “pachá” o del “bey”, marcando así que el dueño de los animales pertenece a otra comunidad, en este caso, la turca, y a otro estrato social, el gobernante.

Igual que en los casos franceses y lituanos, la excusa transparente está puesta en boca del joven. En el diálogo con la madre la excusa se suprime y oímos directamente la reacción materna al falso pretexto de la hija. La madre, como dice el cantor popular, “sabe mucho”, “entiende mucho” y es imposible engañarla. Ella comenta el aspecto de la hija: su ropa y talle, su cabello enredado, su cara seca, la neblina en su mirada y ve en ellos huellas del encuentro con un hombre. Mientras que la joven desarrolla aún más su falsa excusa añadiendo nuevos culpables a la lista: el polvo, el viento, el sol y el calor. He aquí vínculos con el brial roto de la cantiga *Fostes, filha, eno bailar*, en la que el vestido roto de la muchacha despeja las dudas maternas acerca de lo ocurrido.

Otro rasgo interesante es el de la variante que V. S. Pinto menciona sin citarla, en la que los jóvenes se instruyen uno a otro sobre cómo engañar a sus familiares. No es sólo la joven la que necesita de excusas, sino el muchacho también –caso similar hemos comentado en la baladilla croata de J. Miletich–. Motivos de este tipo, como veremos en adelante, existen también en la tradición lituana y en la serbia.

II.1.9.2.5. *La balada serbo-croata*

En el libro editado por A. Hatto se mencionan dos textos balcánicos más con el motivo de la excusa transparente del agua enturbiada por un animal. Uno de ellos es una balada de la que se indican cuatro variantes: dos serbias (de ellas una procedente de Krajina en Bosnia), una macedonia, mencionadas por R. G. A. de Bray y A. Hatto en la nota a pie de página²⁷¹ y una recogida en Croacia. Los autores citan esta última y ofrecen su traducción al inglés. En dos de estos cuatro textos (el macedonio²⁷² y el de Krajina²⁷³) se mencionan excusas que no contienen el motivo del agua enturbiada por un animal, por lo que no insistiré en su análisis, aunque destacaré los rasgos que los incluyen en el grupo de textos reunidos alrededor de la cantiga *Digades, filha, mia filha velida*: los jóvenes se encuentran en la fuente / agua (en el caso macedonio, el encuentro tiene lugar al amanecer y los enamorados pasan el día juntos hasta el anochecer; por otro lado, en el texto de Krajina es al revés: se encuentran antes del anochecer, pasan la noche juntos y se despiden en la madrugada); la muchacha se pregunta qué decir a su madre y el joven le sugiere una falsa excusa. Respecto al momento del encuentro creemos más antiguo el motivo de la cita matutina del texto macedonio, que, aparte de haber sido recogido un siglo antes de la variante de Krajina, coincide con los ejemplos lituanos y los más antiguos, los ibéricos y los franceses. Otros dos elementos curiosos del texto macedonio y el de Krajina son la mención de una riña entre los enamorados anterior a su encuentro (esa riña puede ser significativa si tenemos en cuenta la cantiga *Por mui fremosa, que sanhuda estou* en la que la doncella de Meogo está enfadada con su amigo) y la explicación de que esa riña ha sido la razón por la que los jóvenes no se han visto durante una larga temporada (alusiones a una larga ausencia del amigo también existe en la cantiga *Tal vai o meu amigo*). Ese último motivo tampoco falta en el texto recogido en el territorio de Croacia y publicado en 1929, que está citado en el libro de A. Hatto. Lo transcribimos con su traducción inglesa, como aparece allí:

Dvoje se je omililo,
Za dugo se ne vidilo,
Baš za dugo za godinu.
Na vodi se sastajalo;
Stajali su dan do noći
I mjeseca do pol noći
I zvezdice volarice.

Two who had fallen in love
For long had not seen each other,
For long, indeed a whole year long.
By the water now they met.
All day they stayed till nightfall
And by the light of the moon till midnight,
And beneath the little stars.

²⁷¹ R. G. A. de Bray, y A. Hatto en: *Eos*, nota nº 13, p. 631.

²⁷² D. y K. Miladinovci, 1861, nº 451, pp. 439-440.

²⁷³ Lj. y D. Janković, 1964, nº 5.

Al govori divičica:
 “Pusti mene, mlado momče,
 Karat će me moja majka!”
 Al govori mlado momče:
 “Ne budali, divičice!
 Ja ću tebe naučiti
 Kako ćeš ju privariti;
 Majki kaži, tati laži:
 Sokol s grada doletio,
 Krili vodu zamutio;
 Nit se može izbistriti,
 Niti mutna zagrabit.”

But the fair young girl now spoke:
 “Let me go, young lad,
 For my mother will be angry.”
 But the young lad answered her:
 “Don’t be foolish, little maiden!
 I myself will teach you
 How you can deceive her.
 Tell your mother, lie to your father:
 “The falcon flew down from the fortress,
 With his wings disturbed the water.
 The water can’t grow clear again,
 Nor can you draw it while it’s muddy!”²⁷⁴

Según esta balada, los enamorados estuvieron separados durante un año antes de encontrarse al lado del agua. No se menciona el momento exacto del encuentro, pero parece ser que se trata de una cita ocurrida de día. Los jóvenes pasan el día juntos hasta caer la noche, siguen así hasta la medianoche y hasta la aparición de *Volarica*, ‘La Boyera’. La excusa transparente corresponde al amigo y consiste en que el halcón de la fortaleza había enturbiado el agua con sus alas.

Por lo visto, la traductora de la balada al inglés no supo cómo traducir el nombre de *Volarica* y optó por sustituir su mención por una imagen agradable, “little stars”. En cuanto a *Volarica*, algunos la han identificado con el planeta Venus, la estrella de la mañana²⁷⁵, porque suele aparecer descrita como una estrella que sale tres horas antes del amanecer, indicando a los labriegos el momento en el que deberían ir a por los bueyes para empezar a arar. Sin embargo, Đ. N. Janković, que ha profundizado en el tema, ha reunido varias fuentes procedentes de la tradición oral serbia de las que se puede deducir que *Volarica* no es Venus. Por ejemplo, en una balada se dice que “no hay [señas] del alba, ni del blanco día, // ni ha asomado su cara la estrella de la mañana, // *Volarica* está iluminando los campos”²⁷⁶, lo que indica claramente que *Volarica* no puede ser la estrella de la mañana. Puesto que Begović también menciona que el cinturón de Orión aparece antes que *Volarica*²⁷⁷, y Venus nunca se acerca a esta constelación, Đ. N. Janković (igual que Marinković, Andonović y Matic) llega a la conclusión de que *Volarica* debería de ser Sirius, la estrella más brillante de la constelación del Can Mayor²⁷⁸. La mención de esta estrella

²⁷⁴ R. G. A. de Bray y A. Hatto en: *Eos*, n° 384b, p. 631.

²⁷⁵ Véase: “*Volarica*” en el *Diccionario MS-MH* y en el *Diccionario SANU*.

²⁷⁶ Véase la balada *Влашић Раде и Латинка дјевојка* en: N. Begović, 1887, p. 31.

²⁷⁷ N. Begović, 1887, p. 187.

²⁷⁸ Respecto a *Volarica*, las leyendas etiológicas y otras relacionadas con ella, véase: Đ. N. Janković, 1951, pp. 137-139.

no puede ser fortuita, puesto que aparece también en una variante de la misma balada recogida entre los serbios de Bosnia. Hatto no la conocía. Hela aquí:

Двоје с' милих омилише,
Ц'јелу ноћ се проводише.
Ал' говори дјевојчица:
„Бога теби, младо момче,
Караће ме мила мајка.“
„Не бој ми се дјевојчице,
Ја ћу тебе научити
Како-ш мајку преварити.
Мами кажи, баби слажи:
Соколи се залетели,
Крил'ма воду замутили.
Док се вода избистрила,
И ја млада заграбила,
У том прошло дан до ноћи,
И мјесеца до по ноћи,
И звјездице воларице“.²⁷⁹

Dos amorosos se enamoraron,
toda la noche se divertieron.
Mas decía la niña:
“Por Dios, joven mozo,
me va a reñir mi madre querida.”
“No temas, niña mía,
yo a ti te enseñaré
cómo mentir a tu madre.
Dile a la mamá, míentele al papá:
“Los halcones llegaron volando,
enturbiaron el agua con sus alas.
Hasta que el agua se aclaró
y yo, joven, la cogí,
se pasó el día y llegó la noche,
y la luna de la medianoche,
y la estrellita boyera.

Las indicaciones temporales en las dos variantes citadas son las mismas: los jóvenes permanecen en la fuente hasta la aparición de la “Boyera”, que empieza a ser visible tres horas antes del amanecer.

En otras variantes mencionadas por A. Hatto, no hay indicaciones respecto a esta estrella. He aquí otra variante serbia, esta vez transcrita por Đ. Rajković y publicada en 1869:

Под гранчицом од маслине
Ту ми сједи млади Јово,
Поред њега млада Маре.
Ту су мало постајали
Па су санак боравили,
А кад су се пробудили,
Говорила млада Маре:
„О ти Јово, срећо моја!
Кориће ме мила мати
ђе сам млада досад била?“
Њој говори млади Јово:
„О ти Маре, срећо моја!
Ја ћу тебе свјетовати
Што ћеш мајци казивати
А право јој не казати:
Долетио сиви соко,
Бунар-воду замутио,
Док се вода разбистрила
Вријеме је постајало.“
Још говори млади Јово:
„О ти Маре, срећо моја!

Bajo la ramita del olivo
está sentado el joven Juan,
a su lado, la joven Mare.
Durante un rato allí estaban
una siestecita se echaban,
mas cuando se despertaron,
decía la joven Mare:
“¡Oh tú, Juan, dicha mía!
Me reñirá mi madre querida
[preguntando] dónde joven había estado.”
Le decía el joven Juan:
“¡Oh tú, Mare, dicha mía!
Yo a ti te aconsejaré
qué decirle a tu madre
sin decirle la verdad:
Vino volando el halcón gris,
enturbió el agua del pozo,
hasta que el agua se aclaró
se pasó el tiempo.”
Más decía el joven Juan:
“¡Oh tú, Mare, dicha mía!

²⁷⁹ BV, 1907, nn° 21 y 22, p. 346.

Питаће ме мили братац,
ђе сам јунак досад био?“
На то њему млада Маре:
„О ти Јово, срећо моја!
Ја ћу тебе свјетовати
Што ћеш брату казивати
А право му не казати:
Ја заиграх коња мога,
Откиде се коњу узда;
Док се узда саковала
Вријеме је постајало.“²⁸⁰

Me preguntará mi querido hermano
dónde, héroe, había estado.”
Le contestaba la joven Mare:
“¡Oh tú, Juan, dicha mía!
Yo a ti te aconsejaré
qué decirle al hermano
sin decirle la verdad:
Hice brincar a mi caballo,
se le rompió la rienda;
hasta que la rienda se reparó
se pasó el tiempo.”

Muy acorde con la tradición serbia, esta variante comienza con la insistencia en la pureza inicial de la joven pareja, lo que se expresa a través de la mención de la “ramita del olivo” bajo la cual están sentados.²⁸¹ La misma impresión se intenta imponer con la descripción que sigue, en la que los jóvenes “se echan una siesta” y al despertar entablan una conversación que alegóricamente revela lo ocurrido entre ellos. La hora del día en la que tienen lugar el encuentro y la despedida de la pareja no se mencionan. Lo que es curioso es que igual que en una de las variantes búlgaras los jóvenes se instruyen mutuamente sobre cómo “mentir” a sus familiares. Como he mencionado arriba, en la balada búlgara la excusa que el amigo propone a la joven consiste en que los “caballos blancos del bey” habían enturbiado el agua, mientras que ella le aconseja a él que diga que había perdido su “carnero lanudo” y que tardó en encontrarlo. En cuanto a la excusa de la moza, la balada serbia coincide con la variante recogida en Croacia. Igual que en todos los casos previamente comentados, el eje de la excusa es el agua enturbiada por un animal / ave. Las excusas de los jóvenes en el caso búlgaro y serbio a primera vista parecen estar más alejadas: en el caso búlgaro se trata de un “carnero lanudo” que se ha perdido, y en el serbio, de las riendas rotas del caballo. Sin embargo, las dos imágenes se refieren lo mismo: la pérdida del control sobre el animal perteneciente al joven, es decir, el deseo sexual que no se ha podido contener.

Respecto al momento del encuentro, la última variante no lo menciona. Sin embargo, si consideramos las demás variantes (las de Macedonia, Bosnia, Krajina y Croacia), podemos ver que en una de ellas el encuentro tiene lugar justo antes del amanecer (la variante macedonia), mientras que en las otras tres, no. Notamos, por lo

²⁸⁰ Đ. Rajković, 1869, n° 91, pp. 65-66.

²⁸¹ En las creencias populares serbias el olivo tiene un lugar destacado por las características profilácticas que se le adjudican y que se pueden notar en muchas prácticas descritas por etnógrafos, basadas en el uso del olivo en acciones de tipo apotropaico o medicinal. Véase: V. Čajkanović, 1994, 4, pp. 148-149, 244.

tanto, cierta vacilación en cuanto a este motivo, para el que ya hemos dicho que debería de ser anterior al motivo de la separación de los enamorados al alba. Su conservación en la variante macedonia, que es la más antigua de las cuatro, apoya adicionalmente la hipótesis de que en el prototipo del texto el momento del encuentro era el amanecer. A la vez, la indicación de una estrella concreta que se vincula con la cita de la joven pareja no puede ser fortuita y debe de haber tenido alguna función en el prototipo de la balada en la que el encuentro ocurre justo antes del amanecer. De ese tema nos ocuparemos en el capítulo III.4.4.1.

He aquí el cuadro con la comparación de elementos en común entre las tres variantes serbo-croatas y la cantiga *Digades, filha, mia filha velida*:

Elementos comparados	Cantiga de Meogo	Balada serbo-croata
Estructura	un diálogo	narración + un diálogo
Hablan:	la joven con la madre	la joven con el amigo
Encuentro matutino	+	-
Excusa transparente	agua enturbiada por un animal	agua turbia por un animal (en una variante, la excusa es doble – la del amigo consiste en la rienda rota)
El animal que enturbia el agua	ciervo	halcón/halcones

II.1.9.2.6. La balada serbia “Por tres años pretendí a una doncella”

Los primeros en advertir la existencia de la balada *Por tres años pretendí a una doncella* y en llamar la atención sobre sus semejanzas con los motivos de la cantiga *Digades, filha, mia filha velida* fueron R. G. A. de Bray, A. Hatto y B. Krstić²⁸². E. Morales Blouin no la cita, pero hace referencia a su contenido y se detiene más en ella considerándola de “especial interés para comprender el motivo del ciervo que enturbia el agua”.²⁸³ Si no hubiera sido por esta balada serbia, se habría creído que los ciervos enturbiadores de agua son una rareza poética de Meogo sin paralelo alguno en el resto de la poesía europea y mundial.

La balada proviene del *Manuscrito de Erlangen*, encontrado en 1913 y donado a la biblioteca de la ciudad por una persona anónima en los años ochenta del siglo XIX. Se trata de un manuscrito iluminado y lujosamente escrito, con 217

²⁸² R. G. A. de Bray, y A. Hatto en: *Eos*, p. 631 y B. Krstić, en: *Eos*, p. 618.

²⁸³ E. Morales Blouin, 1981, p. 110.

composiciones, la mayoría de ellas tradicionales y pertenecientes a diferentes géneros: cantares épicos, cantos líricos, baladas, cantarcillos eróticos y otros chistosos, al lado de los cuales también figuran algunas composiciones cultas. Las características gráficas apuntan hacia la ornamentación típica de los calígrafos barrocos austriaco-alemanes de finales del siglo XVII y principios del XVIII. Por otro lado, la mención de los acontecimientos sobre los que hablan los cantares de gesta ubica el periodo de la recolección de los cantos y de la transcripción del manuscrito entre 1716 y 1733, mientras que los análisis hechos respecto de la fecha de la fabricación del papel apuntan hacia el año 1710. Fue redactado para alguna persona importante del más alto rango gubernamental en la Serbia de la época, lo más probable, para el Príncipe Eugenio de Saboya²⁸⁴.

He aquí la balada:

Просио дјевојку за три године,
 –не дадоше ју ни за четири.
 Оседлах коња јоште свечера,
 узех сокола на десну руку,
 а бојно копје у л’јеву руку,
 а мор-ферецу на десно раме.
 Паке отидох кроз црну гору,
 кроз црну гору на ладну воду,
 али на води душа дјевојка.
 [Ја] везах коња за виту јелу,
 прислоних копље уз виту јелу,
 пустих сокола на виту јелу,
 узех дјевојку за б’јелу руку,
 те [је] одведох под виту јелу:
 Дори је љубих, дори је грлих.
 Мјесец ми зађе, сунце изађе.
 Љуто тужила добра дјевојка:
 „Авајле мени, до мила бога,
 како ћу јадна мајки лагати,
 мене ће моја мајка карати.“
 [Ја] момак рекох доброј дјевојки:
 „Мучи, не плачи, срце дјевојко,
 а ја ћу јунак теби казати
 како ћеш твојој мајки лагати.
 Ти реци, душо, мај[чи]ци твојој:
 Тако ми бога, мила мајчица,
 јелен бијаше на ладној води,
 рогом замути студену воду.
 Рогом је мути, очима бистри.
 Ја сам чекала док је избистри.“

Por tres años pretendí a una doncella;
 no me la dieron ni al pasar el cuarto.
 Aún de noche ensillé mi caballo,
 puse mi halcón en el brazo derecho,
 llevé la lanza guerrera en el izquierdo,
 un brial granate en el hombro derecho.
 Me encaminé por el monte negro,
 por el monte negro hasta el agua fría;
 mas en el agua, una dulce doncella.²⁸⁵
 Até mi caballo al abeto esbelto,
 apoyé mi lanza al abeto esbelto,
 solté mi halcón al abeto esbelto,
 cogí a la doncella de la mano,
 la llevé bajo el abeto esbelto.
 Allí la estuve besando, allí la estuve abrazando.
 La luna se me ponía, el sol ya salía.
 La buena doncella amargamente decía:
 “Ay pobre de mí, ay Dios mío,
 cómo, pobre, mentiré a mi madre,
 mi madre me va a regañar.”
 [Yo] mozo decía a la buena doncella:
 “No hables, no llores, doncella, corazón,
 yo, caballero, te enseñaré
 cómo mentir a tu madre.
 Dile a tu madre, alma mía:
 “Juro por Dios, mi madre querida,
 el ciervo estaba en el agua fría,
 con el cuerno enturbiaba el agua helada.
 Con el cuerno la enturbiaba, con los ojos la aclaraba.
 Yo esperaba a que la aclarase.”

²⁸⁴ Para más datos respecto del manuscrito, véanse: G. Gesemann, 1925, pp. I-CXLVIII; R. Medenica, 1987, pp. 5-25.

²⁸⁵ La traducción literal sería: ‘mas en el agua, doncella-alma’. ‘Doncella-alma’ puede ser entendido de diferentes maneras: ‘una bellísima doncella’, ‘la doncella de mi alma’, ‘una / la dulce doncella’.

И отишла је добра дјевојка.
 Стала [је] мајка дјевојку карат:
 „Хе, кучко једна, не ћери моја,
 што си чинила на ладној води
 од полуноћи близу до подне?“
 Дјевојка мајки тихо говори:
 „Не карај мене, мајко рођена,
 јелен бијаше на ладној води,
 рогом замути студену воду,
 рогом ју мути, очима бистри.
 Ја сам чекала док ју избистри.“
 Мајка дјевојки тихо говори:
 „Не лажи, кучко, не ћери моја,
 то не би, кучко, из горе јелен,
 већ би добар јунак из града.
 Него ми кажи који је јунак,
 који је рогом воду мутио
 и тебе, кучко једна, љубио!
 Нека те води, нека те љуби!
 Зашто те јунак много просио,
 а ја те нисам за њега дала,
 а сада си се сама удала.
 Која си њега сама љубила.”²⁸⁷

Y se marchó la buena doncella.
 La madre regañaba a la doncella:
 “Eh, perra, y no hija mía,
 ¿qué hacías en el agua fría
 desde la medianoche hasta el mediodía?”
 La doncella en voz baja a la madre decía:
 “No me regañes, mi madre querida,
 el ciervo estaba en el agua fría,
 con su cuerno enturbiaba el agua helada,²⁸⁶
 con su cuerno la enturbiaba, con los ojos la aclaraba.
 Yo esperaba a que la aclarase.”
 La madre en voz baja a la doncella decía:
 “No mientas, perra, y no hija mía,
 eso no fue, perra, el ciervo del monte,
 mas eso fue el buen caballero de la fortaleza.
 ¡Más te vale decirme qué caballero
 con el cuerno el agua enturbiaba
 y a ti, perra, a ti te besaba!
 ¡Que te lleve, que te bese!
 Mucho tiempo a ti te pretendía,
 mas darte a él yo no quería;
 y ahora tú sola te has casado,
 porque tú sola le has amado.”

En esta balada un joven caballero, después de pasar *tres años en vanos intentos de conseguir a su pretendida*, hace preparativos para salir de caza antes de amanecer. A caballo, con lanza y halcón penetra en un bosque oscuro. Allí bajo un abeto y al lado del agua fría se encuentra con su amiga. Al amanecer, la joven está preocupada porque no sabe cómo justificar la demora ante su madre y el amigo le aconseja que diga que no pudo volver antes porque en el agua se había encontrado con un ciervo que con su cuerno enturbiaba el agua y la aclaraba con sus ojos y que tuvo que esperar hasta que se aclarase. La doncella vuelve a casa y entabla el diálogo con su madre. La madre le pregunta por qué ha tardado tanto y la doncella le responde con la excusa propuesta por su amigo. La madre no la cree y la regaña diciendo que no era ningún ciervo, sino el “buen caballero de la fortaleza” que durante tres años había pedido la mano de la hija, pero ella no se la había dado; le dice a la hija que se vaya con él porque ahora se “ha casado con él sola” por haberle amado.

²⁸⁶ El adjetivo *su* no existe en el texto original. Nos hemos decidido por esta traducción para evitar tanto el artículo determinado, como el indeterminado. E. Morales Blouin (1981, p. 111) menciona que en el original el cuerno del ciervo se menciona en singular como si se tratara de un unicornio. Realmente, el texto original puede ser leído de las dos formas porque en él no hay nada que pudiera dar indicaciones más precisas.

²⁸⁷ He citado la balada tal como aparece en el libro de A. Hatto, cuya transcripción se basa en la edición de Gesemann, pero escrita con la ortografía moderna. Véanse las dos ediciones: G. Gesemann, 1925, n° 36, pp. 41-42 y en R. Medenica, 1987, n° 36, pp. 83-84.

La balada describe un encuentro amoroso presentado como una caza erótica. Como ya he señalado previamente, A. Hatto erróneamente incluye esta balada entre los textos balcánicos en los que no se habla de un encuentro matutino, sino de la cita que tiene lugar durante el día y se prolonga durante la noche hasta la madrugada. La balada hace dos referencias relevantes para determinar los momentos de la cita y de la despedida. La primera está en el tercer verso que dice: “Aún de noche ensillé mi caballo”, y la segunda, en los dos últimos versos de la primera réplica de la madre: “¿qué hacías en el agua fría // desde la medianoche hasta el mediodía?”. Lo que se puede deducir de los versos citados es que se trata de una cita a la que los jóvenes acuden de noche, probablemente hacia o después de la medianoche; la madrugada y la mañana la pasan juntos y la joven vuelve a casa hacia el mediodía. Puede también que la madre exagere un poco respecto del momento en el que la joven vuelve a casa, pero eso es de menos, lo que está claro es que el encuentro tiene lugar unas horas antes del amanecer y se prolonga en la madrugada hasta bien entrado el día. Lo que es curioso en cuanto a esta cita es que las palabras de la madre dan la impresión que a la madre no le parece sospechosa tanto la salida nocturna de la hija como su retorno retrasado. La madre conoce bien la hora en la que la joven sale de la casa, lo que sugiere que la muchacha lo hace con el consentimiento de la madre. Nos detendremos más en este detalle en el capítulo II.2.1.3.

La balada se podría dividir en tres partes: los preparativos para la caza erótica del joven, el encuentro amoroso en el monte al lado del agua y el diálogo entre la doncella y su madre. La cantiga de Meogo “suprime” las primeras dos partes de la balada (los preparativos para la “caza erótica” y el encuentro), pero en cuanto a la tercera parte (el diálogo madre-hija), nos topamos con estructuras casi idénticas.

Respecto de la primera parte de la balada, aparte de los símbolos relacionados con la caza erótica y las preparativas nocturnas para la misma, se menciona otro motivo al que se da una importancia especial puesto que aparece en el primer verso: el frustrado anhelo amoroso del joven que pasa tres años pretendiendo a una doncella. A pesar de que en ninguno de los textos europeos anteriormente citados aparece este motivo, se pueden encontrar motivos afines existentes en la poesía de Meogo y la balada serbo-croata. En esta última se menciona una larga temporada en la que los enamorados no se ven, causada por una riña entre ellos y mencionada en tres de las cuatro variantes (en la variante croata no se menciona la riña, pero sí el periodo de un año en el que los enamorados no se han visto). Por otro lado, hay dos cantigas de

Meogo en las que se menciona el deseo frustrado de ver al amigo/amiga: *Ay, cervos do monte, vinvos preguntar*, en la que la doncella añora al amigo ausente, y *Tal vai o meu amigo*, en la que el amigo sufre igual que un ciervo herido y cercano a la muerte. No es superfluo recordar también la cantiga *Por mui fremosa, que sanhuda estou* en la que la doncella se muestra enfadada con el amigo, lo que puede estar relacionado con el motivo de la riña entre los enamorados.

En la segunda parte de la balada en la que se describe el encuentro de los jóvenes, nos topamos con toda una serie de símbolos a través de los que se describe lo que ocurre entre ellos. El joven “ata su caballo”, “apoya su lanza” y “suelta su halcón” al “abeto esbelto”. Los abetos y los pinos son árboles que en la lírica serbia aparecen con mucha frecuencia como árboles que simbolizan a parejas de enamorados. Mientras que la palabra *jela* (abeto) es de género femenino, la que designa al pino, *bor*, es de género masculino. Por lo tanto el abeto representa a la doncella y el pino a su amigo. Los encuentros amorosos casi obligatoriamente tienen lugar bajo “abetos esbeltos” y “verdes pinos”²⁸⁸. Éstos últimos figuran en contextos idénticos en la poesía galaico-portuguesa y la ibérica en general²⁸⁹. En esta segunda parte es donde tiene lugar el diálogo entre los jóvenes y en este punto tiene paralelos con los ya mencionados cantos franceses, búlgaros, lituanos, croatas y serbios con la estructura del diálogo entre la doncella y su amigo. Sin embargo, como ya he mencionado, todos estos cantos difieren de la cantiga gallega por la ausencia del motivo del ciervo, que, como ya he señalado, no es casual.

En la tercera parte de la balada aparece la “excusa transparente”. Aquí es donde estructural y temáticamente la balada muestra un alto nivel de coincidencias con la cantiga. Estas coincidencias no son nada lejanas y forzadas, sino al contrario, se trata de todo un conjunto de elementos idénticos, de pequeños sistemas lírico-narrativos paralelos, lo que nos lleva a la conclusión de que de ninguna manera es posible que se trate de coincidencias casuales.

Si comparamos esta parte de la balada serbia con la cantiga de Meogo, llegamos al siguiente esquema:

²⁸⁸ La misma función la pueden tener los manzanos, naranjos, álamos y arces.

²⁸⁹ X. Filguerira Valverde, 1992, pp. 74-77. Sobre el valor simbólico-amoroso de pinos, pero también encinas, avellanos, álamos etc. en la lírica popular peninsular, véase: J. Victorio, 1995, pp. 67-76.

Elementos comparados	Cantiga	Balada
Estructura de diálogo	+	+
Hablan la hija y la madre	+	+
Excusa transparente = agua turbia	+	+
El animal que enturbia es el ciervo	+	+
La madre regaña a la hija por mentirla	+	+

Como podemos ver, esta parte de la balada contiene *todos* los elementos existentes en la cantiga.

La imagen del ciervo, como han mostrado las investigaciones previamente mencionadas, representa a una figura erótica, símbolo de la potencia sexual viril. Respecto a esta imagen, en la balada aparecen todos los elementos existentes en la cantiga, pero, además, nos topamos con dos detalles nuevos: el cuerno del ciervo (*con el cuerno la enturbiaba*) y la fórmula *con los ojos la aclaraba*. Ambos, como se verá más tarde en otros ejemplos serbios, aparecen siempre juntos, como si se tratara de una sola fórmula. Tanto en esta cantiga como en *Levouss' a louçana* no hay menciones del cuerno; se dice que el ciervo “volvía” el agua sin precisar cómo lo hacía; puesto que en unas de las cantigas se hace referencia a la fuente como al lugar donde los ciervos van a beber, se podría deducir que enturbian el agua bebiéndola. Sin embargo, en ese caso, el uso del verbo “volver” sería inadecuado. Bebiendo el agua un ciervo puede enturbiarla, pero difícilmente puede beber “revolviéndola”. En las cantigas, el sinónimo del agua es *o alto*, es decir, “el agua profunda”, lo que dificulta la posibilidad de que un animal la pudiera enturbiar al beber. Respecto a este detalle la balada ofrece la explicación para el uso del verbo “volver” en las cantigas.

E. Morales Blouin llama la atención sobre la presencia del motivo del cuerno con el que el ciervo revuelve el agua, que se menciona siempre en singular como si se tratara de un unicornio y añade que tanto el cuerno del ciervo como el resto de los símbolos relacionados con el doncel – el caballo, el halcón y la lanza – son símbolos fálicos que “al mismo tiempo presentan un panorama de cacería simbólica”.²⁹⁰ En cuanto al motivo del ciervo que después de enturbiar el agua *la aclara con sus ojos*, hasta ahora no ha habido intentos de interpretarlo. A la vista de toda la historia de la balada, es probable que se refiera a la confirmación, por parte del amigo, de que sus intenciones son las mismas que antes de pasar la noche con la joven. En serbio se

²⁹⁰ E. Morales Blouin, 1981, p. 111.

suele decir de los ojos que son “espejos del alma” porque revelan el estado interior de la persona y, por lo tanto, también sus intenciones. Aquí, los ojos aclaran lo enturbiado, es decir, el amigo se muestra decidido a cumplir con la promesa anteriormente dada. La ecuación *agua turbia = desilusión por el silencio del amigo* se ve bien ilustrada en la siguiente cancioncilla recogida por M. Đ. Škarić:

А што ми се бунар-вода мути? ¿Por qué en el pozo se está enturbiando el agua?
Прошô лола, па од мене ћути!²⁹¹ ¡Ha pasado mi amigo sin decirme nada!

Igual que en el caso de la cantiga de Meogo, la mentira de la hija parece ser más bien una forma eufemística y simbólica de decir la verdad a la madre. En un primer momento, se trata de un mensaje que el doncel de forma directa dirige a su amiga, pero indirectamente va dirigido a su madre. La madre, como si no lo oyera, insiste en el “daño” hecho y revela de una forma explícita que el ciervo que enturbió el agua es el caballero que la besó a la hija, equiparando estas dos imágenes. Otro elemento que merece ser señalado es que la madre describe al amigo como un “buen caballero de la fortaleza”, lo que marca la diferencia social entre la moza y el joven, puesto que la muchacha claramente pertenece al ambiente rural. Indicaciones del mismo tipo se hallan en las baladas búlgara y serbo-croata y, según algunos de críticos anteriormente mencionados, puede que también en la poesía de Meogo. También hay que llamar la atención sobre cierto paralelismo con la balada serbo-croata de la que se ha hablado en el capítulo anterior, en la que se menciona un halcón que viene de la *fortaleza* (*grad*, ‘fortaleza’, ‘ciudad’, ‘ciudad fortificada’). Como podemos ver, la misma palabra *grad*, se menciona como el lugar del que llega el halcón / amigo. Así que el motivo del halcón de la balada anterior no debería ser entendido solamente como un símbolo “fálico”, como lo interpreta E. Morales Blouin, sino más bien como una imagen que se refiere al estatus social del amigo. De él la balada *Por tres años pretendí a una doncella* claramente dice que es un “buen caballero” y los halcones son parte de la vida caballeresca. De ahí que sea muy probable que en las variantes de la balada serbo-croata (todas uno o dos siglos

²⁹¹ M. Đ. Škarić, 1939, n° 44, p. 187. No está de más mencionar que el contraste entre el agua turbia y el agua clara es muy común en la tradición ibérica. Claro, dependiendo del contexto, no tienen que referirse siempre a las “promesas cumplidas”, igual que en la tradición serbia. Acordémonos sólo de la famosísima cancioncilla:

Turbias van las aguas, madre,
turbias van,
mas ellas se aclararán.
(M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 855B, p. 556)

posteriores a la balada *Por tres años pretendí a una doncella*) el motivo del ciervo se suprime porque ha sido sustituido por el motivo del halcón en un proceso de racionalización del texto.

Aparte de la historia y el motivo del ciervo utilizado en una falsa excusa, hay otro detalle que nos llama la atención: el cruel y brutal tono de la madre al recriminar a la hija. En la medida en la que es posible que aparezca en una canción de amigo, este tono está presente en la cantiga. En la balada se vuelve mucho más cruel: la madre insiste en llamar a la hija *perra* (“No mientas, *perra*, y no hija mía; eso no fue, *perra*, el ciervo del monte; y a ti, *perra*, a ti te besaba”). Es curiosa la semejanza entre la forma en la que la madre se dirige a la hija y la recriminación similar que se encuentra en el ya mencionado romance gallego (véase el capítulo II.1.9.3.). X. L. Méndez Ferrín, lo cita como el único caso conocido por él en el que de una manera realista se habla de la desfloración. En él aparece una igual de brutal recriminación por parte de la madre: “Anda ti, *perra traidora*, // dónde tiñas o sentido”. Este crítico considera que no en vano se trata de un insulto castellano. La verdad es que se trata de una fórmula común en la poesía tradicional castellana, igual que aparece muy a menudo como fórmula de insulto en la poesía tradicional serbia. Puede que se trate de una casualidad que aparezca en contextos tan similares en el romance gallego y en la balada, pero a pesar de ello no deja de ser una casualidad curiosa.

Si volvemos otra vez a la cantiga, notamos cierta similitud en la estructura de los versos “Mentís, mia filha, mentís por amigo” / “Mentís, mia filha, mentís por amado” y el verso “No mientas, *perra*, y no hija mía” procedente de la balada. Los versos se pueden dividir en tres partes: la primera que alude a la mentira pronunciada por la hija, la segunda es el apóstrofe a la hija y la tercera sería la que sigue después del apóstrofe. En los tres versos citados coinciden las primeras dos partes del verso.

Después de todas las similitudes y paralelismos notados entre la cantiga y la balada nos parece indudable que tienen el mismo origen. El valor poético de la cantiga es incomparablemente mayor que el de la balada, pero hay que tener en cuenta que la cantiga nació de la pluma de un trovador culto y de gusto refinado, mientras que la balada ha sido transcrita tal como la cantaba el pueblo. El lenguaje del modelo popular que le sirvió de inspiración a Meogo a la hora de componer la cantiga, seguramente no era tan pulido como el del trovador. Es muy probable que en él existiera algo del tono brutal de la balada y del mencionado romance gallego. Lo que se impone es que la cantiga y la balada probablemente tengan orígenes comunes. Hará

falta ver cuáles son y buscar respuestas que nos aclaren mejor el trasfondo de la cantiga en cuestión.

II.1.9.2.7. Análisis comparado de los textos

En el siguiente cuadro hemos reunido los elementos distintivos clave de todos los textos examinados para poder apreciar con más claridad las similitudes y las diferencias existentes en ellos. Los elementos característicos de la cantiga *Digades, filha, mia filha velida* y las cantigas de Meogo vistas como un conjunto están sombreados en gris para destacar los paralelos entre la cantiga y los demás textos.

Elemento comparado	Cantiga	Canción francesa	Canción gascona	Daina lituana	Balada búlgara	Balada serbo-croata	Balada serbia
Encuentro matutino	+	+	+	+	-	-	+
Encuentro al lado del agua	+	+	+	+	+	+	+
Narración	+	+	+	+	+	+	+
Diálogo	+	+	+	+	+	+	+
Diálogo doncella-amigo	-	+	-	+	+	+	+
Diálogo doncella-madre	+	-	-	+	+	-	+
Diálogo doncellas-labriegos	-	-	+	-	-	-	-
Excusa trans. doncella	+	+	+	+	+	+	+
Excusa trans. amigo	-	-	-	-	+	+	-
Excusa - agua turbia	+	+	+	+	+	+	+
Agua enturbiada por un animal/ave	+	+	+	+	+	+	+
Animal / ave	ciervo	ruiseñor	ánade	ánade ganso ave marino	caballos	halcón	ciervo
Agua aclarada por un animal	-	-	-	-	-	-	+
Amigo viene de otro grupo social	+	-	-	-	+	+	+
Madre recrimina a la hija	+	-	-	+	+	-	+
Madre dice a la hija que miente	+	-	-	-	+	-	+
Hermanos de la doncella	-	-	-	+	-	-	-
Larga separación de enamorados	+	+	-	-	-	+	+

El análisis está realizado a base de comparar los casos de aparición de 18 elementos característicos de todos los textos examinados. Los textos, dependiendo del número de elementos observados que aparecen en cada uno de ellos, muestran los siguientes resultados:

1. La cantiga de Meogo: 13/18

2. La canción francesa: 10/18
3. La canción gascona: 9/18
4. La *daina* lituana: 12/18
5. La balada búlgara: 13/18
6. La balada serbo-croata: 11/18
7. La balada serbia: 15/18

Estos resultados muestran que la balada serbia tiene el índice más alto de elementos observados – 15. Siguen las cantigas de Meogo y la balada búlgara con 13, la *daina* lituana (12), la balada serbo-croata (11), la canción francesa (10) y la gascona con 9 elementos marcados. Este resultado puede ser significativo en cuanto al grado de representatividad de cada uno de los textos respecto a los demás de la misma familia, a pesar de que hay que tener en cuenta que estos resultados se basan en la capacidad acumulativa de elementos examinados sin tomar en cuenta otros aspectos que pueden tener un interés igual de relevante.

Siendo las cantigas de Meogo el eje de nuestro análisis, hace falta comparar el grado de paralelismo que tienen con respecto a los demás textos examinados. Del total de 18 elementos observados, en las cantigas aparecen 13. Comparada la aparición de esos trece en el resto de los textos llegamos a los siguientes resultados:

1. La canción francesa: 7/13
2. La canción gascona: 7/13
3. La *daina* lituana: 9/13
4. La balada búlgara: 10/13
5. La balada serbo-croata: 8/13
6. La balada serbia: 13/13

En todos los casos, menos en el de la balada serbia, el número de coincidencias sigue siendo más o menos el mismo que en la lista anterior (la canción francesa y la gascona –7, la balada serbo-croata –8, la *daina* lituana –9, la balada búlgara –10), mientras que la balada serbia tiene una coincidencia más –el animal en cuestión es el ciervo–. Se demuestra así que no sólo que tiene la mayor proximidad a las cantigas, sino un paralelismo absoluto en cuanto a la aparición de los elementos marcados.

Por otro lado, si tomamos como eje de comparación la balada serbia, notamos que de los 15 elementos presentes en ella, el grado de paralelismo que tiene con los demás textos es el siguiente:

1. Las cantigas: 13/15
2. La canción francesa: 9/15
3. La canción gascona: 7/15
4. La *daina* lituana: 10/15
4. La balada búlgara: 11/15
5. La balada serbo-croata: 9/15

Los resultados muestran que la balada serbia tiene el mayor índice de coincidencia con las cantigas – 13, mientras que siguen la balada búlgara – 11, la *daina* lituana – 10, la canción francesa y la balada serbo-croata –9 y la gascona con 7 puntos comunes. Por otro lado, respecto de todos los textos, la balada serbia tiene el mayor número de coincidencias con los demás: son sólo tres los motivos que no aparecen en la balada *Por tres años pretendí a una doncella* y que existen en el conjunto de los demás textos: la mención de los hermanos de la joven (motivo existente únicamente en el caso lituano), la falsa excusa del mozo (existentes en las tradiciones lituana, búlgara, croata y serbia) y la mención de los labriegos que conversan con más de una muchacha (existente sólo en la canción gascona).

Con respecto a las cantigas de Meogo, la balada serbia muestra una constante diferencia de un punto en el número de coincidencias: en cuanto a la canción francesa y la balada serbo-croata, 8-9; en cuanto a la *daina* lituana, son 9-10, lo que una vez más se repite en el caso de la balada búlgara –el número de coincidencias con las cantigas es 10–, mientras que con respecto a la balada serbia las hay 11 (la excepción es la canción gascona que comparte el mismo número de coincidencias tanto con las cantigas, como con la balada). En todos esos casos se trata de un elemento compartido por los demás textos y ausente de las cantigas: el diálogo doncella-amigo. Este dato indica un grado muy alto de probabilidad de que el prototipo del que provienen los textos que hoy en día conocemos estuviera compuesto tanto de diálogos como de narración, y que, aparte del diálogo doncella-madre, también incluyera el diálogo entre la doncella y su amigo. Eso significaría que Meogo en su creación poética muy posiblemente partiera de un texto tradicional, haciendo de una forma consciente la selección de sus elementos conforme con el dictamen de su refinada sensibilidad y gran habilidad artística, y centrándose principalmente en el diálogo madre-hija (excepto en la cantiga IV, que es un diálogo entre la doncella y los ciervos, y en la cantiga V, donde usa la “narración”). Esta hipótesis está conforme con lo que sabemos sobre la lírica pretrovadoresca que, como se acepta hoy en día, empleaba la

narración y el diálogo²⁹² y con el carácter de las cantigas de amigo que, como señala R. X. Pena, son un género sincrético, “unha primitiva mistura de xéneros, nunha etapa que o lírico, o narrativo e o dramático non teñen determinados os seus terreos e lugares de actuación”²⁹³.

Hay cinco elementos que son comunes a todos los textos: el diálogo, la narración, la excusa transparente, el agua enturbiada y la mención de un animal responsable de ello. Por el contrario, hay tres elementos que aparecen sólo en uno de los textos: el animal que después de enturbiar el agua aclara la misma con sus ojos (la balada serbia), el motivo de los hermanos de la doncella (la *daina* lituana) y el motivo de los labriegos (canción gascona). Los tres motivos, curiosos en sí, dejan en la incertidumbre respecto de su posible pertenencia al prototipo. Lo mismo se podría decir en cuanto a otro elemento que aparece sólo en dos textos –la excusa transparente del amigo–, que se menciona en la balada búlgara y en la variante serbia de la balada serbo-croata (con él hay que relacionar también la excusa del mozo en la baladilla croata sobre la que ha llamado la atención J. Miletich). A pesar de que ese motivo no se menciona en la *daina* citada, en su descripción de la forma en la que se canta este tipo de *dainas*, S. Westfal apunta que las *dainas* con este tipo de diálogo madre-hija se cantan alternándose con otras, en las que los protagonistas del diálogo son el padre y el hijo y en las que el hijo intenta mentir al padre acerca de su cita con la amiga, pero acaba descubierto²⁹⁴. El hecho de que este motivo exista en las tradiciones balcánica y lituana, apunta hacia su posible existencia en el prototipo. Por alguna razón, debió de ser olvidado en otras tradiciones.

Lo que el análisis expuesto deja claro es que la balada *Por tres años pretendí a una doncella* representa el caso más cercano a la cantiga *Digades, filha, mia filha velida* de todos los textos conocidos hasta el momento con el motivo de la excusa transparente, por lo que se convierte en el eslabón clave, en el que nos proponemos indagar para buscar elementos comunes con la poesía de Meogo.

²⁹² M. Frenk Alatorre, 1975, pp. 76-77.

²⁹³ R. X. Pena, 1986, p. 170.

²⁹⁴ S. Westfal en: *Eos*, p. 685.

II.1.9.3. *La hipótesis de Morales Blouin respecto a los orígenes del motivo de la “excusa transparente”*

La balada *Por tres años pretendí a una doncella* le sirve a E. Morales Blouin tanto para interpretar el motivo del ciervo, como para buscar el contexto histórico-cultural en el que nació el motivo de la excusa transparente. Le parece especialmente significativo que “por la noche pasada junto al agua, y por mediación de un ciervo simbólico inventado por el galán, pero con quien se identifica, se han llevado a cabo los esponsales de los jóvenes, que no habían sido posibles aun cortejándola por tres años”.²⁹⁵ Lo que ve más intrigante es “la sensación nupcial lograda por la escena al aire libre”, que “sugiere valor ritual formal en el acontecimiento y tiene cierto parecido con la gran cantidad de ritos formulaicos prenupciales de diferentes pueblos, especialmente el del matrimonio por medio de la captura formal o connubial de la novia”.²⁹⁶ Hace mención de las prácticas del matrimonio por captura entre rusos y serbios y de su resonancia en las baladas tradicionales del sur de Europa. Reúne interpretaciones de este fenómeno propuestas por otros autores y explica que este tipo de capturas es raramente hostil porque “responde más que nada a una formalidad que permite la unión entre grupos rivales”. Señala que pertenece a la época de transición entre el matrimonio matriarcal y el patriarcal cuando el varón ya no quiere abandonar su tribu para pasar a vivir con la novia, sino que la fuerza a ella a hacerlo. Y concluye:

De todo esto puede deducirse que el matrimonio primaveral al aire libre es parte de una arcaica sanción tribal que sin aprobación abierta permite los encuentros amorosos juveniles en pro de la preservación óptima de la especie humana, salvando así el tabú contra la elección personal entre los jóvenes. La filosofía básica parece ser: “A lo hecho pecho”. Además, el enlace temporal es importante por el arcaísmo que supone esta dispersión internacional de la «excusa transparente».²⁹⁷

Morales Blouin insiste en que la excusa transparente es muy común tanto en la tradición ibérica, como en la de otros pueblos del mundo y que no se limita solamente a los motivos del ciervo y del agua turbia. El ejemplo más antiguo encontrado por esta autora es un poema de mujer egipcio, que data de, aproximadamente, dos mil años antes de Cristo y que forma parte de la colección Hilprecht de la Universidad Friedrich-Schiller en Jena. En ese poema se describe un encuentro amoroso entre dos

²⁹⁵ E. Morales Blouin, 1981, p. 111.

²⁹⁶ E. Morales Blouin, 1981, p. 111.

²⁹⁷ E. Morales Blouin, 1981, p. 112.

enamorados: la joven Inanna se demora y está preocupada por no saber qué decir a su madre, por lo que su amante le sugiere que diga que se ha ido a la plaza con una amiga y que allí se entretuvieron con el canto y el baile de un músico. Morales Blouin advierte de la naturaleza divina de los enamorados, puesto que Inanna es el nombre de la diosa sumeria de fertilidad, la *alfarera* que creó al hombre de barro. Se relaciona con Ishtar-Astarté y el lucero vespertino y matutino y reúne en sí aspectos diurnos y nocturnos, erótico-amorosos y guerreros. En la forma en la que Inanna describe a su amante, la autora ve atributos que se pueden asociar a Dumuzi, el esposo e hijo de Inanna, dios de la vegetación que muere y renace cíclicamente después de haber sido ritualmente ungido y echado al agua en forma de tronco.²⁹⁸ Resumiendo y juntando los resultados del análisis de la balada serbia y el antiguo poema egipcio, Morales Blouin llega a la conclusión de que:

El motivo de la excusa transparente bien pudiera ser que nos llegue de las canciones de amor que celebraban el aspecto jubiloso de los mitos de vegetación: la unión de la Diosa madre con su consorte dios de vegetación, unión que pertenece al estadio cultural donde empieza la hegemonía patriarcal. El epíteto «la alfarera» presupone una fase anterior en que la diosa crea a la humanidad del barro, es decir, sin macho fecundador.

Las canciones que celebraban la amorosa unión de los dioses y las endechas a la muerte prescrita del hijo-amante representan un tesoro de poesía-canto milenario que increíblemente se refleja todavía en la lírica tradicional de los diversos países. El tiempo y las circunstancias de la unión sagrada fueron prototipo de las relaciones intersexuales humanas y la raíz de la lírica primaveral por siglos venideros.²⁹⁹

Hipótesis interesante y atractiva, pero bastante atrevida, si tenemos en cuenta la escasez de textos con claras indicaciones mitológico-religiosas que la apoyen. En nuestro caso, para poder aplicarla a la cantiga de Meogo, haría falta disponer también de eslabones que pudieran relacionarse tanto con la cantiga como con el canto egipcio que inspiró la hipótesis de Morales Blouin. Este tipo de textos falta, pero en la tradición serbia existe un grupo de cantos rituales que se pueden relacionar con los motivos presentes en la balada *Por tres años pretendí a una doncella* y que puede que nos dé alguna pista sobre la hipótesis de la ilustre crítica.

²⁹⁸ E. Morales Blouin, 1981, pp. 113-114.

²⁹⁹ E. Morales Blouin, 1981, p. 115.

II.2. SÍNTESIS Y PROBLEMAS A LA LUZ DE LAS INVESTIGACIONES ANTERIORES

En el capítulo anterior hemos visto que el afán de establecer relaciones entre la poesía de Meogo y el resto de la poesía tradicional española y de otros pueblos ha ayudado a que se llegue a nuevas e interesantes hipótesis acerca del origen de sus motivos y a las respuestas aclaradoras respecto a su significado. Esta labor ha sido imprescindible para llegar a una más acertada interpretación de los versos de las cantigas. Las lecturas propuestas y los resultados de las investigaciones previas imponen la necesidad de hacer su comentario, formular las deducciones a partir del material expuesto, para poder, en este capítulo, plantear las preguntas básicas en las que nos centraremos en el estudio comparativo del capítulo III del presente trabajo.

II.2.1. HILO NARRATIVO COMÚN DE LAS CANTIGAS

Uno de los primeros críticos que se pronunció respecto de la posibilidad de que las cantigas de Meogo estuvieran basadas en una historia fue X. Filgueira Valverde, que insiste en que las “canciones dialogadas [aparecen] formando series que reflejan una breve historia de amor”¹. Asensio, al final de su análisis de la cantiga *Digades, filha, mia filha velida* y de las canciones francesas, concluye que todas ellas “revelan (...) un proceso por el que seguramente pasaron otros motivos: fases y estados intermedios de un relato en vía de asimilación a la cantiga de amigo”².

Méndez Ferrín, se expresa en sentido contrario sobre este problema, ya que no cree en la unidad narrativa de las cantigas. Según este crítico, la única unidad que existe es la estilística y está conseguida por el uso de una serie de procedimientos comunes.³ Ferreiro Alemparte es de esta opinión: señala que la “unidad estilística” mencionada por Méndez Ferrín, “no puede estar determinada por la mera estructura

¹ Véase la cita en: R. Senabre, 1980, p. 236. X. Filgueira Valverde también especula sobre la ordenación de cantigas en los cancioneros que no le parece buena y postula por la siguiente: II, I, VII, V, IV, VI, IX, VIII, III; también: X. Filgueira Valverde, 1992, pp.80-85.

² E. Asensio, 1957, p. 57.

³ X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 27.

formal, sino por el efluvio lírico que las alimenta y planifica”⁴, sin dejar claro qué es lo que entiende por ese “efluvio”. Según insiste, en las cantigas de Meogo, lo más llamativo “no es la trama narrativa, más bien sugerida que expresada”, “siempre tenuemente entrevista, evanescente y sutil”, que se “sobreentiende, pero no es indispensable para el goce lírico”, sino “la atmósfera que las impregna y baña (...) sumergiéndonos en un mundo (...) paradisíaco”, en el que “los símbolos están concebidos tan sólo como vehículos destinados a la recreación y motivación de lo lírico”⁵. Si esto último fuera verdad, si los motivos y símbolos característicos de Meogo fueran producto de su propia imaginación en busca de “vehículos destinados a la recreación y motivación” de la sensibilidad lírica del poeta, ¿cómo explicar el sorprendente paralelismo entre sus cantigas y la balada *Por tres años pretendí a una doncella*? Sin lugar a dudas, “el goce lírico” de las cantigas no proviene de sus símbolos, sino del lenguaje y del virtuosismo poético de Meogo –en eso damos la razón a Ferreiro Alemparte–. La balada serbia no posee ese encanto y su modesto valor poético la ha condenado a cierto anonimato: excepto las mencionadas anotaciones de Krstić y Hatto, que la relacionan con la poesía de Meogo, no se ha escrito absolutamente nada sobre ella –señal de un claro desinterés de la crítica–. Sin embargo, ese texto, que en sí no despierta mucho interés recobra su importancia fuera de sí mismo, en la relación que se puede establecer, en primer lugar, entre él y la poesía de Meogo, y luego, entre estos dos y el resto de los textos reunidos por Hatto y analizados en el capítulo anterior.

Es imposible que la cantiga *Digades, filha, mia filha velida* pueda haber traspasado los vastos territorios europeos (sin dejar huellas conocidas de su paso) y se haya asentado en Serbia ampliada con elementos no existentes en la cantiga y encontrados en otros textos europeos que hemos analizado. Además, la misma tradición serbia ofrece un riquísimo conjunto de textos de una indudable antigüedad que muestran claros vínculos con los motivos existentes en la balada. Es decir, los orígenes de la balada hay que buscarlos en la misma tradición serbia y, más precisamente, en el sistema ideológico-simbólico subyacente, que se manifiesta y se revela en muchísimos textos tradicionales en los que reaparecen los motivos y símbolos más indicativos de la balada en cuestión.

⁴ J. Ferreiro Alemparte, 1991, p. 368.

⁵ Para todas las citas véanse: J. Ferreiro Alemparte, 1991, pp. 368-369.

Ahora bien, la balada cuenta una única historia cuyos elementos pueden fácilmente relacionarse con varias insinuaciones narrativas dispersas en las cantigas de Meogo, las cuales, independientemente del conocimiento de la balada serbia, ya han llamado la atención de cierto número de críticos. A los ya mencionados Filgueira Valverde y Asensio, hay que añadir a Deyermond que señala que la falsa excusa en la cantiga IX de Meogo es tan transparente que le parece que pertenece más a la anécdota de una *fabliau* que a un motivo propiamente lírico⁶. Gornall es propenso a pensar lo mismo⁷ pero también otros, como Senabre⁸, que señala:

(...) lo que resulta palmario es que la totalidad de las cantigas de Pero Meogo constituye un conjunto orgánico, un itinerario jalonado por leves detalles anecdóticos (...) en el que el tema amoroso central se apoya en elementos simbólicos tradicionales – el ciervo y la fuente – y desarrolla otros temas conexos: la oposición entre madre e hija y la mentira por amor.⁹

L. A. de Azevedo Filho se pronuncia así respecto a lo mismo:

Em relação a Pero Meogo, no conjunto de suas nove cantigas de amigo, as personagens e os símbolos poéticos são os mesmos, da primeira à última composição. Em seguida, os segmentos narrativos das cantigas iniciais são retomados pelas cantigas posteriores, retomados e acrescidos de nova carga informativa, estabelecendo-se assim uma sequência de acções. Em síntese, existe aí uma forma narrativa, porque o texto apresenta os quatro elementos básicos de género: personagens, acção, espaço e tempo, devidamente estruturados.¹⁰

Estas ideas de L. A. de Azevedo Filho las apoya también E. Guerra da Cal¹¹, mientras que A. López Castro encuentra en la poesía de Meogo “analogías que establecen relaciones intertextuales”¹² y concluye:

No sólo se dan analogías entre la primera cantiga y la última, que tienen como tema común la mentira, sino también entre la segunda y la tercera, donde la amante reflexiona sobre su amor, y la quinta y la novena, en las que el ciervo enturbia el agua, lo cual nos lleva a leerlas y analizarlas como un conjunto unitario, reforzado además por el ambiente natural, los personajes arquetípicos y la recurrencia simbólica.¹³

Se impone la impresión de que las cantigas representan un “mundo poético” con un mismo hilo narrativo y motivos que se entrelazan de una a otra cantiga,

⁶ A. Deyermond, 1979, p. 280.

⁷ J. Gornall, 1988, p. 438.

⁸ R. Senabre, 1980, pp. 236-237.

⁹ R. Senabre, 1980, p. 236.

¹⁰ L. A. de Azevedo Filho, 1984, p. 50; Sobre las mismas ideas del autor véase: L. A. de Azevedo Filho, 1995, pp. 43, 95-112.

¹¹ E. Guerra da Cal, 1975, p. 381.

¹² A. López Castro, 1999, p. 105.

¹³ A. López Castro, 1999, p. 105.

formando un sistema compacto de elementos que giran alrededor de un mismo eje. Las lecturas propuestas en el capítulo anterior, y hechas a la vista de las investigaciones comparativas mencionadas, apuntan hacia ello.

Ha habido también propuestas de cambiar el orden en el que las cantigas aparecen en los cancioneros para llegar así a una historia más coherente. Filgueira Valverde aboga por el siguiente: II, I, VII, V, IV, VI, IX, VIII, III. A diferencia de este crítico, a Senabre le parece que el orden en el que las canciones figuran expuestas en los cancioneros es correcto y concluye:

(...) el cancionero de Meogo está limitado, al principio y al final, por dos cantigas que tienen como tema la mentira. En la primera, la doncella mentirá a su amigo por temor a la madre; en la última trata de engañar a su madre «por amigo». Entre un momento y otro se inserta toda una evolución sentimental gobernada por la fuerza del amor, que va creciendo hasta producir una transferencia de afectos. La doncella enamorada, sometida aún a la voluntad materna (I), reflexiona acerca de su amor (II, III), que se acrecienta con la ausencia (IV); se entrevista con su amigo (V), se embellece para él (VI) y piensa en «oficializar» sus amores (VII); sus relaciones con el enamorado se hacen más íntimas (VIII) y finalmente ante la única pregunta de la madre acerca de su tardanza, miente (IX).¹⁴

L. A. de Azevedo Filho cree también que el orden en el que las cantigas figuran en los cancioneros no debe cambiarse, reconstruye la “historia”, la analiza junto con sus personajes, llegando a la conclusión de que se trata de “una narrativa de transgressão do código comunitário”¹⁵:

Em conclusão, no cancionero de Pero Meogo há uma forma lírica que se investe de sentido narrativo, através de uma linguagem poética que deve ser lida em dois planos: o literal (sintagmático) e o simbólico (paradigmático). Ao nível literal, tendo-se a figura da mãe como destinatária, desenvolve-se uma função conjuntiva em relação ao código comunitário. Ao nível paradigmático, tendo-se o símbolo do cervo como elemento de transgressão do código, desenvolve-se uma função disjuntiva. Trata-se, por isso, de uma linguagem poética em que o pensamento do símbolo predomina sobre o pensamento do signo, daí resultando a ambigüidade do texto, sempre rico em múltiplas sugestões simbólicas (...) se estrutura uma seqüência narrativa com o seu ponto culminante na transgressão do código comunitário. E o desfecho, unindo-se o plano literal ao plano simbólico, é configurando quando a mãe recusa a desculpa da filha e descobre a sua mentira, descodificando os símbolos integrados na própria narrativa.¹⁶

Es más, en su análisis y comentario de las cantigas de Meogo este estudioso expresa la opinión de que el origen más remoto de la narrativa peninsular está en los

¹⁴ R. Senabre, 1980, p. 237.

¹⁵ L. A. de Azevedo Filho, 1995, p. 96.

¹⁶ L. A. de Azevedo Filho, 1995, p. 110.

cantares de amigo¹⁷ y que Pero Meogo es “um antecipador da própria narrativa moderna”¹⁸. A esta última idea llega después de hacer el análisis de los procedimientos utilizados por el trovador gallego para desarticular el tiempo (véase su análisis del uso de los tiempos verbales en Meogo¹⁹), para construir un lenguaje ambiguo²⁰, para introducir al narrador ficticio como elemento que motiva la relación entre la acción y los personajes²¹ y para crear el contexto que motiva el núcleo simbólico²².

Haremos un breve resumen de los “argumentos” de las nueve cantigas siguiendo el orden con el que aparecen en los manuscritos:

1. Una joven enamorada tiene el compromiso de encontrarse con su amigo “en la fuente donde los ciervos van a beber”. Sabe que, si lo hace, enfadará mucho a su madre y eso genera en ella una lucha interior: no ir a la fuente y así enfadar al amigo por haberle mentado, o ir y despertar la cólera de la madre.
2. Una joven enamorada está muy enfadada con su amigo porque éste, en vez de ir a su casa para manifestar su amor por ella lícitamente, le ha pedido que se encuentre con él en la fuente donde los ciervos van a beber, es decir, que se le entregue antes de producirse el casamiento.
3. Una joven enamorada se queja a su madre de que su amigo sufre mucho por el amor que le tiene; está preocupada porque si ella no piensa en el amado (representado simbólicamente por un ciervo herido), éste se irá al mar a morir; la madre le aconseja que no lo tome en serio porque una vez un hombre también intentó *engañarla* así.
4. El amigo de una joven enamorada se *ha ido*; ella pregunta a los ciervos qué hacer si él se demora.
5. Una joven se levanta por la mañana para ir a la fuente *a lavar su cabello*, es decir, para encontrarse allí con su amigo y entregarse a él; la escena amorosa se sugiere a través de la imagen del ciervo que “vuelve” el agua.

¹⁷ L. A. de Azevedo Filho, 1995, p. 95.

¹⁸ L. A. de Azevedo Filho, 1995, p. 112.

¹⁹ L. A. de Azevedo Filho, 1995, pp. 96-98.

²⁰ L. A. de Azevedo Filho, 1995, p. 95-112.

²¹ L. A. de Azevedo Filho, 1995, pp. 97, 112.

²² L. A. de Azevedo Filho, 1995, p. 112.

6. Una joven observa la idílica escena de ciervos y ciervas e, imitándolos, lava y peina su cabello de forma ritual para así prepararse para el encuentro en el que perderá la virginidad.
7. Una joven enamorada pregunta a la madre si su amigo puede contar con su visto bueno para venir a la casa y mostrar así el cariño que siente por ella; la implícita respuesta negativa de la madre despierta la rebeldía de la hija; esta decide *ir a la fuente donde van los ciervos del monte*, porque está segura de que después de ello la madre tendrá que mostrarse más benévola con su amigo.
8. La madre recrimina a la hija porque se ha dado cuenta de que en vez de ir al baile, la joven tuvo un encuentro amoroso con su amigo en el que perdió la virginidad; el encuentro se sugiere con la imagen del ciervo que va a la fuente.
9. Después de que la hija se ha demorado mucho en la fuente, la madre la interroga acerca de la razón de su tardanza; para encubrir la verdadera razón (el encuentro amoroso con su amigo en el que perdió la virginidad), la hija contesta con una falsa excusa diciendo que los ciervos del monte habían enturbiado el agua y que tuvo que esperar hasta que se aclarase; la madre no la cree y la regaña por mentir.

A la vista de las observaciones expuesta en este y en el capítulo II.1., e indistintamente del orden con el que las cantigas figuran en los cancioneros, podemos notar que si analizamos los nueve argumentos como fragmentos dispersos de una misma imagen, o episodios de un mismo relato, podemos llegar, a la siguiente historia: dos jóvenes se quieren, pero la familia de la muchacha se opone a su amor (*Tal vai o meu amigo, Preguntarvos quer'eu, madre, O meu amig' a que preito talhei*). La moza está entre dos fuegos (*O meu amig' a que preito talhei*): por un lado está su amigo que sufre porque no puede realizar su amor con ella y que poco a poco pierde la capacidad de aguantar la situación en la que están (*Tal vai o meu amigo*); por el otro, está la madre que se opone a su amor con el amigo (*Preguntarvos quer'eu, madre, O meu amig' a que preito talhei*). A pesar de varios intentos de persuadir a la madre, ésta no se ablanda (*Preguntarvos quer'eu, madre, Tal vai o meu amigo*). La madre se muestra indiferente respecto al sufrimiento de joven y el único mensaje que tiene para su hija es que se olvide de él y no preste atención a lo que él le dice porque

puede acabar *engañada* (*Tal vai o meu amigo*). En una situación así, el joven propone a la muchacha que se una a él, porque de esa forma su madre tendrá que aceptarle. La propuesta del amigo en un primer momento enfada a la joven (*Por mui fremosa, que sanhuda estou*), pero el sufrimiento del amigo y la posibilidad de que desista de ella (*Ay, cervas do monte, vin-vos preguntar, Tal vai o meu amigo*) y la intransigencia de la madre despiertan al final su rebeldía: decide aceptar la idea del amigo (*Preguntarvos quer'eu, madre*). El día acordado se levanta temprano y se dirige hacia el lugar citado, donde, a través de un baño ritual que debería proporcionarle un encanto virginal permanente, la doncella hace preparativos para su encuentro con el amigo (*Enas verdes ervas, Levouss' a louçana*). El amigo llega y ellos se unen (*Levouss' a louçana*). La joven vuelve a casa y, a partir de aquí, aparentemente, la historia se bifurca: en una versión, la madre pregunta a la hija por qué ha tardado tanto, ésta le contesta con una falsa excusa en la que insinúa lo realmente ocurrido y la madre se da cuenta de que la hija ha tenido un encuentro con el amigo (*Digades, filha, mia filha velida*); en la otra versión, la hija parece haberse ido de casa con el pretexto de ir al baile, pero al volver, la madre nota que su vestido está roto y comprende qué es lo que ha sucedido realmente (*Fostes, filha, eno bailar*).

Lo que hace falta dejar claro desde el principio es que de ninguna forma creemos que Pero Meogo compusiera sus cantigas partiendo del texto de un solo canto tradicional. Es muy posible que cada una de las cantigas haya sido escrita a base de un canto tradicional independiente, pero todos esos cantarcillos hoy perdidos probablemente se referían a un mismo relato o derivaban de él.

II.2.1.1. *El hilo narrativo de las cantigas versus la balada* Por tres años pretendí a una doncella.

Una historia reconstruida de la forma expuesta en el capítulo anterior encaja perfectamente en lo que es el hilo narrativo de la balada *Por tres años pretendí a una doncella*. La mayor diferencia entre las cantigas y la balada se halla en el hecho de que todas las cantigas cuentan la historia desde el punto de vista de la doncella (revelando sus sentimientos, pensamientos, vacilaciones, luchas e ilusiones), mientras que la balada está contándolo todo desde una perspectiva masculina: el relato tiene la forma de una exitosa caza erótica, en la que un mozo después de pretender durante

tres años a una doncella, consigue, contando con la colaboración de la muchacha, forzar a su familia a que se la den.

Esta diferencia en las perspectivas puede explicar la ausencia de ciertos elementos existentes en las cantigas que no se mencionan en la balada y viceversa. Así, en las cantigas aparecen alusiones a las quejas del amigo que sufre y siente que se va a “morir por amor”, intentando así forzar a la amiga a que acepte su propuesta. Se incluyen también los consejos que la doncella pide de los ciervos cuando tiene miedo de que el amigo la vaya a dejar, los diálogos en los que la doncella procura ablandar la postura de la madre respecto a su amor con el amigo o las escenas de los baños rituales de la muchacha. Por otro lado, todo lo que precedía al encuentro amoroso y a lo que se presta tanta atención en las cantigas, en la balada se reduce a una sola información: fueron *tres años* los que pretendió a una doncella; no se la dieron ni al finalizar el cuarto – eso parece decirlo todo respecto a su situación–. No se explica de qué forma consiguió persuadir a la amiga a aceptar su propuesta, los obstáculos previos no importan, el objetivo logrado y la confirmación de estar decidido a cumplir con el compromiso son puntos centrales del relato – no olvidemos que el ciervo en la balada *con su cuerno enturbia el agua*, pero también *vuelve a aclararla con sus ojos*. De ahí que se insista tanto en la descripción alegórica de la unión sexual, como en el hecho de *apoderarse* de la joven: a eso apunta la importancia que se da a los actos de *apoyar*, *atar* o *soltar* los instrumentos de la caza (la lanza, el halcón y el caballo) y a la repetitiva mención del *abeto esbelto* que representa a la joven. El relato de la balada versa sobre *cómo* él, a pesar de todos los obstáculos, *consiguió “cazarla”*, mientras que el de las cantigas es sobre *por qué* ella *tuvo que desobedecer* las reglas y *qué hizo para protegerse* de las posibles consecuencias desfavorables. Estamos ante dos caras de la misma moneda.

Respecto de lo dicho, especialmente indicativos nos parecen los datos que ofrece S. Westfal en su estudio sobre el tema de encuentros y separaciones matutinos de enamorados al alba en las *dainas* lituanas, y hay que recordar que Lituania es una de las poquísimas zonas europeas en las que se han encontrado textos con el motivo de la excusa transparente en los que a la vez aparece la imagen del agua enturbiada por un animal²³. Por lo visto, en estas poesías populares lituanas, aparecen tanto los textos en los que, como en el caso de Meogo y de la balada serbia, la hija contesta a la

²³ S. Westfal en: *Eos*, p. 684.

madre ofreciendo una excusa falsa que la madre fácilmente desmiente, como los textos en los que los protagonistas del diálogo son el hijo (que intenta mentir al padre acerca del encuentro con la amiga), y el padre que desmiente al hijo por notar que sus piernas están mojadas de rocío:

–Dear son of mine,
Dear lad of mine,
I suppose you have been at your girl's?
–Dear father of mine,
Dear old man of mine,
I have not been at my girl's.
–Dear son of mine,
Dear lad of mine,
Why are your legs covered with dew? (...) ²⁴

Es también muy curiosa la descripción que S. Westfal hace sobre la forma en la que se canta este tipo de *dainas*. En la nota a pie nº 18, el crítico dice que las primeras en cantar son las muchachas, que cantan los versos en los que la doncella dialoga con la madre; luego los mozos cantan versos paralelos a los anteriores, en los que el diálogo ocurre entre el padre y el hijo ²⁵. La historia está contada simultáneamente desde las dos perspectivas, la de la joven y la de su amigo. A eso hay que añadir también los textos búlgaro y serbio citados en los capítulos II.1.9.2.4 y II.1.9.2.5 en los que en una misma balada paralelamente aparecen dos excusas falsas: una que el amigo propone a la amiga y otra que la chica propone al amigo. Algo parecido ocurre también en la baladilla croata comentada por J. S. Miletich.

II.2.1.2. *Las prácticas de raptto connubial y su función social y biológica*

No hay ninguna duda de que este tipo de raptos, muchas veces realizados sin el consentimiento de la muchacha, existían entre los serbios hasta las épocas no muy remotas. En 1867, en *La vida y las costumbres del pueblo serbio*, Vuk escribe sobre estas prácticas (ponemos en cursiva los elementos que coinciden con la balada):

En Serbia se ha raptado a las muchachas hasta nuestros días. (...) *Al raptto se va armado como si se fuera al ejército*. A veces los rapttores cogen a la muchacha mientras está con el ganado, o *cuando se va al agua*. La raptan y se la llevan. A veces atacan su casa *de noche* (como bandoleros), entran a la fuerza, atan al padre y a los hermanos de la muchacha hasta que la encuentran y se la llevan. A veces se monta una pelea entre los hermanos y los parientes

²⁴ S. Westfal en: *Eos*, p. 682.

²⁵ S. Westfal en: *Eos*, p. 685.

de la moza y los raptos y se derrama mucha sangre: así ocurrió en Jadar (pueblo Kalupci) en 1805 cuando murieron el padre de la muchacha y uno de los raptos y, a pesar de ello, no consiguieron llevársela. Por eso los raptos no se atreven fácilmente a atacar la casa de una muchacha con familia numerosa, y mucho menos allí donde el pueblo está unido, porque los campesinos, nada más oír el disparo de los fusiles y que el pueblo se ha levantado, cogen cada uno su fusil y corren a ayudar. Es una vergüenza para un pueblo que una muchacha del pueblo sea raptada, y es aún mayor vergüenza para los raptos cuando vuelven “estériles” (...) Los raptos no se atreven a ir con la muchacha a la casa del mozo porque a menudo les persiguen los campesinos junto con los parientes de la joven; la llevan al bosque y allí se produce el casamiento (...). El pope tiene que casarlos incluso cuando no quiere hacerlo porque amenazan con matarlo. (...)

En la mayoría de los casos *raptan a las mozas cuando el mozo pide la mano de la muchacha y no se la dan; a veces no se la pide (cuando sabe que no se la van a dar)*. Entonces van directamente y se la llevan, incluso cuando el mozo no la ha visto. La mayoría de los mozos que raptan a las muchachas no tienen padres o, si los tienen, les son desobedientes y van vagabundeando por ahí. Es muy raro que se rapte a la muchacha para un mozo honrado y de una familia honrada; un mozo así tampoco iría a raptar.²⁶

Luchando contra ese tipo de prácticas, el Príncipe Miloš Obrenović proclamó en 1818 una ley que prohibía los raptos de muchachas y cualquier tipo de casamiento forzoso contrario a la voluntad de la joven²⁷. Según señala M. Frenk Alatorre, en la Península Ibérica se pueden encontrar documentos jurídicos sobre el mismo tipo de acciones, pero esta vez contrarias a la protección de la integridad personal de las jóvenes, puesto que los fueros trataban como *raptos* todas las uniones de una moza con un hombre si éstas se producían sin el consentimiento de los padres o parientes. En esos casos, a la muchacha se la declaraba *enemiga*, por lo que quedaba desheredada. A pesar de ello, a veces, la Iglesia tenía cierta tolerancia hacia ese tipo de matrimonio, llamado matrimonio “de juras” o “de furto” y éste se realizaba en presencia de un clérigo, o incluso sin él, pero ante testigos y declarando el acuerdo mutuo de los contrayentes²⁸. Tanto en los Balcanes como en la Península Ibérica, si los jóvenes se querían y los padres de ella estaban en contra de ese matrimonio, los raptos se realizaban con el consentimiento de la joven. El caso descrito en la balada serbia obviamente pertenece a ese último tipo de comportamiento, es decir, a una “conspiración” entre los jóvenes. En la poesía tradicional serbia (y, también, en la española²⁹) hay muchos cantarcillos que reflejan ese tipo de situaciones:

- La joven se queja porque él no le gusta a su madre o a sus padres:

²⁶ Vuk, 1967, pp. 57-59

²⁷ T. R. Đorđević, 1909, pp. 436-437

²⁸ M. Frenk Alatorre, 1994, p. 51.

²⁹ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, nnº 457-476, pp. 331-340.

Лоло моја, да си ко' икона,
Не воле те мила нана моја.³⁰

Amigo mío, ni que fueras un icono,
no te querría mi querida madre, no.

Чуј, деране, што нам диване,
Мене младу за тебе не даду.³¹

Escucha, rapaz, lo que nos dicen,
yo, joven, tuya que sea, no permiten.

Ала и ја и лола трунемо,
Не даду нам да се ми волемо.³²

Ay, ¡cómo nos podríamos los dos, mi amigo y yo!
A nuestros amores nos dicen que no.

- El joven incita a la amiga a dar el paso:

Ој Јелена, Јелена,
Пређи преко бедема,
Пређи преко да с' волемо,
Па да се узмемо.³³

¡He, Jelena, Jelena,
Pasa la muralla!
¡Pasa pa' que nos queramos
y luego nos casamos!

Lo mismo se puede encontrar en la tradición ibérica:

—¿Quieres yr conmigo, ermana?
—Sí, de buena fe, de buena gana.³⁴

¡Quién vos avía de llevar, oxalá!
¡Ay, Fátima!

Pues que no ponen en tan mala fama,
toma el hatillo, i vámonos, Xuana.³⁵

Fátima, la tan garrida,
levaros é a Sevilla,
teneros é por amiga.

Morenica, dime cuándo
tú serás de mi bando;
¡ay, dime cuándo, morena,
dejarás de darme pena!³⁶

¡Oxalá!
¡Ay, Fátima!³⁷

- El joven anuncia a la muchacha la decisión de “separarla” de la madre:

Ој девојко у кошуљи танкој,
мораћу те раставити с мајком.—
Боље с мајком нег' с кошуљом танком.³⁸

Hey, chiquilla, en camisa delgada,
de tu madre tendré que separarte. —
Mejor de la madre que de la camisa delgada.

- La joven se muestra rebelde con la madre:

Мила мати, све ћу те слушати,
Само нећу да ми бираш срећу.³⁹

Querida madre, en todo te obedeceré,
mas elegir mi dicha, no te dejaré.

Мене мати и псује и туче,
Опет идем куд ме срце вуче.⁴⁰

Mi madrecita me regaña y me pega,
y yo voy a donde el corazón me lleva.

³⁰ Đ. M. Škarić, 1939, n° 5, p. 183.

³¹ Đ. M. Škarić, 1939, n° 22, p. 186.

³² Đ. M. Škarić, 1939, n° 76, p. 190.

³³ Đ. M. Škarić, 1939, n° 144, p. 182.

³⁴ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 468, pp. 335-336.

³⁵ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 471, pp. 336-337.

³⁶ P. Olinger, 1985, p. 149.

³⁷ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 458, p. 331.

³⁸ Đ. M. Škarić, 1939, n° 54, p. 174.

³⁹ Đ. M. Škarić, 1939, n° 18, p. 186.

⁴⁰ Đ. M. Škarić, 1939, n° 22, p. 171.

Млати, туци, ал' немој по руци!
Чим' ћу моју загрлити лолу?⁴¹

¡Pega, castiga, mas no en el brazo!
A mi amigo, ¿con qué lo abrazo?

Све ћу редом да напуним једом,
А мог лолу шећером и медом!⁴²

A todos les llenaré yo de enfado,
¡mas de azúcar y miel, a mi amado!

El mismo tipo de rebeldía se puede encontrar en la tradición ibérica:

Que digan din, que digan dan,
que digan todo lo que dirán.⁴³

Madre, la mi madre,
guardas me ponéys:
que si yo no me guardo.
mal me guardaréys.⁴⁴

No me falaguéys, mi madre,
con vuestro dulce decir:
yo con él me tengo d'yr.⁴⁵

Siempre procuráis, madre,
de engañarme.⁴⁶

Una madre que a mí crió
mucho me quiso y mal me guardó:
a los pies de mi cama los canes ató,
atólos ella, desatélos yo,
metiera, madre, al mi lindo amor.⁴⁷

Castigado me á mi madre,
porque al amor hablé;
no le diré que se vaya,
mas antes le llamaré.⁴⁸

Decidle que me venga a ver,
que quanto más me riñen,
tanto más crece el querer.⁴⁹

- La huida de casa de una joven anima a otra a dar el mismo paso:

Месечина с вечера,
Моја друга одбегла.
Само тако, моја друго,
нећу ни ја дуго.⁵⁰

Luz de luna al anochecer,
mi amiga ha huido.
Bien has hecho, amiga mía,
pronto yo también me habré ido.

En la tradición ibérica también encontramos muchachas que invitan al amigo a “raptarlas”:

*Ya florecen los árboles, Juan:
mala seré de guardar.*

Ya florecen los almendros
y los amores con ellos, Juan,
mala seré de guardar.

*Ya florecen los árboles, Juan,
Mala seré de guardar.*⁵¹

*Salga la luna, el cavallero,
salga la luna, y vámonos luego.*

Cavallevo aventurero,
salga la luna por entero,
salga la luna, y vámonos luego.

*Salga la luna, el cavallero,
salga la luna, y vámonos luego.*⁵⁵

⁴¹ Đ. M. Škarić, 1939, n° 20, p. 171.

⁴² Đ. M. Škarić, 1939, n° 73, p. 189.

⁴³ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 155, p. 144.

⁴⁴ M. Frenk Alatorre, 2003., t. 1, n° 213, pp. 180-181.

⁴⁵ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 162, p. 143.

⁴⁶ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 163, p. 148.

⁴⁷ M. Frenk Alatorre, 1994., p. 50.

⁴⁸ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 161, p. 147.

⁴⁹ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 164, p. 148.

⁵⁰ Đ. M. Škarić, 1939, n° 106, p. 192.

⁵¹ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 460, pp. 332-333.

Por el río me llevad, amigo,
y llevádeme por el río.⁵²

Triste vida biviré
si por do qu[i]era que vais
vos, mi amor, no me leváis.⁵³

Vos, si me habés de levar, mancebo,
¡ay!, non me habedes de pedir celos.⁵⁴

*Leváy-me, amor, daquesta terra,
que non faré más vida en ella.*

*Leváy-me, amor, a l'ysla perdida,
leváy-me con vós, poys soys miñya vida,
qu'el corpo sin alma nan vive en la terra.
Que non faré más vida en ella.⁵⁶*

*Sem mais mando nem mais rogo,
Aquí me tendes, levay-me logo.⁵⁷*

A los mozos hispánicos tampoco les falta decisión:

Si te echaren de kasa,
la Katalina,
si te echaren de kasa,
vente a la mía.⁵⁸

Si tu padre te dixere mal,
Pascualeja,
si tu padre te dixere mal,
ésse le venga.⁵⁹

Al final, después de la “conspiración”, una moza hispana corona la “empresa” con estas palabras:

Pídeme, carillo,
que a ti darte me han,
que en casa del mi padre
mal aborrecido me han.⁶⁰

Aparte del “tema”, lo que es llamativo en cuanto a las cancioncillas citadas es la coexistencia de las voces femenina y masculina en ellas. Predominan aquellas cantadas por muchachas (igual que en el caso de Meogo), pero las dos mencionadas en las que aparece la voz del varón (igual que en la balada) claramente expresan la perspectiva masculina de un mismo “problema”⁶¹. Una forma común de diversión en la tradición serbia es la costumbre de “enfrentamientos de diálogos cantados” entre grupos formados por mozos y por mozas: el grupo masculino dirige un cantarcillo al grupo femenino, para que luego éste último le conteste provocando la respuesta masculina, formando así cadenas de cantarcillos dialogados. Es especialmente curiosa la segunda cancioncilla citada arriba (*Hey, chiquilla, en camisa delgada*), cuyo último verso no deja claro quién lo pronuncia. Es más, parece que las voces de los dos en ese

⁵⁵ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 459, pp. 331-332.

⁵² M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 462, p. 52.

⁵³ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 463 *bis*, p. 334; véanse también los números 464-467.

⁵⁴ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 396, p. 295.

⁵⁶ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 464, p. 334.

⁵⁷ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 465, p. 335.

⁵⁸ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 473, p. 337.

⁵⁹ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 474, pp. 337-338.

⁶⁰ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 472, p. 337.

⁶¹ En la tradición ibérica tampoco faltan ejemplos de la voz masculina en la lírica tradicional, a lo que ha intentado llamar la atención F. Cabo Aseguinolaza (1988).

verso están unidas expresando el deseo mutuo de que su unión se realice de forma lícita, casándose antes de unirse (la insistencia en ello está subrayada en la balada *Por tres años pretendí a una doncella*, donde se menciona que el joven pasa más de tres años pretendiendo vanamente a la doncella; más tarde se hace énfasis en la buena intención por parte de él expresada a través de la imagen del ciervo que enturbia el agua con su asta, pero la aclara después con sus ojos); aparte de ello, se expresa la decisión de unirse a toda costa, incluso de forma ilícita, si no queda otra opción. Ese tipo de cancioncillas en las que no se sabe si la voz es femenina o masculina aparece de vez en cuando en la tradición serbia. He aquí dos ejemplos escogidos entre los textos que provienen de la misma región y comunidad que las anteriormente citadas:

Нико тако у селу не живи
Ко нас двоје – ја и лане моје.⁶²

Nadie en el pueblo vive tan a gusto
Como nosotros dos – yo y mi cervatillo.

Ала имам умиљато лане,
И у цркви намигује на ме.⁶³

Ay, lo cariñoso que es mi cervatillo,
aun en iglesia me va echando guiño.

La palabra *лане* /lane/, que aparece en las dos cancioncillas citadas se usa en serbio de forma común para dirigirse al ser querido sea cual sea el sexo de la persona: aquí va traducida con ‘cervatillo’, pero, en realidad, es de género neutro, por lo cual puede ser entendida a la vez como ‘cervatillo’ o como ‘cervatilla’.

Tampoco faltan ejemplos ibéricos en los que la voz puede ser tanto femenina, como masculina:

Vida de mi vida,
vámonos de aquí:
quitaremos que digan
de vos y de mí.⁶⁴

Vayámonos ambos,
amor, vayamos,
vayámonos ambos.

Orillitas del río,
mis amores, ¡e!,
y debajo de los álamos
me atendé.⁶⁵

Felipa e Rodrigo
passavam o rio.
Amor, [vayamos],
Vayámonos [ambos].⁶⁶

La siguiente cancioncilla serbia es especialmente interesante:

Зелени се зимзелен,
Иде лола кô јелен,
Иде лола кô јеленче,
Доћи ће ми довече.⁶⁷

La hoja perenne verdea,
mi amigo como ciervo va,
mi amigo como joven ciervo va,
esta noche me visitará.

⁶² Đ. M. Škarić, 1939, n° 6, p. 170.

⁶³ Đ. M. Škarić, 1939, n° 52, p. 187.

⁶⁴ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 470, p. 336.

⁶⁵ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 461, p. 333.

⁶⁶ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 463, pp. 333-334.

⁶⁷ Đ. M. Škarić, 1939, n° 125, p. 195.

Aquí, llama la atención el verso “mi amigo *como ciervo va*”, que guarda cierta semejanza con la imagen del amigo que “*vay come cervo ferido*” de la cantiga *Tal vay o meu amigo*. En los dos casos se utiliza el verbo “ir” para establecer una ecuación entre el amigo y el ciervo. Sin embargo, el amigo de la cantiga va herido y el tono de la moza gallega es muy distinto a aquel de la serbia. A pesar de ello, no deja de ser llamativa la existencia de una fórmula idéntica en las dos tradiciones.

He aquí como Vuk describe lo que normalmente ocurría en los tribunales durante los procesos que tenían lugar por raptos de muchachas:

Al comienzo de la sesión, el juez primero pregunta a la moza: “¿Ha sido a la fuerza o por voluntad propia?” Si la joven dice que ha sido a la fuerza y que ella no quiere vivir con ese muchacho ni hoy, ni mañana, ni aunque la despedazaran, entonces los raptos lo pasan muy mal: tienen que permanecer en la cárcel y pagar una multa. Si la joven dice (lo que ocurre más a menudo): “No es a la fuerza, sino por voluntad propia: yo iré tras él al monte y al agua”, entonces los raptos dan algo al juez, hacen las paces con los padres de la joven, la llevan a casa y hacen la boda.⁶⁸

Lo que nos llama la atención en esta cita de Vuk, es la manera casi formulaica en la que las jóvenes contestaban en los tribunales. Como hemos visto arriba, J. Victorio ha notado algo similar en el diálogo madre-hija de la novena cantiga de Meogo y ha llamado la atención sobre un posible lenguaje simbólico incorporado en el coloquial (véase II.1.9). La parte más curiosa de la respuesta de las jóvenes de Vuk es justamente aquella cuando dicen “yo iré tras él al monte y al agua”, que realmente quiere decir “estoy dispuesta a renunciar/arriesgar todo por él”. Aquí, tal como está formulada, la respuesta directamente alude a un contexto de ideas más amplio y vinculado a la percepción del *monte* y del *agua* como lugares que están *al otro lado* de la frontera que separa el pequeño entorno de una población campesina por un lado, y las zonas indómitas y salvajes que lo rodean por el otro⁶⁹. En el primero rigen leyes respetadas por la comunidad, en el segundo no, porque está *más allá* de los ámbitos sometidos a las reglas humanas⁷⁰. De ahí que cada excursión a estos últimos, que es el

⁶⁸ Vuk, 1967, p. 58. La traducción es mía.

⁶⁹ Victorio interpreta este tipo de motivos “ruralistas” como *metáforas* cuya función es la de sugerir la vuelta a lo instintivo, puesto que las mozas de la lírica popular peninsular “no tienen otro domicilio que el de su cuerpo” (J. Victorio, 1995, p. 84). Incluso si fuera así, eso no excluye el fondo psicológico-simbólico en el que se basa el valor semántico de los motivos en cuestión y que sobrepasa la geografía íntima de la que habla Victorio.

⁷⁰ Un buen reflejo de estas ideas se puede ver en los textos de los ensalmos que pronuncian los curanderos / curanderas con el fin de expulsar el mal de un lugar o la enfermedad de la persona enferma. En ellos, el curandero suele ordenar a la enfermedad que se vaya “al monte”, “al agua” etc., como en el siguiente (Lj. Radenković, 1978, p. 54):

tema de un sinnúmero de cantos, baladas, romances y leyendas del mundo entero, sea tan peligrosa y suponga grandes riesgos porque allí uno entra en contacto con las potencias indómitas y desconocidas, a menudo asociadas con el Más Allá. La dimensión iniciática de una excursión de este tipo es inevitable y se refleja (en todos los niveles del significado mencionados) dentro de la balada *Por tres años pretendí a una doncella*, en la que la joven pareja realiza su encuentro *en el monte*, abandonando así el entorno sometido a las reglas de la comunidad (que no permite su unión) y “se casa” allí donde libremente lo puede hacer, iniciándose a la vez sexualmente y contando esa experiencia más tarde a la madre de la joven en forma alegórica de la falsa excusa, en la que aparece la imagen del *ciervo* (en la poesía tradicional serbia se lo suele llamar *gorsko zverje*, ‘el animal del monte boscoso’; su paralelo ibérico serían los *cervos do monte* de Meogo); en el *monte boscoso* el ciervo enturbia el *agua* con su cuerno y la aclara con sus ojos. Una relación estrecha entre el bosque, el ciervo y el amante soltero se puede percibir en el siguiente cantarcillo:

Oj шумице зелена, За кога си сађена? – Сађена сам за јелене, Момке нежењене. ⁷¹	–Ay, bosquecillo verde, ¿para quién has sido plantado? –Plantado para los ciervos, mozos solteros.
---	---

Mientras que el “bosquecillo verde” claramente hace alusión a las doncellas, los donceles se identifican con ciervos. Es más, el “bosquecillo verde” existe (ha sido plantado) para que en él vivan los ciervos. A la luz de lo que anteriormente se ha dicho sobre los “raptos” y sobre el monte y el agua percibidos como fronteras que hay que traspasar a toda costa, a la identificación *ciervo=doncel* y *bosque/árbol=doncella* se le añade una connotación más: el deseo indomable de los jóvenes, que supera las reglas y fronteras establecidas por la comunidad y que, identificado con las fuerzas naturales (el bosque y el ciervo como símbolos de la continua renovación de la vida vegetal y animal), justifica su razón de ser en función de la procreación, haciendo que

Иди у гору, преко девет брда, куде певац не пева, где људи нема. Иди на мачку, на пса, у камен! Иди! Не било те!	¡Vete al monte, a través de nueve colinas, adonde los gallos no cantan, donde no hay gente! ¡Vete a la gata, al perro, a la piedra! ¡Vete! ¡Así desaparecieras!
--	---

⁷¹ Đ. M. Škarić, 1939, nº 107, p. 192.

la comunidad misma en la que se cantan canciones de ese tipo, de forma indirecta, afirme la infracción de las reglas, tomando la postura vitalista ante el fenómeno de los “raptos”.

En sus análisis e interpretaciones de la poesía de Meogo, L. A. de Azevedo Filho subraya su contenido sociológico, que se revela a través del cruce entre dos planos del lenguaje poético: el literal (sintagmático) y el simbólico (paradigmático)⁷²:

Em plano literal ou sintagmático, quando a namorada dialoga com a própria mãe simula estar de acordo com código moral da comunidade. Mas, em plano simbólico, ela transgride o código, perdendo a virgindade. E quando a filha apresenta, como desculpa de sua demora na fonte, o argumento de que os cervos do monte volviam a água, a descodificação da mensagem se faz dentro da própria narrativa lírica e pela figura do destinatário, que é mãe da namorada. Assim, a mãe une o plano literal ao simbólico, identificando cervo com namorado, e decobre a mentira da filha.⁷³

Al final de su análisis concluye que se trata de una “narrativa de transgressão do código comunitário, verificando-se dentro dela uma relação intrínseca entre o ponto de vista circulante e a própria desestruturação do tempo, sempre refractário à visão cronológica da narrativa realista”⁷⁴.

II.2.1.3. *La posible relación entre la historia común de los modelos peninsular y serbio y los ritos de fecundidad.*

El único cabo suelto respecto de las cantigas era la vacilación existente sobre si el pretexto de la joven para salir de casa era la fuente o el baile. No vemos mucha incongruencia en ello. ¿Por qué no los dos: la fuente y el baile? Un baile en la fuente. Este tipo de bailes como partes de ritos practicados especialmente en ciertas fechas ha sido atestiguado en varias zonas europeas. En Asturias, por ejemplo, bailes y cantos de mozas acompañaban la recolección de la “flor del agua” practicada en las fuentes a eso de la medianoche las vísperas de San Juan⁷⁵. X. Taboada describe encuentros nocturnos entre ambos sexos, que en Galicia se conocen bajo diferentes nombres (*fiadeiro, bullada, fiada, fiandón, serán, polavía, frascada o trisca*), que tienen lugar

⁷² Estas ideas de L. A. de Azevedo Filho han sido tomadas por unos críticos con reserva, como, por ejemplo, por J. Ferreiro Alemparte (J. Ferreiro Alemparte, 1991, p. 387), mientras que otros, por ejemplo, A. López Castro, parecen compartirlas (A. López Castro, 1999, p. 89).

⁷³ L. A. de Azevedo Filho, 1984, p. 54. Sobre las mismas ideas de este autor véase: L. A. de Azevedo Filho, 1995, pp. 95-112.

⁷⁴ L. A. de Azevedo Filho, 1984, p. 55.

⁷⁵ J. Caro Baroja, 1983, p. 183.

desde noviembre hasta los Carnavales y en los que sus participantes cantan canciones lascivas, bailan y se divierten⁷⁶. En cuanto a Serbia, Vuk describe la costumbre de salir las mozas antes de rayar el día, el Domingo de Ramos o la Anunciación, al agua, donde cantaban y bailaban⁷⁷. Un baile nocturno o matutino en la fuente no sería un mal pretexto para una joven que quiere salir de casa por la noche antes del amanecer. En la balada *Por tres años pretendí a una doncella*, la madre reprocha la tardanza a la hija diciendo: “¿qué hacías en el agua fría // desde la medianoche hasta el mediodía?”. Parece ser que el hecho de salir a la medianoche al agua es algo que la madre conoce y que lo tiene aceptado – no es la salida nocturna lo que le parece sospechoso, sino la vuelta tardía de la hija. Versos que sugieren una situación semejante se pueden encontrar también en la tradición ibérica:

Envíame mi madre
por agua sola:
¡mirad a qué hora!⁷⁸

Este estribillo comparte el primer verso con otros dos sobre los que llama la atención S. Reckert cuando menciona la intercambiable función de los motivos *baile* y *fonte*:

Enviárame mi madre por agua a la fonte fría: vengo del amor ferida. ⁷⁹	Enviárame mi madre al bayle, libre de amor: cautivástesme vos, señor. ⁸⁰
---	---

Este paralelismo lleva a S. Reckert a pronunciarse sobre la posible permutabilidad de estos dos motivos en la lírica tradicional⁸¹. A la luz de todo lo que se ha dicho respecto al motivo del “rapto”, en este caso es significativo también el verso “cautivástesme vos, señor” por dos razones: el verbo *cautivar*, que directamente hace alusión a la caza erótica, explícitamente presente también en la balada *Por tres años pretendí a una doncella*, y el vocativo *señor*, con el que la joven procedente de un entorno rural se dirige a aquel que la ha “herido del amor”, lo que sugiere que el amigo pertenece a otro ámbito social – oposición que se subraya también en la balada, en la que el amigo es un “caballero de la fortaleza”.

⁷⁶ X. Taboada, 1972, p. 29.

⁷⁷ “ranilo” en: Vuk, *Diccionario*

⁷⁸ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, nº 315A, p. 252; véanse también los números 315B, p. 253. Es curioso también el nº 316, p. 253 (*A qué horas me mandáis/aos olivares!*) por la mención del olivar.

⁷⁹ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, nº 317, pp. 253-254.

⁸⁰ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, nº 318, p. 254. Sobre estas dos poemillas y otras relacionadas con el mismo motivo, véase también: P. Olinger, 1985, pp. 154-155.

⁸¹ S. Reckert y H. Macedo, 1976, p. 114.

Volvamos al tema de los bailes nocturnos / matutinos en las fuentes con un trasfondo precristiano, que suelen practicarse en ciertas fechas concretas. En el capítulo II.1.5. hemos señalado que Méndez Ferrín encuentra coincidencias entre la cantiga *Levouss' a louçana* y un romance gallego a través del motivo de la salida matutina al agua, lo que le lleva a preguntarse si hay relaciones entre la cantiga en cuestión y los ritos mágicos practicados durante las fiestas de San Juan o las de Mayo. En el romance se menciona justamente el motivo de levantarse para coger el “auga do paxariño”, que tiene el poder de proporcionar salud –característica que también se atribuye a la “flor del agua” sobre la que habla J. Caro Baroja–; según anota, la recogida de la “flor de agua” era acompañada en Asturias de bailes y cantos en las fuentes⁸². Con la llegada del cristianismo, las fuentes percibidas en la época precristiana como lugares sagrados a veces fueron sustituidas por ermitas o iglesias. Transmitimos la cita de E. Asensio de un testimonio del siglo XVI escrito por Alonso Manrique, obispo de Badajoz:

“Mandamos... que daqui en adelante en vigilijs e festividades de algún sancto o sancta no permitan que se hagan los tales ajuntamientos ni vigilijs ni veladas prophanas; e por evitar las tales vigilijs mandamos a los clérigos de las yglesias... a do se acostumbran fazer... que no resciban dentro de las yglesias a los que assí vinieren para que en ellas velen ni estén de noche ni para que se hagan bayles ni danças ni cantares dentro de ellas... En los tales días hagan cerrar las puertas luego en anocheciendo y no se abran hasta otro día por la mañana. E si yglesia fuere hermita, la cierre al tiempo como dicho es. E queremos e permitimos que en los otros días feriales, que non sean bísperas de las advocaciones e fiestas... que puedan velar e tener novenas en ellas para complir su devoción e voto, si huvieren prometido, con tal que no se hagan las dichas danças ni bayles ni cantares ni otros juegos prophanos e deshonestos... e que no se acuesten desnudos a dormir en ellas, salvo que estén vestidos assí hombres como mujeres, e que no se ayunten las mujeres con los maridos en las tales yglesias.”⁸³

Este testimonio sobre las reuniones de ese tipo, comunes en España todavía en el siglo XVI, revela mucho sobre otras semejantes que en las épocas más remotas tenían lugar al aire libre y, también, muestra su función procreadora y ligada a cultos de fertilidad⁸⁴. Dronke señala que en las vigilijs de las grandes fiestas del año el pueblo se reunía para festejar la vigilia con cantos y bailes que eran elementos de la devoción popular, que esos cantos podrían a veces ser piezas narrativas bastante extensas y que, a veces, este tipo de festejos se asociaba a las historias sobre los

⁸² J. Caro Baroja, 1983, p. 183.

⁸³ E. Asensio, 1957, p. 35.

⁸⁴ Véase sobre lo mismo: M. Frenk Alatorre, 1975, pp. 46-48; P. Dronke, 1978, pp. 239-266; X. Filgueira Valverde, 1992, pp. 75, 109-116.

secuestros de mozas. El propio Dronke recuerda que en la Nochebuena de 1021 hubo intento de secuestro de la hija del párroco de Kölbick, planificado por doce jóvenes que consiguieron que la muchacha formara con ellos un salvaje corro en el atrio y fueron condenados por castigo divino a continuar bailando unidos sin descanso durante todo un año⁸⁵. Esta curiosa historia que transmite Dronke –que quizá esté basada en ciertos elementos históricos– claramente está revestida de material legendario-mitológico: el número de jóvenes, el corro que forman, el castigo de permanecer unidos girando sin parar por un año, apuntan hacia la simbología de los doce meses del ciclo anual. Nodar Manso llama la atención sobre el simbolismo erótico del corro y del baile como preámbulos de encuentros amorosos, apoyándose en las palabras de J. E. Cirlot que señala que “las danzas de personas enlazadas simbolizan el matrimonio cósmico, la unión del cielo y la tierra (la cadena) y por ello facilitan las uniones entre hembras y varones”⁸⁶. Puede que el corro descrito por P. Dronke tenga relación con la *ruada* gallega (también llamada *ronda*, *foliada* y *múa*) en la que los mozos rodean a las mozas y les cantan canciones alusivas⁸⁷.

La simbología del corro como *matrimonio del cielo y la tierra* queda subrayada por el lugar del encuentro en la balada serbia, que es *gora*. La palabra *gora*, que está traducida como *monte*, se utiliza indistintamente tanto para designar el monte, como el bosque, refiriéndose relamente al monte boscoso. Reuniendo datos sobre el valor simbólico del bosque y el monte, Nodar Manso señala que el bosque era el lugar que los druidas asociaban con el principio materno y femenino y lo ofrecían por esposa al sol. El crítico añade que en la etnografía gallega se le asignaba un simbolismo sagrado y que su cima apunta hacia el cielo y simboliza la fuerza de unión del cielo con la tierra, lo que ha sido la razón de su sacralización y la edificación de santuarios en este tipo de lugares, que, por otro lado, se asocian en la lírica con los encuentros amorosos⁸⁸.

Hablando de la canción de mayo o de primavera, o de pascua florida, Asensio recuerda que ésta “forma parte de lo que podríamos llamar la liturgia poética universal”, que “perpetúa, más o menos veladamente, ritos mágicos encaminados a glorificar y atraer la fecundidad”⁸⁹ y ve justamente en la arcaica lírica tradicional

⁸⁵ P. Dronke, 1978, pp. 241-242.

⁸⁶ F. Nodar Manso, 1985, pp. 214-215.

⁸⁷ X. Taboada, 1972, p. 29.

⁸⁸ F. Nodar Manso, 1985, pp. 213-214.

⁸⁹ E. Asensio, 1957, p. 37.

ibérica de este tipo los orígenes de las cantigas de amigo⁹⁰. Wilson encuentra semejanzas en el paralelismo y la repetición de las cantigas de amigo y ciertos textos ingleses, galeses y chinos, lo que le lleva a especular sobre los posibles orígenes de las cantigas en ciertos patrones de baile⁹¹, mientras que Hatto encuentra los orígenes de lo que él llama *dawn poetry* en la poesía arcaica vinculada a las celebraciones primaverales, señalando que el motivo del *alba*, apartándose del ritual, simbólicamente empieza a referirse a la alegría del amor⁹² y recuerda que este tipo de celebraciones “marks the time when lovers could meet at the dance”⁹³.

E. Asensio llama la atención sobre la influencia de la canción de mayo sobre la cantiga de amigo, que en la Península se manifestó de una forma diferente en comparación con la canción francesa, abogando por el prevaleciente carácter indígena de la peninsular⁹⁴. En cuanto a la poesía de Meogo, nota sólo elementos más bien incidentales característicos de la canción de mayo⁹⁵. Creemos que las respuestas sobre cuáles son los rasgos típicos de la canción de primavera en el ámbito europeo no hay que buscarlas exclusivamente en la canción francesa. Después de su estudio de los textos ibéricos, franceses, germánicos y eslavos, Hatto ha llegado a la conclusión de que las *albas* francesas son justamente las más alejadas, mientras que los textos eslavos son los más cercanos a los modelos rituales arcaicos⁹⁶. Los análisis comparados de los textos con el motivo de la falsa excusa del agua enturbiada realizados en el capítulo II.1.9.2.7 han mostrado que la canción francesa, a pesar de ser uno de los textos más tempranamente recogidos, ha conservado el menor número de coincidencias respecto de los demás textos del mismo grupo. El hecho de que la mención del reverdecer sea incidental en Meogo no disminuye su posible relación con la canción primaveral. Para poder realmente definir elementos de lo “primaveral” en esos textos hace falta ver cuáles son las formas en las que aparecen los cantos primaverales en un ámbito europeo más amplio. En el capítulo III presentaremos el material folklórico serbio de indudable carácter primaveral que muy poco tiene “del júbilo de los sentimientos, espoleado por el reverdecer y los pájaros”⁹⁷ y que sin

⁹⁰ E. Asensio, 1957, pp. 225-240. Con respecto a esas ideas véase también: M. Frenk Alatorre, 1975, pp. 72-74.

⁹¹ E. M. Wilson en: *Eos*, p. 304.

⁹² A. Hatto, *Eos*, pp. 47-57, especialmente p. 56.

⁹³ A. Hatto, *Eos*, p. 93.

⁹⁴ E. Asensio, 1957, pp. 37-42.

⁹⁵ E. Asensio, 1957, p. 39.

⁹⁶ A. Hatto, *Eos*, p. 54.

⁹⁷ E. Asensio, 1957, p. 38.

embargo podrá ser claramente relacionado con la poesía de Meogo. Principalmente se tratará de composiciones lírico-narrativas más cortas que la balada *Por tres años pretendí a una doncella*, y que a veces, aparentemente, versan sobre historias diferentes. Sin embargo, las coincidencias respecto a ciertos motivos clave compartidos por el modelo peninsular y serbio los unen y nuestra tarea será seguir sus pistas.

II.2.2. MOTIVOS CLAVE DE LAS CANTIGAS

Antes de adentrarnos en el material balcánico y en su estudio comparativo respecto del peninsular, hace falta definir lo mejor posible los motivos a los que nos limitaremos en ese estudio. Serán aquellos hacia los que se han orientado las investigaciones anteriores de las que hemos hablado en el capítulo II.1.:

1. El motivo del ciervo **presente en todas las nueve cantigas**. Aparece en diferentes formas:
 - a) el ciervo que enturbia / bebe el agua equiparado directa o indirectamente al amigo (siete cantigas); en una de ellas este motivo está vinculado al motivo de la *excusa transparente*
 - b) el ciervo herido que huye hacia el mar para morir allí, equiparado al amigo (una cantiga)
 - c) los ciervos-confidentes de la doncella, a los que ésta confiesa sus inquietudes y a los que pide consejos (una cantiga)
2. El encuentro matutino de los enamorados. Este motivo está presente en una cantiga (*Levouss' a louçana*), en la que explícitamente se menciona el alba como la hora del día en la que tiene lugar la cita de los jóvenes. En la poesía de Meogo, este motivo aparece vinculado al motivo del aseo matutino del cabello/garcetas realizado por la doncella. A pesar de que explícitamente se menciona sólo en una cantiga, en seis cantigas más se hacen referencias a la cita de los enamorados (sin que sea precisado el momento del encuentro), descrita como en la cantiga *Levouss' a louçana* (el lugar del encuentro es la fuente en la que los ciervos van a beber), por lo que se puede decir que el motivo está presente en siete cantigas en total.
3. El motivo de la *excusa transparente* del agua enturbiada por el ciervo presente en una cantiga.

II.2.2.1. El motivo del ciervo

El motivo del ciervo es el punto central de la poesía de Meogo, el nudo en el que se juntan todas sus cantigas. A través de ese motivo, como señala Ferreiro Alemparte, el poeta transfigura “embellezadoramente la realidad”, de forma que “todas las manifestaciones se hallan depuradas y categorizadas líricamente”⁹⁸. El motivo del ciervo es común en la poesía lírica peninsular y universal. Sin embargo, los ciervos de Meogo destacan por un cierto aire de originalidad que los envuelve. En este capítulo analizaremos aquellos aspectos suyos sobre los que se ha llamado la atención hasta ahora.

II.2.2.1.1. Ecuación: *amigo = ciervo*

La ecuación *amigo = ciervo* aparece directamente o indirectamente en ocho de las nueve cantigas de Meogo. Como he señalado en el capítulo II.1.1., todos los críticos coinciden en que este motivo en la poesía del trovador gallego es un símbolo estilizado del erotismo viril. Méndez Ferrín anota que el ciervo en la poesía de Meogo no es sólo un mero elemento decorativo con función estética, sino una idealización del amigo⁹⁹. La investigación anterior ha mostrado que en la Península Ibérica la ecuación *ciervo=amigo* se remonta hasta las épocas de las que nos vienen las jarchas, que son los primeros textos líricos conservados en romance. Por otro lado, la misma identificación entre el amigo y el ciervo, presente en el *Cantar de los cantares*, tuvo que ser bien conocida mucho antes de la llegada árabe a la Península. Justamente eso fue lo que llevó a cierto número de críticos a especular sobre el origen judío de Meogo. Sea como fuere, en los dos casos se trataba de fuentes semitas de un gran impacto en Iberia. No está de más mencionar la indiscutible influencia clásica, principalmente la de la cierva herida de la *Eneida* (IV, 67 y sig.) de Virgilio, que dejó mucha huella en la poesía culta española del Renacimiento en adelante, y sobre la que Lida de Malkiel hizo un excelente estudio¹⁰⁰. Este último motivo encontró su camino tanto en la lírica amorosa como en la mística, en la que se entrecruzaban las influencias clásicas, las alusiones de índole bíblica del *Cantar de los cantares* y de los *Salmos* y, a veces, las de los ciervos medievales de la lírica profana gallego-

⁹⁸ J. Ferreiro Alemparte, 1990, p. 501.

⁹⁹ X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 51.

¹⁰⁰ M^a. R. Lida de Malkiel, 1975, pp. 33-99.

portuguesa¹⁰¹. Sin embargo, si observamos los contextos y los motivos que siempre acompañan a los ciervos amorosos de Meogo, podemos ver que, respecto de las fuentes mencionadas, son igualables a ellos sólo en dos rasgos: el de ser ciervos amorosos y el de encontrarse normalmente al lado del agua (es el caso de siete cantigas; en dos de ellas este motivo no aparece: en una el ciervo no está cerca del agua, sino que *huye hacia el mar* para morir allí, y en el otro no se hace ninguna mención del agua). Ni en las jarchas, ni en la Biblia, ni en las fuentes clásicas, aparecen ciervos que enturbien el agua, que sean parte de falsas excusas, que sirvan de confidentes o consejeros de la doncella, o que huyan *al mar* para morir allí. Todos estos motivos apartan a los ciervos de Meogo de las fuentes mencionadas.

Si nos fijamos en la lírica árabe de las *moaxajas*, veremos que allí se insiste en tres características de los ciervos, ciervas y gacelas¹⁰²:

- la belleza: de sus ojos (XX, XXXVII)¹⁰³ de su “dulce brama” (XXI b), de su cara y talla (XXI b), de su timidez (XX, XXXVI)
- su naturaleza esquiva (VII b, XXI a, XXV, XXVIII b)
- su poder seductor (XVIII, XXI b, XXVII, XXXVII)

En ninguna de las cantigas se insiste en estas características.

El único caso en el que creemos posible cierta relación más estrecha con alguna de las cantigas y no descartamos la probabilidad de un prototipo ibérico común es el de la jarcha XIV en la que, junto con su correspondiente *moaxaja*, hemos encontrado cinco rasgos compartidas con la cantiga VII de Meogo (véase el capítulo II.1.7.).

En el *Cantar de los cantares*, se pueden encontrar las siguientes menciones de ciervos:

- el Esposo conjura a las “hijas de Jerusalén” a que “por las gacelas y las ciervas del campo” no despierten su amor hasta que ella no lo quiera (II 7, III 5)
- la Esposa compara al Esposo con la gacela y con el ciervo joven (II 9)
- la Esposa anima al Esposo a volver junto a ella rápidamente como una gacela o como un ciervo joven (II 17)

¹⁰¹ M^a. R. Lida de Malkiel, 1975, p. 75.

¹⁰² Numeración de E. García Gómez, 1975.

¹⁰³ M^a. R. Lida de Malkiel, 1975, p. 56, llama la atención sobre el motivo de “el cervatillo asustado, de dulces ojos” utilizado por Anacreonte en la literatura clásica.

- el Esposo anhela oír la voz de la Esposa que le invitara a apresurarse como una gacela o como un ciervo joven (VIII 14)

- el Esposo compara los pechos de la Esposa con “dos ciervos jóvenes, mellizos de una gacela” (IV 5, VII 4).

Una vez más advertimos que ninguno de los motivos mencionados aparece en la poesía de Meogo. La explícita comparación entre el amigo existe (*Tal vai o meu amigo// con amor que lh'eu dei// come cervo ferido// de monteiro d'el Rei*), pero en un contexto muy diferente al del *Cantar*. A diferencia de los versos del trovador gallego, en el zéjel anónimo *Cervatica, que no me la buelbas*, puede que haya cierto cruce del motivo de la cierva con las ciervas del conjuro del Esposo: “¡Juradme, hijas de Jerusalén, / por las gacelas y las ciervas del campo, / que no despertaréis ni desvelaréis a mi amor, / hasta que ella quiera!” (II 7, III 5).

II.2.2.1.2. *El trasfondo mitológico-religioso del motivo*

Aparte del valor erótico de los ciervos de Meogo, muchos críticos han especulado sobre un trasfondo del motivo que trascienda los marcos del puro erotismo estilizado. Se ha buscado, por un lado, en ideas mitológico-religiosas vinculables al motivo y, por otro lado, en el saber naturalista de la época que, según señala J. Ferreiro Alemparte, estaba determinado principalmente por Aristóteles¹⁰⁴.

En su justificado afán de mostrar lo insostenible que es la hipótesis de la procedencia provenzal de ciertos motivos de las cantigas, Asensio señala que la imagen del ciervo existente en la poesía de Meogo “pertenece a la más típica herencia del paganismo hispánico”¹⁰⁵. Las pruebas de que esto es así este crítico las encuentra en dos testimonios: un antiguo homiliario hispánico del Museo Británico (mss. add. 30845) y un libro perdido de san Paciano, al que hace referencia san Jerónimo en su *De viris illustribus*, capítulo 106: el libro se llamaba *Cervus* y el mismo Paciano, obispo de Barcelona entre 379 y 392, hace referencia a esta obra en su *Paraenesis ad poenitentiam* (Exhortación a la penitencia). En los dos testimonios mencionados se describe la costumbre precristiana de *cervulum facere* (*hacer el ciervito*) practicada en la Península durante las calendas de enero. La costumbre consistía en bailes lascivos

¹⁰⁴ J. Ferreiro Alemparte, 1990, pp. 500-501, 505.

¹⁰⁵ E. Asensio, 1957, p. 56.

de personas revestidas de pieles de ciervo¹⁰⁶. Según apunta Ferreiro Alemparte, las reminiscencias de esta antigua costumbre se reflejan en el dicho gallego de “andar ás xaneiras” que hoy en día se refiere solamente a los gatos en celo¹⁰⁷. A una aún mayor antigüedad de la existencia de la asociación del ciervo con la procreación en el suelo gallego alude Nodar Manso; señala que después de los círculos concéntricos, las imágenes que predominan en el complejo escultórico de Paredes son las representaciones de los ciervos y añade que la imagen que sintetiza la relación *amigo-ciervo* podría ser la siguiente representación del ciervo en celo¹⁰⁸:



Ciervo de *Laxe da Rotea do Mendo* (Campo Lameiro)

Buscando orígenes de la ecuación que hace Meogo entre el enamorado y el ciervo, Méndez Ferrín parece aceptar la opinión de Asensio en la que encuentra la explicación de la relación que el motivo del ciervo tiene con la sexualidad viril. Sin embargo, como ya he señalado, este autor se inclina a ver en los ciervos de Meogo una fusión de dos tradiciones distintas: una, la “autóctona” precristiana y otra, la bíblica del *Cantar de los cantares*¹⁰⁹. También intenta reunir diferentes fuentes que reflejan la imagen que en el medioevo se tenía respecto de ciervos, haciendo referencia a Horacio y la literatura medieval francesa, a los ciervos bíblicos, a los bestiarios, santorales e iconografía en los que aparece la imagen del ciervo¹¹⁰. Ferreiro Alemparte también menciona a Paciano y a la vez hace referencia al opúsculo *De correctione rusticorum*, escrito por S. Martín de Braga entre 572 y 574, en el que su autor alza la voz en contra de la celebración de las fiestas lascivas de las calendas de Enero, insistiendo en que el 25 de Marzo debería ser tomado como el comienzo del año¹¹¹. Ferreiro Alemparte buscará contextos más amplios que los del paganismo

¹⁰⁶ E. Asensio, 1957, p. 56. Sobre lo mismo, véanse: X. L. Méndez Ferrín, 1966, pp. 64-65; J. Ferreiro Alemparte, 1990, pp. 499-501; Para otras citas de obras eclesiásticas sobre las fiestas de las calendas de Enero, véanse *cervula* y *cervulus* en: Du Cange, *Glossarium mediae et infimae Latinitatis* II, 1883.

¹⁰⁷ J. Ferreiro Alemparte, 1990, p. 499.

¹⁰⁸ F. Nodar Manso, 1985, pp. 210-212.

¹⁰⁹ X. L. Méndez Ferrín, 1966, pp. 64-68.

¹¹⁰ X. L. Méndez Ferrín, 1966, pp. 68-79.

¹¹¹ J. Ferreiro Alemparte, 1990, pp. 499-505.

hispánico, reuniendo ideas y creencias provenientes de la época clásica y el medioevo relacionadas con el ciervo: los escritos de Aristóteles, los bestiarios, la mitología y las prácticas religiosas del mundo antiguo. Deyermond se muestra cauteloso respecto de la relación entre los bestiarios y la poesía de Meogo considerándola muy tenue y se mantiene más en la línea de Asensio. No rechaza sin más la influencia bíblica, pero la cree muy poco probable. Recuerda la importancia que el ciervo tenía para el hombre prehistórico y aporta datos zoológicos que podrían haber inspirado la asociación del ciervo con el agua turbia y la unión sexual. Menciona que el ciervo, al entrar en un arroyo o remanso para beber, inevitablemente tiene que enturbiar el agua y que en la época del apareamiento los ciervos suelen revolcarse en el barro de los remansos para esparcir por todo su cuerpo la secreción que tienen cuando están en celo y atraer así a las hembras¹¹². Sin embargo, estas asociaciones de Deyermond hasta cierto punto contradicen el texto de la cantiga, puesto que las palabras de la madre revelan que no se trata de un arroyuelo o remanso, sino del agua profunda (*o alto*), difícil de enturbiar en el acto de beber.

Hatto también recapacita sobre el origen de la imagen de ciervos y ciervas en la poesía gallega del siglo XIII y, después de analizar la posibilidad de que las fuentes sean bíblicas, concluye que la dicotomía ciervo-cierva tuvo que haber sido establecida en Galicia antes de la época de Meogo y de Vidal y que lo más probable es que no provenga de la Biblia, sino de las danzas precristianas. Ofrece datos sobre otras regiones de Europa en las que en el periodo entre los siglos VI y X existieron las mismas prácticas. Hace referencia al fragmento de una poesía alemana del siglo X procedente de la zona del lago de Constanza, en la que dos siglos antes fueron prohibidas las danzas de *cervulus*, en el que se menciona un ciervo que quiere proponer algo a una cierva hablándole al oído. Helo aquí tal como lo cita Hatto y con su traducción inglesa:

Hirez rûnêta hintun in daz ôra
‘uuildu noh, hinta...’

The hart whispered in the hind’s ear
‘Wilt thou, hind...’¹¹³

Hatto deja abierta la posibilidad de que las prácticas del *cervulus* pudieran haber sido el trasfondo de estos versos. Explicando el significado de esas danzas rituales, el crítico señala que las raíces de este tipo de prácticas hay que buscarlas en las festividades precristianas que originariamente se celebraban en la época de otoño

¹¹² A. Deyermond, 1979, pp. 280-283.

¹¹³ A. Hatto, *Eos*, p. 819.

tardío, pero que más tarde fueron aplazadas hasta enero. Señala que la festividad otoñal en cuestión coincidía con el periodo del apareamiento de los ciervos, en los que este animal demostraba la potencia sexual justamente en la época cuando las fuerzas vitales de la naturaleza se apagaban. Considera que fue eso lo que, en la imaginación humana, lo convirtió en la imaginación humana en el portador y guardián de la vitalidad renovadora de la naturaleza. Este crítico apunta que la función de la festividad hay que buscarla en el deseo de incitar y atraer la potencia vital y fertilizadora del ciervo; esto se hacía por el beneficio de la comunidad, cuando se avecina el periodo de la precariedad del invierno¹¹⁴. Para ilustrar la relación que el ciervo tiene con la imagen del invierno, Hatto cita el siguiente poema irlandés del siglo XII:

Cold is the winter, wind has risen,
the vehement wanton stag arises,
not warm tonight is the whole mountain,
though the ardent stag is belling.¹¹⁵

Estos curiosos versos merecen ser analizados. Nos topamos aquí con la contraposición de, por un lado, el *frío invierno* (“cold winter”) y la *montaña fría en la noche* (“not warm tonight is the whole mountain”) y, por el otro, el *vehemente ciervo desenfrenado* (“vehement wanton stag”) y *ardiente* (“ardent”) que se levanta a la vez que el *viento* (“wind has risen”) y está a punto de llegar (“is belling”). El contraste dramático se basa en dos parejas de elementos opuestos: frío - calor (todo el monte está *frío*, mientras que el ciervo es *ardiente*) y oscuridad-luz (la escena ocurre de *noche*, justo antes de la llegada del ciervo *ardiente*).

Deyermond reúne también tres textos galeses en los que se entrecruzan los motivos del ciervo y del viento (la relación de la que hablamos en el capítulo II.1.5). Con ellos aporta un material valioso para una mejor comprensión de la relación entre lo dos. El primero es un poema galés del siglo IX, proveniente de *Llywarch Hen Saga*:

Wind frisky; white the hill-foot's
Trees; bold stag, barren hill.
Frail the old man, slow-moving.¹¹⁶

Como nota Deyermond, en este poema se contraponen la potencia del ciervo asociada al viento y la esterilidad del invierno representado por un anciano.¹¹⁷ Hay

¹¹⁴ A. Hatto, *Eos*, pp. 815-819.

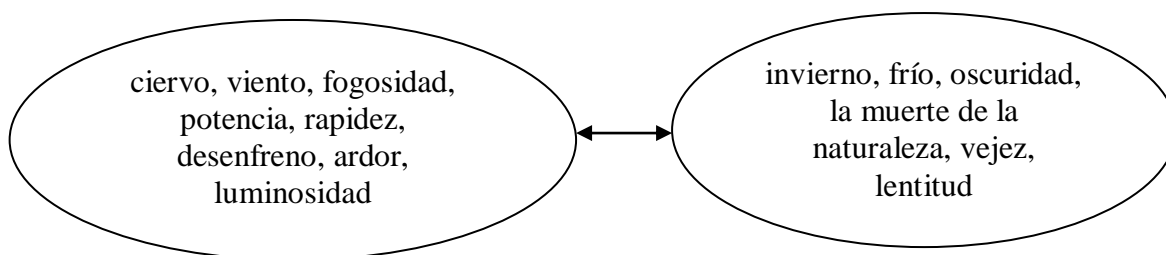
¹¹⁵ A. Hatto, *Eos*, p. 818.

¹¹⁶ A. Deyermond, 1979, p. 272.

dos grupos de motivos opuestos: el *viento fogoso* (“frisky wind”) y el *ciervo vigoroso* (“bold stag”), por un lado, y los *árboles blancos del pie de la colina* (“white the hill-foot’s trees”), la *colina estéril* (“barren hill”) y el *anciano débil de movimiento lento* (“frail the old man, slow-moving”). El mismo tipo de contraste se nota en otro poema galés citado por Deyermond. Es anónimo, procedente de *Winter and Warfare* y data del siglo XI:

Stag crouches curled in the coombe’s nook.
Ice crumbles, countryside bare.
The brave may survive many battles... .
Swift the wind, stipped the woods.
Hollow stalks, hardy stag.¹¹⁸

Aquí se contraponen el *viento veloz* (“swift wind”) y el *ciervo robusto* (“hardy stag”), por un lado, y el *paisaje pelado* (“countryside bare”), el *bosque deshojado* (“stripped woods”) y la *caña hueca* (“hollow stalks”). Otro elemento importante de este poema es la alusión a la lucha del ciervo contra el invierno: agachándose en un lugar apartado del desfiladero, el ciervo hace que el hielo se desmenuce (“stag crouches curled in the coombe’s nook / ice crumbles”); a lo mismo se refiere el tercer verso: “el valiente puede sobrevivir muchas batallas” (“the brave may survive many battles”) – que hace alusión a la dureza de la lucha emprendida por el ciervo desde un escondrijo en el desfiladero. A la vez se insiste en el paralelo entre el ciervo y el viento unidos por su rapidez (“swift the wind”). Unidas las oposiciones observadas, las podemos presentar gráficamente así:



La contraposición de estos dos polos es subrayada en los últimos dos versos del texto irlandés: la montaña está fría *a pesar de* la llegada del ciervo que se avecina. El contexto claramente apunta hacia la simbología solar del ciervo: el ciervo-sol con atributos de guerrero valiente, veloz, desenfrenado, conseguirá vencer el invierno.

Es probable que la velocidad del viento y del ciervo sea la raíz de la analogía entre estos dos motivos. Reaparece en los siguientes versos provenientes del poema

¹¹⁷ A. Deyermond, 1979, p. 272.

¹¹⁸ A. Deyermond, 1979, p. 272.

galés *Celebration* de Gwalchmai ap Meilyr, en los que a la mención de los ciervos se une su característica de tener patas largas – una alusión clara a su rapidez:

I love May's sleep-foiling nightingale,
And a white-cheeked girl's tender glances.
I love gleaming steeds, long-legged stags...¹¹⁹

A diferencia de los tres poemas anteriores con el tema del contraste o conflicto dramático de la derrota del invierno, aquí presenciamos imágenes primaverales. La mención de mayo, del amor y el ruiseñor hacen que los elementos contrapuestos (la joven de mejillas blancas y mirada tierna, por un lado, y los corceles relucientes y los ciervos de patas largas, por el otro) alude al amor entre las dos partes y no a su conflicto. Sin embargo, las dos mantienen sus atributos: la joven se relaciona con la blancura, mientras que los corceles y los ciervos se asocian a la luz y velocidad.

Teniendo en cuenta lo expuesto, se aclara el valor semántico del curioso poema chino escrito entre los siglos X y VI ante Cristo. En él, la aparición del motivo del ciervo / corzo muerto ha llevado a Deyermond a buscar sus paralelos con la cantiga *Tal vai o meu amigo*. Veámoslo una vez más:

In the wilderness there is a dead roe,
Wrapped with white rushes.
There is a girl longing for spring,
A handsome man seduces her.

In the forest there are elms,
In the wilderness there is a dead deer,
Bound with white rushes.
There is a girl like jade.

Slow, easy, easy!
Don't touch my sash.
Don't make the dog bark.¹²⁰

El ciervo muerto cubierto de junco blanco es el sol vencido por el invierno. A esta imagen se contrapone la joven que añora la primavera (“There is a girl longing for spring”), que tiene la tez blanquecina como jade (a girl like jade) y que ha sido seducida por un hombre apuesto (a handsome man seduces her). Existe un paralelismo claro entre los sentimientos de la añoranza de la primavera y la atracción hacia el hombre seductor: el seductor anuncia la primavera, él es el sol primaveral, renovado y joven.

¹¹⁹ A. Deyermond, 1979, p. 272.

¹²⁰ A. Deyermond, 1979, p. 269.

Los textos analizados revelan una clara simbología solar asociada al ciervo. Lo cual explica el lugar central que este animal tenía en las festividades celebradas en la época de solsticio de invierno y en las danzas de *cervulum facere*. Indagando sobre los orígenes de estas danzas, Hatto va más lejos, sugiriendo sus posibles raíces en épocas mucho más remotas y llama la atención sobre las semejanzas existentes entre los protagonistas de estas danzas, que iban disfrazados de ciervos, y la imagen del hombre que baila disfrazado de ciervo en un dibujo cavernario de Trois Frères Arièges. Menciona la importancia predominante del ciervo en la mitología de la cultura celta de Leinster (Irlanda), cuya economía se basaba en la caza de ciervos y en cuya tradición la relación amorosa entre el hombre y la mujer a menudo se representa simbólicamente como la relación entre ciervos y ciervas. Esto le lleva al crítico a especular sobre el origen celta de los motivos de ciervos y ciervas en la lírica medieval gallega. Respecto de ello menciona personajes de la mitología celta como Finn (cuyo otro nombre, Demne, probablemente quiere decir “cervatillo” y que gracias a su casco mágico puede transformarse en ciervo a su voluntad); la esposa de Finn, que se transforma en cierva; o su hijo Ossian o Osian, cuyo nombre también significa “cervatillo”. Sin embargo, advierte Hatto, la falta de poesía amorosa de origen celta que contenga los mismos motivos resta certeza a esta hipótesis; aboga más bien por la idea de que se trata de una posible fusión de influencias celtas de tipo Leinster con las autóctonamente ibéricas¹²¹. Sea como fuere, la mención del ciervo no sólo en la poesía de Meogo, sino también en Johan Mendiz Briteyros y en Vidal (véase II.1.3.), muestra que en la época de los trovadores galaico-portugueses el motivo era bien conocido.

Morales Blouin también señala el hecho de que las celebraciones de las calendas de enero que incluían el rito de *cervulum facere* no eran “exclusividad hispánica”. Se basa en un texto de Clemente de Alejandría sobre los Misterios y procedente del siglo II, en cuyo capítulo *Protrepticus*, el autor se dirige al auditorio griego haciendo referencia al mismo tipo de festividad. La autora menciona fuentes que hablan sobre las mismas prácticas en Francia e Inglaterra y establece paralelos entre ellas y las celebradas en Sicilia, Escandinavia, Suecia o Lituania. Le parece “significativo que el ciervo de las cantigas es parte de la región ibérica donde más se sintió y conservó la influencia céltica, según se alega comúnmente” (p. 120) y

¹²¹ A. Hatto, *Eos*, p. 818.

recuerda la figura del dios-ciervo celta Cernunos. Va aún más lejos, hasta la Edad de Bronce, la Creta minoica y el panteón hitita, en los que encuentra pruebas de la antigüedad de las ideas religiosas relacionadas con el ciervo; señala que las huellas de esas ideas se pueden encontrar en el continente europeo varios siglos después de la cristianización de su población¹²².

Con respecto a la hipótesis que vincula el motivo del ciervo en Meogo con las prácticas de *cervulum facere*, no es superfluo señalar que las danzas de ese tipo se han conservado en ciertas zonas rurales de Serbia hasta bien entrado siglo XX, como se verá a su tiempo debido. Tomando en cuenta que, aparte de Meogo, el único texto conocido hasta el momento que contenga el motivo de ciervos que enturbian el agua y relacionados a la vez con la excusa transparente proviene de la tradición serbia, la hipótesis en cuestión se hace aún más firme.

Otra singularidad de los ciervos de Meogo percibida en la cantiga *Ay, cervas do monte, vinvos preguntar*, es que allí la moza apostrofa a los ciervos, mientras que en el estribillo se les dirige en género femenino: *velidas*. En los textos balcánicos que examinaremos más adelante veremos que es posible encontrar casos en los que a los ciervos se les atribuyen a la vez características femeninas y masculinas. Los examinaremos para ver qué nos pueden aportar a pesar de que eso no dé respuestas definitivas en cuanto a la cantiga de Meogo en cuestión. Excepto la mencionada incongruencia lingüística de la cantiga, no tenemos más elementos que nos puedan revelar algo, ni tampoco indicarnos con seguridad cómo hay que tratarla, como una errata o no.

Al final, mencionemos un problema más que se ha abierto con las investigaciones anteriores. En el afán de demostrar ora el carácter autóctono de los ciervos de Meogo, ora las dimensiones del valor simbólico de este animal, se han hecho valiosísimas recopilaciones de datos sobre las creencias de mayor o menor antigüedad respecto a los ciervos. Estos datos indican que se trata de un animal vinculado a cultos precristianos al que se atribuía un valor mágico-religioso especial, y que, por lo tanto, su presencia en la poesía de Meogo difícilmente fue un mero capricho del trovador. Pero *lo que no se ha conseguido es poner en relación, de una forma más directa, las cantigas de nuestro trovador con el material recopilado*. De ahí que surja una cierta vacilación en si atribuirlos a la tradición precristiana o a la

¹²² E. Morales Blouin, 1981, pp. 117-126.

bíblica o, como lo cree Méndez Ferrín, a la confluencia de las dos. Puede ser que desde el punto de vista de un análisis de tipo psicológico lo que se ha hecho ya sea suficiente, pero desde la perspectiva filológica, no. En el presente trabajo no rechazaremos lo que tienen que decirnos los diccionarios de símbolos, pero intentaremos basarnos principalmente en textos, analizados –allí donde eso sea posible– dentro de su contexto pragmático-ritual atestiguado en el terreno y estudiado por antropólogos, etnógrafos o filólogos. Los textos con los que trabajaremos y el problema que nos proponemos lo exigen.

II.2.2.1.3. *El ciervo herido que huye al mar para morir allí*

Otro motivo curioso y típico de Meogo es el ciervo herido que huye al mar para morir allí. En el capítulo II.1.3. hemos reunido las ideas ofrecidas por la crítica y hemos visto que el valioso trabajo que se ha hecho hasta ahora en esa dirección, más que dar respuestas definitivas, ha revelado lo poco que se puede decir con seguridad sobre su origen.

Se ha buscado relación entre los ciervos de Meogo y los de los *Salmos*, el *Physiologus* y los bestiarios medievales en los que se insiste en la *hidrofilia* de este animal. El primer verso del Salmo 42 dice: “Quemadmodum desiderat cervus ad fontes aquarum, ita desiderat anima mea ad te, Deus”, mientras que en el *Physiologus* y en los bestiarios se menciona la enemistad entre el ciervo y la serpiente, su capacidad de expulsar a la serpiente del agujero utilizando el agua o su aliento, y de comérsela: al sentirse envenenado, busca el agua con la que vence el veneno. Si echamos otro vistazo a los ciervos de las cantigas, veremos que éstos, cuando placenteramente beben las aguas, nunca están heridos. En la única cantiga en la que se menciona el ciervo herido que corre hacia el agua, esa acción se describe de tal forma que guarda poquísima relación con los ciervos bíblicos o los ciervos de los bestiarios. Como ya he señalado anteriormente, el ciervo de Meogo *huye* hacia *el mar*, es decir, hacia las aguas saladas, y no las dulces; lo hace no para buscar el remedio que lo curara, sino *para morir* allí.

Es verdad que el motivo del mar aparece en las composiciones tradicionales de España muchas veces relacionado con la muerte y normalmente combinado con el tópico de “morir de amor”. Sobre este “pavor del agua” habla Morales Blouin

mencionando varios ejemplos que lo ilustran bien¹²³. El único texto posterior a Meogo que guarda semejanzas con él es un cantarcillo en castellano, que volveremos a citar:

Cuando de mi dueño
se escapa el alma,
como cierva herida
me arrojé al agua.¹²⁴

A diferencia de todos los demás casos existentes en la lírica peninsular en los que los ciervos heridos huyen hacia aguas dulces (fuentes y ríos), normalmente para buscar refrigerio, éste es el único caso en que, igual que en la cantiga III de Meogo, un cérvido herido se “arroja al agua” como si quisiera encontrar su muerte en ella. La escasa, pero clara pervivencia del motivo en los siglos posteriores a Meogo muestra que la “corrección” propuesta por L. A. de Azevedo Filho (según la cual los versos de Meogo deberían ser entendidos como si el amigo huyera al mar y no el ciervo), no hay que aceptarla, sino que hace falta seguir buscando respuestas. ¿Es posible el cruce o el sincretismo de diferentes tradiciones en su formación? Claro que sí. Pero tomar cualquier postura rotunda respecto de la génesis de este motivo nos parece fuera de lugar. La originalidad del ciervo-amigo que, herido, huye hacia el mar para morir en él es indudable, puesto que se desconoce cualquier caso previo de la existencia de un motivo igual. La falta de pistas claras y evidentes siempre abre camino a especulaciones con las que se intenta tapan el hueco existente y creemos que éste ha sido el caso en cuanto al ciervo de esta cantiga de Meogo. Las hipótesis ofrecidas son poco convincentes y los textos con los que se ha querido relacionar el motivo son muy diferentes. Todos –excepto el cantarcillo castellano que acabamos de citar– se parecen en algo, pero ese algo es demasiado poco para poder relacionarlo claramente con el

¹²³ Morales, Blouin, E., 1981, pp. 65-88. Entre los ejemplos más significativos para nosotros que menciona están la cantiga de Meendiño *Sedía m'eu na ermida de San Simión*, el villancico *Aguas de la mar,/miedo hé / que en vosotros moriré* y el siguiente canto de danza asturiano:

¡Ay! marinero, sácame del agua,
no muera yo muerte tan amarga.

¡Ay!, marinero, sácame de aquí,
llévame a la tierra donde yo nací;
tengo padre y madre, no los conocí,
estoy enamorada, mi amor no está aquí.

Ay, marinero, sácame del agua,
no muera yo de muerte tan amarga.

Ay, marinero de talle florido,
no quede yo en las aguas del olvido.

¹²⁴ V. Beltrán, 1987, p. 23.

ciervo meoguino. El ciervo de Meogo y la cierva del texto tradicional castellano obviamente están heridos de amor, y por eso no coinciden con los ciervos balcánicos que, heridos, se dirigen al mar en función de psicopompos en los cantos fúnebres vlicos. No obstante, dedicaremos espacio a ese grupo de cantos porque se trata del único caso no ibérico conocido hasta ahora de la aparición de este curiosísimo motivo. Creemos posible que un arquetipo semejante al ciervo funeral balcánico existiera en la Península ibérica dando paso a que el motivo se desarrolle hacia el divulgadísimo concepto de *morir de amor*.

En ese sentido hay que señalar que en la tradición serbia en la que sí existen ciervos psicopompos relacionados con el vado del mar, a la vez aparecen baladas amorosas en las que el mar se describe como un poderoso obstáculo entre dos jóvenes que se quieren, pero la madre de ella es contraria a su relación:

Пошетах се покрај мора,
Зачух зуку дивна кола
Од младике ђевојака.
Узех клобук и китару,
Пак отидох уз улицу:
Ту находим вјереницу,
И назвах јој Божју помоћ:
„Божја помоћ, душо моја,
„Моли Бога, е је зора,
„Ти би била сву ноћ моја,
„На срамоту мајке твоје,
Која не да к тебе доћи,
„Ни у дневи ни у ноћи;
„Да је како пољем доћи,
„Ходио бих и по ноћи;
„Ма ли није, него морем,
„То је мени јадну горе.“¹²⁵

Paseé por la orilla del mar
y oí el ruido de un *kolo*¹²⁶ bello
de doncellas jóvenes.
Cogí el sombrero y la cítara
y me fui por la calle.
Allí encontré a mi novia
y la saludé alabando a Dios:
“Alabado sea Dios, alma mía,
agradécele¹²⁷ a Dios que es alba,
porque [si no] serías mía toda la noche,
para vergüenza de tu madre,
que no deja que se te acerque,
ni de día, ni de noche.
Si se pudiera llegar por el campo,
yo iría por la noche,
mas se puede sólo por el mar,
que es peor para mí, triste.”

Nos topamos aquí con un encuentro al alba de dos jóvenes que están prometidos uno a otro, pero clandestinamente, puesto que la madre de la joven se opone a su relación. Este problema está asociado a un mar que los separa y que es difícil vadear.

Es curiosa la solución que una moza serbia propone a su amigo en una situación semejante:

– „Крају, крају, мој морнару!“
– „Не могу ти крају доћи,
„Јер ми барка весло нема.“
Ма му вели ђевојчица:

– ¡A la orilla, orilla, marinero mío!
– No puedo llegar hasta tu orilla,
porque mi barca no tiene remo.
Mas le decía la doncella:

¹²⁵ Vuk, 1898, 5, n° 253, p. 189.

¹²⁶ Tipo de danza.

¹²⁷ La traducción literaria sería “pídele a Dios”, pero en el sentido de “dirígete a Dios para agradecerle”.

–„Ja ћу тебе весло дати, „Б'јеле руке ђевојчине, „Нег ми крају, мој морнару!” –„Не могу ти крају доћи, „Јер ми барка једра нема.” –„Ja ћу теби једро дати, „Б'јеле скуте ђевојчине”. ¹²⁸	–Yo te daré el remo, blancos brazos de doncella, ¡ven a la orilla, marinero mío! –No puedo llegar hasta tu orilla, porque mi barca no tiene vela. –Yo te daré la vela, blancas faldas de doncella.
---	--

Como podemos ver en esta balada, el mozo precisa de un tipo muy concreto de asistencia por la parte de la amiga para poder alcanzarla vadeando el mar que les separa.

II.2.2.1.4. *El motivo del ciervo respecto al grupo animalístico relacionado con la excusa transparente*

Uno de los problemas que deriva de las investigaciones anteriores es la diversidad del bestiario relacionado con el motivo de la *excusa transparente*. Esto ha dirigido la investigación hacia la búsqueda de puntos en común compartidos por todos, llevando inevitablemente a las generalizaciones que sí consiguen colocar los ciervos de Meogo dentro una familia animalística más amplia, pero, como pronto veremos, no por eso han logrado revelarnos algo nuevo sobre ellos mismos.

Respecto a la diferencia en cuanto al animal que enturbia el agua, A. Hatto reúne todos los casos: Galicia y Serbia, el ciervo¹²⁹; Francia, el ruiseñor (en Bretaña y Gascuña, el ánade); Croacia y Serbia, el halcón¹³⁰; Lituania, el ánade y el ganso; Bulgaria, “el caballo del bey” / “el rebaño gris del pachá”. Se muestra propenso a atribuir esa variedad a las diferencias locales respecto al simbolismo animalístico – hipótesis aplicable a las tradiciones de todas las regiones mencionadas menos a la serbia, puesto que en ella coinciden el halcón y el ciervo–. El crítico destaca como importante el hecho de que en tres de los cuatro casos más antiguos: dos cantigas de Meogo del siglo XIII y la balada serbia de principios del XVIII (queda excluida la canción francesa), el animal sea el ciervo y le parece muy probable que justamente el ciervo fuera el animal que figuraba en el modelo original del que derivaron todos los textos europeos. Hace una suposición respecto a la posible existencia de un modelo

¹²⁸ Vuk, 1898, 5, n° 391, p. 287.

¹²⁹ Sobre los paralelos gallego-serbios llaman la atención R. G. A. de Bray, A. Hatto y B. Krstić, *Eos*, pp. 618, 631.

¹³⁰ R. G. A. de Bray y A. Hatto citan un poema croata en el que aparece el motivo del halcón que enturbia el agua, procedente de N. Andrić, *Hrvatske narodne pjesme*, Matica Hrvatska, 1929, VII, n° 454, y en la nota n° 13 remite a una variante macedonia (D. y K. Miladinovci, 1861, n° 451) y dos serbias (Đ. Rajković, 1869, n° 91 y otro procedente de la colección no publicada de Lj. y D. Janković, 1934-1951, VIII)

que llegó a Galicia desde el este y que pudo haber sido la fuente tanto de las cantigas de Meogo, como de la balada serbia. Otro animal que podría haber sido el original, según apunta, es el ánade, que aparece en los textos procedentes de Lituania, Bretaña y Gascuña, las tres, como señala A. Hatto, regiones muy conservadoras y apartadas una de otra. Según el crítico, el ánade pudo haber sido el modelo para el halcón balcánico y el ruiseñor francés. Si el ánade fuera el animal original, Hatto cree que sería posible que en Galicia en un texto previo a los de Meogo, esta ave fuera sustituida por el ciervo que allí era más tradicional, pero le parece difícil apoyar esta suposición respecto a Serbia donde, según él, “stags are not traditional”¹³¹.

A. Hatto también llama la atención sobre un elemento nuevo respecto a las cantigas de Meogo y existente en el caso serbio: el ciervo no sólo enturbia el agua con su cuerno, sino que la aclara después con sus ojos. En este rasgo, el crítico ve un “superficial borrowing from the Unicorn (...): the Unicorn according to the Zoroastrian and Christian tradition dips his horn into an envenomed pool and so purifies it”¹³². En cuanto a la coexistencia del halcón y el ciervo en la tradición serbia, señala que en todo el mundo balto-eslavo el halcón es el símbolo del amante por excelencia y que probablemente por eso sustituyó al ciervo. Cierra el tema concluyendo que es imposible, por la falta de pruebas materiales, determinar cuál de los dos motivos, el ciervo o el ánade es el más antiguo. Subraya que las dos versiones tienen que ser muy antiguas, “far older than many would care to date so sly a song”¹³³.

Las agudas observaciones de Hatto, con las que en gran parte estamos de acuerdo, deberían ser corregidas en un punto. El reducido acceso de este crítico a los textos tradicionales serbios le ha llevado a una suposición errónea: la de que los ciervos no son tradicionales en Serbia. Como veremos más en adelante, a pesar de que se trate indudablemente de un motivo muy arcaico, los ciervos son uno de los animales más presentes en la poesía tradicional serbia, especialmente en la de tipo ritual y amoroso. En cuanto a esta última, tan arraigada es la identificación *ciervo=persona querida* que la forma común de dirigirse al ser querido en serbio es *lane moje* (= *cervatillo mío*), que en español correspondería a *cariño mío*.

¹³¹ A. Hatto, *Eos*, p. 85.

¹³² A. Hatto, *Eos*, p. 85.

¹³³ A. Hatto, *Eos*, pp. 85-86.

Es más, son muy tradicionales y difundidos los tres motivos sobre los que Hatto especula: el ciervo, el ánade y el halcón, a pesar de que dejó abierta como posible la opinión del crítico de que los primeros dos son más arcaicos que el tercero. Siendo un ave asociado al héroe caballeresco y épico, el halcón pudo haberse vuelto uno de los motivos tradicionales más dominantes durante la ocupación turca, en la que, aparte del sentimiento de la identidad religiosa cristiano-ortodoxa, el eje principal de la cohesión nacional fue la educación basada casi exclusivamente en la tradición épica de los *guslars*. Es llamativo en ese sentido que en el texto balcánico más antiguo, la balada *Por tres años pretendí a una doncella*, se menciona el ciervo, mientras que en los textos posteriores su lugar lo ocupa el halcón. Como veremos más adelante, aparte de las baladas con el tema de la excusa transparente mencionadas, en la tradición serbia hay casos en los que el halcón y el ciervo pueden operar como motivos sustituibles el uno por el otro.

Sin embargo, en cuanto a los motivos del ciervo y del ánade, a los que Hatto señala como los más arcaicos en los textos con la excusa transparente, creemos muy poco probable que en la tradición serbia tuviera lugar la sustitución del ánade por el ciervo o del ánade por el halcón: no conocemos ningún texto o dato que lo pudiera apoyar. Tanto el ciervo como el ánade están muy presentes en la tradición serbia – los dos tienen su propio lugar dentro de esa tradición y aparecen siempre en contextos típicos. Por eso, desde nuestro punto de vista, queda excluida la posibilidad mencionada por Hatto de que uno fuera sustituido por otro más común y más tradicional. En el presente trabajo nos será imposible ahondar en el tema del corpus tradicional con el motivo del ánade y sus connotaciones mitológicas (en la tradición serbia aparece siempre dentro de la fórmula *utva zlatokrila*, ‘ánade de alas de oro’); una tarea así nos alejaría demasiado de los objetivos principales que nos hemos propuesto perseguir. Sin embargo, hay una balada en la que el motivo del ciervo se entrecruza con el del ánade y de ella hablaré en el capítulo III. Intentaré detenerme en la relación que existe entre estos dos motivos en su momento dado. Lo que por ahora puedo decir es que coincido con Hatto en que el ciervo y el ánade son probablemente los motivos más antiguos relacionados con el tema de la excusa transparente – una de las pruebas de ello se ve en el hecho de que han sido detectados en los cantos de las regiones periféricas y conservadoras del continente: Galicia, Bretaña, Gascuña, Lituania y Serbia. Sin embargo, excluyo la hipótesis de que en el caso serbio el ánade fuera sustituido por el ciervo – la gran importancia que este último tiene en los textos

tradicionales de tipo ritual apunta hacia su papel dominante en el sistema de creencias mágico-religiosas anteriores a la cristianización.

Por todo lo anteriormente expuesto, a pesar de que existen textos con el motivo de la *excusa transparente* en los que se mencionan aves o caballos como enturbiadores del agua, en el presente trabajo estos textos serán dejados de lado. Nos centraremos exclusivamente en el motivo del ciervo y sus connotaciones dentro del marco de la poesía tradicional y, especialmente, en el corpus poético perteneciente al ritual llamado *ranilo*, en el cual aparece la mayoría de los motivos marcados como clave de la poesía de Meogo. La interpretación de estos cantos nos llevará hacia los textos que directamente no tienen relación con el tema de las cantigas, pero que giran alrededor de los conceptos mitológico-religiosos que creemos existentes en el trasfondo de la poesía de Meogo. Observados dentro de una misma tradición, en este caso la serbia, son parte de un sistema mitológico subyacente en esa tradición. Ese sistema, por otro lado, se manifiesta en una gran multitud de textos. Creemos que esos textos, enfocando el motivo del ciervo desde diferentes perspectivas, podrán ser justamente eslabones necesarios para una mejor comprensión de los ciervos de Meogo.

II.2.2.2. El encuentro matutino de los enamorados al lado del agua

Otro elemento que ha despertado el interés de los críticos es el motivo de la salida matutina de la doncella al agua, donde ella se encuentra con su amigo. Hay aquí tres motivos clave que deberían ser observados: el alba amorosa, el encuentro matutino y el encuentro al lado del agua.

II.2.2.2.1. *El alba amorosa y el encuentro matutino*

Como han mostrado Hatto y el resto de los críticos que han participado en su magnífico libro dedicado al tema de despedidas y encuentros amorosos al alba, el tema de la despedida matutina de los amantes después de la noche de amor está muy presente en diversas tradiciones dispersas por todo el mundo y de muy diferentes épocas. Sin embargo, Wilson y Stern llaman la atención sobre el tema del *encuentro matutino* de los amantes cuya aparición, según muestran los resultados del estudio de Hatto, es mucho más reducida y que, sin embargo, está presente en la tradición ibérica

desde los primeros textos líricos mozárabes. Ya en las jarchas, el alba se relaciona con la *aparición* del amado y, por lo tanto, con el encuentro de los enamorados:

Des cuand mio Cidiello vénid –¡tan bona <i>albishara!</i> –, com rayo de sole yéshid en Wad-al-hachara. ¹³⁴	Non dormireyo, mamma, a rayo de mañana. Bon Abu-l-Qasim, la fache de matrana. ¹³⁵	<i>Al-sabah</i> bono, garme d'on venis. Ya lo sé que otri amas, a mibi non queris. ¹³⁶
---	---	--

Stern y Wilson señalan que, a diferencia de los poemas con el tema del encuentro matutino, los poemas romances con el motivo de la despedida al alba no aparecen en la Península antes del siglo XV, a pesar de ser uno de los temas más comunes en la poesía árabe¹³⁷. Por otro lado, Stern apunta que el tema del encuentro amoroso al alba no existe, o por lo menos, no aparece en su forma genuina en la literatura árabe y que las jarchas en las que el amigo se asocia al alba no tienen ninguna conexión con los poemas árabes o provenzales en los que aparece el tema de la despedida matutina de los amantes. Sin embargo, deja abierta la posibilidad de la influencia de las jarchas sobre la lírica ibérica posterior¹³⁸, lo que es importante subrayar porque el tema del encuentro matutino de los amantes está explícitamente presente en una de las cantigas de Meogo (*Levouss' a louçana*) e, implícitamente, si no en todas, por lo menos en seis de ellas (*O meu amig' a que preito talhei, Enas verdes ervas, Digades, filha, mia filha velida, Por mui fremosa, que sanhuda estou, Preguntarvos quer'eu, madre, Fostes, filha, eno bailar*). De forma que se podría decir que por lo menos siete de las nueve cantigas de Meogo giran alrededor del tema de la salida matutina al agua de una doncella que allí se encuentra (o espera encontrarse) con su amigo. Las pruebas de la presencia del tema de encuentros amorosos al alba en las jarchas romances y la ausencia del mismo tema en la lírica árabe apuntan hacia su completa independencia respecto de la lírica árabe.

El motivo del encuentro matutino es uno de los más antiguos motivos de la lírica peninsular y es posible que tenga alguna relación con el famoso verso *alba, alba es de luz en un día*, que aparece en la estrofa final del zéjel 82 de Abén Guzmán,

¹³⁴ Desde el momento en que viene mi Cidillo [o Cidiello, o Cidello; personaje de la corte de Alfonso VII] // –¡oh, qué buena nueva!–, // sale en Guadalajara // como un rayo de sol. Las tres jarchas y sus traducciones están recogidas de M. Frenk Alatorre, 1994. Esta es la n° 2 (Stern, n° 3).

¹³⁵ No dormiré, madre, // veré yo de mañana // al buen Abu-l-Qasim // (que es como) la faz del alba., texto y traducción de Sola-Solé, retomado de: C. Alvar y A. Gómez Moreno, 1987, p. 34.

¹³⁶ *Alba hermosa, // dime de dónde vienes. // Ya sé que amas a otra // y a mí no me quieres.* M. Frenk Alatorre, 1994, n° 20 (Stern, n° 17). Sobre las pervivencias posteriores, véase: M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 575, pp. 404-405.

¹³⁷ S. M. Stern, en: *Eos*, pp. 299-301; E. M. Wilson, en: *Eos*, pp. 301-303; véase también: C. Alvar y V. Beltrán, 1985, pp. 48-49.

¹³⁸ S. M. Stern, en: *Eos*, p. 300.

poeta cordobés fallecido en 1160. Se trata probablemente del estribillo de un canto de tipo de *alba* o *alborada*. A pesar de que es difícil decir con certeza mucho sobre ese verso solitario, lo que definitivamente revela es que el motivo del alba y las cancioncillas en las que se menciona eran populares en al-Ándalus en el siglo XII.

Aparte de que en las *alboradas* mozárabes, andaluzas, gallegas y castellanas se describen encuentros y no separaciones de los amantes, son también varias otras características las que las separan de las *albas* provenzales. Son menos sofisticadas, nunca se refieren al amor adúltero (es más, tienen aire de castidad) y el amor descrito no tiene puntos abiertamente eróticos¹³⁹. A pesar de todo esto, en la mayoría de los estudios críticos se habla de las *alboradas* como de una modalidad ibérica de las *albas* (algo que, según nuestra opinión, hay que demostrarlo y de ninguna manera tomarlo *a priori*, porque, una vez señaladas las diferencias, ¿qué es lo que queda como el hilo unificador menos la mención del alba en un contexto amoroso? –muy poco–). Todo eso indica ramas diferentes de la tradición, a pesar de que el problema de la relación entre las *albas* francesas y las *alboradas* peninsulares ha suscitado mucho debate entre los estudiosos¹⁴⁰. A pesar de que las *albas* provenzales hablan de la separación de los amantes al alba, el motivo del encuentro matutino se puede hallar también en los rondeles franceses datados hacia 1200¹⁴¹. Las huellas de este antiguo motivo es posible seguir las en la lírica ibérica hasta el siglo XX¹⁴². La falta de otros textos romances no ibéricos y posteriores a las primitivas *albas* provenzales en los que se

¹³⁹ Véanse: M. Frenk Alatorre, 1975; A. Berlanga Reyes y J. J. de Bustos Tovar, 1981, p. 18; C. Alvar y V. Beltrán, 1985, pp. 16-49; P. X. Pena, 1986, pp. 164, 171; C. Alvar y A. Gómez Moreno, 1987, pp. 52-67;

¹⁴⁰ Véanse: M. Frenk Alatorre, 1963; 1971; 1975; 1978, pp. 21-37; E. M. Wilson, en: *Eos*, pp. 301-321; P. Dronke, 1978, pp. 213-237; C. Alvar y V. Beltrán, 1985, pp. 24-29; P. X. Pena, 1986, pp. 51-67; C. Alvar y A. Gómez Moreno, 1987, p. 58; V. Beltrán, 1987, pp. 9-15; A. López Castro, 2001, pp. 15-24;

¹⁴¹ V. Beltrán, 1987, pp. 14-15 y lo mismo en: V. Beltrán, 1984, *O cervo*, pp. 14-15.

¹⁴² Wilson (*Eos*, pp. 332-333), por ejemplo, señala tres textos, uno castellano, uno catalán y uno asturiano, de los que el asturiano y el castellano fueron recogidos en el siglo XX y el catalán en el XIX. A diferencia de los casos castellano y catalán, el asturiano combina elementos de la *alborada* con el motivo de la separación matinal. He los aquí tal como los cita Wilson:

<i>Asturias</i>	<i>Castilla</i>	<i>Cataluña</i>
“Levántate, morenita, levántate, resalada, levántate, morenita, que ya viene la mañana, levántate. “Que ya viene la mañana, la mañana va viniendo; ¡cómo descansa la niña en los brazos de su dueño! Levántate.””	‘Caracol, Cómo pica el sol; los pájaros pían. Levántate, morena, que viene el día.’	“Marieta lleva’t, lleva’t de mati, Que l’alba és clara, el sol vol sortir.” “Com m’en llevaré, si gipó no tinc?” “Marieta lleva’t, de mati lleva’t, Que el sol vol sortir, que l’alba és clara” “Com ...

Véanse también: M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, nnº 450-452, pp. 325-327.

describen encuentros matutinos de los enamorados seguro que ha llevado a los críticos a buscar cualquier tipo de vínculos de las *alboradas* ibéricas allí donde éstos se hayan podido encontrar. Sin embargo, las comparaciones con las *albas* provenzales en el sentido genuino del género no han aportado mucho a una mejor comprensión del fenómeno de la *alborada* ibérica. ¿Para qué entonces insistir en ese camino tan poco fructífero? Hay que abrir el horizonte hacia otras tradiciones en las que las *alboradas* sí existen y ver qué es lo que la comparación con ellas puede revelar en cuanto a las *alboradas* ibéricas, es decir, dejar de buscar el cordón umbilical con las *albas* provenzales a toda costa. Puede que yendo por caminos separados se llegue a orígenes comunes, pero para que eso ocurra, hace falta seguir cada uno de esos caminos. Las tradiciones balcánicas pueden ser valiosas en ese sentido porque tanto en la tradición serbia como en la búlgara hay canciones en la que se mencionan encuentros matutinos.

En cuanto a la poesía latina, no se conocen textos anteriores a la Edad Media tardía en los que aparezca el tema del alba tal como lo encontramos en las *albas* y *alboradas*. En su estudio dedicado al tema de las separaciones y encuentros amorosos al alba en la poesía latina desde la época clásica hasta la Edad Media, Lockwood señala: “(...) there is no significant evidence of the existence of any formal poetry of the Dawn before the later Middle Ages. There is no lack of reference to the Dawn (...) but in none of these passages can it be assumed that the mythological phrasing has any real or symbolic meaning other than that of simple time reference”¹⁴³. El único texto que los críticos suelen relacionar con las *albas* y *alboradas* es el famosísimo poema anónimo y bilingüe *Phoebi claro nondum orto iubare* del siglo X (o quizá XI), que tiene estribillo en un idioma o dialecto romance difícil de determinar, a pesar de que oficialmente suele considerarse provenzal. Los críticos no están de acuerdo en cuanto a su significado, ni tampoco lo están respecto del texto, puesto que aparecen neumas desconcertantes en el manuscrito¹⁴⁴. Helo aquí, tal como lo cita Lockwood:

Phoebi claro nondum orto iubare,
fert Aurora lumen terris tenue:
spiculator pigris clamat ‘surgite’.
L’alba part umet mar atra sol
Poy pasa bigil mira clar tenebras.

En incautos hostium insidie

¹⁴³ J. Lockwood en: *Eos*, p. 271.

¹⁴⁴ A. Hatto, *Eos*, pp. 77-79, 281, 354; M. Frenk Alatorre, 1975, pp. 48-51. Los dos autores ofrecen datos sobre una amplia bibliografía sobre el texto.

Torpesque gliscunt intercipere
quos suadet prece clamans surgere.
L'alba part umet mar atra sol
Poy pasa bigil mira clar tenebras.

Ab Arcturo disgregatur aquilo
poli suos condunt astra redios.
Orienti tenditur septentrio.
L'alba part umet mar atra sol
*Poy pasa bigil mira clar tenebras.*¹⁴⁵

Según Dronke, el estribillo hay que leerlo así: *L'alba par' umet mar, // atra sol, // poy pas' . A bigil, mira clar tenebras [= El alba atavía el húmedo mar // arrastra el sol // y se va. ¡Ay, vigilante, mira cómo se iluminan las tinieblas!]*¹⁴⁶.

Este texto ha inspirado muchos estudios y diferentes hipótesis acerca de su significado – ha sido leído como un alba amorosa, de velador, de guerra o religiosa¹⁴⁷. En su análisis, Hatto muestra lo difícil que es leerla como un alba erótica tal cual porque, incluso leyendo el texto como una alegoría amorosa, los amantes serían aquellos a los que se referirían los epítetos *pigris* (perezosos) y *torpes* (profundamente dormidos), lo que, según apunta, significaría que nos topáramos aquí con la única pareja erótica de ese tipo en toda la colección mundial de la poesía matinal amorosa porque, como dice, “the ‘sleep’ of lovers at dawn is otherwise very light, or just a way of saying something else”¹⁴⁸. El crítico deja abierta la posibilidad de que se trate de un himno al amanecer con un estribillo que, estilizado o no, proviene de algún canto de velador, lo que le lleva a concluir que en ese caso se podría hablar de una posible preexistencia de estribillos de ese tipo aprovechables tanto en los himnos al amanecer, como en la poesía amorosa vernácula. Según explica, eso también podría explicar la existencia de la figura del velador en la poesía

¹⁴⁵ J. Lockwood en: *Eos*, pp. 280-281. [Though the bright brilliance of Phoebus has not yet arisen, Aurora brings her thin light upon the world; the watcher cries to the slothful ‘Arise!’ . *L'alba* etc. // Lo, the ambush of the enemy is ablaze to catch the foe unawares and heavy with sleep, whom the herald with his cry bids arise. *L'alba* etc. // From Arcturus the north-wind is parted, the stars in heaven hide their rays. Towards the sunrise inclines the Bear. *L'alba* etc.] La variante del estribillo que cita M. Frenk Alatorre es: *Lalpart umetmar atra sol / poy pas abigil miraclar tenebras*, M. Frenk Alatorre, 1975, pp. 49-50.

¹⁴⁶ P. Dronke, 1978, p. 217. En la misma página figura también la siguiente traducción de todo el poema [Cuando el claro rayo de Apolo aún no ha surgido, la Aurora lleva a la tierra su tenue luz: el vigilante grita a los soñolientos: “¡Levantaos!”. *El alba...* Las asechanzas de sus enemigos se ciernen para sorprender a los incautos y a los soñolientos, a quienes el vigilante exhorta a levantarse. *El alba...* El aquilón sopla desde Arturo, las estrellas del firmamento esconden sus rayos. El Carro se dirige a oriente. *El alba...*].

¹⁴⁷ A. Hatto, *Eos*, pp. 77-79. Sobre las hipótesis de los demás críticos véase también: M. Frenk Alatorre, 1975, pp. 48-51; P. Dronke, 1978, pp. 217-220.

¹⁴⁸ A. Hatto, *Eos*, p. 78.

matinal amorosa. Por fin, concluye que debería ser claro que es imposible derivar un género erótico de tipo del *alba* de otro género tan casto como son los himnos al amanecer, o viceversa. A diferencia de Dronke, que no ve ningún impedimento para que las albas eróticas tradicionales se convirtieran en albas religiosas¹⁴⁹, Hatto señala que no hay explicación alguna para que la castidad y la esperanza de un nuevo día existentes en los himnos se conviertan en adulterio romántico y tristeza por la despedida¹⁵⁰. Lo que Hatto no toma en consideración son las *alboradas* ibéricas, que se distinguen de las *albas* del tipo provenzal, entre otras cosas, por la castidad que en ellas se percibe, la añoranza del encuentro amoroso que se avecina, la esperanza y la llegada del mismo. Todo eso las acerca mucho a los conceptos existentes en la poesía de carácter sagrado del tipo de los himnos al amanecer. Comentando las *alboradas* ibéricas, Dronke señala que en ellas el alba no tiene el papel “normal”, porque parece que en ellas los amantes no pueden estar juntos de noche, sino únicamente en las horas que preceden a la mañana¹⁵¹.

Hay que mencionar también la posible relación que tiene el motivo de la salida matutina al agua con las costumbres vinculadas a la celebración de san Juan, o alguna otra fiesta cuyas raíces se remontan a las épocas precristianas. Las investigaciones mencionadas en II.1.5. y II.2.1.3. de Asensio y Méndez Ferrín apuntan hacia ello. En su estudio sobre el trasfondo mitológico-religioso del motivo del alba, Hatto reúne valiosísimos datos proveniente de diferentes épocas, tradiciones y escrituras sagradas en las que aparecen connotaciones religiosas del alba¹⁵².

Buscando el trasfondo mitológico del motivo de las albas amorosas este crítico apunta que las adúlteras aventuras amorosas de Eos, la diosa griega del alba, con sus jóvenes amantes contaban con la simpatía humana porque ella, “eternal dawn”¹⁵³ era “a May wedded to January”¹⁵⁴. Debido a un error de la diosa (pide la inmortalidad para su amante Titonós, pero se le olvida pedir su eterna juventud), la eternamente joven Eos vive casada con un marido eternamente viejo. Reflexionando sobre la etimología del nombre Titonós, Hatto considera que proviene del sustrato pregregio Τῆτων = ‘día’, ‘sol’, del que nace también Τῆταν = ‘dios del sol’, y añade que por

¹⁴⁹ P. Dronke, 1978, p. 220.

¹⁵⁰ A. Hatto, *Eos*, p. 79.

¹⁵¹ P. Dronke, 1978, p. 221.

¹⁵² A. Hatto, *Eos*, pp. 87-96.

¹⁵³ A. Hatto, *Eos*, p. 69.

¹⁵⁴ A. Hatto, *Eos*, p. 70.

ello entre los poetas hubo confusión entre Titonós y Titón desde muy temprano. Concluye que en el caso del mito de Eos y Titonós podría haber un contraste entre la *eterna alba* y el *día pasajero*, y que el declive de este último está marcado por la vejez de Titonós y en contraste con la vitalidad de Apolo, el joven sol que viene del este¹⁵⁵. El contraste entre el sol viejo y el sol joven se refiere, en su aspecto diurno, al sol descendente y el ascendente, mientras que en el sentido anual se relaciona con la oposición entre el sol invernal y el estival. Esto puede ser relevante en nuestro caso, puesto que una de las fiestas con las que se han intentado relacionar ciertos motivos de las cantigas está directamente ligada al calendario solar. Los ciclos del movimiento del sol son los que rigen el ciclo del renacer de la naturaleza, lo que es el punto de contacto entre las divinidades de tipo de Dumuzi (el protagonista del texto conocido más antiguo con el motivo de la excusa transparente) y las solares.

Por otro lado, Hatto señala que en muchas tradiciones el motivo del alba aparece en forma de albas, es decir en plural y, como ejemplo, menciona la tradición rusa, en la que hay huellas de la percepción de la existencia de dos albas, la matutina y la vespertina, lo que el estudioso relaciona con las *hermanas albas* de la tradición rumana, a las que se invoca en los cantos de boda y en los cantos funerales¹⁵⁶. Los dos casos mencionados por Hatto indican que la polaridad *sol matutino – sol vespertino* en las tradiciones rusa y rumana tienen el paralelo en el mismo tipo de polaridad con respecto al alba y que esa polaridad en la tradición rumana está ligada tanto a la renovación de la vida (cantos de boda), como a la muerte (cantos funerales). A ese tipo de polaridad está estrechamente vinculado el planeta Venus que en el imaginario colectivo de la mayoría de los pueblos casi obligatoriamente está percibido en forma de dos astros: el lucero vespertino y el lucero matutino. El planeta Venus fue adorado por los sumerios como divinidad bajo el nombre de Inanna, la consorte de Dumuzi y protagonista femenina del texto más antiguo con el motivo con la excusa transparente sobre el que ha llamado la atención Morales Blouin.

Volviendo al famoso verso *alba, alba es de luz en un día*, Stern y Wilson insisten en que es muy poco probable que tenga que ver con la poesía amorosa y que la función con la que se hace su uso en el zéjel es la de referirse a una fiesta musulmana movable (Fiesta de Sacrificios que siempre cae el décimo día del último

¹⁵⁵ A. Hatto, *Eos*, p. 69.

¹⁵⁶ A. Hatto, *Eos*, p. 70. Con respecto a este motivo en la tradición rumana, véase: G. Nandriş en: *Eos*, pp. 419-423.

mes del calendario lunar musulmán) cuya celebración se espera en tres días¹⁵⁷. Wilson especula con la posibilidad de que el estribillo se refiera originalmente a alguna fecha concreta del calendario cristiano y, teniendo en cuenta la poesía ibérica posterior, en la que el alba tiene connotaciones religiosas¹⁵⁸, señala como posibles fechas la Pascua de Resurrección y la Navidad¹⁵⁹. Las jarchas V y XXV apoyan esas ideas:

V

Benid la paška ě yo on šin el(l)e kasrando mio qoragon por el(l)o.	[«Viene la Pascua y yo aún sin él / perdido (o: decepcionado) (está) mi corazón por ello.», Sola-Solé, p. 197] ¹⁶⁰
---	---

XXV

¡Albo día, este día, día del-‘ansara, haqqá! Vestirey mieo al-muddabbaj wa-nāsuqu-r-rumha xaqqá.	¡Albo día, este día, día de la sanjuanada, en verdad! Vestiré mi brocado y quebraremos lanzas. ¹⁶¹
---	--

Comentando la jarcha 25, López Castro se inclina a ver en ella la imitación directa de una a *moaxaja* árabe y no la preexistencia de una cancioncilla romance; encuentra pruebas para ello en el gran número de arabismos, la rima y la mención de la costumbre de quebrar lanzas el día de *Ansara*, es decir, San Juan, la fiesta del solsticio de verano compartida por árabes, judíos y cristianos¹⁶². Sin embargo, lo expuesto no excluye una probable preexistencia de un prototipo mozárabe. López Castro también señala que antes de la aparición de *albas* provanzales en la poesía ibérica, existió en la Península una tradición de *albas litúrgicas* vinculadas a los himnos visigóticos adoptados por el *Breviarium Gothicum* y cantados en las mañanas de los sábados de Cuaresma. En ellos, la resurrección de Cristo se asociaba a la luz de la mañana que se extiende por todo el mundo, por lo que deja abierta la posibilidad de que el pueblo pudo haber cantado también versiones profanas de estos himnos en la lengua romance¹⁶³. Es verdad que la poesía galaico-portuguesa carece de textos que se puedan vincular con el *alba litúrgica*, pero, a pesar de ello, los motivos que existen en ella apuntan hacia sus posibles relaciones con ese tipo de cantos.

Y, por fin, hace falta señalar que la escasez del motivo del *encuentro matutino* en las tradiciones abarcadas por el libro de Hatto y su exclusiva presencia en

¹⁵⁷ S. M. Stern, en: *Eos*, p. 300; E. M. Wilson, en: *Eos*, p. 303.

¹⁵⁸ Con respecto a los numerosos casos de las *alboradas ibéricas a lo divino*, véase: D. Empaytaz de Croome, 1976.

¹⁵⁹ E. M. Wilson, en: *Eos*, p. 303.

¹⁶⁰ Retomado de: C. Alvar y A. Gómez Moreno, 1987, p. 32.

¹⁶¹ A. López Castro, 2001, p. 16.

¹⁶² A. López Castro, 2001, pp. 16-17.

¹⁶³ A. López Castro, 2001, p. 21.

diferentes zonas periféricas de Europa (aparte de la lírica ibérica, Hatto consigue reunir cantos con el mismo motivo procedentes de Lituania, Francia, ex-Yugoslavia y Bulgaria) descarta las hipótesis sobre la universalidad del motivo como “patrimonio común de todos los pueblos”¹⁶⁴. En cuanto a los textos reunidos por Hatto, el motivo de la salida matutina al agua está relacionado con el motivo de la excusa transparente del agua enturbiada: “The lovers regularly rise at dawn and meet beside the water, so that we classify their songs in this work as ‘dawn-meetings’”¹⁶⁵. Hatto también menciona que en cuatro textos balcánicos (según su numeración: 384a, 384b, 408 y 408n) no se trata del encuentro matutino, porque los amantes se encuentran durante el día, pasan la noche juntos y se separan al amanecer; explica esta modificación como resultado de la gran popularidad que el tema de la separación al amanecer ha tenido en los Balcanes¹⁶⁶. Sobre el lapsus cometido con respecto a la balada *Por tres años pretendí a una doncella* (el número 384^a en Hatto) ya hemos hablado en el capítulo II.1.9.2.6, donde he intentado mostrar lo contrario: en ella, los enamorados salen a eso de la medianoche de sus casas, se encuentran antes del amanecer y se separan hacia el mediodía. Esta corrección realmente confirma la certeza de la explicación dada por Hatto acerca de la modificación de la que habla, puesto que la balada fue transcrita aproximadamente un siglo y medio antes que los textos 384b, 408 y 408n (la variante croata de la balada serbo-croata y las dos variantes de la balada búlgara en la que los enamorados se separan al alba) y es el texto balcánico más antiguo conocido en el que aparece el motivo de la excusa transparente.

Lo expuesto hasta ahora apunta hacia las siguientes conclusiones:

1. El tema del encuentro matutino en la fuente / agua debería ser observado separadamente de los cantos sobre la despedida de los enamorados después de la noche de amor.
2. Es un tema / motivo independiente de las tradiciones árabe o latina.

¹⁶⁴ Véase: A. Berlanga Reyes y J. J. de Bustos Tovar, 1981, p. 17. De la manera semejante se expresa V. Beltrán, diciendo que “uno de los motivos más constantes en toda la lírica europea de tipo tradicional es la cita al alba”, V. Beltrán, 1987, p. 14 y lo mismo en: V. Beltrán, *O cervo*, 1984, p. 14 y V. Beltrán, 1984, *O vento*, p. 17.

¹⁶⁵ A. Hatto, *Eos*, p. 85. E. Morales Blouin menciona un texto piamontés en el que aparece el motivo de la salida matutina de una joven al agua; allí, estando el agua turbia, espera a que se aclare y allí se encuentra con un hombre (E. Morales Blouin, 1981, p. 172-173). Por lo visto, a pesar de que en el texto piamontés no se menciona que un animal enturbia el agua, ni aparece la excusa transparente, es muy probable que se trate de una canción perteneciente a la familia de textos con la excusa transparente del agua enturbiada por un animal.

¹⁶⁶ A. Hatto, *Eos*, p. 85.

3. Es un tema / motivo con el que estrechamente hay que relacionar el motivo de la excusa transparente expresada a través de la intervención de un animal: los resultados de las investigaciones mencionadas en el capítulo II.1.9. han mostrado que el motivo de la salida matutina al agua puede aparecer separadamente del de la excusa transparente, pero parece que el de la excusa transparente en la que un animal enturbia el agua tiene como marco casi obligado la salida matutina y el encuentro en la fuente / agua.

II.2.2.2.2. *La razón de la salida matutina al agua*

Los estudios comparativos de la cantiga *Levantouse a louçana* han demostrado que no hubo influencias directas de las canciones francesas sobre ella, puesto que el motivo del lavado matutino del pelo de la doncella no es una caprichosa modificación de Meogo, sino un tema compartido por otros trovadores gallego-portugueses y, por lo tanto, no importado desde Francia, sino autóctono. Como he señalado, el principal punto de diferencia entre el caso francés y el gallego es el motivo por el que las jóvenes madrugan al agua: las francesas lo hacen para lavar ropa o para coger agua, mientras que las de Meogo y D. Joan Soares Coelho lo hacen para lavar el pelo. Esta diferenciación ilumina el problema del carácter autóctono de las cantigas de los dos trovadores anteriormente mencionados, pero también ha llevado a Méndez Ferrín a una contradicción: rechazar la relación entre las canciones francesas y las cantigas gallegas por ese punto divergente, pero, por otro lado, establecer la relación entre las cantigas y el romance gallego en el que la joven madruga el día de San Juan *para coger agua*, motivo por el que fueron rechazados los textos franceses.

Aparte de la contradicción mencionada, la existencia de la cantiga de Don Denís en la que la doncella madruga para lavar ropa (motivo compartido por las tradiciones francesa e ibérica) y su evidente relación con la cantiga de Meogo *Levantouse a louçana* (de la que advirtió Reckert¹⁶⁷) imponen la necesidad de buscar nuevos planteamientos en el acercamiento al problema. Para nosotros no hay duda de que se trata de un tema “no importado” desde Francia: como ha demostrado Hatto, está presente en tradiciones de diferentes puntos de Europa y el epicentro de su difusión es incierto. La pregunta es otra: ¿cuál es la lógica interna que une esos tres motivos? Morales Blouin dio un gran paso hacia ello al reunir y analizar ejemplos

¹⁶⁷ S. Reckert, 2001, p. 95.

ibéricos y de otras partes del mundo ilustrando más que bien el valor erótico-fecundador los tres motivos en cuestión¹⁶⁸. Nos proponemos adentrarnos más en el tema para ver qué es lo que la tradición balcánica nos podría aportar.

Como acabamos de señalar, en conexión con las cantigas de Meogo han sido mencionadas tres razones por las que la doncella peninsular sale temprano al agua (1-3), a la que añadiríamos una más (4):

1. La doncella madruga al agua *para lavar su pelo*, peinarlo y atarlo con oro (Meogo) o simplemente para lavarlo (D. Joan Soares Coelho) –a diferencia del primer caso, en el último no se menciona la hora del día en la que la joven realiza esta acción–.
2. La doncella madruga al agua *para lavar ropa* (Don Denís).
3. La doncella madruga el día de San Juan *para coger agua* “do paxariño” (tradicional).
4. La doncella madruga para ver al amigo, es decir, sin pretextos. No hay narrador omnisciente en los textos con este motivo; es la joven pareja la que se invita mutuamente a levantarse temprano y acudir a la cita, como en los siguientes dos ejemplos castellanos de los siglos XV y XVI:

“Al alba venid, buen amigo, al alba venid. “Amigo, el que yo más quería, venid al alba del día. “Amigo, el que yo más amaba, venid a la luz del alba. “Venid a la luz del día, non trayáis compañía. “Venid a la luz del alba, non traigáis gran compañía.” ¹⁶⁹	Decendid al valle, la niña, que ya es venido el día. Decendid, niña de amor, que ya es venido el albor. Veros [h]a vuestro amador qu’ en veros se alegraría, que ya es venido el día. ¹⁷⁰
---	--

A veces, la llamada amorosa de este tipo puede introducirse en forma de estribillo en un texto narrativo, como en esta anónima ensaladilla castellana del siglo XVI:

.....
Luego Iuana Santorcaz
y Aldonza la de Valbuena,
Ursola de la Patena,
y Agustina Fuenteelsaz,
porque aguardaua a su Andrés
que allá a buen alua vendría,
aqueste cantar dezía,
ordenando vn passa tres:

¹⁶⁸ E. Morales Blouin, 1981, pp. 45-63, 199-247.

¹⁶⁹ E. M. Wilson en: *Eos*, p. 330.

¹⁷⁰ E. M. Wilson en: *Eos*, p. 330.

“¿Quándo saldreys, el alua galana,
quándo saldreys el alua?

“Resplandece el día,
crecen los amores,
y en los amadores
aumenta alegría,
alegría galana,
¿quándo saldreys el alua?”¹⁷¹

Esta ensaladilla es un fragmento de un texto narrativo más extenso en el que se describe la celebración del día de San Juan¹⁷², que sirve de marco para un encuentro de enamorados. A la espera del amigo, la joven canta una *alborada* en la que el amigo se identifica con el alba y, por lo tanto, su llegada se iguala al amanecer. La fiesta de San Juan así pone en relación este punto cuatro con el tres y subraya las hipótesis sobre el contexto religioso de tipo precristiano en este tipo de composiciones. Este potencial semántico de la ensaladilla citada fue aprovechado un siglo después por José de Valdivieso, que la elaboró *a lo divino* (*Ensaladilla. Buelto al Santísimo Sacramento*)¹⁷³. Todo esto enlaza las observaciones hechas a lo largo del capítulo II.2. respecto del trasfondo mágico-religioso de ciertos motivos presentes en las cantigas de Meogo. No faltan críticos que interpretan las menciones del alba y de las fiestas de abril, mayo o de san Juan como referencias a la juventud y la gozosa frescura primaveral que llama al amor¹⁷⁴; pero intentaré mostrar en los siguientes capítulos que, aparte de este significado epidérmico, los motivos en cuestión tienen un significado más profundo y basado en las ideas provenientes de sistemas de creencias de la religiosidad popular.

II.2.2.3. El motivo de la falsa excusa del agua enturbiada por un animal

Las investigaciones anteriores han mostrado que se trata de un motivo hasta cierto punto curioso: se han encontrado pocos textos que lo presenten, la mayoría de ellos proviene de zonas muy apartadas una de otra y están cronológicamente bastante alejados. Puesto que este tipo de textos ha sido encontrado exclusivamente en Europa, Hatto ha llegado a la conclusión de que probablemente todos provengan de una misma fuente con un centro de difusión europeo e incierto. Creemos que el prototipo

¹⁷¹ E. M. Wilson en: *Eos*, pp. 330-331.

¹⁷² E. M. Wilson en: *Eos*, p. 312.

¹⁷³ E. M. Wilson en: *Eos*, p. 312.

¹⁷⁴ Véase: J. Victorio, 1995, pp. 93-97.

debe de ser muy antiguo y probablemente pertenezca a substratos protohistóricos del continente –a esa hipótesis apunta el hecho de que las únicas tradiciones en las que se ha conservado el motivo proceden de las zonas periféricas y conservadoras de Europa, muy alejadas entre sí, y de que pertenecen a diferentes grupos lingüísticos: romances, eslavos y bálticos–.

Otra pregunta que se ha abierto respecto al motivo de la *excusa transparente* es su posible relación con las prácticas de casamiento por “rapto” de la novia, lo que conlleva la trasgresión del código comunitario. En el capítulo II.2.1.2. hemos visto que el material etnográfico-histórico balcánico demuestra la existencia de esas prácticas en los Balcanes y en la Península Ibérica. Las expresiones formulaicas “yo iré tras él al monte y al agua”, utilizadas por las jóvenes para reconocer su participación voluntaria en el “rapto”, hacen referencia a la determinación de pasar las fronteras de su entorno familiar y social. Con respecto al tema del “rapto” no está de más mencionar que entre los cantos de boda rusos figura un grupo de canciones en las que el casamiento se relaciona simbólicamente con la escena de la *captura matutina* del cuco (la novia) por parte del ruiseñor (el novio)¹⁷⁵.

Hatto subraya que una de las características comunes a estos textos es que “the animal who troubles the water is an unruly lover from another village or community – no decent lad from a girl’s own village would behave so!” y señala que en dos textos búlgaros este elemento es más subrayado¹⁷⁶, refiriéndose a la mención del caballo del *bey* y la bandada del *pachá*. Estas conclusiones, como hemos visto, absolutamente pueden ser apoyadas con el material etnográfico recogido por Vuk y citado arriba. También, sus huellas pueden hallarse en la balada serbo-croata y en la balada serbia *Por tres años pretendí a una doncella*: en ésta última, la joven claramente proviene de un entorno rural, mientras que, según revelan las palabras de su madre, el amigo es un *caballero de la fortaleza*.

Respecto a lo que se ha dicho sobre el motivo del monte como contrapunto al espacio civilizado y dominado por el humano, puede también ser significativo el hecho de que, a diferencia del resto de los textos europeos observados, en la poesía de Meogo y en la balada *Por tres años pretendí a una doncella* aparezca este motivo. En la balada se dice explícitamente que el lugar del encuentro es el monte; en las cantigas, el lugar del encuentro es la fuente a la que van “os cervos do *monte*”

¹⁷⁵ R. F. Christian, en: *Eos*, pp. 661, 668-669.

¹⁷⁶ A. Hatto, *Eos*, p. 85.

(cantigas IV, VII, IX), por lo que es de suponer que el encuentro también ocurre en el monte. Lo que no está tan claro en este último caso puesto que también es posible que los ciervos bajen del monte para ir a la fuente. Ese tipo de contraste y no ecuación entre el monte y la fuente se menciona en una baladilla serbia:

Расло јеленче малено,
ко у пољу цвеће шарено.
Гора га росом појила,
Кошута млеком дојила.
Јеленче траву газило,
у трави извор спазило,
не да се више дојити
ни хладном росом појити;
с бистра пије извора,
драже му поље нег' гора.
Кошута гором лелеће:
„Пропашће моје јеленче.”
Не слуша младо јеленче,
што мајка гором лелеће,
већ оно скаче по пољу,
не слути тешку невољу;
туда је момче ловило,
јеленче младо спазило;
Хитро се стрелом бацило,
јелече љуто ранило.
Јеленче пишти у гори,
рана га љута обори.
Кошута тужно лелеће,
мртво је њено јеленче.¹⁷⁷

Crecía el cervatillo pequeñajo,
como las flores silvestres del campo.
El monte con rocío lo abrevaba,
la cierva con leche lo amamantaba.
El cervatillo pisaba la hierba,
en la hierba vio una fuente.
Ya no se deja amamantar,
ni con rocío frío abrevar.
De la fuente clara bebe,
el campo al monte prefiere.
La cierva en el monte ayeando va:
“Mi cervatillo se arruinará.”
No escucha el joven cervatillo
cómo la madre en el monte ayea,
por el campo saltando va,
la gran desgracia no adivina.
Por allí un doncel cazaba,
y vio al joven cervatillo.
Ágilmente una flecha soltó
al cervatillo gravemente hirió.
El cervatillo por el monte gimiendo está,
la grave herida lo mata.
La triste cierva ayeando va,
su cervatillo muerto está.

En la baladilla citada, un cervatillo sufre un gran cambio al abandonar el monte y descubrir una fuente clara en el campo. Sin duda se trata de una fuente de agua amorosa. Nótese también que en el primer verso se dice que el cervatillo —que todavía no ha encontrado la fuente— es “pequeñajo”, mientras que, después de haber bebido de ella, le acompaña el epíteto de “joven”. Este cambio sugiere una mayor madurez alcanzada a través de la nueva experiencia. Sea la que sea la naturaleza de la muerte del cervatillo, es obvio que se trata de una caza erótico-amorosa. A diferencia de los ciervos de Meogo, en la baladilla se insiste en la inexperiencia e ingenuidad del cervatillo que “atraído por la fuente” abandona el espacio que le es natural (el monte) a pesar de las advertencias de su madre y se expone a peligros (el joven cazador) entrando en la zona más allá del monte (el campo). He aquí el mismo tipo de contraste entre el espacio conocido y el desconocido, pero esta vez con papeles cambiados respecto a la naturaleza de cada uno de los espacios en concreto (el campo

¹⁷⁷ M. L. Danojlić, 1995, p. 358.

o el monte). En el caso de los amantes humanos, el campo es el espacio conocido y seguro, y el monte, el desconocido y arriesgado, mientras que en el caso del cervatillo es al revés – el monte es el conocido, y el campo es el desconocido. El lenguaje alegórico de la baladilla ha impuesto este cambio de percepción, pero la idea sigue siendo la misma: la incursión en la zona fuera del marco del espacio conocido se relaciona con la iniciación en el amor y, a la vez, conlleva riesgos.

Mientras que en el resto de las cantigas se insiste en el contraste *casa – fuente a la que van los ciervos*, en la cantiga VI (*Enas verdes ervas*), la harmónica escena de ciervos y ciervas tiene lugar “enos verdes prados” y la doncella, que se lava en la fuente donde va a encontrarse con su amigo, describe lo que ve como algo cercano a ella, una idílica imagen de ciervos y ciervas que parecen estar en el ambiente que les es natural, por lo que se puede entender que los “verdes prados” están en el monte. La misma idea se entrevé en los versos *Tardey, mya madre, na fontana fria, / cervos do monte a augua volvian* de la cantiga IX. Por otro lado, en la cantiga IV (*Ay, cervos do monte, vinvos preguntar*), la doncella claramente está en el monte, al que se ha ido para hablar con los ciervos. Por todo eso nos inclinamos a ubicar la fuente de las cantigas en el monte que, como ya he señalado, es símbolo del “matrimonio entre el cielo y la tierra” y, por lo tanto, también de la potencia erótica y procreadora no dominada por el hombre. La percepción del *monte* y del *agua* como fronteras en la relación civilizado-salvaje opera dentro de la poesía tradicional también como frontera entre lo conocido y lo desconocido, cuyo paso en el plano psicológico y simbólico, en la última instancia, lleva al Más Allá.

Por fin, recordemos que los estudiosos han demostrado la gran antigüedad del motivo del agua enturbiada por un animal. El hecho de que aparezca en tradiciones conservadoras y pertenecientes a diferentes grupos lingüísticos confirma esta idea. Por otro lado, los textos más antiguos que contienen el motivo de la falsa excusa guardan menos semejanzas con el tipo europeo mencionado, puesto que en ellos la excusa no se formula a través de la actuación de un animal, sino del viento o de un músico. Se trata de dos textos, uno, citado por Reckert, es japonés y data del siglo VIII (véase II.1.5.), y otro, sobre el que ha llamado la atención Morales Blouin, es aún más antiguo, puesto que fue escrito aproximadamente dos mil años antes de Cristo (véase II.1.9.3.). Los protagonistas de este último son una pareja divina formada por Inanna y su amante descrito con atributos del dios de la vegetación, Dumuzi, consorte de Inanna y dios sumerio del renacer cíclico de la naturaleza. Esto ha llevado a

Morales Blouin a la hipótesis sobre la posible relación de los textos con el motivo de la excusa transparente reunidos por Hatto con los antiguos mitos de vegetación. Sin embargo, comprobar esta suposición no ha sido posible por falta de textos eslabones que pudieran proporcionar el material para una investigación filológico-literaria.

Todas las referencias señaladas hasta ahora no demuestran el trasfondo mitológico de los textos con el tema de la excusa transparente. La intuición de ciertos estudiosos apunta hacia esa posibilidad, pero la falta de textos que pudieran ser eslabones entre los conceptos mitológicos y los textos con el motivo de la excusa transparente del agua enturbiada por un animal ha hecho imposible demostrar el vínculo entre ellos. En los siguientes capítulos presentaremos varios grupos de textos balcánicos que pueden ser muy valiosos en ese sentido, puesto que la mayoría de ellos pertenecen a cantos rituales, tienen un fondo mitológico suficientemente claro y, a la vez, comparten con las cantigas de Meogo y la balada *Por tres años pretendí a una doncella* casi todos los motivos marcados previamente como claves.

III EL MOTIVO DEL AGUA ENTURBIADA POR EL CIERVO EN EL CICLO DE LA COSTUMBRE SERBIA DEL *RANILO*

En los capítulos anteriores han sido señalados los sorprendentes paralelos que existen entre las cantigas de Meogo y la balada *Por tres años pretendí a una doncella*. Sorprendentes, principalmente por la dificultad de explicarlos: en primer lugar, por la distancia temporal, geográfica y lingüística de los textos gallegos con respecto a la balada serbia, y, en segundo lugar, por la falta de eslabones que puedan revelar algo más sobre la naturaleza de las similitudes observadas. Refiriéndose a los paralelos gallego-franceses mencionados en los capítulos anteriores, Asensio ya ha dado una respuesta que nos parece perfectamente aplicable a nuestro caso: se trata de un material folklórico que se iba estructurando a través de los siglos siguiendo diferentes líneas. En el siglo XIII ese material folklórico inspiró a Meogo a escribir sus cantigas, mientras que en la tradición serbia perduró hasta el siglo XVIII, cuando la balada se recogió. En el caso de los textos franceses y también otros – lituanos, búlgaros, croatas y serbios – sobre los que han llamado la atención Hatto y Morales Blouin, en vez del ciervo aparecen el ruiseñor, el ánade, el caballo y el halcón. Parece ser que la Galicia del siglo XIII y la Serbia del siglo XVIII son los únicos islotes conocidos en los que perdura la imagen del ciervo vinculada al motivo de la *excusa transparente* del agua enturbiada, que (si ha existido en otras tradiciones europeas) hoy en día está perdida en el resto del continente.

A lo largo del capítulo anterior hemos comentado todos los textos ibéricos que de una u otra forma han podido relacionarse con dos motivos “típicos” de Meogo: la falsa excusa del agua enturbiada por el ciervo y el ciervo que huye al mar para morir allí. A diferencia de las cantigas del gallego que, por los dos motivos mencionados, representan un caso casi completamente aislado dentro de la poesía ibérica, en la tradición serbia estos motivos pueden relacionarse con un copioso corpus de textos tradicionales, valiosísimos para la interpretación, tanto de la balada *Por tres años pretendí a una doncella*, como de las mismas cantigas.

En el capítulo II.1.9.2.6. hemos visto que la balada serbia representa el texto conocido más cercano a las cantigas de Meogo. Por esa razón su interpretación es clave para poder penetrar más en los versos de Meogo, para los que –parafraseando y sumando las palabras de los críticos– se ha dicho que en vez de aclarar las cosas con conocimientos nuevos, realmente despiertan aún mayor misterio. La enorme proximidad de la estructura, los motivos y los contextos existentes entre las cantigas y la balada sugieren que el marco formulaico e ideológico de la poesía tradicional gallega del siglo XIII en el que fueron compuestas las cantigas de Meogo, por lo menos en cuanto a los motivos marcados como clave en los capítulos II.1. y II.2., probablemente fuera muy cercano a aquel que encontramos en la tradición serbia a principios del siglo XVIII (cuando fue transcrita la balada) y, como veremos en este capítulo, también en los siglos XIX y XX. A lo largo de estos tres siglos, se ha recogido un gran número de textos tradicionales que, por los motivos que en ellos aparecen, pueden ser directamente relacionados con la balada *Por tres años pretendí a una doncella* y, por lo tanto, indirectamente, con las cantigas del trovador gallego. Lo que es común a la mayoría de ellos es que fueron recogidos como cantos realizados durante ciertas prácticas rituales arraigadas en el sistema de las creencias mágico-religiosas del pueblo. Las transcripciones provienen principalmente de la pluma de etnógrafos interesados más en la descripción de costumbres que en el trabajo de perseguir fórmulas comunes y huellas intertextuales entre las variantes de un mismo texto o de textos afines. Por un lado, eso ha dificultado nuestro trabajo por la necesidad de realizar esa tarea, pero, por otro, ha proporcionado datos valiosos sobre los contextos rituales en los que los cantos se realizan y a los que los recolectores del siglo XIX interesados en los cantos muchas veces no prestaban bastante atención. Ellos son imprescindibles para la interpretación de los textos en cuestión, puesto que directamente apuntan hacia su contenido pragmático, que debe ser interpretado en conjunción con la función fáctica de los textos y su contexto ritual.

Aparte de los textos marcados como “rituales”, serán valiosos textos recogidos por Vuk y otros recolectores sin indicación alguna respecto de la situación o el contexto en los que se cantaban, pero que comparten motivos y fórmulas clave existentes en los cantos “rituales”. Estos son muchas veces concisos e impenetrables sin la ayuda de otros textos tradicionales en los que el valor semántico de ciertos motivos puede ser observado de forma más clara y plausible. Perteneciendo a una misma tradición, esos textos reflejan elementos constitutivos de las fórmulas

existentes y subyacentes tanto en la balada *Por tres años pretendí a una doncella*, como en otros textos balcánicos que serán presentados y que contienen motivos a los que se puede relacionar estrechamente con los motivos clave de las cantigas de Meogo. En este capítulo, nuestra tarea será examinar estos textos y ver qué es lo que nos pueden aportar para llegar hasta los niveles más profundos de las fórmulas en cuestión.

El eje de este capítulo será una sola *pesma*¹ tradicional serbia perteneciente al ciclo de la costumbre llamada *ranilo*, en la que se habla del encuentro matutino al lado del agua entre una doncella y un ciervo que enturbia el agua con su cuerno y la aclara con sus ojos. Se trata de la *pesma Madrugaban las doncellas (1)*². Sin embargo, para poder penetrar en su significado plenamente, hará falta interpretar este texto no solo por separado, sino también en relación con los demás textos pertenecientes al *ranilo* y con los elementos extralingüísticos de esta costumbre: la forma en la que se realiza, las acciones y la danza que la acompañan, etc. Con el fin de realizar un análisis conjunto de los cantos que se realizan en el *ranilo* y sacar informaciones semánticas completas respecto de ellos en general, hará falta hacer primero un estudio analítico de cada uno de ellos por separado, esto sí, interpretados dentro del contexto del resto a la tradición oral serbia, de las fórmulas existentes en esta tradición y de los testimonios etnográficos recogidos hasta el momento. Cuando nos sea posible, advertiremos de los paralelismos existentes entre los ámbitos balcánico e ibérico, tanto a nivel de los textos que analizamos, como a nivel de coincidencias nacidas de la proximidad de varios elementos de la religiosidad popular existentes en las dos regiones. Estas últimas las consideramos relevantes, puesto que apuntan hacia un trasfondo ideológico bastante cercano de los textos ibéricos y balcánicos, lo que adicionalmente apoya la validez de las comparaciones que iremos realizando.

¹ Para evitar el uso del término *canción*, que en la métrica española tiene un significado preciso y concreto, a partir de ahora utilizaremos el término serbio *pesma* para referirnos a los cantos tradicionales serbios independientemente de si se trata de baladas o no. En serbio, el nombre genérico para todos los textos en verso tradicionales (excepto las endechas) es *pesma*, que puede ser *epska pesma* (*pesma* épica), *lirska pesma* (*pesma* lírica), *obredna pesma* (*pesma* ritual), *pobožna pesma* (*pesma* religiosa), *poslanička pesma* (*pesma* de trabajo), etc. El género de la balada puede pertenecer a diferentes grupos mencionados, lo que depende del tema, de la extensión y del contexto en el que se canta. El marcado carácter narrativo de la mayoría de los textos tradicionales serbios a veces hace difícil distinguir entre lo que, estrictamente hablando, debería ser considerado una balada o un texto lírico-baladístico.

² Más adelante aparecerá un canto que tiene el mismo primer verso, por lo que éste está numerado como el canto 1.

El análisis de los motivos existentes en las *pesmas* del *ranilo* no puede ser realizada sin tener en cuenta su aparición en los textos mágico-rituales pertenecientes a otras costumbres serbias. De ahí que, aparte de las *pesmas* del *ranilo*, presentaremos también cantos procedentes de las costumbres del calendario anual – de las *reinas* (*kraljičke pesme*), de las *lazarice*³ (*lazaričke pesme*), de los *koledari*⁴ (*koledarske pesme*) y de la *slava*⁵ (*slavske pesme*) – igual que las *pesmas* de trabajo, funerarias y otras en las que reaparecen los motivos cuyo significado nos proponemos a perseguir. De esta forma podremos cerrar el círculo de los cantos en los que esos motivos aparecen – tarea que nos permitirá observar los motivos dentro de diferentes contextos mágico-rituales a los que pertenecen e interpretarlos a la luz de las funciones rituales que cobran dentro de ellos. Eso no quiere decir que serán abarcados todos los grupos de textos balcánicos en los que aparecen ciervos – como ya ha sido indicado en el capítulo I, el motivo de la transformación de los humanos en ciervos, que es muy común en las tradiciones eslavo-macedonia, búlgara, rumana y serbia y que también tiene sus representantes ibéricos en los romances de *Lanzarote y el ciervo del pie blanco* y *La muchacha ciervo*, será excluido porque directamente no está vinculado a los motivos a los que dedicamos este estudio.

El número de *pesmas* pertenecientes a los demás ciclos será reducido al mínimo. En cambio, las *pesmas* del *ranilo* serán representadas con un mayor número de textos y las interpretaremos con más detalle. Sin embargo, no serán presentadas todas las *pesmas* del *ranilo* que hemos reunido durante la investigación, porque queremos evitar desviaciones que, a pesar de poder ser reveladores en algunos aspectos, nos apartarían de los objetivos trazados y desenfocarían nuestra mirada. Nos centraremos en aquellos textos que ilustran o explican los motivos señalados como “claves” a lo largo del capítulo II.

Para poder ubicar más tarde la *pesma Madrugaban las doncellas (1)* en el contexto ritual al que pertenece, hace falta decir algunas palabras sobre el *ranilo*, lo que haremos enseguida.

³ *Lazarice* (pl. de *lazarica*) – nombre que llevan las protagonistas de la costumbre.

⁴ *Koledari* (pl. de *koledar*) es el nombre genérico para las personas que realizan la costumbre de los *koledari*, previa a la Nochebuena.

⁵ *Slava* es una fiesta típicamente serbia, a pesar de tener hoy en día una forma cristianizada. Simplificando la explicación, podríamos decir que se trata del festejo del santo patrón de la familia. En su momento, ofreceré explicaciones más detalladas respecto de esta costumbre.

III.1. EL RANILO

Ranilo es el nombre de una costumbre practicada entre la población campesina serbia hasta, aproximadamente, mediados del siglo XX. La misma palabra *ranilo* puede provenir tanto del verbo *raniti* = *madrugar*, como del adverbio *rano* = *temprano*. En ciertas zonas la misma costumbre puede llamarse *rana*⁶. La descripción más antigua de la costumbre la proporciona Vuk en su *Diccionario del serbio* publicado en el año 1818:

El Domingo de Ramos (y, en unas regiones, el día de la Anunciación), mozas vírgenes madrugan temprano, antes de que salga el sol, y van al *ranilo* al agua; allí emprenden el *kolo*⁷ y se ponen a bailar y a cantar varias canciones.⁸

De las descripciones del *ranilo* que ofrecen otros etnógrafos se puede ver que esta costumbre no se realizaba siempre al lado del agua⁹. Según nos informa M. Đ. Milićević, en sus materiales publicados en el año 1894, el *ranilo* se realizaba también así: las jóvenes no casadas del pueblo recogen ramas secas y las llevan al centro del pueblo, dejándolas al lado del *zapis* (el árbol sagrado del pueblo¹⁰), o en el punto de reunión acordado; hacia la medianoche se despiertan y en parejas de dos en dos salen, prenden el fuego y se ponen a cantar; al oír su canto, todos los jóvenes del pueblo salen y se reúnen allí. Milićević apunta que la gente mayor no toma parte en el *ranilo*, sino solamente la juventud. En el *ranilo*, añade, no se hace más que bailar y cantar.

⁶ Existen dos costumbres diferentes que comparten este nombre dependiendo de la zona. Una de ellas, es claramente *ranilo*. Sobre las dos, véanse “Rana” y “Ranilo” en: M. Nedeljković, 1990, pp. 194-196.

⁷ “Kolo” es el nombre genérico de diferentes bailes cuya característica común es la de que todos los participantes bailan cogidos de las manos, haciendo así una cadena que gira, a veces formando un círculo cerrado. La misma palabra “kolo” quiere decir “la rueda”.

⁸ “Ранило” en: Vuk, *Diccionario*, p. 636.

⁹ Véanse, por ejemplo, M. Đ. Milićević, 1894, pp. 94-96; Đ. P. Radić, 1898, pp. 189-190; D. Debeljković, 1907, pp. 316-317; S. M. Grbić, 1909, p. 38; Đ. M. Škarić, 1939, p. 93; M. Nedeljković, 1990, p.196.

¹⁰ La palabra *zapis* quiere decir “inscripción”. Los árboles sagrados reciben este nombre porque tienen una cruz grabada en su corteza. La inscripción se renueva cada año el día del santo patrón del pueblo durante un ritual bastante complejo en cuyos detalles no nos podemos detener ahora. Simplificándolo, podríamos decir que lo realizan los hombres del pueblo encabezados por el sacerdote; ellos forman un tipo de procesión en la que dan una vuelta a todo el territorio perteneciente al pueblo, sacralizando así sus confines; en su paso se paran al lado de árboles sagrados (hay por lo menos cuatro) que figuran como límites, donde se realizan ciertos rituales; la procesión empieza y termina en el *zapis* principal que está normalmente en el centro del pueblo (si el pueblo tiene iglesia, entonces en el centro del pueblo está ella y no el *zapis*). La función principal del ritual es proteger el pueblo y sus campos del desfavorable tiempo meteorológico y de todo tipo de peligro. La hoy en día cristianizada costumbre tiene un fondo precristiano cuyo eje es la creencia en el *zmaj*, un tipo de ser benefactor que (en este caso) vive dentro del árbol sagrado protegiendo pueblo. Sobre el significado de la costumbre mencionada véanse: S. Zečević, 1973 y I. Todorović, 2005.

Cita cuatro cantos que todos mencionaré más adelante. Aparte del Domingo de Ramos y Anunciación, Milićević menciona dos fechas más en las que suele hacerse el *ranilo* y que son *el noveno martes* (el noveno martes contado a partir de la Navidad) y el 9 de marzo del calendario juliano (el 22 del gregoriano), el día en el que la Iglesia Ortodoxa celebra a los Cuarenta Mártires de Sebaste¹¹. El *noveno martes* como fecha en la que, en algunas zonas, se realiza el *ranilo* lo menciona también Grbić¹². Según informa Nedeljković, en la zona de Negotin (este de Serbia) el *ranilo* se celebraba durante el primer sábado de la Cuaresma¹³. Este autor, después de reunir varias fuentes previamente publicadas sobre la costumbre en cuestión, añade que en la zona de Crna Reka las mozas prendían el fuego alrededor del que se bailaba no sobre la medianoche, sino al romper el día; no lo hacían reunidas alrededor del *zapis*, sino en la cima de un collado cercano.

En sus materiales publicados en 1939 Škarić menciona que un tal Nešković, anciano oriundo de un pueblo de Fruška Gora, le ha informado sobre la costumbre de hacer el *ranilo*, practicada cuando él era joven y, según se acordaba, en el *ranilo* la juventud se reunía a eso del amanecer en la encrucijada del pueblo, allí prendía el fuego y cantaba la *pesma Madrugaban las doncellas (1)* (Škarić señala que el texto de la *pesma* que le ha cantado Nešković es igual a aquel recogido por Milićević en 1894). Según añade, esa costumbre, tal como se celebraba antes, ya (en 1939) no se celebraba en los pueblos de la zona, pero el propio Škarić había sido testigo de una costumbre que probablemente derive del *ranilo* y que se llama *bukara*. En *bukara* los jóvenes (de ambos sexos) se reúnen fuera del pueblo, prenden el fuego y cantan (cita unos cantos)¹⁴. Respecto de la época en la que se cantaban dice:

En la época de la Cuaresma, no se baila el *kolo*¹⁵ ni tocan los músicos, la juventud se reúne en el campo los domingos y los días en los que festejan los Santos y allí se baila y se cantan canciones que se cantan solamente en esa época.¹⁶

Unos de los cantos citados por Škarić (con variantes) habían sido recogidos anteriormente, en 1898, por Đorđe P. Radić. Los datos ofrecidos por Radić que tienen mayor interés son los siguientes: 1) la costumbre descrita, sus cantos y el baile se

¹¹ M. Đ. Milićević, 1894, pp. 94-96.

¹² S. M. Grbić, 1909, p. 38.

¹³ M. Nedeljković, 1990, p.196.

¹⁴ Đ. M. Škarić, 1939, pp. 93-94.

¹⁵ Aquí, el autor obviamente quiere decir que no se baila el *kolo* común, como en otras épocas del año, sino los bailes del *ranilo*, que también pertenecen a una clase del *kolo* (nota del traductor).

¹⁶ Đ. M. Škarić, 1939, p. 93.

realizaban exclusivamente durante la Cuaresma, 2) otro tipo de bailes y cantos en esa época estaban prohibidos, 3) solamente las mozas podían participar en el baile, mientras que los mozos y las mujeres jóvenes podían estar presentes, pero apartados, viendo el baile y ayudando a las mozas en el canto; Radić cita cuatro cantos y ofrece una descripción detallada de la danza¹⁷.

Mencionemos dos descripciones más del *ranilo* que aportan datos nuevos. La primera del sacerdote Dena Debeljković (publicada en 1907) es curiosa porque es la única que describe el *ranilo* realizado no en la época de la Cuaresma, sino en el periodo entre el día de San Ignacio de Antioquía (el 20 de diciembre según el calendario juliano, que en el gregoriano cae el 2 de enero) y la Navidad. En ese periodo, las mozas solteras salían al campo antes del amanecer, al *ranilo*. Allí, “en un lugar determinado“ (Debeljković no indica en cuál) prendían el fuego y cantaban cantos en honor a la Virgen. El autor apunta que la gente creía que esa costumbre provenía de la época en la que la Virgen María “tenía dolores cuando paría a Jesucristo en el periodo entre San Ignacio de Antioquia y Navidad” y que “sus amigas la cogían en sus manos y la sacaban cada mañana al campo, al *ranilo*, para que se aliviara y refrescara”. En ese periodo, durante el día, las mozas iban al lugar indicado y se preparaban juntando leña para el fuego que prendían antes del amanecer. Según indica Debeljković, esas mozas se llamaban *kalinarke* y, cuando pasaban por el pueblo, iban disfrazadas: dos representaban a ancianos con barbas, una iba vestida y adornada como una novia y ceñida con cáñamo, mientras que unas 4-6 iban arregladas detrás de la *novia*, cantando cantos en los que cada verso empezaba con la palabra *vodole* (= ‘agua-le’, forma vocativa).¹⁸

La segunda descripción, publicada en 1909 y hecha por Grbić, es especialmente interesante. Primero, porque menciona dos costumbres que se realizaban en la misma zona (Srez Boljevači) y que parecen estar relacionadas con el *ranilo*. De hecho, una de ellas se llamaba *ranilo* (al que las mozas salían el “novenos martes”) y otro era la *rana* (tenía lugar el día de los Cuarenta Mártires de Sebaste). He aquí la descripción del *ranilo*:

El novenos martes, mozos, mozas y mujeres jóvenes van al *ranilo*. Antes del amanecer, mozos y mozas llevan consigo ramas secas, van al bailadero del pueblo, o el *oro*¹⁹, prenden el fuego y allí bailan hasta el

¹⁷ Đ. P. Radić, 1898, pp. 189-190.

¹⁸ D. Debeljković, 1907, pp. 316-317.

¹⁹ El lugar en el que bailan (nota del traductor).

amanecer. Las mozas primeras en llegar llaman con su canto a los demás para que vengan. (...)

Cuando se juntan todos, bailan hasta el amanecer, y, cuando amanece, se van. El mismo día, por la tarde, vuelven a juntarse en el baile mozos, mozas y mujeres jóvenes. En el atardecer se van cada uno a su casa.²⁰

A diferencia de esta descripción, la de la *rana* es más larga y más compleja:

Al pasar la medianoche, el día de los Cuarenta Mártires de Sebaste, los mozos y las mozas se juntan en el bailadero. Cada mozo y cada moza llevan leña, si es que no la habían preparado ya previamente. Lo normal es que la leña esté preparada aun antes de los Cuarenta Mártires de Sebaste. Ya de noche, las mozas anuncian con su canto que la leña está lista y que por la mañana se va a celebrar la *rana*. (...)

Cuando pasa la medianoche, mozos y mozas empiezan a juntarse. Los primeros mozos prenden el fuego y las primeras mozas, aquellas de las que se sabe que cantan bien, anuncian con el canto que el fuego está prendido y que hay que venir a la *rana*. (...)

En cuanto hay bastantes mozos y mozas reunidos empieza el baile que dura hasta el amanecer. Cuando empieza a alborear el día, los mozos y las mozas parten para ir a *vrbica*²¹. Por delante van los mozos y las mozas van por detrás. Todos cantan. Una canción la cantan las mozas, la siguiente los mozos y así van encadenando canto a canto hasta salir del pueblo y llegar normalmente al río, donde hay sauces. (...)

Al llegar al lugar en el que van a cortar [ramas de] sauce, los mozos suben a los sauces, cortan muchas ramitas, mientras que las mozas cogen las ramitas y se ciñen y adornan con ellas. Cuando todas están adornadas y los mozos ya han bajado de los sauces, empiezan a darse golpes unos a otros, diciendo las mozas a los mozos: “¡Así estés de buena salud como cornejo, así seas rápido como el ciervo, así engordes como el puerco y crezcas como el sauce!”. Cuando un mozo da golpes a una moza, le dice: “¡Así estés de buena salud como cornejo, así seas rápida como el ciervo, así engordes como el puerco y crezcas como el sauce!”.

Cuando todos están ceñidos y adornados con el sauce, se dirigen hacia sus casas. En el camino, al encontrarse con alguien, le dan un golpe con el sauce diciéndole: “¡Así estés de buena salud como cornejo, así seas rápido como el ciervo, así engordes como el puerco y crezcas como el sauce!”. A la vuelta, van primero las mozas y los mozos van detrás de ellas, cantando tanto unos como otros y, así, cantando, entran en el pueblo. Cuando llegan al centro del pueblo, se separan y cada uno va a su casa. Eso ocurre normalmente al alba.

Cuando la moza llega a su casa, así ceñida y adornada con el sauce, coge recipientes y se dirige a la fuente a traer agua. En ese momento, normalmente, ya todos los miembros de la familia están levantados y ella les va echando el agua para que se laven la cara. Echándole el agua a uno, le da un leve golpe con el sauce diciendo: “¡Así estés de buena salud como cornejo, así seas rápido como el ciervo, así engordes como el puerco y crezcas como el sauce!”.

En las casas en las que no hay ninguna moza, antes del amanecer va al agua la mujer más joven, que después les echa el agua a cada uno de la casa y hace lo mismo que haría una moza.²²

²⁰ S. M. Grbić, 1909, p. 38.

²¹ “Vrbica”= “saucito”. Se refiere a la recolección de las ramas del sauce (nota del traductor).

²² S. M. Grbić, 1909, pp. 39-43.

Aparte de estas dos descripciones proporcionadas por Grbić, podemos ver que existe un elemento común en lo que en la zona de Boljevac se llamaba *ranilo* y en lo que se conocía como *rana*. En los dos casos los jóvenes se reunían antes del amanecer en el bailadero del pueblo, allí prendían un fuego grande, bailaban y cantaban canciones que correspondía cantar en esas ocasiones, y así hacían hasta el alba. La descripción de la *rana* es especialmente interesante, porque muestra que se trataba de una costumbre de “seis fases”: 1) la realización de unos cantos y bailes especiales (que se podían hacer sólo en las fechas indicadas), antes del amanecer y en el bailadero del pueblo (los bailaderos suelen estar en el centro del pueblo donde siempre está el *zapis* central), 2) el camino hacia el río, 3) la acción de cortar ramas del sauce, ceñirse y adornarse con ellas y transmitir un tipo de fuerza vitalizadora e inherente al sauce a los participantes, 4) la vuelta al centro del pueblo (que ha sido también el punto de partida), 5) la acción realizada por las mozas de ir a coger agua al amanecer y 6) la transmisión de la fuerza vitalizadora a los demás miembros de la familia realizada por las mozas-portadoras-de-esa fuerza. A esa “fuerza vitalizadora” se la podría caracterizar con tres cualidades: 1) salubre / portadora de salud (cornejo²³), 2) agilidad de movimiento y de crecimiento (ciervo, sauce) y 3) abundancia / fertilidad (puerco). Estas cualidades están claramente contrapuestas a la enfermedad, la pasividad, el estancamiento y la escasez/esterilidad a los que se intenta combatir. Esta complejidad de la *rana* descrita por Grbić puede ser la explicación de la incongruencia de los etnógrafos respecto al lugar en el que la costumbre se realiza.

He aquí un cuadro con todos los testimonios sobre el lugar en el que se realizaba el *ranilo* / *rana*:

²³ Cornejo macho (*lat.* *cornus mas*) es el arbusto que en la tradición serbia se considera como un tipo de encarnación de la salud – de ahí la fórmula “здрав као дрен” (= “de buena salud como el cornejo”). Por esa razón su uso es muy común en la medicina popular. Se utiliza también con fines apotropaicos y profilácticos. El poder lustrativo atribuido al cornejo se percibe en el hecho de que sus ramitas se echan al “fuego vivo”, o que a veces el “fuego vivo” se hace con ramas de cornejo. El carácter sagrado del cornejo lo ilustra también la costumbre atestiguada entre los serbios de “comulgar” con capullos de cornejo en fechas determinadas (Navidad, Los Cuarenta Mártires de Sebaste, El Domingo de la Resurrección). Este acto se realizaba con mucha solemnidad y era acompañado con rituales específicos. Sobre las costumbres y las creencias concretas respecto del cornejo en la tradición serbia, véase V. Čajkanović, 1994, 4, pp. 78-81.

Lugares donde se realiza el <i>ranilo</i>	Vuk	Milićević	Radić	Grbić	Debeljković	Škarić	Nedeljković
en el agua	+			+			
en la cima de un collado cercano al pueblo							+
en un lugar indeterminado fuera del pueblo					+	+	
al lado del <i>zapis</i>		+					
en el centro del pueblo		+					
en la encrucijada del pueblo						+	
en el bailadero del pueblo				+			
en un lugar indeterminado dentro del pueblo			+				

Si miramos el cuadro, podemos notar que es posible demarcar dos grupos (separados con el sombreado): 1) el lugar de la realización está fuera del pueblo (agua /cima de un collado cercano / un lugar indeterminado) y 2) el lugar de la realización está dentro del pueblo (al lado del *zapis*, en el centro, en la encrucijada, en el bailadero, en un sitio indeterminado). Puesto que respecto a los lugares indeterminados (dentro o fuera del poblado) no podemos decir nada preciso, podemos observar que los dos modelos se pueden reducir de la siguiente manera:

- 1) el lugar fuera del poblado es el agua o el cima de un collado cercano
- 2) el lugar es el centro del pueblo (el *zapis* del pueblo del que habla Milićević está siempre en el centro del pueblo; el bailadero suele estar en el centro; la encrucijada “principal” también).

A pesar de que se trata de dos modelos diferentes, podemos estar seguros de que se trata de la misma costumbre o, por lo menos, que estamos ante ritos afines y con una misma función. Lo indican el hecho de que comparten el mismo nombre y, también, la existencia de dos cantos citados por Vuk (en su descripción el lugar de la realización es el agua), que se repiten también en las descripciones ofrecidas por Milićević y Škarić (el lugar de realización es el centro del pueblo). A ello apunta también el testimonio de Grbić. En su descripción de la costumbre figuran los dos modelos: los jóvenes se reúnen en el centro de la población, salen del poblado y van a una de sus fronteras (río), para volver otra vez al centro del pueblo, trazando la ruta: centro-agua (río)-centro. El mismo tipo de movimiento se realiza una vez más cuando las mozas vuelven a sus casas: al volver, cada una se dirige a la fuente por agua y regresa a casa, lo que corresponde al modelo: centro (casa) – agua (fuente) – centro (casa). Si comparamos las dos acciones podemos ver que sus modelos son iguales,

pero que se realizan en distintos planos: el macro-plano (atañe a toda la comunidad, puesto que todos los jóvenes del pueblo participan en ella) y el micro-plano (atañe sólo a miembros de una familia en concreto). Las dos tienen la misma función, que es la de apoderarse de un tipo de fuerza vitalizadora y renovadora y distribuirla entre los miembros de la comunidad. En esta tarea los miembros jóvenes en edad de casarse, pero todavía no casados, tienen el papel principal – son ellos los que realizan la incursión fuera del poblado para traer la “fuerza vitalizadora” y, por lo tanto, también aquellos que la distribuirán a los demás. Las mozas parecen tener un papel más importante que los mozos, puesto que, según unos testimonios, en algunas zonas los mozos estaban excluidos de la participación activa en la costumbre. He aquí un cuadro que lo representa:

Los protagonistas son	Vuk	Milićević	Radić	Grbić	Debeljković	Škarić
presencia exclusiva de mozas	+			+	+	
papel activo de mozas y pasivo de mozos			+			
papel activo de mozos y mozas				+		+?
presencia de mozos sin datos adicionales		+				+?

Según muestra el cuadro, en dos casos, el *ranilo* era realizado exclusivamente por mozas, a los que hay que añadir también la “última fase” de la descripción del *ranilo* hecha por Grbić (la ida matutina de las jóvenes al agua). En la descripción de Radić se dice explícitamente:

Los mozos y las mujeres jóvenes no pueden [participar] en la danza. Sólo pueden verla y, apartados, ayudar en el canto.²⁴

Milićević no dice nada preciso respecto del papel de los mozos –menciona que, después de prender el fuego, las jóvenes empiezan a anunciar el comienzo del *ranilo* con su canto, a lo que los mozos salen y se reúnen con ellas y comienza el *ranilo* en el que “no se hace más que cantar y bailar”. Grbić, cuya descripción es la más compleja, menciona el papel concreto y preciso de mozos en cuatro fases de la costumbre: la reunión alrededor del fuego donde se baila y las mozas cantan; la ida al río en la que los mozos encabezan la comitiva y, cantando, “contestan” a los cantos de las mozas; la recogida de las ramitas del sauce para, primero, adornar y ceñir a las mozas y

²⁴ Đ. P. Radić, 1898, p. 190.

después a sí mismos; y, por fin, la vuelta al pueblo durante la cual son las mozas las que encabezan la comitiva e, igual que en la ida al río, los dos grupos cantan por turnos. A partir de ahí, las mozas son las que realizan las acciones que siguen. Ellas parecen portadores principales de “la fuerza recibida del sauce”: son las primeras en dar golpes a los mozos (después de lo cual ellos se los dan a ellas) y, una vez en casa, transfieren esa fuerza a los demás miembros de la familia, lo que apunta hacia la conclusión de que ellas son sus principales catalizadores. Respecto a la descripción de Škarić es difícil diferenciar papeles, puesto que lo único que se dice es que los jóvenes se reunían antes de rayar el día y pasaban unas horas en bailes y cantos hasta el amanecer, lo que podría indicar el papel igual de los dos grupos, pero no obligatoriamente. Además, hay que tener presente que el testimonio de Škarić es el más reciente de todos los citados (1939) y que el mismo autor señala que se trata de una costumbre que está en decadencia, por lo que se puede suponer un mayor grado de separación con respecto a los modelos originales. Los datos sugieren la conclusión de que las jóvenes no casadas tenían un papel predominante en la realización del *ranilo*.

El último elemento que debería ser comitado ahora es la época en la que se realizaba la costumbre. He aquí el cuadro:

	calendario juliano	calendario gregoriano	Vuk	Milčević	Radić	Grbić	Debeljković	Škarić
Anunciación	25 de marzo	7 de abril	+	+				
El Domingo de Ramos	* ²⁵	*	+	+				
Los 40 Mártires de Sebaste	9 de marzo	22 de marzo		+		+		
“El noveno martes”	25 feb.-3marzo	9-16 de marzo		+		+		
Periodo de Cuaresma	*	*			+			+
De San Ignacio a Navidad	20-25 de dic.	2-7 de ener.					+	

En la tabla figuran fechas en las que en la Iglesia Ortodoxa se celebran las fiestas indicadas²⁶ (calendario juliano) y los días que en el calendario gregoriano

²⁵ Simplificando la explicación de la forma en la que se calcula la fecha en la que cae la Pascua de Resurrección y, por lo tanto, también la fecha del Domingo de Ramos, se puede decir que el Domingo de Resurrección cae el primer domingo siguiente al primer plenilunio posterior al equinoccio de primavera. El Domingo de Ramos es siempre el domingo anterior a aquel del Domingo de Resurrección, de lo que se infiere que siempre cae muy cercano a la luna llena, que, además, está obligatoriamente en su fase creciente.

corresponden a esas fechas. Podemos ver que todos los testimonios (excepto el de Debeljković) apuntan hacia la época de la Cuaresma, puesto que todas las fechas y fiestas indicadas caen en ese periodo. Es muy posible que la variación en cuanto a las fechas provenga de la vacilación ocurrida en el proceso de la cristianización del prototipo no cristiano de la costumbre del *ranilo* y la adaptación del calendario festivo precristiano al calendario eclesiástico. Sea como fuere, se trata del periodo que en sí reúne dos fechas que pueden ser indicativas: el equinoccio de primavera y el año nuevo que empieza el 1 de marzo. En cuanto a este último, pueden ser especialmente relevantes dos fechas: “el noveno martes” y el 9 de marzo, porque los dos están marcados por el número 9 (con una gran fuerza mágica²⁷) y Marte. Está bien conocido que en la antigüedad clásica el martes era el día dedicado a Marte, igual que lo era el mes de marzo. Además, el noveno martes después de las fiestas navideñas cae siempre a finales de febrero y comienzos de marzo, es decir a eso del 1 de marzo, la fecha en la que se celebraba el comienzo del año nuevo. Teniendo en cuenta todo esto, está claro que tanta “coincidencia” no puede ser fortuita.

La Cuaresma es época de la anunciación del renacer y el renacer de la naturaleza, que coinciden con la idea de la Resurrección. El hecho de que este periodo supone el recogimiento y abstención, explica las observaciones de Radić y Škarić, según las cuales en ese periodo todo tipo de bailes y cantos estaba prohibido, excepto los cantos y danzas del *ranilo*. Sin embargo, la indicación de que estos últimos no se realizaban en ningún otro momento más que en esa época (Škarić), apunta hacia el papel mágico-religioso que se les daba.

Por fin, hay que hacer un comentario del testimonio de Debeljković, según el cual el *ranilo* lo realizaban mozas disfrazadas, llamadas *kalinarke*, y, además en otra época, en el periodo entre el día de San Ignacio de Antioquía y la Navidad, es decir entre el 20 y el 25 de diciembre, que son los días del solsticio de invierno, lo que apunta una vez más hacia la relación que el *ranilo* tiene con las fiestas solares. La

²⁶ “El noveno martes” no pertenece al calendario eclesiástico. Es un día que en las creencias populares tiene un valor especial. Se cree que los martes en general son días de mala suerte, pero el noveno martes contado desde la Navidad es especialmente peligroso. Se cree que hay que respetarlo interrumpiendo toda una serie de actividades, para protegerse así de varios peligros. El “noveno martes”, no se podía tejer o coser (se cree que las balas van por aquellos hombres que llevan ropa con el “hilo del noveno martes”), las mujeres mayores no se peinan, los hombres no trabajan con el ganado, o simplemente no se trabaja “por los truenos” (M. Nedeljković, 1990, p. 68).

²⁷ El 9 es la fórmula existente en casi todos los ensalmos y conjuros recogidos en serbio. Es el número mágico. De ahí que en la tradición oral serbia el 9 aparezca también en baladas, cantos, cuentos de hada, leyendas etc.

forma en la que las mozas disfrazadas (dos de ancianos barbudos, una de novia ceñida con cáñamo, y las demás simplemente arregladas) pasaban por el pueblo parece ser arcaica, pero la falta de otros testimonios semejantes hace que este modelo del *ranilo* se quede solitario y aislado respecto a las demás descripciones de la misma costumbre y, por lo tanto, nos queda bastante oscura la razón de esta incongruencia. En cuanto a las fechas en las que se realizaba el *ranilo*, son dos analogías que hemos podido encontrar entre la descripción de Debeljković y la de otros autores: 1) se celebra en uno de los cuatro puntos clave en el culto solar (Debeljković: el solsticio de invierno; los demás: el ecinoccio de primavera); 2) es próximo a la fecha de la celebración del año nuevo (Debeljković: el año nuevo tal como lo celebramos hoy; los demás: el año nuevo celebrado el 1 de marzo).

Respecto de los cantos del *ranilo*, no hay duda de que, a pesar de haber sido transcritos en los siglos XVIII y XIX, son textos de mucha antigüedad puesto que tenían su función dentro de rito y eran parte íntegra de las prácticas mágico-rituales. Ese tipo de textos es menos propenso a sufrir cambios porque su función ritual exige un constante esfuerzo de reproducirlos de la misma forma. Por ejemplo, las transcripciones de la *pesma Madrugaban las doncellas* (1), que parece haber sido la más cantada, independientemente de la zona y la época en la que han sido recogidas (Vuk, Milićević, Škarić), coinciden por completo. La única variante en la que es posible observar cambios es una recogida por Vrčević en la zona costera de Montenegro. Será citada más adelante.

III.2. MADRUGABAN LAS DONCELLAS (1): ANÁLISIS SEMÁNTICO

Empezaremos con esta *pesma*, que es la más citada por los recolectores que escribieron sobre el *ranilo* y que, por lo tanto, probablemente sea la más comúnmente cantada durante la costumbre. Por otro lado, como se verá más en adelante, por los motivos y fórmulas que en ella aparecen, se puede notar su indudable relación con la balada *Por tres años pretendí a una doncella*. Esto hace que sea de una gran importancia para el mejor entendimiento del significado simbólico de los motivos existentes en las cantigas de Meogo. Hela aquí:

Пораниле девојке, <i>Јело ле, Јело, добра девојко!</i> пораниле на воду, <i>Јело ле, Јело, добра девојко!</i> ал' на води јеленче, <i>Јело ле, Јело, добра девојко!</i> рогом воду мућаше, <i>Јело ле, Јело, добра девојко!</i> а очима бистрише, <i>Јело ле, Јело, добра девојко!</i> ²	Madrugaban las doncellas, <i>¡Jela le, Jela, buena doncella!</i> madrugaban al agua, <i>¡Jela le, Jela, buena doncella!</i> mas en el agua un joven ciervo, <i>¡Jela le, Jela, buena doncella!</i> con su cuerno enturbiaba el agua, ¹ <i>¡Jela le, Jela, buena doncella!</i> y con los ojos la aclaraba, <i>¡Jela le, Jela, buena doncella!</i>
--	--

Como ya hemos señalado, los textos idénticos a este han recogido Milićević y Škarić también. Vrčević ha transcrito la única variante que tiene ciertas discrepancias con el texto citado. Él ha oído esa variante en la zona costera de Montenegro y fuera del contexto ritual, a pesar de que sí fue cantada durante un banquete hecho con ocasión de festejar el Sábado de San Lázaro – fecha que indica claramente que en un tiempo más remoto, en esa zona también se realizaba una costumbre del tipo del *ranilo*. Héla aquí:

Рано ране ђевојке Извор води на врело, У дубоко језеро, Ал' на води јеленче, По води се титраше, Рогом воду мућаше, А очима бистрише. ³	Madrugan temprano las doncellas, al manantial del agua-fuente, al lago profundo. Mas en el agua un cervatillo, en el agua jugaba, con su cuerno enturbiaba el agua y con los ojos la aclaraba.
--	--

¹ El adjetivo *su* no existe en el texto original. Lo hemos puesto en la traducción por las razones de las que ya se ha hablado en el capítulo II.1.6.5. respecto de la misma fórmula utilizada en la balada *Por tres años pretendí a una doncella*.

² Vuk, 1953, 1, n° 199.

³ V. Vrčević, 1888, p. 13.

La cancioncilla versa sobre el encuentro matutino de una doncella y un ciervo que enturbia el agua con su cuerno y la aclara con sus ojos y que tiene lugar al lado del agua. En la variante montenegrina se menciona también de qué tipo de agua se trata: es un manantial cuya agua forma un lago profundo. Aparte de tener elementos en común con la balada *Por tres años pretendí a una doncella* que he comparado con la cantiga *Digades, filha, mia filha velida*, este canto muestra una similitud sorprendente y aún mayor con la cantiga *Levouss' a louçana*. Véamos a las dos en un cuadro donde figuran contrastadas:

Levouss'a louçana, levouss'a velida,
vay lavar cabelos na fontana fria.

Leda dos amores, dos amores leda.

Levouss'a velida, levouss'a louçana,
vay lavar cabelos na fria fontana.

Leda dos amores, dos amores leda.

Madrugaban las doncellas,

¡Jela le, Jela, buena doncella!

madrugaban al agua,

¡Jela le, Jela, buena doncella!

Vay lavar cabelos na fontana fria,
passou seu amigo que lhi ben queria.

Leda dos amores, dos amores leda.

Vay lavar cabelos na fria fontana,
passa seu amigo que muyt'amava.

Leda dos amores, dos amores leda.

Passa seu amigo, que lhi ben queria,
o cervo do monte a augua volvia.

Leda dos amores, dos amores leda.

Passa seu amigo que a muyt'amava,
o cervo do monte volvia a augua.

*Leda dos amores, dos amores leda.*⁴

mas en el agua un cervatillo,

¡Jela le, Jela, buena doncella!

con su cuerno enturbiaba el agua,

¡Jela le, Jela, buena doncella!

y con ojos la aclaraba,

¡Jela le, Jela, buena doncella!

A diferencia de la *pesma*, que tiene una forma más concisa y rudimentaria, en la cantiga se observa la estilización realizada por la pluma de un excelente poeta que hábilmente utiliza los paralelismos y el *leixa-pren*. Las dos están “contadas” por un narrador omnisciente y tienen estribillos de un verso con la cesura que divide el verso en dos hemistiquios iguales. Las dos empiezan con la mención de la salida matutina

⁴ A. López Castro, 1999, p. 94.

La traducción de M. Frenk Alatorre (1994, pp. 43-44): *Levantó se la bella, va a lavar sus cabellos en la fuente fría –alegre de amores, de amores alegre–... Pasa su amigo, que bien la quería; el ciervo del monte el agua revolvió.*

de una doncella al agua – elemento de un interés especial puesto que los primeros versos en los cantos populares suelen ser los más formulaicos y, por lo tanto, los que sintetizan y anuncian el contenido que sigue. También, las dos mencionan un encuentro que tiene lugar al lado del agua entre una doncella y un ciervo “misterioso”. A diferencia del cantarillo serbio, la cantiga sugiere que en realidad ese ciervo es el amigo de la doncella – motivo que figura también en otras cantigas de Meogo y en la balada *Por tres años pretendí a una doncella*, pero no en la *pesma Madrugaban las doncellas I*. En la *pesma* no hay mención del amigo o de cualquier figura masculina explícitamente nombrada, lo que hace que este ciervo se quede hasta el final envuelto en su halo misterioso, que, además, está acentuado con la extraña imagen del ciervo que enturbia el agua con su cuerno y la “aclara con sus ojos”. Si la acción de enturbiar el agua con el cuerno parece rara –¿por qué un *ciervo real* haría semejante cosa?–, pero por lo menos posible, la de aclararla con sus ojos, desde luego, merece el epíteto de “misteriosa”.

Hay también diferencias entre la cantiga *Levouss’ a louçana* y la *pesma*. En esta última no hay alusiones al aseo – no se dice cual es la razón de la salida matutina al agua, mientras que en la cantiga se menciona que la moza lo hace para asear su cabello. Luego, el significado de los estribillos transmite mensajes dispares: en la cantiga se insiste en la sensación de enamoramiento de la *louçana*, justificando así su unión con el amigo que se avecina y expresada en el cuerpo del texto, mientras que en la *pesma* se subraya el epíteto “buena”, Jela es una “buena doncella” (cuando madruga al agua, ella cumple bien con su deber; su encuentro con el ciervo no es planificado – nótese el verso “*mas en el agua un cervatillo*”, que sugiere la sorpresa de la moza). A pesar de ello, *Madrugaban las doncellas (I)* comparte con las cantigas –en primer lugar con la cantiga *Fostes, filha, eno bailar*– una valoración positiva respecto al encuentro. En los dos casos ella se expresa mediante el estribillo a través del que habla la voz de la comunidad. En la *pesma* serbia Jela tiene el epíteto de “buena doncella”, mientras que en la cantiga el estribillo sirve de contrapunto irónico a las recriminaciones de la madre. Si en los dos casos se tratara de un encuentro premeditado –y ya hemos señalado que en el caso de la *pesma* serbia ese difícilmente puede ser el caso, lo que se verá también en otros textos pertenecientes a *ranilo*–, entonces ocurriría algo raro: tanto en la *pesma*, como en la cantiga se efectuaría la valoración positiva de un modelo de comportamiento socialmente ilícito dentro de la comunidad; la expresaría esa misma comunidad. El aspecto positivo que, en el fondo,

tenían los casamientos por raptos de la novia del que habla Morales Blouin no explica esta incongruencia. Como hemos visto en las descripciones de Vuk respecto de esta costumbre, los raptos se percibían como algo peligroso para la comunidad y muchas veces provocaban derramamiento de sangre, de ahí que sea difícil que la misma comunidad cante en un tono jubiloso o afirmativo de ella. Este tono positivo tiene que provenir de textos no propiamente amorosos. Es verdad que detrás de la valoración positiva están las necesidades biológicas relacionadas con la procreación, pero el contexto ritual en que hace falta cantar la *pesma* pone de manifiesto que ésta se refiere directamente *no* al plano humano (por lo menos, no en el sentido de una historia sobre un amor prohibido entre dos jóvenes), sino al otro, concebido y estructurado por la comunidad a base de ciertas ideas mitológico-religiosas subyacentes en la costumbre del *ranilo*.

Por fin, nos queda comentar el motivo existente en la variante montenegrina, en la que se menciona que la fuente a la que van las doncellas es manantial de un lago profundo. Este detalle es interesante, porque en la cantiga *Digades, filha, mia filha velida* la madre desmiente a la hija diciéndole que jamás había visto un ciervo capaz de enturbiar el agua profunda (“o alto”) –motivo que sería difícil de entender si se tratara de una fuente común–.

La *pesma* también tiene varios paralelos con la balada *Por tres años pretendí a una doncella*. A primera vista, los puntos de contacto entre ellas son los motivos del encuentro matutino al lado del agua justo antes del amanecer y la mención del ciervo que enturbia el agua con su cuerno y la aclara con sus ojos. Aparte de ello, nos topamos con dos versos paralelos: “mas en el agua, un joven ciervo” (*Madrugaban las doncellas 1*) y “más en el agua, una dulce doncella” (*Por tres años pretendí a una doncella*). A diferencia de la *pesma* en la que el nexo *mas* sugiere que el encuentro es inesperado para la moza, en el caso de la balada los preparativos nocturnos del mozo para la “caza” sugieren una de las siguientes dos posibilidades: o la cita fue acordada previamente por los jóvenes o el mozo sale a la caza con la esperanza de que esa noche podría encontrar a la muchacha en el agua. Sea como fuere, el verso “*mas en el agua + personaje*” funciona como una fórmula constructiva común en la tradición oral serbia y, en nuestro caso, ha servido para componer el texto de la balada, por lo que puede ser originario de otros contextos. La misma fórmula también sirve para marcar la diferencia de las perspectivas, en el primer caso, la femenina, y en el segundo caso, la masculina. La canción *Madrugaban las doncellas (1)* por lo visto comparte la

perspectiva femenina desde la que se relata la anécdota, igual que las cantigas de Meogo.

Otro motivo importante que aparece en la canción *Madrugaban las doncellas (I)* es el del ciervo que enturbia el agua. Tanto en la balada como en la canción aparece a través de la fórmula “con su cuerno enturbiaba el agua y con los ojos la aclaraba”. Este motivo no aparece en la tradición ibérica, ni tampoco en ninguna de las tradiciones en las que han sido encontrados textos con el motivo de la falsa excusa del agua enturbiada por un animal, pero lo consideramos muy importante porque lo comparten la *pesma Madrugaban las doncellas I* y la balada *Por tres años pretendí a una doncella*, de los que ésta última, como hemos visto en el capítulo II.1.9.2.7., es el texto con el mayor número de elementos en común con *todos* los textos examinados y, en mayor medida que con los demás, justamente con la cantiga IX de Meogo. Su interpretación hará falta buscarla en el significado del *ranilo*.

Adentrémonos un poco más en los textos de la *pesma* y de la balada. En el cuerpo de la *pesma* se mencionan unas doncellas que madrugan para ir al agua, pero en el estribillo se apostrofa sólo a una, Jela, como si ella fuera la única que se encuentra con el ciervo. Si otra vez volvemos a la balada *Por tres años pretendí a una doncella*, podemos encontrar relaciones más profundas entre la Jela de la *pesma* y la doncella de la balada. He aquí la parte de la balada en la que se describe el encuentro del galán con la joven:

Паке отидох кроз црну гору,
кроз црну гору на ладну воду,
али на води душа дјевојка.
[Ја] везах коња за виту јелу,
прислоних копље уз виту јелу,
пустих сокола на виту јелу,
узех дјевојку за б'јелу руку,
те [је] одведох под виту јелу:
Дори је љубих, дори је грлих.

Me encaminé por el monte negro,
por el monte negro hasta el agua fría.
Mas en el agua, una dulce doncella.
Até mi caballo al abeto esbelto,
apoyé mi lanza al abeto esbelto,
solté mi halcón al abeto esbelto,
cogí de la mano a la doncella,
la llevé bajo el abeto esbelto:
Allí la estuve besando, allí la estuve abrazando.

Nada más introducida la doncella en la escena, la atención se vuelca hacia un “abeto” al que el galán ata su caballo, apoya su lanza y suelta su halcón, para después llevar a la joven bajo ese mismo abeto para “besarla” allí. Morales Blouin señala en su análisis de la balada, que el caballo, la lanza y el halcón del galán-cazador tienen una simbología fálica, mientras que las acciones de “atar el caballo”, “apoyar la lanza” y “soltar el halcón” son de una clara connotación sexual⁵, de lo que se deduce un tipo de

⁵ E. Morales Blouin, 1981, p. 111.

identificación entre la doncella y el abeto. La palabra serbia para *abeto* es *jela*, que, por su parte, es también nombre femenino y, en nuestro caso, el nombre de la “buena doncella” de la canción *Madrugaban las doncellas (1)*. En la balada el abeto es metáfora de la doncella, mientras que en la *pesma* el concepto “abeto” es inherente a la protagonista: su nombre, es decir, la palabra que la define es “abeto” –de ahí que el mismo nombre *Jela* habría que entenderlo como una fórmula que en sí encapsula contenidos más complejos–.

Este tipo de ecuación *doncella=abeto* es común en la tradición serbia, como, por ejemplo, en la siguiente baladilla:

<p>У Марице девет кошуљица, У десетој у ружицу ишла; оросила скуте до појаса и рукаве б`јеле до лаката. Марица је сама себе клела: „Створ` ме, Боже, у јелу зелену, Моје косе у јелово грање, Моје руке на јели стабаље, Моје грло на јели свирале; Кад засвира чобанине Јово, Говориће моја мила мајко: „Мили Боже, љепоте свирале! Баш конда је грло моје Маре.”⁶</p>	<p>Marica tenía nueve camisas, en la décima se iba al rosal; hasta la cintura se le perló de rocío el brial y hasta los codos sus mangas blancas. Se maldecía Marica a sí misma: “Conviérteme, Dios, en el abeto verde, mis cabellos, en tallos del abeto, mis brazos, en ramas del abeto, mi garganta, en el abeto, flautines; cuando se pone a tocar el pastorcillo Juan, irá diciendo mi madre querida: ‘¡Dios mío, que flautín más bello! Como si fuera la garganta de mi Mare’”.</p>
--	---

En esta balada nos topamos con una moza que ¿al amanecer o al anochecer? (las partes del día en las que hay rocío) sale “al rosal” donde su “brial” y “sus mangas blancas” se quedan perlados de rocío. La preocupación de las doncellas ibéricas sobre por dónde ir para no mojarse es compartida por muchachas de la lírica serbia en abundancia⁷. El motivo de “mojarse” tiene connotaciones sexuales, lo que subraya la maldición que la moza dirige a sí misma por “haberse mojado el brial” y revelando de esa manera qué es lo que le ha pasado en el rosal. Pero lo que es de un interés especial para nosotros es la forma en la que la joven, volviendo a casa preocupada por lo ocurrido, se maldice a sí misma: ella pide a Dios que le transforme en un abeto, para poder unirse a su amigo de una forma particular: de las ramas del abeto (en el que quiere transformarse) su amigo pastor haría flautines que tocaría, produciendo una música agradable al oído de su madre. De esta forma ingeniosa la moza revela, por un lado, el deseo de no enfadar o entristecer a la madre por lo que ha hecho, sino de encubrir lo ocurrido, y por el otro, su deseo de que la madre acepte su relación con el

⁶ Đ. Rajković, 1869, nº 44, pp. 31-32.

⁷ Sobre las mujeres-árboles y la ecuación simbólica entre el motivo de “mojarse” y la actuación erótica masculina en las tradiciones ibérica y románica, véase: J. M. Pedrosa, 1999.

pastor. Su “maldición” muestra por lo tanto todo su temor ante la situación en la que está y la vacilación que siente entre el amor que tiene a la vez por el amigo y por la madre. También es interesante la manera en que la joven quiere conseguir que el efecto de su comportamiento desfavorable se vuelva favorable: la conversión en el abeto transpone lo ocurrido en el plano humano (regido por las reglas sociales) a otro naturalista (libre de ese tipo de ataduras) y, teniendo en cuenta el contexto más amplio de la tradición serbia, probablemente también el mitológico. Por otro lado todos estos motivos junto con los nombres de los protagonistas (Juan y Marica, de los que el de la moza también aparece en su forma diminutiva, Mare) revela relación con una de las variantes serbias de la balada serbo-croata citada en el capítulo II.1.9.5., cuyos nombres son también Juan y Mare.

III.2.1. *La “buena doncella”*

Para poder penetrar en los contenidos mitológicos del personaje femenino de la *pesma Madrugaban las doncellas (1)*, será necesario hacer una aparente digresión hacia varios textos tradicionales en los que se reflejan diferentes aspectos de ese personaje. El entrelazamiento de un mismo grupo de motivos que alternando aparecen en estos textos apunta hacia un centro alrededor del cual giran todos ellos. Creemos que ese centro es justamente la figura mitológica cuyos reflejos se pueden encontrar en la “buena doncella” que madruga al agua y que es fundamental para la interpretación de la *pesma* clave del *ranilo, Madrugaban las doncellas (1)*.

III.2.1.1. *La doncella-abeto y los ciervos*

En una balada recogida por Vuk aproximadamente un siglo después de la primera transcripción de la balada *Por tres años pretendí a una doncella* (en cuyo prototipo hay que buscar el origen de la de Vuk), la escena erótica está desarrollada con más detalle:

Сину зора, а ја још код двора,
дан превали, а ја у лов пођох,
ја на брдо, а сунашце за брдо,
ал’ на брду под јелом зеленом,
ту бијаше заспала ђевојка;
под главом јој снопак ђетелине,
у њдрима два б’јела голуба,
а у крилу шарено јеленче.
Ја ту остах ноћцу преноћити:
везах коња за јелу зелену,

El alba estallaba— yo en casa estaba,
entrado el día, yo a la caza me iba;
yo al monte, el sol tras el monte,
mas en el monte, bajo un verde abeto,
estaba una doncella dormida;
bajo su cabeza, de trébol un haz,
en los pechos, dos palomas blancas,
y en su regazo – cervatillo lunarejo.
Me quedé allí a trasnochar;
al abeto verde até el caballo,

a сокола за јелову грану;
коњу дадох снопак ђетелине,
а соколу два б'јела голуба,
мојим ртом шарено јеленче,
а мен' оста лијепа ђевојка.⁸

al ramo del abeto até el halcón.
Al caballo le di de trébol el haz,
y al halcón dos palomas blancas,
a mi galgo, cervatillo lunarejo,
yo me quedé con la garrida doncella.

Los amantes de esta baladilla se encuentran al atardecer y pasan la noche juntos. En los capítulos II.1.9.2.6. y II.2.2.2. ya hemos hablado de la posterioridad del motivo de la despedida matutina con respecto al motivo del encuentro al alba –la despedida matutina ha ido ganando en popularidad con el tiempo, suprimiendo poco a poco el motivo del encuentro matutino, que es más antiguo–. Esto muestra una clara decadencia del motivo del encuentro amoroso al alba: se volvía más escaso conforme con el olvido en el que caían contenidos relevantes de sus estratos semánticos más profundos. Lo mismo ha ocurrido con el motivo del agua, que está ausente de esta variante. Pero la descripción del encuentro y de la caza erótica claramente apuntan hacia la relación entre los dos textos. En el posterior, la escena erótica se vuelve el eje de la balada y, a diferencia de *Por tres años pretendí a una doncella* en la que ocupa seis versos, se extiende a diez porque incluye una descripción de la doncella dormida. Esa descripción es especialmente interesante por dos razones. La primera es la asociación de la doncella y de las partes de su cuerpo con el haz del trébol, palomas blancas y el “cervatillo lunarejo”, que aluden a las tres esferas: la de la vegetación, por un lado, y la de la fauna, por el otro; esta última está representada por dos pájaros (habitantes del aire) y un cervato (habitante de la tierra). Por esta descripción vemos que la doncella-abeto podría ser un tipo del numen de la naturaleza, que aquí aparece dormido y que, por lo tanto, debería ser despertado –la acción que realiza el joven cazador–.⁹ El segundo elemento significativo es la aparición del motivo del “cervatillo lunarejo” como metáfora del “regazo”, revelando que el valor simbólico de este motivo está estrechamente relacionado con el potencial de la reproductividad femenina. La justificación de esta interpretación se confirma en la siguiente *pesma*, que las jóvenes campesinas cantan mientras se labra la tierra para poder sembrar:

Ој, убава, убава девојко, ој!
Колика је царева ливада,
на њој нема трње ни грмење,
само има до две вите јеле,
и под јеле прострто сецаде,

¡Hey, bella, bella doncella, hey!
Lo grande que es la pradera del zar,
y en ella no hay espinas, ni grumos
no hay más que dos abetos esbeltos,
y bajo los abetos, una alfombrilla puesta,

⁸ Vuk, 1953, I, n° 432

⁹ Sobre las ideas respecto de la diosa-árbol en varias tradiciones, véase el capítulo “Gran diosa-árbol de la vida”, en: M. Eliade, 2000, pp. 417-421.

на сецаде заспала девојка,
пор главом јој снопак детелине,
у руке јој српа позлаћена,
на груди јој два бела голуба,
на крилу јој заспало јеленче.¹⁰

en la alfombrilla, una doncella dormida,
bajo su cabeza, de trébol un haz,
en sus manos, una hoz dorada,
en los pechos, dos palomas blancas,
en el regazo, un cervatillo dormido.

Lo que hay que tener en cuenta en cuanto a este texto es el hecho de que se canta con fines mágicos. La transcripción hecha por su recolector, Grbić, respecto al momento en el que debe ser cantada, lo deja más que claro. Comparándolo con el texto anterior, podemos notar toda una serie de fórmulas idénticas (“doncella dormida” bajo el abeto verde/esbelto, “bajo su cabeza, de trébol un haz”, “en los pechos, dos palomas blancas”, “en el regazo, un cervatillo” lunarejo/dormido), pero a diferencia de la balada *El alba estallaba – yo en casa estaba*, en la que una voz masculina cuenta la historia sobre su satisfactoria caza erótica, aquí tenemos una *pesma* reducida a la descripción de la “doncella” y dejada en suspenso. Una vez más tenemos dos perspectivas, la masculina y la femenina. Lo que es especialmente curioso es que el último texto revela que la “escena erótica” realmente tiene connotaciones agrarias: se trata de un “erotismo agrario”, en el que la pradera (tierra no labrada) se identifica con la “doncella dormida” de la *pesma*, y las acciones de arar y sembrar, con el acto sexual. Teniendo todo esto en cuenta, la imagen del “cervatillo dormido” en el regazo de la “doncella dormida” llega a funcionar como catalizador de diferentes imágenes (por un lado, útero virginal y tierra fértil sin labrar y, por el otro, los frutos que darán los dos una vez fertilizados). El motivo del “abeto esbelto”, para el que ya hemos visto que es igualable a la doncella, subraya la misma connotación puesto que une en sí la idea de la perennidad (abeto) con el potencial vital (doncella/pradera) al que hace falta activar (despertar/arar/fertilizar).

La mención del motivo del cervatillo con función agrícola se puede encontrar en la siguiente *pesma* que se canta mientras se labra la tierra:

Месечино Давино,
Како бел дан, драгано,
Не заоди зарано,
Док ми војно коњ' кове,
Че да иде на војску,
Да војује годину,
Да доведе робину,
Да му шета по двору,
Како јелен по пољу,
Павуница по дому.¹¹

Luz de luna, *Davina*¹²,
querida como el blanco día,
no te vayas temprano,
hasta que mi marido no hierre el caballo.
Va a ir a la guerra,
para guerrear un año,
para traer una esclava,
para que pasee por el palacio
como el ciervo por el campo,
la pava real por la casa.

¹⁰ S. M. Grbić, 1909, p. 262.

¹¹ V. M. Nikolić, 1910, p. 285.

En este texto, el ciervo y la pava real se identifican con una esclava a la que hace falta conquistar por medio de una guerra de un año de duración. Teniendo en cuenta el contexto en el que se canta esta *pesma*, es inevitable interpretarlo desde el punto de vista agrícola y notar en ella reflejo de la idea de la “conquista” de la fertilidad proveniente *del otro lado* y, también, el motivo del ciclo anual, lo que, subraya la idea subyacente de la importancia del ciclo solar en los labores agrícolas.

Respecto de la “fertilidad domada” y relacionada con la agricultura, es necesario señalar la importancia que en ese contexto se da a los ciervos en la tradición serbia. Uno de los típicos deseos expresados en las *pesmas* navideñas al cabeza de una familia campesina es que sus terneros (futuros bueyes, que serán utilizados para arar) sean como ciervos:

(...)	(...)
Краве ти се, коледо,	Así tus vacas, <i>koledo</i> ,
Истелиле, коледо,	tuvieran terneros, <i>koledo</i> ,
Све тејаци, коледо,	los terneros, <i>koledo</i> ,
Јеленасти, коледо (...) ¹³	como ciervos, <i>koledo</i> (...)

Aparte de la asociación con la rapidez (a la que se alude al desear que los terneros sean como ciervos), hay una vinculación más profunda entre estos dos. En las *pesmas* que se cantan al anfitrión durante el banquete de la *slava* (= fiesta del santo patrón de la familia) se canta así:

(...)	(...)
У нашега домаћина	Nuestro anfitrión tiene
Јелени волови,	bueyes-ciervos,
Калупи јармови,	yugos-moldes,
А палице босиљкове.	y agujadas de albahaca.
Свето жито, свето злато,	¡Trigo santo, santo oro,
Светитељу, Свети Краљу (...) ¹⁴	santo, el Rey santo! (...)

Tenemos aquí la imagen de un “arador” especial: sus bueyes son ciervos, su yugo es “el molde”¹⁵, y la agujada está hecha de albahaca (la planta a la que se le

¹² Al citar el texto serbio, hemos mantenido la mayúscula en la palabra *Davino* puesto que es así como aparece en el original. Se trata del vocativo de *davina*, palabra con la que se denomina una persona femenina que es propensa a prometer cosas que después no es capaz de realizar.

¹³ Véase todo el texto en: D. Debeljković, 1907, pp. 311-312.

¹⁴ S. M. Mijatović, 1907, p. 69. En la variante citada, el último verso que transmitimos es “Учитељу, Свети Саво” (‘maestro, san Sava’), puesto que el santo patrón de la familia en cuyo banquete se apuntó el canto era san Sava, pero Mijatović anota que la gente canta también “santo, el rey santo”. Hemos optado por transmitir esta última variante porque es más general. Esta *pesma* fue recogida también por Vuk y publicada en 1841, clasificada como *pesma* de las “reinas”.

¹⁵ En la variante apuntada por Vuk (Vuk, 1953, 1, nº 160), el verso “калупи јармови” (= ‘moldes-yugos’) es diferente: “калопер-јармови” (= ‘balsamita-yugos’). Comentando este verso, el mismo Vuk dice que no está seguro respecto de qué quiere decir y recapacita sobre la posibilidad de que se trate de

atribuye en las creencias populares serbias una enorme fuerza mágica de tipo apotropaico y profiláctico gracias a la “pureza” que se le cree inmanente¹⁶). El fruto de un arado así es “trigo santo, santo oro, santo, el rey santo”. Es muy probable que detrás de la imagen de este “arador” esté una idea mitológico-religiosa relacionada con un héroe civilizador (o, incluso, una divinidad), que ara con ciervos utilizando un yugo que es “el molde del yugo”, es decir, su prototipo. Además, su arado es “puro”. La ecuación *trigo santo=santo oro=rey santo* implica otro personaje, esta vez claramente divino, y probablemente relacionado con la idea del renacimiento de la vida encarnada en la semilla o en el germen y, puede que también, con la idea de la teofagia. Por fin, hay que señalar que la imagen del ciervo arador no es puramente mitológica y que entre los serbios existen testimonios sobre el uso de ciervos como animales de tiro utilizados para arar. La informante Svetlana Stević (nacida en 1948, en el pueblo de Milatovac cerca de Žagubica, zona este de Serbia) me ha dicho que su bisabuelo le ha contado que en la época cuando él era niño la gente araba con un ciervo uncido en el yugo. Este testimonio descifra la fórmula “bueyes-ciervos” y muestra que, tanto a nivel mitológico, como a nivel práctico, el ciervo era percibido como animal-arador prototípico y que la sustitución del ciervo por el buey se debe probablemente a razones prácticas. Sin embargo, la fórmula guarda en sí el recuerdo tanto mitológico, como histórico del uso del ciervo como animal arador.

Otro motivo que no hay que dejar de lado y que aparece en la pesma *Hey, bella, bella doncella, hey* es el de la “pradera del zar”. Teniendo en cuenta que toda la escena está ubicada en una pradera que pertenece a un *zar*, se ha de entender que todo lo que está en la pradera es del *zar* también. Esta figura se introduce desde el principio y, de forma discreta, permanece presente hasta el final, puesto que el *zar* es el *dueño* de toda la escena descrita en la “pradera”. Está claro que se refiere a alguna divinidad masculina y administradora de fertilidad. La coaparición de los motivos del *zar* y del “cervatillo dormido” (asociado este último con la virginidad femenina), hace pensar en la posible relación de estos motivos con el “rey” de las cantigas gallegas, al que las “donas virgo” –curiosamente aconsejadas por sus madres– deberían dar sus “garçetas”, que son símbolo de su virginidad y que, además, puede que tenga relación

yugos adornados con albahaca y balsamita, lo que sugeriría que el arador labra la tierra “con alegría” (véase la nota sobre esta *pesma*, p. 692). Las dos variantes, tanto la de Mijatović, como la de Vuk tienen justificación en el texto, por lo que es difícil decir cuál de ellas es “original” y si son semánticamente intercambiables o, en alguna de ellas, hay un “error” producido por la similitud fonética.

¹⁶ Sobre las creencias serbias respecto de la albahaca, véase: V. Čajkanović, 1994, 4, pp. 36-43.

con la imagen de las astas del venado (véase el capítulo II.1.6.). No olvidemos que el motivo del rey aparece también en la cantiga *Tal vai o meu amigo* de Pero Meogo, en la que el amigo, sufriendo por no poder unirse a su amiga, va “como cervo ferido de monteyro d’el rei”.

Volvamos una vez más al motivo del abeto, que crece en la pradera del *zar*. En la siguiente *pesma*, este motivo aparece estrechamente vinculado a los motivos de la fuente y de los ciervos:

Два ми дела равно расли, Међу њима вита јела, Из корена вој вода бије. Ту кошуте ноге мију, А јелење воду пију. Јеленче им стражу чува: „Кошутце, мајћо мила, Отуд иду три ловције”. ¹⁷	Dos partes iguales crecían, entre ellas, un abeto esbelto, Desde la raíz le mana el agua. Allí las ciervas sus pies lavan, y los ciervos beben el agua. El cervatillo está de guardia: “Dulce cierva, mi madre querida, De allí vienen tres cazadores”.
---	--

Esta *pesma* parece truncada en el final. Tampoco está muy claro su comienzo. No se entiende muy bien de qué “partes” (v. 1.) se trata. El carácter fragmentario del texto deja la posibilidad de que en algunos versos anteriores y perdidos haya habido alguna explicación del primer verso. Se nos ocurre también otra posibilidad; puede que no se trate de la palabra *дела*, sino *дебла*, es decir, que la *b* intervocálica no haya sido pronunciada por el informante, o (lo que es menos posible) que el recolector haya apuntado mal lo oído. En ese caso, la traducción del verso sería ‘dos árboles iguales crecían’. Sea como fuere, lo que es importante para nosotros es el motivo central del texto: un abeto esbelto desde cuya raíz mana una fuente, alrededor de la cual se reúnen ciervas para lavar sus pies y ciervos para beber. Es un motivo curioso, especialmente teniendo en cuenta el motivo semejante que existe en las cantigas de Meogo: la fuente a la que los ciervos van a beber. En todas las cantigas ese lugar se menciona como si fuera un lugar concreto, es decir, no cualquier fuente en el monte, sino una fuente concreta, aquella a la que van los ciervos. Lo que también llama la atención es la relación que en la *pesma* existe entre esa fuente y el abeto: la fuente mana desde la raíz de abeto, o el abeto crece desde la fuente. El abeto y la fuente nacen/manan uno del otro, lo que quiere decir que son dos manifestaciones diferentes de una misma cosa. Si ese agua especial aparece como un elemento básico, el abeto parece ser su manifestación vegetal, mientras que los ciervos y las ciervas son sus representantes animalísticos – están reunidos alrededor de la fuente-abeto, allí beben,

¹⁷ V. M. Nikolić, 1910, pp. 370-371.

allí se lavan. Todo esto lleva a la conclusión de que tanto el abeto, como los ciervos y ciervas son percibidos como encarnaciones de la fuerza generatriz y fecundadora del agua dulce.

El motivo de un árbol perenne de cuya raíz mana una fuente y que en la tradición serbia representa una imagen mitológica, podría tener relación con el motivo del “pino so ell agua frida” de la tradición castellana, que se menciona en un contexto amoroso:

No pueden dormir mis ojos,
no pueden dormir.

Y soñaba yo, mi madre,
dos horas antes del día,
que me florecía la rosa:
ell pino so ell agua frida:
no pueden dormir.¹⁸

Según Morales Blouin, este texto es “un villancico de pura prosapia freudiana”, “poblado de símbolos de amor y fertilidad”¹⁹. A pesar de que el erotismo que se percibe en este texto es indudable, tanto el verso “dos horas antes del día”, como los motivos de la “moza despertada” y el pino bajo el agua fría –los dos demasiado complejos para ser reducidos a la lectura erótico-amorosa (teniendo en cuenta su vinculación estrecha con la idea del renacer de la vegetación) – apuntan hacia la necesidad de abrirlo hacia nuevas lecturas.

III.2.1.2. *La doncella-fuente.*

Hay una balada en la que se hace la identificación entre la fuente y una doncella especial:

Извирала студена водица, –
на водицу сребрна столица,
на столицу лијепа ђевојка:
жуте су јој ноге до кољенах,
а злаћане руке до раменах,
коса јој је кита ибришима.
Оно чудо по свијету пође,
и то зачу паша тиранине,
па оправи своје двије слуге:
«Ајте, слуге, до воде студене
да видите лијепу ђевојку!
Ако буде како људи кажу,
узећу је за вјерну љубу».

Manaba el agua fría,
en el agua, de plata una silla,
en la silla, una bella doncella:
sus piernas amarillas hasta las rodillas,
sus brazos dorados hasta los hombros,
y su cabello, coleta de seda.
La voz de esta maravilla recorría el mundo,
y llegaba a los oídos del bajá tirano;
él llamó a sus dos criados:
“Idos, criados, hasta el agua fría,
para ver a la doncella bella.
Si es verdad lo que cuentan de ella,
será mi fiel esposa.”

¹⁸ E. Morales Blouin, 1981, p. 194.

¹⁹ E. Morales Blouin, 1981, p. 194.

Ондолен се подигоше слуге.
 Кад дођоше до воде студене,
 ал' истина како људи кажу,
 па хојдоше и паши казаше.
 Силне свате паша окупио,
 он окупи сватах десет стотинах,
 те отолед хојдош' за ђевојку.
 Кад их виђе лијепа ђевојка,
 јесте млада ријеч говорила:
 «Фала Богу, чуда великога!
 Да ли је се паша помамио?
 Кога хоће да узме за љубу!
 Да он узме сунчеву сестрицу,
 мјесечеву првобратучеду,
 Даничину богом посестриму!»
 Па се млада од земље подигла
 и бачила у цепове руке,
 те извади три јабуке златне
 и бачи их небу у висине.
 Натаче се сватах шест стотинах
 ко ће прије ухватит јабуке;
 но три муње од неба пукоше:
 једна гађа два ђевера млада,
 друга гађа пашу на дорина,
 трећа гађа сватах шест стотинах.
 Не утече ока за сједока,
 ни да каже како погибоше!²¹

Los siervos se levantaron y partieron.
 Cuando llegaron hasta el agua fría,
 sí que fue verdad lo que la gente decía.
 Volvieron y se lo dijeron al bajá.
 Grandes cortejos de boda el bajá reunió:
 seiscientas almas el bajá agrupó,
 y se encaminaron hacia la doncella.
 Cuando les vio la doncella bella,
 estas palabras la joven decía:
 “Dios mío, ¡qué maravilla más grande!
 ¿Será que el bajá se ha vuelto loco?
 ¿Quién quiere que sea su esposa?
 ¿La hermana del Sol?,
 ¿la prima-hermana²⁰ de la Luna?,
 ¿la hermanada ante Dios al Lucero Matutino?”
 Y la joven se levanto de la tierra,
 deslizó las manos hasta sus bolsillos,
 de allí sacó tres manzanas de oro,
 y las lanzó a lo alto, hasta el cielo.
 Pelearon los seiscientos cortejantes,
 quién primero cogería las manzanas.
 Mas tres rayos tronaron desde el cielo:
 el primero partió a dos jóvenes cuñados,
 el segundo partió al bajá en su alazán,
 el tercero, a seiscientos cortejantes.
 ¡No hubo testigo que huyera,
 para contar cómo murieron!

La curiosa doncella de esta balada, vinculada a la esfera uránica, aparece sentada en una silla de plata, lo que la relaciona a las representaciones de diosas entronadas que se pueden hallar diseminadas por toda la zona mediterránea. Lo interesante de su trono (“silla de plata”) es que está colocado en una fuente de agua fría (obsérvese el paralelismo con la imagen del abeto de cuya raíz mana la fuente de los ciervos), lo que claramente señala que la doncella es una señora de esa “fuente fría” y, por lo tanto, del agua dulce. A base de análisis de diferentes costumbres tradicionales serbias, Čajkanović llega a la conclusión que el acto de sentarse, igual que la acción de estar sentado, en ellas tienen una marcada función mágico-religiosa de ligar a la persona sentada al lugar en el que ella se encuentra²², lo que adicionalmente subraya la ecuación existente entre la doncella y la fuente en la que está sentada –ella es la personificación de la “fuente fría”–.

Explicando quién es, la doncella dice que es “hermana del Sol”, “prima-hermana de la Luna” y que está “hermanada al Lucero Matutino”. Los tres epítetos

²⁰ *Првобратучеда* o *братучеда* es hija del tío paterno, es decir, del hermano del padre de uno.

²¹ Vuk, 1953, 1, n° 232.

²² V. Čajkanović, 1994, 2, pp. 108-115.

ponen a la doncella en relación con la esfera uránica, pero el último, el de estar *hermanada* a la estrella de la mañana es especialmente llamativo. Čajkanović ha advertido del hecho de que en la tradición serbia (especialmente en la épica) es muy común que detrás de dos personajes *hermanados entre sí* se esconda realmente un solo ser mitológico desdoblado en dos, de los que uno representa su aspecto mitológico y el otro, el humano²³, lo que apunta hacia la posible ecuación entre el lucero matutino y la doncella de la balada citada. En la descripción de la doncella se pueden encontrar pruebas de ello también, porque en ella se alude a su doble naturaleza, tanto la diurna (solar) como la nocturna (lunar). Con la luna la relaciona su trono de plata, y con el sol, la insistencia en vincularla al oro –sus piernas son amarillas, sus brazos son dorados y posee tres manzanas de oro que figuran como símbolo de su relación con una divinidad uránica cuya arma es el rayo–; lanzando esas tres manzanas hacia el cielo, ella da la señal de que necesita la intervención de esa divinidad; la ayuda es inmediata: del cielo salen tres rayos que fulminan al ejército del bajá tirano. En cuanto a la divinidad del rayo, a pesar de que no se menciona su nombre, está claro que se trata de Perun²⁴, el dios eslavo del rayo y de la tempestad, cuyo árbol era el roble y cuyas armas eran el rayo, la maza/martillo y las flechas. Su nombre hay que relacionarlo con uno de los epítetos del Indra indio, *Parjanya* = *el que desprende rayos y truenos*. Lo mismo vale para el radical indoeuropeo *per* (*k/g*) *o/u*²⁵ de la que vienen el *percũtĩo*, *percũtĩre* latino o los verbos eslavos como *pernuti* (dialecto serbio del este de Serbia), *pera* (búlgaro), *piore* (polaco), que todos significan ‘golpear’ o ‘dar golpe’²⁶. Tipológicamente Perun corresponde a Zeus griego, Júpiter romano y al resto de las divinidades indoeuropeas de trueno, como el Thor escandinavo, el Donner alemán, el Percūnas/Pērķōns balto.

Llegamos así a toda una serie de identificaciones sucesivas: *doncella* = *la estrella de la mañana/tarde* = *fuentes fría* = *la fuente de los ciervos* = *abeto*. Detrás de todas estas imágenes parece estar una divinidad femenina cuyos atributos (en la tradición serbia) son la fuente fría, el abeto y los ciervos y cuya forma astral es el planeta Venus. La ecuación entre esta doncella y los ciervos se subraya en una

²³ V. Čajkanović, 1994, 1, p. 219. El análisis de un caso así se puede encontrar en: Dj. Trubarac, 2003.

²⁴ Se lo llama *Perun* entre los rusos, los búlgaros, los eslovenos y los serbios; *Piorum*, entre los polacos; *Peraun*, entre los checos; *Peron* y *Parom*, entre los eslovacos. Véase S. Petrović, 1999, pp. 219-225.

²⁵ Véase: F. Diez de Velasco, “Religiones de los pueblos del centro, norte y este de Europa” en: *HREA*, p. 560.

²⁶ S. Petrović, 1999, pp. 221-223.

variante de la balada citada, en la que la doncella se enfrenta al ejército del bajá montando sobre un caballo ensillado con la cornamenta del ciervo y utilizando a la vez una serpiente como látigo²⁷.

Huelga decir que la fuente de esta doncella debería estar relacionada con la “fuente de doncellez” –motivo existente en las tradiciones balcánicas–²⁸ en la que las *vilas* se bañan periódicamente para recuperar su virginidad. Sobre las ideas afines ya hemos hablado comentando las hipótesis respecto del significado del aseo matutino de la doncella meoguina.

III.2.1.3. *La doncella cósmica*

Volvamos ahora una vez más al motivo de la doncella-abeto y veamos una balada serbia, en la que coinciden el motivo del encuentro amoroso al lado del agua (detrás del monte) y el motivo del abeto relacionado con la belleza de una doncella especial:

Дјевојка је сунцу говорила:
“Јарко сунце, љепша сам од тебе!
Ако ли се томе не верујеш,
ти изиђи на то равно небо,
ја ћу изић за гору на воду.”
Када јутро ведро освануло,
излазило на небо сунашце,
а дјевојка за гору на воду.
Угледа је лијепо сунашце,
Угледа је кроз јелово грање:
кол’ко се је ашик учинило
трипут је се сунце заиграло,
па одвуче лијепу дјевојку,
да је узме себи за љубовцу, –
од ње поста звијезда Даница.²⁹

La doncella le decía al sol:
“¡Sol ardiente, soy más bella que tú!
Si tú no me crees,
sal a ese cielo llano,
yo iré tras el monte a la fuente.”
Cuando el alba clara amanecía,
el solecito al cielo salía,
y la doncella tras el monte a la fuente.
La vio el solecito bonito,
la vio entre las ramas de abeto:
tan fuertemente se enamoró
que tres veces el sol bailó;
se llevó a la doncella garrida,
para hacerla su esposa querida.
De ella se creó el Lucero Matutino.

Una de las típicas escenas del encuentro amoroso, cuando la doncella, temprano por la mañana va por agua y allí se encuentra con su amigo, aquí obtiene connotaciones cósmicas. Es interesante el hecho de que la doncella, saliendo temprano al agua *compite* con el sol y lo “vence” enamorándolo. Viéndola a través de las ramas de un abeto éste se queda atrapado por su belleza y decide unirse con ella para siempre, *la lleva consigo* (he aquí un rapto cósmico³⁰), convirtiéndola así en el

²⁷ Vuk, 1953, 1, n° 234.

²⁸ Sobre este grupo de baladas, véase: B. Krstić, 1984, A.5.7.15.

²⁹ V. Đurić, 1958, pp. 225-226

³⁰ No está de más mencionar aquí que también entre los buriatos, el rapto ritual de la novia está ligado al culto de Venus. Véase: “Venus” en: J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, especialmente p. 1056.

Lucero Matutino. La curiosa imagen de tres elementos solapados: el agua de fondo, la doncella y el abeto, a través de cuyas ramas el sol observa la escena, es lo que crea el potente atractivo que encantará al sol tanto que temblará tres veces a causa del “sentimiento” que se despierta en él. Este encuentro, por lo visto, tiene una fuerza transformadora tanto para el sol, como para la doncella-abeto que llega a obtener cualidades cósmicas.

Desde épocas muy remotas la estrella matutina se relaciona con la imagen de una cierva. Hatto y Morales Blouin llaman la atención sobre una sobreescritura del salmo 22:1 en la que se toma nota de una melodía que se usaba para cantar el salmo y que se titulaba *Aijeleth shahar* (*La cierva del alba*), señalando que los rabinos identificaban esta cierva con Ester, lo que la relaciona con Ishtar babilónica, Inanna sumeria o Astarté fenicia, todas ellas diosas de procreación³¹ y, a la vez, el planeta Venus³². Según señala Morales Blouin, esa imagen de la cierva divina se puede encontrar también en la iconografía celta de Galia, donde han sido halladas estatuas de mujeres con astas de ciervo. La misma asociación se puede hallar en las fuentes británicas y bretonas, en las que esa diosa-cierva normalmente aparece blanca, de “color del alba”. También hace referencia a la opinión de Jean Markale, según el que, en las analogías primitivas, la Ártemis griega era una cierva. Estas antiguas ideas se pueden encontrar reflejadas en la siguiente *pesma* serbia:

“Кошутице росна ти си! Ђе си била те си росна?”	“¡Cervatilla, rociada estás de rocío! ¿De dónde vienes tan rociada?”
“Ја сам била у ђевојке.”	“Vengo de la doncella.”
“Је ли каква та ђевојка?”	“Y ¿cómo es esa doncella?”
“Из лица јој сунце сјаше, а из грла мјесечина, из њедара зора сјајна, двије руке до два крила, како нећеш да је мила?” ³³	“De la cara el sol le emanaba, de la garganta, la luz de la luna, de los pechos, el alba clara; dos brazos, como dos alas, ¿cómo no le vas a coger cariño?”

Todos los atributos de la “doncella” de esta *pesma* son uránicos (sol, luz de luna, alba clara, brazos-alas) en los que, además, están reunidas las cualidades diurnas y nocturnas, asociándola así a la estrella matutina/vespertina. La testigo de su aspecto es una “cervatilla rociada”, lo que identifica a esta cierva con una “cierva del alba/atardecer”, es decir, la misma estrella matutina. El rocío del que está perlada la

³¹ A. Hatto, *Eos*, p. 208; E. Morales Blouin, 1981, p. 137.

³² J. M. Blázquez, “Oriente”, en: *HRA*, pp. 13, 27, 50.

³³ V. Đurić, 1958, p. 35.

cierva es agua matutina, agua pura y principal por excelencia y relacionada con la idea de la bendición fertilizante y vivificante del cielo sobre la tierra. Plinio decía que el rocío era “el sudor del cielo, la saliva de los astros”³⁴.

Son muchísimos los testimonios tanto ibéricos como balcánicos sobre las creencias en el valor mágico-amoroso y mágico-curativo del rocío, especialmente en unas fechas concretas y siempre relacionadas con las fiestas de tipo solar (normalmente el solsticio de verano). Por ejemplo, el día de San Juan, en casi todo España existe la costumbre de salir en las primeras horas del día al campo; hay que ir descalzo y con la cabeza descubierta para así tomar el rocío de San Juan, que se cree muy saludable. Caro Baroja describe esta costumbre en Vizcaya, Navarra, Asturias, Cantabria, Galicia, León, etc. En cada zona tienen sus peculiaridades: en Navarra se le da el nombre de “sanjuanadas”, en Asturias – el de la “rosada”; en Álava, lo que se coge es la “rociada”. En todos los casos se cree que el rocío tiene que ser recogido antes de que amanezca, porque los rayos del sol le quitan la virtud³⁵. Entre los serbios existen creencias y costumbres semejantes relacionadas con el rocío de San Juan y de San Jorge³⁶. El pueblo cree que en estas fechas hace falta ir al campo antes de rayar el día y recoger el rocío o tumbarse en la hierba/trigo verde dando vueltas para “curar la sarna”, “para que no les duelan los huesos”, para que a las mozas el cabello les “crezca mejor”, etc³⁷. Lo que se puede notar en todas estas costumbres es que hay que realizarlos justo antes del amanecer, que es el momento en el que la estrella matutina está visible en el cielo, cuando el rocío todavía no ha sido expuesto al sol cuyo calor lo hace evaporar. Siendo el agua el elemento al que se le atribuye la mayor capacidad receptiva de las influencias exteriores³⁸, es de suponer que en las fechas consideradas auges de la victoria solar sobre la oscuridad y el frío, al rocío se le atribuyan unas

³⁴ Véase “Rocío” en: J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, pp. 887-888; la cita, p. 887.

³⁵ Respecto a ese tipo de creencias en España, ver el capítulo “El agua de San Juan” en: J. Caro Baroja, 1983, pp. 175-184.

³⁶ El día de San Jorge es especialmente importante en la tradición serbia y ese día se realizan numerosas acciones mágicas con fines apotropaicos, curativos, mágico-religiosos, lustrativos etc. Según las creencias del pueblo, el año se divide en dos partes, el invernal y el estival. El día de San Jorge es el primer día del ciclo estival y marca el final definitivo del invierno (véase: M. Nedeljković, 1990, p. 72). De ahí que ése sea un día vinculado a las fiestas solares.

³⁷ M. Nedeljković, 1990, p. 75, 80; D. Bandić, 1991, p. 331.

³⁸ Esa idea se refleja en un sinnúmero de creencias relacionadas con el agua que, nada más estar en la cercanía de cierto objeto/persona, ya asume sus características benéficas o malélicas, por lo que es muy común su uso en acciones mágicas de todo y tipo, igual que la necesidad de cuidarse de ella en los casos de que la presencia de algo “impuro” la haya “contaminado”. Sobre muchas creencias serbias de este tipo, véase: D. Bandić, 1991, pp. 61-66.

cualidades especiales y puede que relacionados con la “influencia” de la estrella de la mañana y el sol a la vez.

Otra característica indicativa de la *pesma* citada es su estructura – invocación de un animal a la que sigue el diálogo en el que al animal se le pregunta sobre dónde ha estado y éste contesta mencionando un lugar en el que ha sido testigo de algo. En su estudio de las variantes de la *pesma* tradicional infantil sobre el “*Rusman* blanco” y vinculadas a fórmulas mágicas de tipo meteorológico, la etnolingüista serbia Biljana Sikimić llega a marcar justamente este tipo de estructura como típica para los cantos en cuestión³⁹. Cita también una variante de la *pesma* sobre la “cervatilla rociada de rocío” que ha sido recogida en la zona de Svrlijig como una *pesma* de las *dodole*⁴⁰: “Cervatilla rociada de rocío, rociada de rocío// ¿de dónde vienes tan rociada?”// “Llevaba la comida a mi hermano// a mi hermano la comida en el campo.”// “¿Qué hacen los campesinos?”// “Beben, comen, a Dios le piden// que caiga lluvia rociadora” (“Росна, росна кошутице, // куд си била те си росна?// Носила сам брату ручак// брату ручак у ливаде.// Што работе ливађани?// Пију, једу, Бога моле/ да удари росна киша”)⁴¹. La autora halla el motivo de la “cervatilla rociada de rocío” en cantos con la misma estructura en la Macedonia ex-yugoslava y en Istria y, en los dos casos, se trata de cantos rituales: en Macedonia, es un canto de los *koledari*, es decir, de la Nochebuena, mientras que en Istria es un canto de boda y está relacionado con el motivo del casamiento del Sol⁴². Todo esto revela la función mágico-ritual de los textos dialogales con el motivo de la “cervatilla rociada de rocío”.

Teniendo esto en cuenta, se hace aún más sostenible la relación entre el motivo de la “cervatilla rociada” y la doncella de la balada *La doncella le decía al sol*, en la que el sol se enamora de la doncella al verla a través de las ramas de abeto al lado del agua y, en amanecer, la rapta y la lleva consigo convirtiéndola en el lucero matutino. En esa baladilla llama la atención el motivo del sol que “baila” de emoción tres veces al ver a la doncella. En la tradición serbia, el sol “baila” principalmente la madrugada de San Juan. De esa creencia proviene el epíteto de “Bailador” que los serbios han dado a este santo. El bailar del sol se describe también como la detención de su viaje

³⁹ B. Sikimić, 2001, p. 149.

⁴⁰ Las *dodole* son niñas que realizar el ritual de la invocación de la lluvia en la época de sequía. Sobre esta costumbre entre los serbios, véase: M. Nedeljković, 1990, pp. 69-70.

⁴¹ B. Sikimić, 2001, p. 153.

⁴² Véase la nota nº 43 en: B. Sikimić, 2001, p. 153. Sobre el mismo motivo en los cantos de boda serbios, véase el capítulo III.2.

por el cielo. La mañana de San Juan, el sol “se para tres veces”⁴³. También se cree que el sol baila al amanecer el día de Navidad⁴⁴. En los dos casos se trata de épocas de solsticio⁴⁵. Las creencias de que el sol “baila” en fechas en las que se celebran las fiestas solares son muy comunes entre varios pueblos indoeuropeos. En España todavía pervive la creencia de que la madrugada de San Juan el sol “baila” al salir. Caro Baroja menciona la costumbre en varias regiones de España de no acostarse la noche de San Juan, sino subir antes del alba a los montes para ver cómo “baila” el sol al salir y menciona una cancioncilla y un romance gallegos que hablan del baile del sol el día de San Juan⁴⁶:

... baila o sol
pol-a mañán
no San Xoan.

Madrugada de San Xoan
madrugada mais garrida,
que baila o sol cando nace
e ri cando morre o día.

La alusión al baile del sol se halla en una curiosa cancioncilla de Pontevedra citada por Bouza-Brey que dice que “A Vilagarcía hai que ir a ver a apoteose dos solpores na hora suprema da comunión da noite co día senón non, se vai a ver cousa ningunha e tense de escoitar o reproche de que”⁴⁷:

Fuches a Vilagarcía,
fuches e non viches nada;
non viches bailal-o sol
n-unha mazán colorada.”

Juzgando por los textos citados por Caro Baroja y Bouza-Brey, el baile del sol en la Península Ibérica no se asocia exclusivamente al amanecer del día de San Juan, sino también al momento de anochecer (Bouza Brey no menciona si la costumbre se realiza en alguna fecha especial o no). El material ibérico apunta hacia la conclusión de que el sol suele “bailar” cuando amanece y cuando se pone, que puede ser

⁴³ Véanse: “Иванданъ” en: Vuk, *Diccionario* y en D. Bandić, 1991, p. 77.

⁴⁴ V. Čajkanović, 1994, 5, p. 329. Este autor menciona también la creencia de que el sol excepcionalmente puede bailar para anunciar algún suceso histórico importante (así la gente cuenta que el bailar del sol anunció el Gran Levantamiento contra los turcos ocurrido en el 1801, o que el sol se paró en su trayectoria por el cielo durante la batalla ocurrida en el Campo de Kosovo en el 1389). Véase también respecto a estas creencias D. Bandić, 1991, p. 77.

⁴⁵ En su curioso intento de reconstruir el panteón precristiano de los antiguos serbios, Petrović advierte la relación entre estas dos fiestas y menciona varios paralelismos entre las creencias y costumbres practicadas el día de San Juan, el de San Pedro y en las vísperas de Navidad, todos relacionados con el culto del sol y del fuego (Véase: S. Petrović, pp. 231-235). Los fuegos de San Juan que se prenden con el fin lustrativo tanto en varias zonas del occidente europeo, como entre muchos pueblos eslavos (los rusos, ucranianos, bielorrusos, checos, polacos, búlgaros y serbios). Sobre los fuegos de San Juan en España, ver el capítulo “Las hogueras de San Juan, o fuegos solsticiales” en: J. Caro Baroja, 1983, pp. 140-155.

⁴⁶ Véase: J. Caro Baroja, 1983, pp. 135-137.

⁴⁷ F. Bouza-Brey Trillo, 1982, t. 2, p. 132.

significativo porque se trata de los momentos en los que en el cielo coinciden el sol y la estrella matutina/vespertina.

La imagen presente en el cantarillo citado por Bouza-Brey del sol que poniéndose en el ocaso baila en una manzana “colorada” se remonta hasta la antigüedad clásica y el mito del jardín de las Hespérides situado en el extremo occidente de la Península Ibérica y percibido como *finis terrae*. Si nos acordamos de los nombres de las tres Hespérides guardadoras de las manzanas de oro de Hera, veremos que se llamaban: Egle, Eritia y Hesperaretusa, es decir, la “Resplandeciente”, la “Roja” y la “Aretusa de Poniente”. Las manzanas de oro de Hera guardan relación con el color rojo del sol al ponerse y con el mismo sol. Ellas se parecen a pequeños soles y el excesivo cuidado con el que hace falta protegerlas para que nadie las robe, las relaciona con la preocupación por el “renacer” del sol, que por la noche desaparece de la vista humana⁴⁸. Un cantarillo que se cantaba en España (Mirabel y Aldeadávila) durante las danzas procesionales hasta el bien entrado siglo XX⁴⁹ alude a las “narangitas” (que por su forma y color se parecen a manzanas de oro), arrojadas por una “portuguesilla” (una moza procedente del *extremo occidente* europeo); además de contener alusiones al mito de las hespérides y, por lo tanto, simbología cósmica, también tienen la connotación erótico-amorosa del intercambio de las frutas que pasan de las manos de la “portuguesilla” a las de su amigo y viceversa:

Que arrojóme la portuguesilla
narangitas de su naranjal,
que arrojómelas y arrojéselas
y bolviómelas a arrojar.⁵⁰

Son llamativos también otros atributos de la “portuguesilla” revelados en las dos variantes siguientes:

Arrojóme las naranjillas
con los ramos del blanco açar,
arrojómelas y arrojémelas
y bolviómelas a arrojar.⁵¹

Arrojóme las mançanillas
por encima del verde olivar,
arrojómelas y arrogéselas
y volviómelas a arrojar.⁵²

⁴⁸ Es posible que exista cierta relación entre semejantes ideas respecto de la puesta del sol y la siguiente cancioncilla de la zona de Boiro (F. Bouza-Brey Trillo, 1982, t. 2, n° 200, p. 105):

Santo Cristo de Fistera
ten unha pistola de ouro
para matar ós do Son
por riba do Monte Louro.

⁴⁹ M. García Matos, 1958-1961, p. 299.

⁵⁰ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 2, n° 1622B, p. 1153.

⁵¹ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 2, n° 1622A, pp. 1150-1153.

⁵² M. Frenk Alatorre, 2003, t. 2, n° 1622C, pp. 1153-1154.

La intercambiable naturaleza de los motivos de las “naranjillas” y las “manzanillas” una vez más confirma su relación con el mito de las manzanas de oro procedentes del jardín ubicado en las mitológicas tierras del ocaso. Las naranjillas aparecen con los “ramos del blanco azar”, mientras que las manzanas son arrojadas “por encima del verde olivar” – las dos alusiones a la virginidad, en primer caso, por la blancura de la flor, y en el segundo, por la mención del “verde olivar”, pues tanto el color verde⁵³ como el olivo están vinculados a la idea de la virginidad⁵⁴.

Volvamos a la imagen de la estrella de la mañana identificada con una cierva y veamos la siguiente *pesma*:

На корито каменито, беш кошуту златно јутро, живу ћу те уватити, цару ћу те поклонити, цар ће мене даровати Смилушеву и Крушеву и све рамно Сарајево, сарај трава до колена, детелина до рамена. ⁵⁵	A la orilla rocosa huye, cierva-la-mañana-de-oro, viva te voy a cazar, al zar te voy a regalar. El zar a mí me dará Smiluš y Kruševo y Sarajevo ⁵⁶ la llana: [¿allí?] hierba palaciega hasta las rodillas y el trébol, hasta los hombros.
--	--

En esta *pesma*, aparece una *cierva-mañana-de-oro* a la que hace falta cazar viva para recibir una recompensa generosa de un *zar*, consistente de unas tierras fabulosas y fértiles, con pastos muy ricos en hierba, a lo que se alude con la mención de la “hierba palaciega”. Llama la atención también el hecho de que el cazador, para recibir la recompensa, tiene que cazar a la cierva *viva*. Este detalle pone en relación el motivo con el mito del cuarto trabajo de Heracles que, obligado por la demanda de su primo, el rey Euristeo, tuvo que *capturar* una cierva gigantesca. Según Calímaco, esa cierva pertenecía a Ártemis (por lo que llevaba un collar con la inscripción: “Taigeto me ha dedicado a Ártemis”), de forma que tanto matarla como tocarla era un acto impío. Ártemis la había encontrado junto con otras cuatro (a las que más tarde usó para su cuadriga) en el monte Liceo. Las ciervas eran más grandes que toros y todas tenían

⁵³ Sobre el motivos de frutas verdes, véase: Dj. Trubarac, 2001, pp. 315-336.

⁵⁴ En cuanto al olivo, su asociación a la castidad es muy antigua. Recordemos sólo que el olivo era el árbol dedicado a Atenas, que permaneció siempre virgen y que, según el mito griego, fue la que lo creó y enseñó a los humanos hacer el aceite de su fruto (véase “Atenea” en: P. Grimal, 1979). En la tradición serbia, la potente pureza el olivo (igual que la de la albahaca) es la razón por la que se le atribuye un gran poder apotropaico. No es superfluo mencionar que en las fechas en las que tiene lugar el *ranilo*, El Domingo de Ramos, se realizan muchas de ellas; véase: V. Čajkanović, 1994, t. 4, pp. 148-149, p. 244.

⁵⁵ D. Debeljković, 1984, n° 18, pp. 15-16

⁵⁶ Sarajevo es todo menos llana. En la zona de Kosovo y Metohija, donde fue recogida esta baladilla, es muy posible que la gente no conocía Sarajevo, pero que ha introducido su mención para que “encaje” con “*saraj-trava*” (‘*saray-hierba*’). Nota del traductor.

cornamentas doradas. Por orden de Hera, la quinta cierva se refugió en el monte de Cerinia y sirvió como prueba a Heracles. Era muy veloz y el héroe tardó un año en capturarla. Al lado del río Ladón, en Arcadia, consiguió alcanzarla hiriéndola con una flecha, pero atravesando Arcadia fue detenido por Apolo y Ártemis que le quitaron el animal y le dirigieron acusaciones por el intento de matar la cierva cometiendo así un sacrilegio. Echando la responsabilidad a Euristeo, Heracles consiguió que le devolvieran el animal y le dejaran continuar su camino. Según Píndaro, que dio una interpretación mística al mito, en su persecución de la cierva Heracles tuvo que dirigirse hacia el norte, al país de los sabios Hiperbóreos, los legendarios concedores del origen de las cosas, e, incluso, el de los Bienaventurados, donde fue acogido por Ártemis, que se mostró benévola con él⁵⁷.

El motivo de una caza en la que el cazador llega hasta los límites de la tierra e incluso más allá de ellos para realizar la captura de su presa puede ser relacionada con la captura de la “cierva-la-mañana-de-oro” que, identificada con la estrella de la mañana aparece siempre en los extremos este u oeste del firmamento. A la caza del alba se puede referir también la siguiente *pesma*:

<p>Лепо ти је родио јаблане – све бисером и драгим камењем! Али га је соко окунио долазећи јутром и вечером, долећући, у гору гледећи, где два брата итар ловак лове. Старији је братац уловио, уловио срну и кошуту, и јеленче злаћени рогови; а млађи је братац уловио, уловио Сосу златокосу. Старији је млађем говорио: „Ајде, брате, да ловак делимо!“ А млађи је стар'јем беседио: „На част теби срна и кошута, и јеленче злаћени рогова, а меника – Соса златокоса!“⁵⁸</p>	<p>Buenos frutos dio el álamo – todo perlas y preciosas piedras. Mas el halcón lo ha desgranado, viniendo en el amanecer y en el atardecer, posándose allí, mirando el monte boscoso, donde dos hermanos cazan la ágil cacería. El hermano mayor cazó, cazó una corza y una cierva y un ciervo de astas de oro. El hermano menor cazó, cazó a Sosa de cabello de oro. El mayor le decía al menor: “Venga, hermano, repartamos las cazas!” Mas el menor le decía al mayor: “A tu honor la corza y la cierva y el ciervo de astas de oro, y a mí, Sosa de cabello de oro.”</p>
--	--

El motivo central de esta *pesma* es la doncella de cabello de oro, cuyo nombre Sosa rima con su atributo “zlatokosa” (=de cabello de oro). A pesar de que la aparición del nombre Sosa probablemente se deba a esta proximidad fonética, no hay que rechazar la idea sobre posible residuo que podría esconder en sí vínculos entre

⁵⁷ Véase “Heracles” en: P. Grimal, 1979, especialmente, p. 244.

⁵⁸ Vuk, 1953, 1, n° 435, pp. 338-339.

esta especial doncella y el alba. Según señala Hatto, el alba lleva el mismo nombre entre los indoeuropeos: *ușas* védico, *ἠώς* griego (derivado del *ἄνωγς* eólico), *aurora* < **ausosa* latino, **aus(t)rô* > *eostræ*, cf. **Auziwandalaz* > *éarendel* = “la estrella de la mañana” germano y *auštrà* lituano⁵⁹. ¿Podría tener alguna relación el nombre Sosa con la voz **ausosa*>*aurora*? La respuesta la dejamos para aquellos que saben más del tema.

La relación entre esta doncella de cabello de oro y la “cierva-mañana-de-oro” de la *pesma* anterior está subrayada también por los ciervos que rodean a la doncella – es cazada en compañía de un ciervo de astas de oro, una cierva y una corza. La doncella entre los ciervos parece estar “en familia”, es una de ellos. De las presas cazadas, mejor dicho, capturadas, la doncella de cabello de oro resulta ser la presa más valiosa –el hermano mayor intenta “engañar” al pequeño ofreciéndole que repartan las cazas, pero el menor no se deja persuadir y decide quedarse con la doncella–. La intensidad de la ambición de apoderarse de la doncella se aprecia mejor en una variante en la que al final los hermanos deciden enfrentarse uno al otro en un duelo con “fusiles y cuchillos afilados” para decidir así quién va a ser el dueño de la valiosa moza de cabellos de oro⁶⁰.

Junto con la cierva y la corza, la doncella forma la tríada femenina del grupo, pero, a diferencia de sus compañeras, su cabellera de oro revela la relación que tiene con el representante masculino del grupo –el ciervo de astas de oro–. Teniendo en cuenta la simbología solar del ciervo de astas de oro y la relación que la cierva y la corza tienen con la estrella de la mañana/tarde (obsérvese la mención de dos hembras de especies afines para subrayar que se trata de una misma estrella en sus dos aspectos, el matutino y el vespertino), la doncella cérvida de cabellos de oro asume cualidades de estos dos cuerpos celestes.

La vinculación de las presas con el alba (y sus protagonistas astrales) puede notarse en otro detalle de la *pesma*: el momento en el que el halcón se posa sobre el álamo para observar las escenas de la caza; según dicen los versos, eso ocurre “en el amanecer y en el atardecer”. Las presas, por lo visto, pueden ser cazadas sólo en estos dos momentos concretos del día. Esto revela su vinculación no sólo con el alba, sino

⁵⁹ A. Hatto, *Eos*, pp. 70-71.

⁶⁰ V. Đurić, 1958, p. 68. La leyenda clásica que podría tener relación con esta balada es la de Ártemis que se convirtió en ciervo y corrió entre los hermanos Alóadas, que pretendían las manos de Hera y de Ártemis, provocando que los hermanos se matasen entre sí apuntando al animal.

también con el atardecer, otro momento del día en el que en el cielo coinciden el sol y el planeta Venus.

El motivo con el que comienza la *pesma*, el álamo que da frutos –calidad que los álamos, desde luego, no tienen– en forma de perlas y piedras preciosas, también posee simbolismo cósmico. Mientras que las perlas son “un símbolo lunar ligado al agua y a la mujer”, “símbolo esencial de la feminidad creadora”, que por su relación con la luna se relaciona con el “nacimiento, vida, muerte y renacimiento”⁶¹, las piedras preciosas son símbolos de la inmortalidad, dureza, solidez, fuerza –según Platón, el Eje del mundo es adamantino–, lo que relaciona el diamante con la idea del *axis mundi*⁶². El álamo es un motivo común en la poesía tradicional serbia, en la que normalmente aparece en el contexto amoroso (igual que en la lírica tradicional ibérica). Sin embargo, hay elementos para relacionarlo con el *axis mundi*. Čajkanović llama la atención sobre un cuento en el que aparece un héroe del tipo de Sigfrido; en él, en el mundo subterráneo, existe un álamo en el que está el nido de un ave mitológica, igual que en el caso del halcón de esta balada. En la tradición serbia tampoco faltan numerosas canciones tradicionales en las que se menciona un árbol especial⁶³, que en algunos casos llega hasta el cielo y sus ramas cubren todo el mundo, en otros, el árbol tiene ramas de oro, hojas de plata y frutos de oro, plata y perlas⁶⁴. Existe también un poema en el que se menciona un manzano que está en el centro del paraíso y cuyas ramas llegan hasta el infierno⁶⁵. Hay variantes de la balada citada en las que no se trata de un álamo, sino de un manzano – otro ilustre árbol mitológico⁶⁶. En la tradición mística de los celtas, que tanto influyeron sobre las tradiciones de varios pueblos europeos, el manzano se respetaba como árbol de conocimiento, magia y revelación. La persecución de la sabiduría, muchas veces representada por la caza de una cierva, normalmente termina bajo un manzano. Además, según las creencias celtas, la manzana era alimento maravilloso, porque aun

⁶¹ Para todas estas citas véase: “Perla” en J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, p. 813.

⁶² Sobre la simbología del diamante, véase “Diamante” en: J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, pp. 415-416.

⁶³ Véase: Vuk, 1953, 1, n° 209; sobre este motivo y los motivos similares en la poesía popular de los eslavos balcánicos, véanse las referencias G 4,1-4,3 y 4,5 en B. Krstić, *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih slovena*, Belgrado, SANU, 1984.

⁶⁴ Similares ideas se pueden encontrar en la epopeya sumeria de Gilgamesh, en la tradición hindú, sobre la montaña divina de Meru y la colina sagrada de Uttarakaru, o entre los budistas japoneses sobre la “pradera de Budá”, que está llena de árboles semejantes. No está lejos de estas imágenes ni la descripción de la Isla de los Bienaventurados que da Píndaro, o las descripciones célticas del paraíso. Sobre estas y similares ideas, véase H. T. Gaster y J. J. Frazer, 1973, pp. 42-43.

⁶⁵ Véase, por ejemplo: BV, 21-22 (1907), p. 106.

⁶⁶ Véase, por ejemplo, la variante en: V. Đurić, 1958, p. 68.

comiendo de él, nunca disminuía: no quitaba sólo el hambre, sino también la sed, los dolores y enfermedades. Sería interesante mencionar que en la misma tradición, el *sidh*, la isla del Más Allá tenía el nombre de Ynis Afallach (Isla de las Manzanas), o de Ávalon (Pomar), en su tardía variante artúrica. Esta mítica isla celta, en la que habitan los héroes y los reyes difuntos, estaba llena de esos frutales en los que abundaban las manzanas de oro⁶⁷. Este lugar hace pensar en el ya mencionado jardín de las Hespérides, repleto de manzanas de oro y vinculado a la imagen del sol poniente.

Independientemente de si el árbol de la *pesma* citada es un álamo o un manzano, tiene que ser de una enorme altura, puesto que el halcón, posándose en su copa, consigue ver qué es lo que pasa en el monte, es decir, el árbol es más alto que el monte. Teniendo en cuenta el aspecto cósmico de la caza descrita en la *pesma*, se impone también la idea del árbol cósmico que conexiona todas las esferas del universo, cuya cima está en el “cielo superior” (esfera celestial que está más allá del cielo visible y que suele ser imaginada como lugar desde el cual procede el agua celestial) y desde la que es posible observar lo que pasa en el “cielo inferior” (la esfera del cielo visible, poblada por el sol, por la luna y por las estrellas)⁶⁸.

Volviendo a la figura cérvida femenina de nuestras *pesmas* que pertenece al mundo de los ciervos con los que habita en el monte o que está identificada con una cierva, se impone su relación con el ser femenino central de la imaginería popular balcánica, que es la *vila*. En su estudio sobre las *vilas* en la tradición serbia, Čajkanović distingue dos tipos, uno, que es de origen manista y otro que se puede igualar a los genios de la naturaleza. Hablando de las primeras, el investigador reúne posibles etimologías de la palabra *vila* que relacionan a este ser con el viento, el aire y los espíritus de los muertos, especialmente con los espíritus de las jóvenes fallecidas. Las *vilas* que son númenes de la naturaleza, igual que las ninfas, pueden habitar en fuentes, árboles, cuevas, lagos, montes, nubes, etc. A veces, pueden tener partes del cuerpo trimorfos. Son bellas, jóvenes y con cabello largo, en el que está concentrada su vitalidad. El epíteto que tienen en la poesía tradicional es “*bela vila*” (= blanca *vila*). Pueden tener características de númenes de la vegetación y ser guardianas de la fertilidad de los campos y del ganado. Aparecen como vírgenes, pero también como

⁶⁷ Véase “Avalon” en V. M. Renero, 1999.

⁶⁸ Sobre las creencias respecto de estas dos esferas celestiales véase: B. A. Rybakov, 1981, pp. 193-195.

parejas de los *zmajes*⁶⁹ con los que tienen hijos. A veces tienen amores con los mortales. También aparecen como protectoras de lazos matrimoniales, nodrizas divinas de niños que llegan a ser héroes con una fuerza y una valentía descomunales, o patronas sobrenaturales de héroes épicos a los que suelen estar hermanadas. Son protectoras del cristianismo y lloran la muerte de los caballeros cristianos tan amargamente como unas madres, lo que hace que en la imaginación popular, junto con los *zmajes*, cobren el papel de representantes míticos del pueblo serbio. Según señala Čajkanović, su prototipo es una divinidad femenina del tipo de Ártemis, que no es otra cosa que la “*vila* principal”⁷⁰.

El hecho de que las *vilas* son exponentes terrenos de la estrella de la mañana/tarde se puede claramente ver en la siguiente *pesma*:

Рано рани ђевојчица
и Даницу вјерну моли:
“О Данице, о сестрице,
подај мене свјетлост твоју
да нересин младост моју!»
Имала је ђевојчица
б'јелу вилу посестриму,
која ј' л'јепо наресила:
пером златним загладила
и ње б'јели врат бисером,
пак је вила покликнула
из ње танка б'јела грла:
«Ој лијепе љепотице
ове младе ђевојчице!
Вод' је, води уиме бога,
нек ти буде у час добар!
Л'јепи ће ти род родити,
кој'јем ћеш се подичити—
како паун златн'јем пером,
а шеница равн'јем пољем,
а лозица бимбер-грожђем.”⁷¹

Temprano madruga la niña,
rogando a la Estrella Matutina:
“¡Estrella Matutina, mi hermanita!
Dame tu luminosidad
para engalanar mi juventud.”
La niña estaba hermanada
a una *vila* blanca,
que bien la engalanó:
la alisó con una pluma de oro,
con perlas adornó su blanco cuello
y entonces la *vila* chilló
desde su blanco cuello delgado:
“¡Oh, qué belleza más bella,
es esta joven doncella!
¡Por Dios, llévala, lleva,⁷²
que sea tuya, en buena hora!
Buenos hijos te parirá,
con los que orgulloso estarás,
como el pavo real con su pluma dorada,
como el trigo con el campo llano,
como la vid con uvas morenas.”

Como podemos ver, la doncella se dirige aquí a la Estrella Matutina intentando a la vez hermanarse a ella (la llama “mi hermanita”). La ayuda llega rápidamente a través del representante terreno de la Estrella Matutina, que es una “*vila* blanca” y que, en el momento en el que llega a la “escena”, ya está hermanada a

⁶⁹ En la tradición serbia, *zmaj* es un ser mitológico benefactor. Le será dedicado el capítulo III.2.3.1.

⁷⁰ Sobre todas estas creencias véase: V. Čajkanović, 1994, 5, pp. 228-247.

⁷¹ Vuk, 1953, 1, n° 224, pp. 158-159.

⁷² En este verso aparece una coma cuya ausencia podría cambiar el significado del verso. Si el verso fuera “вод' је води уиме бога”, su traducción sería ‘llévala al agua, por Dios’. Este significado, como ya hemos visto también encajaría perfectamente dentro del sistema simbólico de la poesía de este tipo. Además, en la nota que el mismo Vuk puso aquí, este gran conocedor de la poesía tradicional serbia dice que a partir de este verso el resto del poema parece haber sido tomado de algún canto de boda.

la doncella –el acto de hermanarse había sido realizado cuando la doncella se hermanaba al Lucero Matutino–. La estrella-*vila* aparece aquí como patrona de mozas casaderas y de lazos matrimoniales. Es aquella que realiza la preparación de la doncella para casarse “alisándola con una pluma de oro” (acordémonos del aseo prenupcial de las garcetas liadas con oro de la “lozana” meoguina) y adornándole el cuello con un collar de perlas, que como ya hemos señalado, son “símbolo esencial de la feminidad creadora”⁷³ –calidad relacionada con la fecundidad deseada en el matrimonio–. Hay que señalar también que el motivo de las perlas que aparece en esta *pesma* está vinculado al motivo del alba, porque está asociado el motivo del rocío. Según una leyenda, la perla nace por la caída de una gota de rocío en la concha⁷⁴ – lo que recuerda el mito del nacimiento de Venus, que, en forma de la estrella de la mañana aparece como agente en nuestra *pesma*.

III.2.1.4. *Las vilas y sus vínculos con las divinidades del tipo de Ártemis*

En el capítulo anterior hemos señalado que el prototipo de este ser mitológico llamado *vila* es Ártemis. También hemos visto que las *vilas* pueden aparecer como manifestaciones del lucero matutino/vespertino. Eso las diferencia de Ártemis-Diana, que suele identificarse con la luna. A esta diosa se la imaginaba de triple forma: era Diana en la tierra, la Luna en el cielo y Hécate-Proserpina en los infiernos. Casos similares de divinidades femeninas triples se pueden encontrar en el resto del mundo indoeuropeo: las *Matres* galorromanas o las triples Brigit y las Morrigna irlandesas, relacionadas con la soberanía sagrada.⁷⁵ No es superfluo mencionar que las *Matres* reunían los atributos de la sexualidad y la maternidad con los de la guerra⁷⁶, igual que Ártemis. En su intento de reconstruir el panteón precristiano serbio, Petrović llega a la conclusión de que el aspecto femenino de la divinidad suprema Trojan (El Triple), o Triglav (El Tricéfalo), que gobernaba en el cielo, en la tierra y en el mundo subterráneo, era Trojana (La Triple), o Triglava (La Tricéfala), a la que se adoraba bajo tres aspectos distintos: Lada/Vesna, Živa y Morana⁷⁷. La tricefalia es también la característica de Ártemis. Según unos poetas, la primera cabeza era de caballo, la

⁷³ “Perla” en: J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, p. 813.

⁷⁴ “Perla” en: J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, p. 814.

⁷⁵ Véase: “Brigit”, “Macha”, “Morrigan”, “Nemain”, “Tríadas” en: V. M. Renero, 1999, pp. 37, 130-131, 145-146, 150, 182. Véase también “Tricéfalo” en: J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, pp. 1021-1022.

⁷⁶ F. M. Simón, “La religión indígena en la Hispania indoeuropea”, en: *HREA*, p. 336.

⁷⁷ S. Petrović, 1999, pp. 189,

segunda de jabalí y la tercera de perro, y según otros, la primera era de toro, la segunda de perro y la tercera de león. Sea como fuere, el terimorfismo era uno de sus atributos. Suele ser imaginada en su carroza arrastrada por sus ciervas astadas, o montada sobre un ciervo⁷⁸. Como hemos señalado anteriormente, no faltan investigadores que opinan que en la imaginería primitiva de las épocas más remotas se la identificaba con la cierva, el animal consagrado a ella. En general se la imaginaba como una virgen cazadora. Sin embargo, tanto en Éfeso (donde Ártemis había asimilado una antigua divinidad asiática de fecundidad), como en Creta, se la relacionaba principalmente con la fecundidad –de ahí su epíteto de *Kourotrophos* (= ‘nodriza’, ‘educadora de jóvenes’), y el de *Locheia*, que está en relación con el parto.⁷⁹

A diferencia del mundo greco-latino, en el que Ártemis suele ser identificada con la luna (haciendo así pareja uránica con Apolo, su hermano gemelo identificado con el sol), las divinidades más arcaicas y pertenecientes al mismo prototipo de divinidad como la Inanna sumeria, la Ishtar babilónica y la Astarté fenicia se identificaban con el planeta Venus. Los conocedores de la religión griega clásica apuntan que la identificación completa entre Ártemis y la luna es posterior y que ha ocurrido en torno al siglo V a.C., cuando esta diosa se identifica con Hécate –“proceso en el que probablemente se vio arrastrada por la consideración de su hermano Apolo como una divinidad solar”–⁸⁰. Por otro lado, se sabe que en la Península Ibérica existía un fuerte culto de Tanit, un tipo de Diosa Madre de los íberos, a la que se la describe como una divinidad guerrera, para la que el combate era una ocupación constante, y que es una diosa considerada alternativamente como madre, nodriza y virgen. Junto con su acompañante, un dios del tipo de Baal, ella comparte la función fecundante y celeste. Blázquez cree que hay que identificarla con Ártemis y que es idéntica a la Astarté cartaginesa y relaciona las estatuas de las damas entronizadas ibéricas (La Dama de Elche, La Dama de Baza) con este tipo de divinidad⁸¹. Un paralelo balcánico del mismo prototipo mitológico de la dama entronizada podría ser la “doncella” de la balada *Manaba el agua fría* (citada en el capítulo III.2.1.2.), que aparece sentada en una “silla de plata” colocada sobre una “fuente fría” y para la que hemos visto que su aspecto astral es el planeta Venus.

⁷⁸ “Diana” en: J. E. M. Noël, 1987.

⁷⁹ J. Martínez-Pinna, “El panteón griego clásico”, *HRA*, p. 250.

⁸⁰ J. Martínez-Pinna, “El panteón griego clásico”, *HRA*, p. 250.

⁸¹ J. M. Blázquez, “La religión del sur de la Península Ibérica”, en: *HREA*, pp. 215-216.

Ferreiro Alemparte señala que el origen del culto de la Ártemis clásica hay que buscarlo en Creta y, en concreto, en la figura de la Gran Madre por excelencia de la cultura prehelénica del Egeo, la diosa conocida bajo el nombre de Diktyнна, que más tarde fue identificada con Ártemis⁸². De ahí que las fiestas que en Esparta se hacían en honor a Ártemis llevaban el nombre de *Dictinia*⁸³. Esta diosa cretense era “la madre de los hombres y de los animales” y “se la representa rodeada de una escolta de bestias”, puesto que se creía que hacía “fructiferar la naturaleza en su triple dimensión aérea, terrestre y acuática” y es muy probable que también se la considerara la patrona del parto⁸⁴. Ferreiro Alemparte llama la atención sobre los ciertos paralelismos entre Diktyнна y las informaciones que ofrecen los bestiarios sobre el ciervo. La enemistad de la diosa con la serpiente y su capacidad de obligar al animal a salir de la tierra se pueden relacionar con una creencia sobre el ciervo proporcionada por los bestiarios, según la cual el ciervo es un gran enemigo de la serpiente y sabe cómo sacarla de su agujero matándola después con los pies. Luego, en los bestiarios se dice que el ciervo, cuando está asaetado, busca la planta llamada dítamo y, al comer de ella, se cura. Según apunta el crítico, por un lado, el dítamo es uno de los atributos sagrados de Ártemis y se utilizaba para acelerar y facilitar los partos, (por lo que se le conoce bajo el nombre de *artemidion*), mientras que por el otro, su nombre está en relación con Diktyнна: el dítamo ha recibido el nombre del Monte Dicté consagrado a la diosa Diktyнна, que se creía el lugar originario de esta planta. Luego menciona la creencia transmitida por Aristóteles de que los ciervos empiezan su brama y apareamiento en septiembre con la aparición de la estrella Arturo (Arktouros=Guardián de la Osa) y encuentra posibles relaciones con las celebraciones del culto de Artémida en el santuario de la Artemisa Brauronia en Acrópolis, realizadas por corros de muchachas vestidas de osas⁸⁵. Todo esto apunta hacia una fuerte vinculación de la Ártemis primitiva con la fertilidad, lo que se nota también en las costumbres practicadas en Atenas de ofrecer las jóvenes la primera ropa blanca manchada por la sangre menstrual justamente a Ártemis y la de que le entreguen a la diosa camisas de las mujeres muertas de parto en el templo ático de

⁸² J. Ferreiro Alemparte, 1991, p. 503.

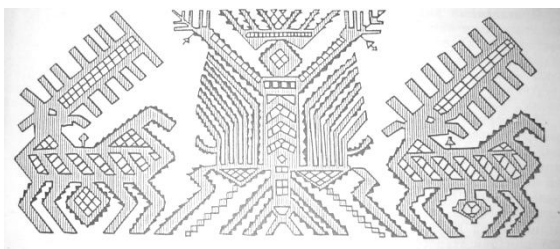
⁸³ Sobre *Dictinia*, véase: “Dictinia” en: J. E. M. Noël, 1987.

⁸⁴ Para las tres citas, véase: J. Ferreiro Alemparte, 1991, p. 503.

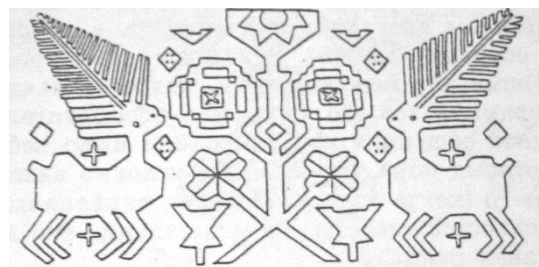
⁸⁵ J. Ferreiro Alemparte, 1991, pp. 501-504.

Braurón⁸⁶. Después de esta más que suficiente serie de datos reunidos por Ferreiro Alemparte sobre la relación entre la Diktyнна y la Ártemis primitiva, se puede entrever la complejidad de esta última, que sobrepasa con creces la figura de una virgen arisca, señora de animales salvajes y hábil cazadora – atributos a los que suele ser reducida. Su relación profunda y muy arcaica, por un lado, con los ciervos y, por otro lado, con el culto a la Gran Madre, la fertilidad femenina y el parto (por lo que llegó a obtener los sobrenombres que le daban epítetos de nodriza y educadora de jóvenes) son aquellos estratos de este prototipo divino que nos permiten hacer comparaciones útiles con la Gran Madre del panteón antiguo eslavo.

Rybakov ha analizado las leyendas, poesía oral, representaciones pictóricas y bordados eslavos (especialmente rusos, ucranianos y bielorrusos) y ha reunido testimonios escritos procedentes de cronistas y religiosos sobre la antigua religiosidad eslava. Al comparar todo este material con las creencias y leyendas de los pueblos siberianos y con las antiguas culturas cuyas huellas arqueológicas es posible rastrear en el suelo que hoy en día habitan los eslavos, Rybakov ha llegado a reconstruir ciertos elementos constitutivos de la Gran Madre de los eslavos. En los bordados tradicionales rusos, esta divinidad suele aparecer asociada al ciervo o reno –mejor dicho, a ciervas astadas, puesto que las figuras cérvidas corníferas presentes al lado de diosa a veces tienen ubres–. Esta diosa puede estar representada con atributos zoomorfos (cuernos de reno) o aparecer estilizada al punto de parecerse a un árbol⁸⁷.



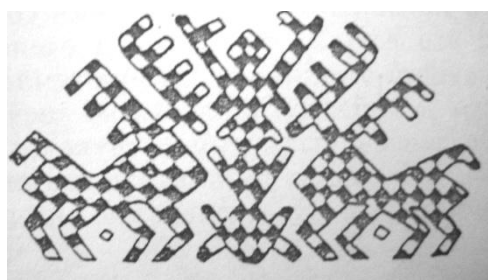
1



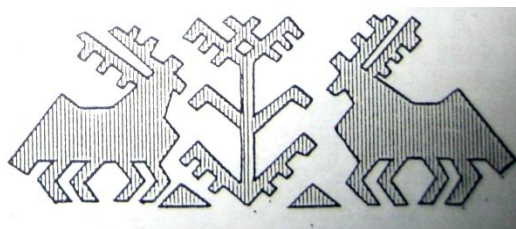
2

⁸⁶ J. Ferreiro Alemparte, 1991, p. 504; J. Martínez-Pinna, “El panteón griego clásico”, *HRA*, p. 250. Huellas de creencias semejantes han sido atestiguadas en unas zonas de Galicia, donde las recién casadas ofrecían el pelo a la Virgen, lo que en la antigüedad clásica se hacía a Ártemis. Sobre ello, véase: X. Taboada Chivite, 1972, p. 36.

⁸⁷ B. A. Rybakov, 1981, pp. 475-491.



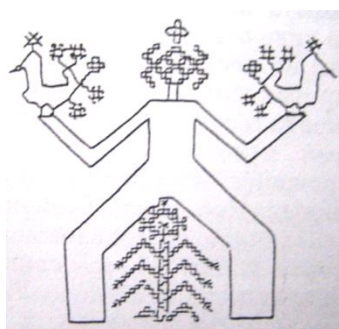
3



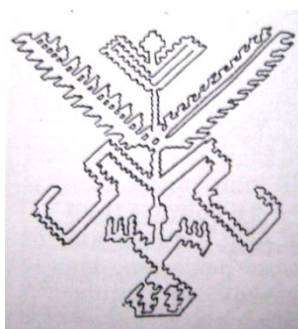
4

Representaciones procedentes de Rusia en las que se puede ver una figura femenina central, a veces cornífera (nº1), con dos cérvidos a cada lado. En los números 2, 3 y 4, su cuerpo está estilizado de forma que se parece a un árbol⁸⁸

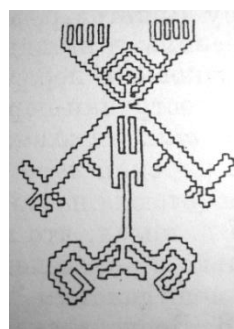
En el bordado nº 1, la figura femenina central parece estar con piernas abiertas y en el momento de dar a luz – entre sus piernas está una forma triangular muy parecida a aquella que tiene en la cabeza, pero esta vez invertida. Las figuras femeninas estilizadas (a veces astadas) en la postura de dar a luz son también comunes en los bordados rusos⁸⁹.



5



6



7

Imágenes de los bordados rusos en las que se puede observar la figura femenina con piernas abiertas, en la postura de dar a luz. En la imagen de la izquierda aparece con dos aves, una en cada mano y da a luz una criatura floriforme, mientras que en la del centro, las extremidades superiores se parecen a alas y las inferiores, a las patas de un ave. En la tercera imagen, la figura tiene cuernos de reno y piernas parecidas a serpientes.⁹⁰

Rybakov relaciona este tipo de representaciones con una leyenda rusa (ofrece algunas variantes suyas) en la que se mencionan dos ciervas, madre e hija, que cada año, el 8 de septiembre (fecha en la que se festeja el Nacimiento de la Madre de Dios), visitaban al pueblo; la madre entregaba a su cervatilla para que la gente la inmolaran y se iba⁹¹. Recuerda también los testimonios escritos del siglo XV, en los que se puede ver que en las zonas del norte de Rusia a la Osa Mayor se la llamaba “Reno” y que la estrella polar entre los polacos tiene el nombre de la “Estrella del Reno”. También halla paralelos en la tradición de los evenkes siberianos, que llaman a la Osa Mayor la “Reno-hembra *Heglen*” y a la Osa Menor, el “Cervatillo de

⁸⁸ Ilustraciones retomadas de B. A. Rybakov, 1981, pp. 81, 479, 487.

⁸⁹ B. A. Rybakov, 1981, pp. 478-483.

⁹⁰ Retomado de B. A. Rybakov, 1981, pp. 483, 491.

⁹¹ B. A. Rybakov, 1981, p. 55.

Heglen”⁹². Este estudioso señala que en el norte siberiano están muy divulgados mitos y leyendas sobre dos “Señoras del mundo”, mitad mujeres - mitad renos, de las que depende la economía de la comunidad basada en el uso y consumo del reno. A estas figuras de dos ciervas cósmicas se les atribuye el papel de madres de animales, humanos y astros. Rybakov llama la atención sobre el hecho de que el reno que vive en esas zonas pertenece a la única especie cérvida cuyas hembras tienen astas⁹³, lo que podría explicar las figuras femeninas corníferas de las tradiciones rusa, ucraniana y bielorrusa, pero también de otras zonas europeas. Además, a la luz de lo expuesto, la hipótesis de Ferreiro Alemparte respecto a la posible relación entre el culto de Ártemis en Acrópolis en cuyas celebraciones participaban muchachas revestidas de oso y la Osa Mayor cobra más cuerpo.

Aparte de lo ya comentado, Ferreiro Alemparte llama la atención sobre el *monoteísmo dual* que en sí llevaba el misterio de esa diosa en Creta:

Provocada por la danza ritual de sus sacerdotisas desciende de lo alto (epifanía) y obliga a la serpiente a salir de la tierra entre ramos de lis. La Diosa Madre se transforma en Diosa Hija: Britomartis (= la buena, dulce Virgen). Tiene, como Diktyнна, una cualidad doble: celeste y tenebrosa. Es la Kore Perséphone, que habita indistintamente en la tierra y en el mundo subterráneo. Lo mismo que había sucedido con Diktyнна, Britomartis fue convertida en la casta Artemisa.

(...) Mucho más tarde, los prehelénicos desarrollaron un Dios subordinado a la Diosa Madre-Hija, destinado probablemente a poner de manifiesto la naturaleza fecunda de la dual unidad. (...) Esta religión fue calificada de *monoteísmo dual*, pero en el fondo es un verdadero monoteísmo de signo materno en su plural manifestación trinaría.⁹⁴

Ferreiro Alemparte señala que es muy probable que las prácticas descritas por Prisciliano de las danzas obscenas de gente disfrazada de ciervos y realizadas en el siglo IV en la Península Ibérica hacia el 1 de enero, podrían estar en relación con las creencias del tipo del *monoteísmo dual* cretense, puesto que a Prisciliano y a los miembros de su secta se les acusaba de la herejía de creer en un dios macho-hembra⁹⁵. Respecto a ello, obsérvese la imagen nº 1, en la que los ciervos que están a los lados de la figura central parecen ser de otro sexo – las formas estilizadas que tienen entre las patas y que simbolizan sus sexos son diferentes.

Otra posible “triada” divina que nos llega desde el mundo clásico y que podría tener alguna relación con el misterio descrito podría ser el “triángulo” de Leto-

⁹² B. A. Rybakov, 1981, p. 54.

⁹³ B. A. Rybakov, 1981, p. 61.

⁹⁴ J. Ferreiro Alemparte, 1991, pp. 503-504.

⁹⁵ J. Ferreiro Alemparte, 1991, pp. 504-505.

Némesis y sus hijos gemelos, Ártemis y Apolo. No faltan estudiosos que creen que detrás de los nombres de Némesis y de Leto está una misma divinidad femenina⁹⁶. Leto/Leda es la madre de Apolo y Ártemis, hermanos gemelos a los que estaban consagrados ciervos y corzos⁹⁷. Por otro lado, en unas representaciones de Némesis la diosa aparece con una corona adornada con ciervos y la imagen de la victoria; también se han hallado otras en las que sobre la cabeza de la diosa se eleva un asta de ciervo⁹⁸. Los atributos cérvidos de esta triada apoyan la relación entre ellos y la probable ecuación entre Némesis y Leto.

Hay una curiosa *pesma* serbia en la que se confunden ciervas (= *košute*) con ciervos (= *jeleni*):

<p>Пасла мома јелене, лако, лако, лагано, по Витошке планине, лако, лако, лагано, стерала ги на воду, лако, лако, лагано, па ми викну чобански, лако, лако, лагано, нека чују бачице лако, лако, лагано, нек изнесу ведрице, лако, лако, лагано, да помузу јелене; лако, лако, лагано, дочули су јелени, лако, лако, лагано, слегоше се јелени, лако, лако, лагано, уфатише бачице, лако, лако, лагано, искршише ведрице, лако, лако, лагано, побегоше бачице лако, лако, лагано, и викнуше да плачу: лако, лако, лагано, „Леле мене, ведрице!“ Лако, лако, лагано.⁹⁹</p>	<p>Pastaba la doncella los ciervos, ligero, ligero, ligerito, en las montañas de Vitoš, ligero, ligero, ligerito, al agua los llevaba, ligero, ligero, ligerito, gritos de pastora daba, ligero, ligero, ligerito, para que oigan las lecheras, ligero, ligero, ligerito, para que traigan cubos, ligero, ligero, ligerito, y ordeñen a los ciervos; ligero, ligero, ligerito, lo oyeron los ciervos, ligero, ligero, ligerito, y saltaron los ciervos, ligero, ligero, ligerito, cogieron a las lecheras, ligero, ligero, ligerito, rompieron los cubos, ligero, ligero, ligerito, se dieron en fuga las lecheras, ligero, ligero, ligerito, y rompieron a llorar: ligero, ligero, ligerito, “!Ay de mí, ay de los cubos!” Ligero, ligero, ligerito.</p>
--	---

⁹⁶ Para las dos diosas es característica la historia sobre Júpiter que, rechazados sus amores por Némesis/Leto, toma la forma de un cisne que huyendo de un águila se refugia en el regazo de la diosa. Némesis concibió a Helena en el mismo huevo del que cuidó Leto después de que Mercurio se lo había confiado. Véase: J. E. M. Noël, 1987, vol.2, p. 354.

⁹⁷ Véanse: P. Grimal, 1979, pp. 37, 53-54.

⁹⁸ Véanse: J. E. M. Noël, 1987, vol.2, p. 353; R. E. Bell, 1982, p. 231.

⁹⁹ D. Debeljković, 1984, n° 135, p. 52. En su edición, Debeljković cita el estribillo sólo una vez después del primer verso indicando que se repite después de cada verso.

En este curioso texto se habla de ciervos primero como de unas hembras (hay que ordeñarlos), y, después como de machos (se muestran bravos, toman la iniciativa y “rompen los cubos” –motivo funcionalmente cercano a la imagen de los “cántaros rotos”–). Es muy difícil a base de este texto –que es el único de este tipo que conocemos– decir algo más preciso sobre el motivo. Conviene no precipitarse. Sin embargo, creemos que no es superfluo mencionarlo en el contexto de las ideas expuestas por Ferreiro Alemparte y la ya mencionada polémica sobre el estribillo de la cantiga IV de Meogo Ay, *cervos do monte, vinvos preguntar*, en el que se apostrofa a los ciervos con el vocativo “velidas” (capítulo II.1.4.). A pesar de que el simbolismo masculino de los ciervos meoguininos es indudable, puede que el prototipo popular de su cantiga contuviese fórmulas en las que se había conservado algo de las ideas tan arcaicas como aquellas sobre las que recapacita Ferreiro Alemparte. En la *pesma Temprano madrugaba la niña* ya hemos visto que una “blanca vila” (representante terreno de la Estrella Matutina/Vespertina) puede funcionar en la tradición serbia como un tipo de casamentera: prepara a una doncella para el casamiento y, acto seguido, invita a su futuro esposo a *llevarla para que le pare buenos hijos con los que va a estar orgulloso*. La función de una casamentera de este tipo está muy cercana a la de la confidente –el papel que tienen los ciervos en la cantiga Ay, *cervos do monte, vinvos preguntar*. Teniendo en cuenta todo lo que se ha dicho respecto de la naturaleza del prototipo de la divinidad que parece estar detrás de esos motivos, puede que haya cierta “lógica”, si no sintáctica, entonces, por lo menos, semántica entre los ciervos de la cantiga Ay, *cervos do monte, vinvos preguntar* y ¿su? epíteto de “velidas”. Teniendo todo esto en cuenta, habría que reconsiderar también la opinión de que la “cervatica” del zéjel castellano *Cervatica, que no me la buelbas* fuera un “fálico ciervo desmitologizado” que “se truca en linda cierva de acuarela decorativa” “para sobrevivir con plenitud poética”¹⁰⁰ – idea que hasta ahora toda la crítica ha compartido junto con Asensio. Sería absolutamente lógico que una joven enamorada y a la que quieren casar con otro se dirigiera al ser para el que cree que rige los asuntos del matrimonio y le pidiera la postposición del casamiento para poder casarse con aquel “al que dio su fe”.

Ya hemos visto que las ciervas de Ártemis (de las que la última, la quinta, fue capturada por Heracles) eran algo especiales: tenían un tamaño gigantesco (eran más

¹⁰⁰ E. Asensio, 1957, nota n° 61, p. 57.

grandes que toros) y todas tenían cornamentas doradas. Las ciervas “normales” no tienen astas. Si aceptamos la opinión de Markale de que en una imagerie primitiva Ártemis era una cierva, es más que probable que, igual que sus ciervas, la diosa también fuera astada. Esa podría ser la explicación de las estatuas de mujeres con cuernos de ciervo encontradas en Galia sobre las que llama la atención Morales Blouin.

El helenista Mariano Benavente Barreda se ha interesado por el problema de las ciervas astadas en la literatura griega. Este autor señala que existe el problema del carácter epiceno del nombre *έλαφος* y que este debería ser estudiado con más detalle¹⁰¹, pero, a la vez, comenta ocho casos procedentes de la literatura griega clásica y helenística en los que él ha hallado unas referencias claras sobre ciervas astadas (cuatro en la tragedia: Sóf. fr. 89 Pearson; Eur., «Heracles» 375-376, Eur. fr. 740 Nauck; Eur. fr. 857 Nauck; tres en la lírica: Pind., «OI», 3, 29; Anacr. fr. 51 Bergk; Simónid. fr. 30 Bergk; uno en la poesía helenística: Calím. «Himn.», 3, 99-109). Según todas estas fuentes, aparte de unas ciervas anónimas, las de Heracles, Télefo e Ifigenia eran corníferas. El autor rechaza la opinión de Aristóteles y Pólux (después compartida durante los siglos por muchos más) que las ciervas astadas no son más que un producto de la imaginación de los poetas y recuerda que este motivo aparece también en la literatura popular hebrea, en la que se menciona la cuerna de una cierva como antídoto contra la picadura de una serpiente. Llama la atención sobre creencias similares atestiguadas entre los naturales de Doñana, que curan las picaduras de serpientes (con cierto éxito, según señala) con la “piedra viborera” en cuya composición entra una roseta de cuerna de ciervo. Como posible respuesta al origen del motivo, este autor menciona la explicación que ha intentado dar Ridgeway al relacionar las ciervas en cuestión con los renos del norte de Europa y Asia (cuyas hembras son las únicas cérvidas astadas) y, también, señala que siempre hay que dejar abierta la posibilidad de algún ejemplar “raro” en cada especie (del tipo de albinismo, melanismo o gigantismo) que haya llamado la atención del pueblo y le ha inspirado la imaginación¹⁰². Ya hemos visto que en la tradición eslava las hembras corníferas del reno han prestado este atributo suyo a las figuras mitológicas femeninas vinculadas a la procreación y la fertilidad, lo que podría indicar que el motivo de las ciervas astadas procede del noreste europeo.

¹⁰¹ El artículo de M. Benavente Barreda fue publicado en 1982. Desconozco el estado actual del asunto.

¹⁰² M. Benavente Barreda, 1982, pp. 19-22.

Sea como fuere, las tres ilustres ciervas astadas griegas aparecen en torno a tres motivos mitológicos: el viaje al país de los hiperbóreos (la cierva de Heracles), el sacrificio de una cierva en vez de una muchacha (la cierva de Ifigenia) y la cierva en el papel de una madre adoptiva (la cierva de Télefo). El primer motivo está vinculado a la idea del viaje hacia el extremo norte europeo, en el que vivían los hiperbóreos, míticos conocedores de los orígenes de las cosas. El motivo del sacrificio de una cierva astada en vez de Ifigenia, realizado gracias a la benevolencia de Ártemis que ofrece una de *sus* ciervas para que de esa forma sea sustituida la vida de la hija de Agamenón, tiene parentesco con las leyendas rusas sobre la cierva/reno-hembra que cada año entrega su cervatillo a la gente para que lo sacrifiquen y coman en el banquete del festejo del Nacimiento de la Virgen. Como veremos más tarde, este tipo de leyendas las conocen otros pueblos eslavos también.

La tercera cierva ilustre griega es la madre adoptiva y nodriza de Télefo (nombre derivado de *έλαφος*=ciervo), lo que le da a este personaje mitológico cierta naturaleza cérvida. Leyendas de este tipo han sido atestiguadas tanto en la Península Ibérica, como en la Balcánica. De hecho, el primer mito ibérico conservado por las fuentes, el mito de Habis, habla sobre un héroe cultural tartesio adoptado por una cierva. Acerca del origen del mito hay diferentes hipótesis, pero prevalece la opinión de que es autóctono ibérico. A pesar de que a Blázquez le parece también posible que sea importado del Oriente porque “el que el protagonista esté amamantado por una cierva no se repite en ningún otro mito conocido, sino sólo en Fenicia”¹⁰³. La versión que conocemos hoy en día nos proporciona Justiniano y, por lo tanto, es de la proveniencia griega. Según ella, Gágoris, el rey de los *curetes* (los primeros habitantes de los bosques de los tartesios después de la lucha de los titanes con los dioses) tenía una hija que se quedó embarazada antes de casarse y al nacer el niño decidió deshacerse de él. Gágoris mandó abandonarlo en el monte, pero los animales salvajes lo amamantaron. Al encontrarlo vivo después de varios días, el rey mandó que lo dejaran en un sendero por donde pasaban rebaños para que lo pisasen, pero tampoco éstos le hicieron daño alguno. Lo echaron a unas cerdas y perras hambrientas, pero en vez de devorarlo, ellas le ofrecían sus ubres. Al final lo arrojaron al mar, pero los dioses lo condujeron hasta la orilla, adonde salió una cierva que lo crió. El niño crecía entre los animales. Era ligero y veloz como su madre adoptiva.

¹⁰³ J. M. Blázquez, 1994a. “La religión tartésica y fenicia del periodo orientalizante”, *HREA*, p. 183. Sobre las diferentes hipótesis respecto del origen del mito de Habis, véase la misma página.

Pero un día se quedó atrapado en una trampa y fue llevado a Gárgoris, que al maravillarse del destino del joven le nombró su heredero y le nombró Habis. Habis se convirtió en un héroe civilizador: enseñó a su pueblo a cultivar la tierra con bueyes y arado, dictó las primeras leyes civilizadas, a una parte de sus súbditos les prohibió trabajar y así creó la nobleza; al final repartió a la plebe en siete ciudades o clases¹⁰⁴.

El mitogema de los expósitos abandonados es muy común. Por designio de las esferas divinas, ellos quedan con vida (a pesar de varios intentos de asesinarlos) y, gracias a la experiencia especial que cobran entre fieras, llegan a convertirse en héroes capaces de cumplir con la misión civilizadora que les ha sido otorgada al nacer. A pesar de que es posible que se trate de un mito autóctono tartesio, teniendo en cuenta la historia de Télefo, no debería ser rechazada la idea de la influencia griega en la génesis de la variante ibérica del mito. En las tradiciones balcánicas hay muchísimos cantos y leyendas sobre héroes y doncellas criados por ciervas. Es más, en las tradiciones búlgara y serbia los animales que tienen una primacía absoluta cuando se trata de amamantar a niños expósitos, son justamente ciervas y corzas¹⁰⁵. Son también

¹⁰⁴ J. M. Blázquez, 1994a. pp. 183-184.

¹⁰⁵ Ciervas nodrizas se mencionan en numerosos cantos en los que gracias a ellas los expósitos sobreviven y se convierten en hombres y mujeres excepcionales. Las madres, que por fuerza tienen que separarse de sus bebés (numerosas son las baladas en las que se describen madres jóvenes a las que los turcos llevan a la esclavitud), suelen invocar a las ciervas para que las sustituyan y amamanten a sus hijos:

Оздол' се чуше црни Татари,
 Оздол' се чуше, оздол' дођоше.
 Најнапред иде црно Татарче,
 Два коња води, три роба носи:
 Једно Малина, друго Калина.
 Малина плаче, Калина тужи,
 Тешила и' је Рајна невеста:
 „Не плач' малино, не туж' Калино,
 „И ја да плачем, и ја да тужим,
 „Заш ми остаде мушко детенце,
 „Неподојено, неокупано!
 „Да удари киша, да га окупље;
 „Да дођу срне да га подоје;
 „Да дуне ветар да га занија.”

Desde abajo se oían los negros tártaros,
 desde abajo se oían, desde abajo venían.
 Los encabezaba el negro tártarillo:
 dos caballos tiene, tres esclavos lleva,
 uno es Malina, otro es Kalina.
 Está llorando Malina, está gimiendo Kalina,
 las consolaba la joven Rajna:
 “¡No llores, Malina, no gimas Kalina,
 me haréis llorar, me haréis gemir
 porque se me quedó el hijito varón
 sin amamantar, sin bañar!
 ¡Que caiga la lluvia, que lo bañe!
 ¡Que vengan las corzas, que lo amamanten!
 ¡Que sople el viento, que lo meza!

(M. Cvetković y S. Stanojević, *CE* ms. 38, n° 152. Sobre las demás variantes búlgaras y serbias, véase: B. Krstić, 1984, F.1.3.1. También: Vasil Stoin, 1928, n° 2885; D. y K. Miladinovci, 1861, n° 136).

En las variantes más extensas de esta balada la historia continúa: separándose del hijo en el bosque la joven madre le entrega al viento, a la lluvia y a las ciervas/corzas, y le deja en la cuna una carta en la que le dice que la libere de la esclavitud turca una vez que se haga mayor; el hijo lo hace al cumplir veinte años.

Otro grupo de baladas habla de doncellas de una belleza extraordinaria y amamantadas por ciervas o corzas, como la siguiente recogida por S. Kostić, *Ms.* n° 41, *CE*, n° 20:

numerosas las *pesmas* en las que se habla de la leche de cierva como un antídoto poderoso contra las mordeduras de serpientes¹⁰⁶, males de ojo¹⁰⁷, embrujamientos¹⁰⁸ y

Санђо малај моме, село је бегало, село Сарајево. Самте останела Санђа малај мома, у гора зелена, у шемширна лишћа, у свилени пелени, у ибришим повој. Ветар је подунал, Санђа је залулал; роса заросила, Санђа обанала; с'нце огрејало, Санђа исушило. Срна поминала,	Санђа задојила. Кошута помина, Санђа преповила. Па раснала Санђа, гулема порасла, мома за главење и па за женење. Петре ловенција, лова си ловеше, срни и кошуте и сури елени. Не улови Петре срни и кошуте, ни сури елени, ту улови Петре Санђа малај мома. (...)	¡Sanda, niña pequeña! El pueblo huía, el pueblo de Sarajevo. Sola se quedó Sanda, niña pequeña, en el monte verde, entre las hojas de boj, en pañales de seda, en paños de seda fina. El viento sopló y meció a Sanda. Rocío apareció y bañó a Sanda. El sol brilló y secó a Sanda. La corza pasó,	amamantó a Sanda. La cierva pasó, le cambió pañales a Sanda. Y creció Sanda, creció mucho, creció para negociar [su casamiento], y para casarse. El cazador Pedro cazas cazaba, corzas y ciervas y ciervos pardos. No cazó Pedro ni una corza, ni una cierva, ni un ciervo pardo, sino cazó Pedro a Sanda, niña pequeña. (...)
--	---	---	---

En la continuación se cuenta cómo Pedro llevó a Sanda a su casa y allí despertó la envidia de su mujer cuando (maravillado por la hermosura de la joven) dijo que ella (Sanda) era dos veces más bella que la esposa. Ésta le da trabajos más sucios a Sanda para que su belleza se oscurezca y marchite, pero cada vez que Sanda acaba con su nueva tarea, el rocío cae sobre ella, la lava y la hace aun más hermosa de lo que era antes.

¹⁰⁶ Por ejemplo, mientras que recogen la hierba segada, las muchachas cantan (S. M. Grbić, 1909, p. 262.):

Ој убава, убава девојко, ој! Подрани девојче рано у недељу, рано у недељу, сено де побере, сено да побере, змија је уједе. Подвикну девојка: „Овамо те, браћо, змија ме уједе испод откос сено!“ „Не бој нам се, сејо, змија лека има, од кошуте млека, од јавор јабука.“	¡Ay, bella, bella doncella, ay! Madrugó el domingo la doncella temprano, el domingo, temprano, para recoger la paja, para recoger la hierba segada [y] la mordió una serpiente! Llamó la doncella: “Venid, hermanos, me mordió la serpiente desde la paja!” “No temas, hermanita, hay cura para la serpiente – la leche de cierva, la manzana del arce.”
--	---

¹⁰⁷ Obsérvese, por ejemplo, este ensalmo, en el que una cierva aparece como un tipo de catalizador de desembrujamiento –ella “lame” y “traga” los males de ojo y así libera a la víctima, un tal Rade (Lj. Radenković, 1978, nº 9, p. 23):

Беште уроци низ потоци, кошута лиже, кошута разлизује. Да разлиже Раде, да олиже материни уроци, да разлиже баштини уроци, да олиже стринини уроци, да разлиже чичини уроци, да олиже сви уроци, да ји прогута. Беште уроци низ потоци, беште у камен, беште у огањ. Сту, ступете, натраг се врнете.	Idos, males de ojo, por arroyos, cierva lamiendo, cierva deslamiendo: para deslamer a Rade, [=víctima del mal de ojo] para lamer el mal de ojo de la madre, para deslamer el mal de ojo del padre, para lamer el mal de ojo de la tía, para deslamer el mal de ojo del tío, para lamer todos los males de ojo, para tragarlos. Idos, males de ojo, por arroyos, idos a la piedra, idos al fuego. ¡Para, parad y volved de donde habéis venido!
--	--

¹⁰⁸ Véase, por ejemplo, esta *pesma*, en la que la enfermedad de una doncella se relaciona con el embrujamiento hecho por nueve brujas, y que puede ser curada solo con leche de cierva y “hielo de tres veranos” (V. M. Nikolić, 1910, p. 309):

todo tipo de enfermedades¹⁰⁹. La misma cualidad se le atribuye en la tradición serbia a los cuernos del ciervo. En una variante nupcial de la *pesma* citada en la nota nº 106 y procedente de Boljevac, los hermanos consuelan a la hermana mordida por una serpiente así: “¡No temas, hermanita, // hay cura para la serpiente, // la leche de cierva, // el cuerno de ciervo, // el agua del lago! (“Не бој нам се селе, // Змија лека има: // Од коштуте млеко, // Од јелена рог, // Од језера вода!”)¹¹⁰ – creencia que, como ya ha sido señalado arriba, tiene su paralelo ibérico en Doñana. Los serbios del norte de Kosovo utilizan el cuerno de ciervo para proteger sus colmenas¹¹¹, se cree que los espíritus malos, brujas y enfermedades se alejan al sentir el olor del cuerno¹¹²; en Herzegovina, ha sido atestiguada la creencia de que la madre del niño al que por la noche le ataca la *mòra*¹¹³ debería proteger al crío con el gorro en el que, entre otras cosas, está cosido un trozo de cuerno del ciervo¹¹⁴. En Kratovo (Macedonia eslava), creían que el tifus huye del olor del cuerno del ciervo – de ahí que por la noche salieran fuera, tapaban con cenizas calientes un cuerno de ciervo y lo dejaban así hasta la mañana para ahuyentar la enfermedad¹¹⁵. Como podemos ver, tanto a la leche de cierva, como al cuerno de ciervo, se les atribuyen cualidades típicas para objetos o

Колико је село Камбелево!
Тува има девет воденица!
Девет бабе једну козу музу,
Од сирење ћуприје правеју,
А од млеко воденице мељају.
Поболе се тај добра девојћа,
Па потражи млеко од кошту,
и потражи леда од три лета.
Ушчуди се мајћа остарела,
Куд да најде млека од кошту,
Ласно че вој најде леда од три лета.

¡Lo grande que es el pueblo de Kambel!
¡Hay en él nueve aguas!
Nueve viejas ordeñan una cabra,
con el queso que hacen construyen puentes,
y con la lecha muelen los molinos.
Enfermó una buena doncella,
y pidió leche de cierva,
y pidió hielo de tres veranos.
Se asombró su madre anciana:
¿dónde encontrar leche de cierva?–
será fácil encontrar hielo de tres veranos.

¹⁰⁹ En una balada búlgara perteneciente al ciclo de las calendas navideñas –no la vamos a citar porque es demasiado larga– se menciona la leche de cierva como una medicina poderosa que consigue curar a san Elías que lleva nueve años gravemente enfermo. Durante su enfermedad los vientos estaban parados y dejó de llover, lo que produjo graves problemas. Su hermana se encamina hacia el zar para pedirle que busque alguna medicina para él, pero en el camino se encuentra con la Virgen María que le aconseja que vaya al monte boscoso, allí encuentre ciervas, las ordeñe y lleve su leche a San Elías. La hermana hace lo que la Virgen le ha dicho y el santo se cura. Véase: *Sbornik*, 4 (1891), nº 20, p. 11.

¹¹⁰ S. M. Grbić, (1909), p. 171.

¹¹¹ Información recibida de Biljana Sikimić, que ha atestiguado esta práctica durante su trabajo de campo.

¹¹² S. Trojanović, 1930, p. 184

¹¹³ El pueblo cree que la *mòra* ataca sus víctimas de noche posándose en su pecho; lo aplasta fuertemente; a la víctima se le corta la respiración, no puede ni gritar ni moverse. Sobre la *mòra*, véase: D. Bandić, 1991, pp. 126-128.

¹¹⁴ T. R. Đorđević, (1953), p. 86.

¹¹⁵ Lj. Radenković, 1996, p. 99. En la misma página, este autor menciona que en las oraciones apócrifas también es posible notar huellas de creencias semejantes: a *nežid* (=espíritu malo) se lo expulsaba de la persona diciéndole que se mude a la cabeza del ciervo.

sustancias “puros” e “incontaminables” de un poder apotropaico y profiláctico especial y, también, de una fuerza curativa capaz de curar la mordedura venenosa de una serpiente¹¹⁶.

Teniendo en cuenta estas creencias, no sorprende que las ciervas astadas clásicas fueran tan apreciadas, que se las vincule a divinidades tan veneradas como era Ártemis, o que en la imaginería popular eslava se las identifique con el prototipo de la diosa-madre. Esta curiosa amalgama de ideas sobre la pureza incorruptible y la fertilidad femenina vinculadas al cuerno de ciervo, puede ser indicativo para la interpretación del motivo del aseo matutino de las garcetas de la doncella meoguina. Como ya hemos señalado en el capítulo II.1.6, la voz “garceta”, tal como la explica el Diccionario de la RAE, puede tener tres significados, de los que los últimos dos son:

- 2) Pelo de la sien, que cae a la mejilla y allí se corta o se forma en trenzas.
- 3) Cada una de las puntas inferiores de las astas del venado.¹¹⁷

En la cantiga *Enas verdes ervas* de Meogo, la doncella observa la idílica escena de ciervos y ciervas en un verde prado; “con sabor a ellos” lava su cabello y “con sabor a ellas” lava sus garcetas y las lía con oro. Ya ha sido señalado que es muy probable que se trate de un aseo mágico-ritual de tipo prenupcial. Además, parece que la doncella realiza su aseo *imitando* algo relacionado con los ciervos a los que observa. Lo curioso es que la acción de asear las garcetas (equiparables a las astas del

¹¹⁶ Sería interesante hacer una investigación más detallada de la posible relación entre los poderes apotropaicos de los cuernos del ciervo y aquellos que se adjudican a los “cuernos” y a la cabeza del insecto que en castellano se llama el ciervo volante (*lucanus cervus*), y que en Galicia es conocido como *vaca-loura* (‘vaca-dorada’), *escorna-boi* (‘buey que ataca con los cuernos’) y *cabra-loura* (‘cabra-dorada’). Bouza-Brey ha encontrado paralelos entre las creencias que existen en varios pueblos europeos respecto a este insecto. Entre estos países, aparte de España y Portugal, él menciona también Alemania. Así describe las creencias gallegas referentes a este insecto:

El calificarle de dorado cuando lo cierto es que su caparazón es oscuro, según hemos dicho, deriva de que cuando vuela descubre un par de bellos élitros amarillentos que, al reflejo solar, brillan como si fuesen de oro. Vive en los bosques de robles, adonde van a buscarlos los muchachos y aún los mayores, para jugar con ellos los primeros y para extraerle la interesante cabeza los segundos, porque en la superstición de Galicia desempeña esta cabeza un gran papel, por entender el pueblo que da suerte a quien la posea, y las mujeres la portan frecuentemente en sus bolsillos y las madres proveen a los hijos que entran en el servicio militar de uno de estos talismanes, metiendo entre su ropa la cabeza bicorne de nuestro insecto. (F. Bouza-Brey Trillo, 1982, t. 2, pp. 250-251)

Bouza-Brey opina que en estas creencias “se conserva, al igual que entre los antiguos germanos, el residuo de un viejo culto a alguna deidad que se consideró encarnada en ellos, cuyo nombre y circunstancias no nos es dable alcanzar” (p. 251). Indudablemente, a esta opinión hay que darla todo el crédito. En serbio, el nombre del insecto no se relaciona con los bóvidos ni con los cabríos, sino exclusivamente con el ciervo. Se llama *jelenak*, ‘carvatillo’.

¹¹⁷ DRAE, “garceta”.

venado) no se relaciona en la cantiga con ciervos (que sí tienen astas), sino justamente con ciervas (que no las tienen). El hecho de que la cierva mítica de Ártemis no sólo tenía astas, sino que éstas eran doradas, subraya el vínculo entre esta mítica cornamenta y las gargetas liadas con oro de la *lozana* gallega. Es más, la cierva es sólo una de las formas de la divinidad femenina de tipo de Ártemis que, como ya hemos visto, ha existido en diferentes culturas. La posibilidad de que a esa cierva se la imaginase cornífera ha podido influir de vez en cuando en su confusión con ciervos.

Blázquez señala que, en el Génesis, a Astarté se la llamaba “Astarté de los dos cuernos”¹¹⁸, que esta divinidad púnica era el prototipo de la Tanit cartaginesa, cuyas representaciones ibéricas (Las Damas de Illici, La Dama de Elche) muestran una diosa con cabellera recogida a ambos lados del rostro y caída en trenzas¹¹⁹.

La Dama de Elche (Alicante), primera mitad del siglo V a.C., Madrid, Museo Arqueológico Nacional¹²⁰



La Gran Dama, oferente del Cerro de los Santos, Montealegre del Castillo, Albacete, siglos III-II a.C., Madrid, Museo Arqueológico Nacional¹²¹

Según señala Blázquez, en el cabo oriental de los Pirineos, que era el límite oriental de Hispania y Galia, existía un santuario dedicado a Astarté que estaba ubicado junto a un puerto de Venus (Port Vendres). Otro santuario, el de Fósforos o de *Lux Divina* (también consagrado al planeta Venus adorado en forma de Astarté), se hallaba posiblemente en Sanlúcar de Barrameda (Cádiz)¹²².

He aquí una balada que está claramente vinculada a la ya citada *Manaba el agua fría*, porque en ella reaparece la curiosa doncella, “Señora de la fuente fría”, “la hermana del sol” y “la prima hermana de la luna”. Esta vez, su pretendiente no es un bajá tirano y vil, sino un zar respetuoso y sabio:

Тамо кажу гору јаворову,
и у гори воду босиљкову,
и код воде Босиљку дјевојку;
ките кити, подвезице плете:

Allí, dicen, hay un monte de bosque de arces,
en el monte, las aguas de albahaca,
junto a las aguas, Doncella Albahaca;
coletas adornando, lazos trenzando:

¹¹⁸ J. M. Blázquez, “La religión tartésica y fenicia del periodo orientalizante” en: *HREA*, p. 177.

¹¹⁹ J. M. Blázquez, “La religión del Levante ibérico” en: *HREA*, pp. 235-236.

¹²⁰ Tomado de: J. J. Junquera, Madrid, Espasa Calpe D. L., 1996, p. 162.

¹²¹ Tomado de: J. J. Junquera, Madrid, Espasa Calpe D. L., 1996, p. 164.

¹²² J. M. Blázquez, “La religión tartésica y fenicia del periodo orientalizante” en: *HREA*, p. 162.

свака кита од дуката злата,
 подвезице царева арача.
 То се чудо чак до цара чуло,
 Посла царе два лака улака:
 „Доведите Босиљку дјевојку!”
 Доведоше Босиљку дјевојку,
 Прије цара ријеч говорила:
 „Што си, царе, за ме поручио?
 Ја сам сунцу рођена сестрица,
 а мјесецу првобратучеда”.
 Лијепо је царе даровао,
 дао њојзи дванаест дуката:
 „Иди тамо, Босиљка дјевојко,—
 иди сједи гдје си и сједела!”

cada coleta, de oro de un ducado,
 los lazos valen como las parias del zar.
 A los oídos del zar esta maravilla llegaba,
 a sus dos mensajeros él les mandaba:
 “¡Traedme a Doncella Albahaca!”
 Le trajeron a Doncella Albahaca;
 ella habló antes que el zar:
 “¿Por qué, zar, mandaste por mí?
 Yo soy hermana del Sol,
 la prima hermana de la Luna.”
 Ricos regalos el zar le daba,
 la agasajaba con doce ducados:
 “¡Vete allá, Doncella Albahaca,
 vete donde antes estabas sentada!”¹²³

La “doncella” de esta balada es interesante por varias razones. Primero, está claro que se trata de la misma doncella que en la balada *Manaba el agua fría*: ella está “sentada” junto al agua, aquí llamada “aguas de albahaca”, se identifica a sí misma como “hermana del Sol” y “prima hermana de la Luna”. Además, se revelan otros atributos suyos: 1) *coletas trenzadas con lazos de oro*, en las que parece estar concentrado el mayor atractivo de la doncella; 2) su *fuelle fría* es igualable a *aguas de albahaca*; 3) esa fuente está en un *monte cubierto de arces*. Veamos más de cerca los motivos señalados.

1) *Las trenzas / garcetas*

Las curiosas trencitas de la doncella de la fuente son muy interesantes porque guardan relación con las “garcetas” de las cantigas galaico-portuguesas, a las que la doncella meoguina “lía con oro”. El hecho de que en el caso serbio también se trate de trenzas revelan las palabras “lazos trenzando”. Luego, se dice explícitamente que los lazos son de oro: el lazo de cada trenza hace que en ella haya “oro de un ducado”, mientras que todos los lazos juntos “valen como las parias del zar”. En esas trencitas parece estar concentrada una buena parte del atractivo de la doncella – nada más acabar la descripción de la curiosa cabellera de la doncella, sigue el verso “a los oídos del zar esta *maravilla* llegaba”, en el que este atributo de la doncella se califica de “maravilloso”, es decir, de algo fuera de lo conocido.

Las *vilas* serbias suelen llevar trenzas: la *vila* Anđelija del poema épico *El casamiento de Relja Bošnjaniin* y la *vila* (Женидба Релје Бошњанина с вилом), las

¹²³ Vuk, 1953, 1, n° 233.

lleva doce¹²⁴. En el canto épico-mitológico *Miloš Obilić, hijo del zmaj* (Милош Обилић змајски син), tiene nueve trenzas y están entrelazadas con piedras preciosas¹²⁵.

En otro canto, *El casamiento de Marko Kraljević* (Женидба Марка Краљевића)¹²⁶, aparece una tal *vila* del monte Prolog que tiene trenzas mágico-curativas. La vida de la *vila* está ligada a una “corza del vellocino de seda”¹²⁷ y un “ánade de seis alas”. El canto es bastante extenso y describe todas las fases del casamiento de Marko Kraljević, pero la parte más interesante para nosotros es la del enfrentamiento de Marko con la *vila* mencionada. El cortejo que lleva a la novia tiene que atravesar el monte Prolog para llegar al palacio de Marko. Mientras pasan por allí se olvidan de respetar el tabú de guardar silencio, se ponen a cantar y despiertan la rabia de la *vila* de Prolog. El castigo es inmediato: una ventisca helada derrumba a caballos y hombres y les quita la vista a todos excepto a la novia, a la que la *vila* la lleva consigo. Después de una semana, Marko sale a la búsqueda del cortejo, lo encuentra, se entera de lo ocurrido y se encamina hacia la “cueva roja” en la que vive la *vila*; aprovecha la ausencia de la *vila* para instruir a su novia a preguntar a la *vila* si “tiene miedo a alguien más que a Dios”. La novia hace la pregunta a la *vila* y recibe esta respuesta:

Не бојим се никога до Бога,
Нит ме ико море погубити.
Док је мени у Пролог планини
У језеру утва шестокрила
И док ми је срне свилоруне,
Мене нико ни виђет' не море,
А камоли да би погубио.

No tengo miedo a nadie más que a Dios,
ni hay quien me pueda matar.
Hasta que tenga en el monte de Prolog,
en el lago, el ánade de seis alas
y hasta que tenga la corza del vellocino de seda,
nadie puede ni siquiera verme,
y mucho menos puede matarme.

Al saber el secreto de la *vila*, Marko reúne trescientos cazadores que llevan flechas de oro y perros de caza y sale a la búsqueda de la corza y el ánade, a los que caza vivos.

He aquí la descripción de la captura de la corza:

Окружише срну у Прологу,
Богами је хрти ухватише,
А авције живу је отеше,
Свезаше јој ноге све четири,

Cercaron a la corza en el Prolog,
los galgos consiguieron cogerla,
y los cazadores la capturaron viva.
Le ataron las cuatro patas,

¹²⁴ B. Petranović, 1867b, 2, n° 23

¹²⁵ B. Petranović, 1870, 3, n° 24

¹²⁶ L. Brkić, *CE*, ms. 11/d, n° 14; véase también la variante recogida en 1898 por Nikola Kašiković: *CE*, ms. 245, n° 93.

¹²⁷ Respecto al motivo de la “corza del vellocino de seda”, véase también la balada *Esteban, el Alto, y el Cabeza de los Gigantes* (Високи Стеван и дивску старешина), en la que el Cabeza de los Gigantes ofrece a Esteban una corza de vellocino de seda junto con sus ocho corcinos y paga así el rescate para sus doce gigantes capturados por el héroe (N. Šaulić, 1929, pp. 186-190).

Свезану је Марку доведоше.
Кад свезану срну доведоше,
Скиде Марко своју кабаницу,
Па покрио срну свилоруну,
А састави до триста авџија
Па се с њима напојио вина.

la llevaron atada a Marko.
Cuando trajeron la corza atada,
Marko se quitó su capa
y tapó la corza del vellocino de seda,
y reunió a los tres cientos cazadores
y junto con ellos se sació de vino.

Cuando llega la hora de matar a la corza y el ánade, aparece una anciana. Le ruega a Marko que no los mate y dice que a cambio liberará a la novia, curará la vista de los cortejantes y se hermanará a Marko; así se convertirá en su protectora y le asistirá siempre, menos en el caso de conflictos provocados por Marko los domingos; los domingos no le podrá ayudar porque tiene miedo a Dios, puesto que “Dios cuida de ella” y el “domingo la protege”. Marko acepta la propuesta y suelta la corza y el ánade; éstos desaparecen en el bosque y la anciana se transforma otra vez en una bellísima *vila*. La *vila* suelta sus “trenchitas delgadas”, se acerca a una fuente fría, vuelve a trenzarlas, las moja en la fuente y se acerca a cada uno de los cortejantes y sus caballos y, tocándoles los ojos con sus trenzas, les devuelve la vista.

Son muchos los elementos de este canto que directamente están vinculados a los atributos de la “doncella de la fuente fría” y que la relacionan con las *vilas*. Hemos señalado que éstas tienen su prototipo en la figura de Ártemis. La *vila* de Prolog es la señora de un monte boscoso y castiga a todo aquel que no se comporta debidamente en la zona de su soberanía (al romper el tabú de mantener silencio, los cortejantes acaban ciegos). La vitalidad de la *vila* está concentrada en dos animales mitológicos que viven en su monte: la corza del vellocino de seda y el ánade de seis alas – mientras que los animales están atados, la *vila* tiene el aspecto de una anciana; una vez liberados, ella recobra la forma de una bellísima doncella. El hecho de que los dos animales mencionados aparezcan juntos en un más amplio número de textos (formando un tipo de pareja mitológica)¹²⁸ apunta hacia la posibilidad de que representen dos aspectos de una misma fuerza vitalizante que, en el caso del ánade, está relacionada a la vez con el aire y el agua, y, en el caso de la corza, con el bosque (la vegetación) y el monte (elevación de la tierra que une la tierra y sus aguas con el cielo), representando así diferentes hierofanías de una misma divinidad femenina del tipo de la diosa-madre. El rango especial de la corza se refleja también en la forma en

¹²⁸ Sobre las baladas con este motivo, véase: B. Krstić, 1984, D 1.2.1.

la que Marko la trata (una vez que la tiene en su posesión): le muestra respeto quitándose su capa y tapándola con ella.

La forma en la que la *vila* cura la ceguera de los cortejantes es especialmente interesante: primero, suelta sus trenzas, luego se acerca a la “fuente fría” y las vuelve a trenzar al lado de sus aguas; las trenzas, nuevamente hechas, las sumerge en la fuente y, tocando con ellas los ojos de los cortejantes ciegos, devuelve la vista a cada uno de ellos. De esta descripción se puede deducir que no solamente las trenzas poseen una fuerza mágica, sino que el mismo acto de trenzarlas tiene una función importante – la *vila* tiene que *retrenzar* sus trenzas para poder curar la ceguera que ella misma había provocado anteriormente. La acción de *retrenzar* el cabello, por lo tanto, es la condición que hace falta cumplir para anular el encanto o introducir algún cambio en el estado de las cosas. Ese dato es relevante para la interpretación del motivo del aseo de la doncella meoguina, porque afirma la hipótesis sobre su posible valor prenupcial y, por lo tanto, ritual. Otra similitud entre estos dos “aseos” es la mención de la “fuente fría” junto a la que se realiza y con cuya agua el cabello entra en contacto una vez sumergido en ella. Explicando el arcaico motivo de la “agua frida” en la poesía tradicional ibérica, Morales Blouin señala que la calidad de estar *fría* la relaciona con el estado de virginidad femenina, pero que, a la vez, en la tradición egipcia aparece vinculada a las ideas de la fuente de vida y de la vida eterna, igualadas al “agua sagrada de Osiris”, a la cual hacen referencia las frases grabadas en las tumbas: “Que Osiris te otorgue el agua fría” o “Que Isis te otorgue el agua sagrada de Osiris”¹²⁹. El poder revitalizador del agua en la que la *vila* sumerge sus trencitas antes de tocar con ellas los ojos ciegos y devolverles la vista indica su vinculación con la idea del agua de la vida eterna.

En la tradición serbia, tanto la fórmula *срна свилоруна* (= ‘corza del vellocino de seda’), como la fórmula *утва шестокрила* (= ‘ánade de seis alas’), pueden aparecer alternativamente como *срна златоруна* (= ‘corza del vellocino de oro’) y *утва златокрила* (= ‘ánade de alas de oro’) respectivamente¹³⁰. Así, por ejemplo, en

¹²⁹ E. Morales Blouin, 1981, pp. 189-198.

¹³⁰ Los epítetos *златокрила*, ‘de alas de oro’, y *шестокрила*, ‘de seis alas’, se usan alternativamente en la tradición serbia para el “pez de alas de oro/ seis alas”. Comiendo un ala de este pez, cada mujer, incluso aquella que le cuesta concebir, puede dar a luz. Si come el ala derecha de ese pez, dará a luz a un varón “de manos doradas”, pero si por equivocación come su ala izquierda, nacerá una serpiente. La balada más famosa, conocida en numerosas variantes, habla de cómo la reina fue engañada por su cuñada/criada para comer el ala izquierda, mientras que la cuñada/criada se lo arregló para comer la derecha. Sobre las baladas balcánicas con el motivo del pez engendrador, véase también: B. Krstić, 1984, F 3.3.3.

la variante recogida por Petranović se menciona que la *vila*, su “corza del vellocino de oro” y su “ánade de las alas de oro” viven al lado del “verde lago” junto al cual están “dos abetos de picos secos”¹³¹. Hay que mencionar aquí que en la tradición búlgara también se conserva el motivo de la cierva de vellocino dorado y que, además, existen textos en los que explícitamente se dice que ese tipo de *cierva tiene cuernos plateados*¹³².

Los mismos motivos aparecen en otro canto épico-mitológico, también bastante extenso (531 decasílabos), titulado *El casamiento de Miloš Vojinović (Женидба Милоша Војиновића)*¹³³, que versa sobre las tres pruebas por las que tiene que pasar el héroe Miloš Vojinović para poder conquistar la mano de Efimia, la bellísima hija del rey de Hungría, a la que su padre tiene escondida de la vista de los curiosos en una lujosa “cárcel”, encerrada detrás de diez puertas. Todas las pruebas tienen lugar en un monte y, subiendo, el héroe se encuentra cada vez con una prueba más difícil. La primera consiste en coger nueve hierbas que tienen la propiedad de ayudar a que la mujer tenga y mantenga en vida a un hijo varón (la dificultad está en el hecho de que un gigante que vive en una cueva cercana, y al que acompañan otros doce gigantes, custodia las hierbas milagrosas). La segunda prueba es la de coger y traer el agua del Lago del *Zmaj* (en el que nadan el ánade de alas doradas y se bañan los halcones del *zmaj* y su corza del vellocino de oro), que está rodeado de diecisiete abetos, guardado por un león feroz y sus doce leones acompañantes y situado en el sitio al que “ningún alma viva puede llegar”. Esa agua puede “dar vista” a cualquiera que se lave los ojos con ella. La tercera prueba consiste en coger tres pelos de la crin de oro de cada uno de los dos caballos “verdosos” que pastan en una pradera en la parte más alta del monte. Los pelos son mágicos: haciendo una trenza de tres pelos de oro del caballo mayor y atándola alrededor del pecho de un caballero, “no habría sable que le podría dañar”, mientras que si la trenza se hace con los pelos del caballo más joven y una doncella la entreteje en sus trenzas, su cabello podría crecer tanto que “llegaría hasta la verde hierba”. Sin embargo, la extrema dificultad de esta prueba se debe a que la *vila* principal, la superior a todas las *vila*, es la guardiana de estos caballos y nadie puede salir con vida de un enfrentamiento con ella, ni siquiera si “tuviera carne de acero y alas de fuego”.

¹³¹ B. Petranović, *CE*, ms. 64/1, n° 24.

¹³² Véase, por ejemplo, el canto en el que el cervatillo cazado describe a su madre: *Sbornik*, 1900, 16-17, n° 2, p. 47.

¹³³ N. Kašiković, *CE*, ms. 245, n° 5.

El Lago del *Zmaj* de la segunda prueba es claramente igualable a la fuente fría de la *vila* del Prolog, puesto que los dos tienen calidad mágico-curativa de dar la vista. La ubicación del lago en un lugar donde “ningún alma viva puede llegar” y su vinculación con los leones custodios y una corza sobrenatural podrían tener alguna relación lejana con el lugar del que se hace referencia en el romance de *Lanzarote y el ciervo del pie blanco* y que es el sitio donde “hace su manida” el “ciervo del pie blanco” acompañado por “siete leones” y “una leona parida”¹³⁴. Obsérvese que los dos casos están relacionados con pruebas por las que el protagonista tiene que pasar para conseguir la mano de una mujer.

Sin embargo, la última, tercera prueba, es más interesante para nosotros, puesto que revela nuevos elementos del “misterio” de las trencitas entrelazadas con oro. En ella, Miloš Vojinović tiene que apoderarse de tres pelos provenientes de los crines de oro de los caballos “verdosos” de la *vila* principal. Como ya ha sido señalado, detrás de la “*vila* principal” está la figura de la divinidad femenina del prototipo de Ártemis. Ni las *vilas*, ni Ártemis suelen montar caballos o ser transportadas por ellos – ellas (*vilas*) montan ciervos o viajan en carrozas tiradas por ciervas astadas. Eso indica la naturaleza cérvida de los “caballos” de la balada mencionada. En la tradición serbia, los caballos con crines de oro y vinculados a las *vilas*, aparecen a veces asociados a la estrella matutina / vespertina. Esos “caballos” suelen tener en la frente el lucero matutino, en los pechos, luz de luna y en la grupa les “baila la nutria ligera”¹³⁵ (el significado del último motivo mencionado se nos escapa por completo). Se impone, por lo tanto, el paralelismo entre los “caballos” montados por *vilas* y las ciervas astadas de Ártemis. Las crines de los primeros son de oro, igual que las astas de las segundas, lo que establece relación entre crines y astas, que, por otro lado, transferido al plano humano, crea vínculos entre el cabello (*garjetas*) de las doncellas gallegas y los cuernos de ciervo. Juntando tres vellos de la “crin de oro” del “caballo” de la *vila* principal y trezándolos en un lazo, se consigue un objeto mágico con una fuerza generatriz: en el caso de entretrejerlo en las trenzas de una doncella, hace que su cabello crezca “hasta la hierba” – ingeniosa imagen en la que, como en un espejo, se reflejan uno en otro, el cabello que crece desde la cabeza de la doncella y la hierba que crece de la tierra, para crear un amalgama de simbologías relacionadas con la fecundidad femenina.

¹³⁴ Nos basamos en la variante publicada en la edición de Giuseppe di Stefano, 1993, n° 53.

¹³⁵ Véanse, por ejemplo, los versos 24-26 en la variante citada por Krauss, 1908, pp. 376-379.

Al ahondar en la enmarañada relación entre las trenzas entrelazadas con oro y las astas doradas de las ciervas mitológicas, podemos concluir que las dos tienen vínculos con un mismo prototipo de divinidad femenina, que en sí reúne tanto las características de la virgen, como las de la fecundidad y la maternidad y que, a la vez, es un tipo de la “Señora de los Animales”, estrechamente asociada a las ciervas astadas. Las representaciones de este tipo de divinidad que alternativamente puede aparecer con cuernos o con trenzas por los dos lados de la cabeza, apuntan hacia una estrecha vinculación de estos dos –hecho que se refleja también en las connotaciones que la voz “garceta” tiene en castellano–. En el Caldero de Gunderstrup¹³⁶ aparece la



imagen de una divinidad femenina y relacionada con las representaciones de Cernunnos (el dios con cuernos del ciervo) existentes en el mismo caldero, en la que la diosa lleva trenzas en sus sienes y, por uno de los lados, está representada en el acto de trenzarlas ella misma (si

comprendemos otras dos figuras femeninas como aspectos de la misma divinidad tripartita), o alguna compañera suya –lo que se puede apreciar en la ilustración de arriba–¹³⁷. Los investigadores están de acuerdo de que se trata probablemente de la representación de una diosa madre que, a la vez, puede que esté relacionada con la

¹³⁶ A pesar de que existen fuertes indicaciones de que el Caldero de Gunderstrup no es auténticamente celta, suele ser considerado como objeto artístico más representativo tanto del arte celta como de la Edad de Hierro centroeuropea. Ha sido hallado en el fondo de un pantano en Gundestrup (Jutlandia, Dinamarca), pero hoy en día se puede decir con casi toda seguridad que fue fabricado por los tracios o los dacios de la zona del bajo Danubio, la región limítrofe entre Bulgaria, Rumania y Serbia. La mezcla de influencias celtas y tracias en el caldero ha llevado a interpretarlo como el fruto de la convivencia de tribus tracias y las de los escordiscos, los celtas del bajo Danubio procedentes de las llanuras carpáticas, que llegaron a la zona hacia el siglo III a. C. La representación de los mitos y escenas de ambas culturas probablemente servía para reforzar la alianza entre los pueblos. El hecho de que fuera posteriormente hallado en Dinamarca, unos autores lo relacionan con las incursiones que realizó la tribu norte europea de los cimbrios al bajo Danubio entre los años 120-118 a.C., mientras que otros autores creen que el caldero pudo ser fabricado por los artesanos tracios a los que los cimbrios habían llevado como cautivos (véanse: M. Green, 1991, pp. 84-85; V. M. Renero, 1999, pp. 106-108). Fuera como fuese, se trata de un curiosísimo objeto que figura no sólo como una prueba del sincretismo entre las culturas celta y tracia en el bajo Danubio, sino también de la influencia y la difusión de ciertos elementos de esa cultura balcánica al occidente europeo.

¹³⁷ La reproducción retomada de: S. C. Littleton, 2004, p. 257.

guerra (obsérvese la figura masculina caída en la parte inferior derecha)¹³⁸. Encima y un poco al lado de cada grupo de trenzas está un ave. Estas aves han sido identificadas por los investigadores como grullas¹³⁹ y como águilas¹⁴⁰. La primera opción parece ser más probable por la mayor asociación que en la tradición celta suele establecerse entre estas aves y las divinidades femeninas, normalmente en las leyendas sobre la transformación de mujeres en aves zancudas, especialmente las grullas¹⁴¹. Según la tradición celta, tres grullas guardan la entrada al *sidh*¹⁴², el lugar bajo la tierra donde moran seres mágicos y los *Tuatha Dé Danann* (“Pueblos de la Diosa Danu) –antiguos dioses irlandeses que viven en el Más Allá e intervenían de vez en cuando en los asuntos de los humanos–¹⁴³. Estas aves se asociaban a la vez con la muerte y con la salvación, relacionándose estrechamente con lo sobrenatural¹⁴⁴. Lo que es curioso es que las representaciones celtas no dejan siempre muy claro si se trata de grullas o de garcetas –esta vez, el término “garceta” se refiere a la primera denominación señalada en en el *DRAE*:

Ave zancuda, de unos 40 centímetros de alto y 65 de envergadura; plumaje blanco, cabeza con penacho corto, del cual salen dos plumas filiformes pendientes, pico recto, negro y largo, cuello muy delgado, buche adornado con plumas finas y prolongadas, y tarsos negros.

Por ejemplo, en la representación de *Tarvostrigaranus* (“El toro con tres grullas”) procedente de París, aparece un toro delante de un sauce y con tres grullas o garcetas, de las que dos están sobre su torso y la tercera, entre sus cuernos¹⁴⁵. El toro de tres cuernos o con tres aves zancudas suele aparecer junto con las representaciones del dios Esus (según Hatt, Cernunnos es uno de los aspectos de Esus¹⁴⁶) acercándose con un hacha a un sauce (el árbol que hemos visto que puede tener función mágico-ritual en el *ranilo*), por lo que probablemente hay que relacionarlos entre sí¹⁴⁷. Según Renero, la representación podría hacer referencia a algún mito relacionado con la fertilidad¹⁴⁸, mientras que, según Green, tal vez se trate de un mito de metamorfosis

¹³⁸ Véanse: J. J. Hatt, 1976, p. 329; J. J. Hatt, 1989, pp. 76-90; S. C. Littleton, 2004, p. 257.

¹³⁹ J. J. Hatt, 1976, p. 329; J. J. Hatt, 1989, pp. 76-90.

¹⁴⁰ M. Green, 1995, p.164

¹⁴¹ J. J. Hatt, 1976, p. 329; J. J. Hatt, 1989, pp. 76-90; M. Green, 1995, pp. 173-174, 181; V. M. Renero, 1999, p. 159.

¹⁴² M. Green, 1995, p. 173.

¹⁴³ Véanse: “Sidh” y “Tuatha Dé Danann” en: V. M. Renero, 1999, pp. 174-175, 183.

¹⁴⁴ M. Green, 1995, pp. 173-174.

¹⁴⁵ M. Green, 1995, p. 181; V. M. Renero, 1999, p. 180.

¹⁴⁶ J. J. Hatt, 1976, p. 329; J. J. Hatt, 1989, pp. 76-90.

¹⁴⁷ Véanse “Esus” y “Tarvostrigaratus” en: V. M. Renero, 1999, pp. 84, 180.

¹⁴⁸ V. M. Renero, 1999, pp. 35, 180.

en aves¹⁴⁹. Es especialmente curioso que en algunas representaciones el toro no aparece con tres aves zancudas, sino con tres cuernos¹⁵⁰ –lo que puede que sea indicativo respecto de la posible relación simbólica entre las aves zancudas (grullas o garcetas) y los cuernos–. El caso más interesante es, desde luego, una pequeña estatua plateada hecha en bronce, que data del siglo IV d.C. y procedente de Maiden Castle, Dorset. Representa un toro con tres cuernos sobre el cual están posadas dos figuras femeninas conservadas y los restos de la tercera, que tienen cabezas de mujer y cuerpos de ave y que representan una tríada de diosas¹⁵¹. Nos es muy difícil en este momento penetrar en el significado de esta iconografía, de forma que nos limitamos a señalar las relaciones que puede que existan entre todos los motivos indicados que curiosamente abarca a la voz “garceta”.

Tal vez se trate de una coincidencia más, pero las grullas son aves que guardan una estrecha relación con Finn Mac Cumhaill¹⁵², el legendario personaje mitológico irlandés y el jefe de los *fianna* (cofradías de guerreros libres), al cual se le atribuía la capacidad de transformarse en perro o en ciervo según la forma en que ponía su capucha¹⁵³. Su esposa era Sava, la mujer del Más Allá, que por un encanto druídico había sido transformada, según unos, en una cierva¹⁵⁴, y según otros, en un ciervo¹⁵⁵. Finn consiguió deshacer el encanto (por un tiempo) y casarse con ella. Tuvieron un hijo, Oisín (‘Cervatillo’), al que Finn encontró abandonado en el bosque después de que Sava fuera reclamada y secuestrada por el mismo druida que antes la tenía embrujada. Este último episodio ha llevado a Green a la conclusión de que es muy probable que el encantamiento de Sava esté relacionado con la frustración amorosa del druida rechazado, que se venga transformándola en el ciervo para impedirle que se case con otro¹⁵⁶. La existencia de un posible mito sobre la rivalidad de dos divinidades masculinas (de las que una es Cernunnos, el Dios-Ciervo) por una divinidad femenina (la diosa con trencitas y grullas de la ilustración de arriba) ha sido

¹⁴⁹ M. Green, 1995, p. 181.

¹⁵⁰ M. Green, 1995, pp. 181-182; V. M. Renero, 1999, pp. 35, 159, 180, 182.

¹⁵¹ M. Green, 1995, pp. 181-182.

¹⁵² M. Green, 1995, pp. 173-174.

¹⁵³ V. M. Renero, 1999, p. 91.

¹⁵⁴ V. M. Renero, 1999, p. 157.

¹⁵⁵ M. Green, 1995, pp. 167-169.

¹⁵⁶ M. Green, 1995, pp. 167-169.

percibida por Hatt en su análisis de las representaciones en las placas del Caldero de Gunderstrup¹⁵⁷.

La tradición lírica peninsular también apunta hacia la posible relación entre los motivos de la caza amorosa de una garza y la de una cierva, puesto que los une la fórmula “herida va”:

Ya va la çierva herida, ¡ola, ha!, ¡aqueda, aqueda, [a] quedá! ¹⁵⁸	Mal ferida va la garça enamorada; sola va y gritos dava. ¹⁵⁹
---	---

Por fin, mencionemos también unas huellas ibéricas respecto de las trenzas mágicas. He aquí cómo Caro Baroja, resumiendo las creencias cántabras sobre las mozas del agua, describe a las mismas:

Las mozas del agua salían de ríos y fuentes con capas de hilos de oro y plata. Eran muy pequeñas y tenían una estrella en la frente, de color rojizo tornasolado. Vivían en palacios con riquezas y tesoros inmensos. Por las mañanas salían a las orillas con sus trenzas doradas con unas madejas de oro, de lo que hilaban por la noche (...).¹⁶⁰

¹⁵⁷ J. J. Hatt, 1976, p. 329; J. J. Hatt, 1989, pp. 76-90. He aquí la reconstrucción del mito propuesta por Hatt:

“El relato mitológico así reconstruido pone en escena a una gran madre-diosa que se casa sucesivamente con un dios del cielo, Taranis, y después con un dios de la Tierra, Esus. Este último aparece, según las estaciones, tan pronto en forma humana como en la de un monstruo híbrido, mitad hombre, mitad ciervo, Cernunno. En cuanto a Esus, es el dios de la vegetación y el esposo primaveral de la diosa-madre, y Cernunno es el dios de los infiernos y de la riqueza. Al final del invierno se convierte en amante de la diosa-madre, que ha abandonado a Taranis y a sus temibles canes para reunirse con él. El acólito y protector de Esus, el héroe Smertrius, alentado y sostenido por la diosa-madre, mata al moloso de Taranis, según un mito que recuerda el triunfo del Heracles griego sobre Cerbero. Para vengarse, el dios del cielo, ayudado por otros perros, transforma a la diosa-madre y a sus dos acólitos en grullas. Pero éstas recuperan la forma humana gracias a Smertrius, quien para lograr su nueva metamorfosis sacrifica a los tres toros divinos descubiertos por los dióscuros. Mientras tanto, permite también a Cernunno, mediante el sacrificio de un ciervo, que regrese a la Tierra en forma humana, a fin de poder casarse con la diosa-madre” (J. J. Hatt, 1976, pp. 328-329).

A pesar de que, en partes, esta hipotética reconstrucción tiene ciertas observaciones interesantes respecto de la rivalidad de dos divinidades masculinas, nos parece que quedan muchas lagunas en el relato de Hatt. La más grande es por qué la diosa cada año vuelve a juntarse con Taranis al que ya ha abandonado una vez por Esus. Luego, no hay ninguna explicación en el mismo relato del porqué de la transformación del aspecto primaveral de Esus humano en el Cernunno invernal e infernal con la forma híbrida del hombre-ciervo (a pesar de que el autor parece relacional esta transformación con el abandono del dios de parte de la diosa, véase: J. J. Hatt, 1989, p. 84). Otro elemento raro que no encaja en el prototipo conocido de los mitos del tipo de Perséfone es el enamoramiento de la diosa de un dios infernal. Luego, ¿cómo es posible que a un *dios infernal* esté *encerrado* en los infiernos y que haga falta *liberarlo* con el sacrificio de un ciervo para que recobre la forma humana en la tierra? etc. Lo que sí compartimos con Hatt es la opinión de que aquí tenemos un mito entre las manos, pero creemos que hasta este momento todavía no tenemos bastantes datos para reconstruirlo por completo.

¹⁵⁸ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 508, p. 364.

¹⁵⁹ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 512C, p. 366.

¹⁶⁰ J. Caro Baroja, 1941, p. 58.

El autor las pone en relación tanto con las “xanas” asturianas y las “anjanas” o “injanas” cántabras, como con las “lamiak” fluviales vascas. De las “anjanas” dice:

Las “anjanas” andan al crepúsculo matutino o vespertino paliando el dolor de los desgraciados. Visten túnicas de flores y estrellas de plata. Llevan un báculo dorado, medias verdes y sandalias de piel de marta. Son rubias y con ojos azules como las mozas del agua. (...)

Tienen – como las mozas del agua también – palacios subterráneos llenos de tesoros y joyas para las mozas próximas a casarse (...)¹⁶¹

Según señala J. Caro Baroja, las *xanas*, *anjanas* o *injanas* son probablemente descendientes de las “Dianae”, las ninfas o compañeras de Diana y añade que:

Los filólogos han demostrado que al nombre femenino de “Diana” correspondió en un tiempo otro masculino, el de “Dianus”, equivalente al más conocido de “Janus”.

Podemos pensar, pues, que en un tiempo hubo, al lado de las dos formas masculinas: “Janus-Dianus”; dos formas femeninas: “Jana-Diana”. De la primera parece que deriva, evidentemente, la voz asturiana “xana” y la santanderina o montañesa “anjana”, “injana”.¹⁶²

De estas citas de J. Caro Baroja podemos deducir que en el norte de la Península Ibérica se han conservado creencias en un tipo de ninfas acuáticas relacionadas con Diana romana, que es la Ártemis griega (igual que las *vilas* balcánicas), cuyos atributos son trenzas doradas y que se imaginan como seres que “andan al crepúsculo matutino o vespertino paliando el dolor de los desgraciados”, lo que las relaciona con el planeta Venus, igual que las estrellas con las que suelen estar adornadas sus túnicas.

En su comedia *El gran patriarca don Juan de Ribera*, Gaspar Aguilar, en la jornada II, sitúa la acción en la noche de San Juan, cuando Clenardo y Roberto (que quiere intentar raptar a una doncella) están en la orilla de Júcar. Aparecen Jacinta, Elisa y Rosarda que cantan una canción con muy probable fondo folklórico. En la canción describen a las ninfas de Júcar:

<i>Con el aljófar blanco de sus riberas se componen de Júcar las ninfas bellas. La mañana alegre del que el mundo enseña el Cordero hermoso con la piel bermeja. Las Ninfas de Júcar</i>	Sacan de las ondas las rubias cabezas que con ojos de oro Apolo contempla; y cuando sacuden las doradas trenzas, en la arena esparcen diluvios de perlas. Con aljófar blanco (...)	no hay auroras que se igualen; y aunque el más alegre día tiene en sí tal majestad que le excede en claridad no le iguala en alegría. En ella rinden tributo las plantas de su hermosura pues en tanto que ella dura dan la hoja flor y fruto. ¹⁶³
--	--	---

¹⁶¹ J. Caro Baroja, 1941, p. 57.

¹⁶² J. Caro Baroja, 1941, p. 56.

¹⁶³ Copiado de J. Caro Baroja, 1983, p. 176.

sus alcobas dejan,
hechas de esmeralda
por mayor riqueza.

Elisa.
de flores y de arrayán.
Jacinta. Con la noche de San Juan

Respecto a estos versos, Julio Caro Baroja dice que:

esta canción puede tener un fondo folclórico en la parte que habla de las ninfas, porque la creencia de que el día de San Juan salen en las fuentes ciertos númenes misteriosos, como ninfas o damas encantadas, se encuentra en muchas regiones de España... y, por otro lado, en el final hay referencia a los florecimientos y fructificaciones de las plantas que son típicos del folklore solsticial.¹⁶⁴

Aparte de las “doradas trenzas” de las “ninfas de Júcar” y de su relación con el mundo vegetal, llama la atención la imagen de Apolo (el sol) que las contempla (mientras se avecina el momento del rapto de una doncella por Roberto) y que guarda semejanza con el motivo de la anteriormente citada balada serbia en la que aparece el sol que, al enamorarse de una doncella al lado del agua, se la lleva transformándola en el Lucero Matutino (capítulo III.2.1.3.). Hablando de este motivo ya ha sido señalada su relación con el sol que “baila” en las primeras horas del día de San Juan, el momento en el que está ubicada la escena citada de Gaspar de Aguilar y que se caracteriza por varias costumbres relacionadas con los cultos al sol y al agua¹⁶⁵.

Las trenzas doradas de las “ninfas de Júcar” al ser sacudidas “esparcen diluvios de perlas”. La imagen del agua sacudida en forma de perlas hace pensar en el rocío de San Juan, al que, como ya ha sido señalado, el pueblo atribuye poderes mágicos y que, en la tradición serbia, se asocia al motivo de la “cierva perlada de rocío” y conocedora de la “doncella” relacionada con la estrella matutina / vespertina.

2) *Las aguas de albahaca*

Aparte de la cabellera con trenzas, otro atributo de la “doncella-señora de la fuente fría” es la albahaca. Según la tradición serbia, esta planta es un tipo de la encarnación del poder de la pureza y la fertilidad a la vez. Čajkanović señala que la albahaca es una de las plantas más queridas por los serbios. Se llaman “la flor de Dios”. También la llaman la “flor serbia” porque los acompaña en todas las situaciones importantes de la vida. Se cree que tiene un gran poder lustrativo y que es un poderoso protector contra las fuerzas malignas. Con esa finalidad se la usa en los

¹⁶⁴ J. Caro Baroja, 1983, p. 176.

¹⁶⁵ J. Caro Baroja, 1983, pp. 135-139.

tres acontecimientos clave de la vida de una persona: el nacimiento, el casamiento y la muerte¹⁶⁶. Según las múltiples leyendas y baladas sobre la muerte de los injustamente acusados, en las tumbas de los inocentes crece la albahaca – también se dice que el alma del justo huele a albahaca. Čajkanović cree que la relación que la albahaca tiene con el mundo de la ultratumba favoreció que tuviese un papel importante en las prácticas mágicas para conseguir la fertilidad. Es extremadamente importante en la medicina popular, puesto que se cree que es un remedio poderoso contra muchas enfermedades: la peste, la fiebre, las picaduras de la serpiente, etc. Es la flor de las muchachas vírgenes y la favorita de la Virgen. La albahaca es la morada de la virginidad: en el cuento *La madre del sol*¹⁶⁷ de la albahaca nace una doncella. Además del poder lustrativo y protector, la albahaca se considera un poderoso requisito en la adivinación y la magia amorosa. Se cree que tiene el poder de provocar el amor y de mantenerlo. Las jóvenes se adornan con ella para poder enamorar a los mozos, las novias la meten en la comida de los novios para “hechizarlos”. Entre los serbios de Kosovo, la novia, cuando la comitiva de la boda entra en su patio, debe mirar al novio a través de albahaca, pronunciando: “Yo te miro con un ojo abarcándote entero, y tú a mí no puedes, ni siquiera con los dos ojos”. Čajkanović menciona toda una serie de costumbres nupciales relacionados con la albahaca¹⁶⁸.

Poderes especiales se atribuyen a la albahaca en España también. Primero mencionaremos las creencias que discrepan con la tradición balcánica y que se refieren a su carácter maligno. Sintetizando la nota sobre esta planta que da Covarrubias en el *Tesoro*, Devoto advierte:

La noticia del *Tesoro* – bastante larga, pero aún más densa que extendida– es una buena muestra de las encontradas connotaciones de la planta: su utilización culinaria no impidió que se la considerara venenosa; sus cualidades terapéuticas coexisten con la creencia de que creía escorpiones (dentro y fuera de los sesos de quienes la huelen); simbolizaba –simboliza– a la vez el amor y el odio (...).¹⁶⁹

¹⁶⁶ Čajkanović describe las situaciones y los rituales en los que es imprescindible usar la albahaca. Mencionaremos unos: con el fin de proteger al recién nacido, hay que poner al lado de su cabeza el “agua de albahaca”, o bañar al niño en la misma; la novia tiene que llevar un ramillete de albahaca durante la boda y la suegra la “protege” envolviéndola tres veces con la tela adornada con esta planta; la misma función protectora la tiene la albahaca con la que se adornan los animales domésticos como los caballos y los bueyes; cuando una persona fallece, hay que ponerle la albahaca en las manos, con ella se adornan los féretros y se planta en las tumbas. La albahaca es una de las plantas llamadas *сеновите биљке* (“las plantas de las sombras”), o sea, las plantas en las que moran las almas de los difuntos. Véase: V. Čajkanović, 1994, 4, pp. 36-43.

¹⁶⁷ Vuk, *Srpske narodne pripovetke*, Belgrado, Državna štamparija, 1937, n° 66.

¹⁶⁸ Sobre todas estas creencias, véase también: V. Čajkanović, 1994, 4, pp. 36-43.

¹⁶⁹ D. Devoto, 1974, p. 397.

Este tipo de creencias es ajeno a la tradición serbia en la que el poder de la albahaca es puramente benéfico y coincide con las características positivas que se le dan en España, tanto las terapéuticas y culinarias, como las que la relacionan con lo sagrado, con los difuntos inocentes¹⁷⁰, el poder apotropaico y lustrativo de poder alejar al diablo; se la vincula a la pureza y su renovación, al atractivo femenino y al poder de prolongar la relación amorosa¹⁷¹. Las pruebas de su significado erótico que gira más bien hacia la promiscuidad o la “fácil disponibilidad” de la mujer (Devoto las encuentra en ciertas fuentes literarias¹⁷²) no se conocen en la tradición serbia. Con casi toda seguridad podemos decir que ese último simbolismo de la planta es posterior y que probablemente nació justamente de la contraposición con el básico valor simbólico de albahaca, del que nos hablan numerosos testimonios etnográficos europeos en los que esta planta se asocia a la virginidad y la pureza¹⁷³.

Tanto en la tradición serbia como en la española, la albahaca se relaciona con el sol. En cuanto a la primera, mencionemos sólo el caso de la balada de la “Doncella Albahaca” donde dice que ella es hermana de este astro. El papel especial que en España se da a la albahaca en las fiestas de San Juan demuestra que algunas creencias semejantes existían en España también. Es una de las hierbas de San Juan con propiedades mágicas. Caro Baroja advierte en el año 1979:

La albahaca es también hierba del día de San Juan, con propiedades mágicas. Un estribillo muy repetido en comedias antiguas dice:

Que si buena es la albahaca
mejor es la cruz de Calivaca.

La cruz de calivaca es la de Caravaca, reproducciones de la cual se emplean en la actualidad incluso, para preservarse de maleficios. De la albahaca se enumeran bastantes propiedades misteriosas en la *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte* del licenciado don Antonio de Liñán y Verdugo, publicada en 1620, propiedades que le asignaba la gente culta tanto como el vulgo y entre las que descuella la de su olor causante de enfermedades misteriosas.

En Andalucía aun en la época actual las dos plantas mágicas por excelencia de la “Sanjuanada” son el helecho y la albahaca. Según un escritor de fines del pasado siglo, don Benito Mas y Prat, las andaluzas siembran helecho y albahaca de noche, para que a la mañana “reverdezcan” (?).¹⁷⁴

¹⁷⁰ Ver: D. Devoto, 1974, p. 406, donde en la nota nº 9 el autor menciona la imagen del niño muerto en el *O' Donnell* de Galdós, en cuyos manos ponen flores y ramitos de albahaca.

¹⁷¹ D. Devoto, 1974, p. 405, 410-412.

¹⁷² D. Devoto, 1974, pp. 413-414.

¹⁷³ Ver: A. Gubernatis, 1978, pp. 361-363.

¹⁷⁴ J. Caro Baroja, 1983, p. 216.

Entre esta costumbre española y las creencias que tienen los serbios respecto a la albahaca y el helecho existen muchos paralelos. En los cantos de boda serbios, hallamos la imagen de la novia que durante todo el día anterior a la boda está sembrando albahaca para que “brote por la tarde”, “se ponga en cruces a la medianoche” y a la mañana esté lista para hacer de ella ramilletes que la novia regalará a cada cortejante de la boda excepto al novio y al hermano del novio – el regalo del novio será ella misma, y el del hermano, la amiga mejor de la novia (Vuk, 1, nº 36). En cuanto al helecho, según las creencias atestiguadas entre los serbios, su flor y semillas, que se pueden recoger sólo en la noche de San Juan, tienen propiedades mágicas: quien consigue tenerlas en su poder puede llegar a comprender el lenguaje de los animales y el de las plantas (*немушти језик* = “el lenguaje mudo”)¹⁷⁵. No nos adentraremos más en el problema de los paralelismos ibérico-balcánicos respecto a las creencias relacionadas con las propiedades de estas plantas. Son muchos y merecen que se les dedique un estudio aparte. Lo que podemos concluir partiendo de las fuentes mencionadas es que la albahaca es una de las plantas a las que el pueblo le atribuye el mayor poder mágico. Se asocia con la pureza, la virginidad y la justicia, igual que con la inmortalidad, la fertilidad y la renovación. Gracias a su naturaleza especialmente vinculada a la fuerza del sol, puede “reverdecer” de un día para otro – capacidad que en España se le da sólo si se siembra la noche de San Juan. En los cantos de boda serbios esta característica suya se le cree inmanente y el nacimiento y el crecimiento mágicos de la planta ocurren dentro de las preparativas de la futura novia para su próxima boda (véase el capítulo IV).

Todas las creencias señaladas respecto a la albahaca revelan el perfil de la “Doncella Albahaca” entronizada en las “aguas de albahaca”, que, una vez más, confirma las mismas características de una diosa madre: la virginidad, la fuente de la vida, la fertilidad femenina, la renovación. “La fuente fría” y la albahaca son sus atributos.

¹⁷⁵ Se trata de una empresa muy difícil de realizar puesto que se cree que el helecho da flores y semillas sólo la medianoche anterior al día de San Juan. Es entonces cuando las brujas y “otras almas impuras” las recogen porque si no, se quedarían sin sus poderes. Para conseguirlas, el hombre tiene que pisar el helecho la noche antes del día de San Juan y cercarlo haciendo alrededor de él un surco con “vukovac”, la espada en la que está grabada la imagen de un lobo; al surco debería echar la sal bendecida y permanecer hasta el amanecer al lado del helecho, protegiéndolo y resistiendo el miedo a las “almas impuras”; a la mañana podrá recoger las semillas (V. Čajkanović, 1994, 4, p. 262)

3) *El monte del bosque de arces*

El tercer atributo de la Doncella Albahaca es el monte cubierto de arces. Sobre el motivo del monte ya hemos hablado en relación con los ciervos y los espacios no adornados, de forma que nos centraremos en el motivo del arce. En la tradición serbia al arce se le atribuyen poderes especiales que, en su mayor parte, coinciden funcionalmente con los que se adjudican a la albahaca. Existen varios testimonios de adoración de “arces sagrados”. Se le atribuye una gran fuerza apotropaica, puesto que se cree los objetos hechos de la madera de este árbol no pueden ser embrujados de ninguna manera. Čajkanović ha encontrado posibles huellas de creencias semejantes en la antigüedad clásica en el hecho de que el caballo troyano ha sido construido justamente de la madera de arce y cita a Servio, que en sus *Comentarios de La Eneida* de Virgilio (2, 16) dice: “acer in tutela stuporis est: et viso equo stupere Troiani”. Por la misma razón tiene el arce un papel importante en el culto de los muertos: en la zona de Štavik, según informa Čajkanović, los “ataúdes” en los que posan a sus difuntos se hacen ahuecando el tronco de arce; es indicativo que a esos ataúdes se los llama *кораби*, ‘barcos’. El significado de este “medio de transporte seguro”, en el que el difunto “viaja” al mundo de los muertos está claro. Por la misma razón las *gusle* –el instrumento épico (no sirve para producir música, sino exclusivamente para acompañar el canto épico) – casi obligatoriamente tiene que ser hecho de la madera del arce. De ahí la fórmula épica *гусле јаворове*, ‘el *gusle* de arce’, existente tanto en la poesía serbia como en la rusa.¹⁷⁶ Como ya ha demostrado Čajkanović, igual que la poesía épica griega y la germánica, la épica serbia ha nacido del culto a los antepasados y, por lo tanto, del culto a los muertos.¹⁷⁷ La ejecución de estos cantos transporta al *guslar* y a sus oyentes del tiempo real al “tiempo absoluto”, en que se entrecruzan las esferas mitológica, histórica, ética y cósmica. Los acontecimientos históricos reales cobran su “verdadero” sentido vistos desde la perspectiva de sus sentidos cósmico y ético. De esa forma se borra la frontera entre el presente y el pasado que se funden en uno y, también, se vuelve más frágil la línea que separa los mundos de los muertos y de los vivos, haciéndolos convivir dentro de un mismo espacio y tiempo épicos. El arce figura como objeto intermediario entre esas dos esferas.

¹⁷⁶ Respecto a todas estas creencias ver: V. Čajkanović, 1994, 4, pp. 100-102.

¹⁷⁷ V. Čajkanović, 1994, 2, pp. 504-506.

Teniendo en cuenta las creencias respecto del arce mencionadas, se hace más claro el motivo del “monte del bosque de arces” de la balada. El monte parece representar un lugar sagrado, cuya sacralidad es tal que en él es imposible cualquier embrujamiento. Es un lugar intermediario entre las esferas de los vivos y de sus antepasados difuntos, igual que entre las esferas celeste y terrena (acordémonos de los atributos uránicos de la “doncella”). Igual que el arce, es la garantía del paso satisfactorio de las fronteras entre esas esferas y, por lo tanto, de la continuación de la vida y su renovabilidad. Todo eso revela un nuevo aspecto de la “Señora de la fuente fría”: a parte de su relación con la fertilidad, parece ser la encarnación de un intermediario mítico entre la comunidad y el más allá y, por lo tanto, también, un tipo de psicopompo (véase sobre ello el capítulo III.3.7.2.3.), capaz de proveer el viaje seguro hacia la morada de los antepasados difuntos. De ahí que el bajá *tirano* (que quiere apoderarse de algo que no le pertenece casándose *a la fuerza* con la doncella) acaba severamente castigado, mientras que el zar respetuoso (que, una vez identificada la doncella, la *reconoce* por tener parentesco espiritual con ella) reafirma su buena relación con la doncella después de su encuentro mutuo: la deja hablar antes que él mostrándole así su respeto y dándole el rango que le pertenece; le regala “ricos regalos” y le afirma la soberanía sobre el monte diciéndole que vuelva a “sentarse” allí donde antes estaba “sentada”. Obsérvense aquí elementos típicos de una divinidad femenina relacionada con la soberanía sagrada y los rituales del “matrimonio sagrado” como, por ejemplo, era Epona (protectora de caballos) o la Macha irlandesa (una triple diosa que en una de sus tres identidades se imaginaba como mitad-mujer, mitad-yegua)¹⁷⁸. Se sabe que la Epona celta tenía sus cultos tanto en la Península Ibérica como en la Balcánica y que a veces se la imaginaba como una diosa desdoblada en tres figuras y relacionada con las *Matres* – diosas madres, propiciatorias de la prosperidad y la fertilidad¹⁷⁹. A diferencia de la tradición celta en la que a estas diosas se la relacionaba con yeguas, la Doncella Albahaca de la balada serbia se relaciona con ciervos – ya hemos mencionado que en una variante de la

¹⁷⁸ Con este tipo mitológico hay que relacionar el antiguo ritual irlandés de la entronización de reyes practicado en el reino de Uldah, durante el cual se celebraba el matrimonio ritual del rey y su reino. Se elegía una yegua blanca que simbolizaba a Irlanda y a la que el futuro rey se le acercaba entrando en el recinto a cuatro patas, fingiendo así que era un caballo, y simulando la cópula entre los dos. La yegua posteriormente era sacrificada y consumida. Respecto de ello, véanse: M. Green, 1992. p. 187; V. M. Renero, 1999. “Caballo”, pp. 41-42; “Soberanía sagrada”, pp. 175-176. Renero llama la atención sobre la pasmosa semejanza que esta costumbre tiene con el ritual de soberanía hindú denominado *açvamedha* (V. M. Renero, 1999, pp. 42, 175-176).

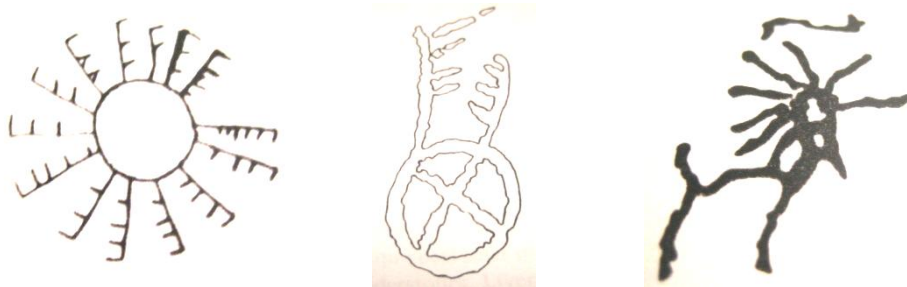
¹⁷⁹ V. M. Renero, 1999. “Epona”, p. 81-82; “Matres”, pp. 137-138.

balada *Manaba el agua fría*, la doncella se enfrenta con su usurpador montando sobre un caballo ensillado con la cornamenta de ciervo – racionalización de la imagen de la *vila* montando sobre un ciervo.

III.2.2. *El agua enturbiada con el cuerno y aclarada con los ojos*

En el capítulo III.2.1. hemos hablado de Jela –la “buena doncella” de la *pesma Madrugaban las doncellas (I)* – y de dos motivos asociados a ella: el de la doncella/tierra dormida y el del regazo/fuente immaculados. Mientras que el regazo virginal de la doncella se asocia a la imagen de un arador divino con el “arado puro”, el ajete que actúa sobre la “fuente clara” es un ciervo mitológico que enturbia el agua con su cuerno y la vuelve a aclarar con sus ojos. La acción de fertilizar sin dañar la castidad, por un lado, y la de enturbiar el agua aclarándola a la vez, pertenecen al mismo tipo de ideas. Vamos a detenernos más en este motivo y analizarlo con más detalle.

La asociación de las astas del ciervo con los rayos del sol es muy antigua en el continente europeo y sus pruebas se pueden hallar en el arte prehistórico. He aquí tres representaciones neolíticas procedentes de la Península Ibérica: la primera (de Tajo de las Figueras) representa el sol con rayos dibujados a manera de astas del ciervo; en la segunda (de Laxe da Rotea do Mende) aparece una rueda solar combinada con dos astas; y en la tercera (procedente de un megalito de Carapito) está representado un ciervo con astas juntadas creando un circo solar encima del cual están dos grandes soles radiantes (en el fragmento de abajo no se puede apreciar el conjunto entero)¹⁸⁰.



Según apunta Vázquez Varela, los ciervos aparecen en más de 95% de todas las figuras animalísticas en los petroglifos de Galicia, representados normalmente junto a círculos y ruedas solares. Esta enorme desproporción lleva al autor a la idea de que el hombre prehistórico hacía la preselección de las especies que iba a representar y que

¹⁸⁰ Las tres fotos proceden de M. Green, 1991, pp. 23-26.

esa selección la hacía conforme con algún tipo de ideología mágico-religiosa en la que, por lo visto, el ciervo tenía el lugar principal respecto a los demás animales¹⁸¹. Según las indicaciones de Alonso del Real, en la pintura rupestre de Cantabria el porcentaje de la aparición de cérvidos con respecto a las demás especies es aún mayor de 95% y, como apunta, es indudable el carácter mágico-religioso de ciertas composiciones. El autor considera también probable la posibilidad de que algunas de ellas escondan alguna historia o mito que le quedan oscuros¹⁸².

De la temprana Edad de Bronce provienen las representaciones de las astas de ciervo que se juntan creando círculo; he aquí unas procedentes de Val Camonica, norte de Italia¹⁸³:



La misma idea se puede observar en una moneda de plata de la Edad de Hierro en la que aparece un dios representado con astas del ciervo entre las cuales está una rueda solar¹⁸⁴. Green llama la atención sobre dos figuras de Cernunnos (dios-ciervo celta cuyo nombre quiere decir ‘El Astado’), una en piedra y otra en bronce, halladas en Sommerécourt (Haute-Marne) y pertenecientes al periodo celto-romano, en la que existen agujeros que, según indica la autora, probablemente servían para introducir en ellos las astas que se quitaban en otoño y se volvían a poner en primavera, cuando se utilizaban en prácticas rituales¹⁸⁵. Todas estas representaciones claramente aluden a la ecuación iconográfica establecida en el suelo europeo desde las épocas muy remotas entre las astas del ciervo y los rayos del sol y, por consiguiente, entre el ciervo y el sol, lo que puede explicar las representaciones de ciervos con enormes cornamentas dispersas en varias localidades de Europa. Representaciones de discos solares en forma de espejos radiantes, ubicados encima de los cuernos del ciervo, han sido

¹⁸¹ J. M. Vázquez Varela, 1990, p. 97-104.

¹⁸² C. Alonso del Real, 1974, pp. 7-77.

¹⁸³ Tomado de: M. Green, 1991, pp. 23, 55.

¹⁸⁴ M. Green, 1991, p. 100 y, también, de la misma autora, 1992, p. 232.

¹⁸⁵ M. Green, 1992, p. 232.

halladas en la zona transbaicálica, lo que extiende la zona con huellas de este tipo de ideas mucho más allá del Ural y del este euro-asiático¹⁸⁶. Las pruebas de la relación ciervo-sol son numerosas en otras partes del mundo también, especialmente en las tradiciones de ciertas tribus indias de la América de Norte. En la tradición de los hopi indios, la imagen sagrada del Dios Sol tiene forma de un gamo, mientras que para los pawnee el ciervo representa el heraldo de la luz que guía hacia la claridad del día¹⁸⁷.

Por fin, podemos concluir que la imagen del ciervo que enturbia el agua con su cuerno y la aclara con sus ojos hay que interpretarla teniendo en cuenta que el cuerno del ciervo es el símbolo del rayo del sol que *actúa sobre el agua sin enturbiarla de verdad*. He aquí lo que Morales señala respecto del motivo de revolver el agua:

Si todo nace del agua, el agua tiene que sufrir una transformación para producir el comienzo de la vida. Se busca el elemento catalítico que haga surgir lo sólido del líquido, el ingrediente activo que movilice lo pasivo. En la mayor parte de los mitos de creación, se explica que la vida nace de un caos acuático vitalizado por la energía celestial o meteorológica de alguna deidad. Este antagonismo dialéctico está ilustrado en el Hermetismo como Agua y Fuego. Lo que desciende de lo alto es generador (fuego), y lo que asciende de abajo es nutricio (tierra). Mircea Eliade explica que en la alquimia, la regresión de la materia al estado líquido corresponde en las cosmologías al estado caótico primordial, y en los rituales de iniciación, a la muerte simbólica del iniciado.

La creación empieza con un acto de división de los opuestos que estaban unidos en la deidad. De la separación emerge una explosión de energía que produce la multiplicidad fenoménica del mundo. (...)

La deidad generadora crea activando el viento, la tormenta, el trueno, el relámpago o el fuego.¹⁸⁸

Y, volviendo una vez más sobre el motivo del ciervo que enturbia el agua con su cuerno y la aclara con sus ojos, vemos que, si entendemos la simbología solar del ciervo y de su cuerno, la imagen recobra su verdadero sentido “lógico”: el agua como sustancia generatriz recibe los rayos del sol que penetran en ella, la “enturbian”, es decir, la impregnan de su energía, dejándola al mismo tiempo clara. La acción de “enturbiar” el agua sí tiene connotación erótica (igual que en la poesía amorosa), pero esta vez se trata de un “erotismo cósmico”.

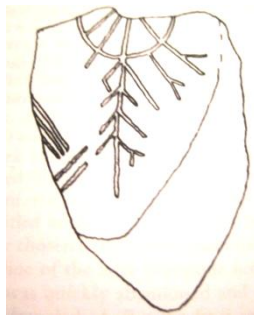
III.2.3. *El ciervo solar y el zapis*

¹⁸⁶ N. Laurinkiene, 2000, pp. 39-41.

¹⁸⁷ Véase “Ciervo, gamo, gacela, alce” en: J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991.

¹⁸⁸ E. Morales Blouin, 1981, pp. 169-171.

El vínculo ciervo-sol, en parte, está basado en la simbología de la cornamenta del ciervo que se renueva periódicamente y que representa la sucesión de las épocas de la muerte y el renacer de la naturaleza conforme con los ciclos anuales del sol. El reflejo de este tipo de ideas se puede observar en los petroglifos de Montecelo, Pontevedra (grupos IV, VII y VIII), en los que aparecen ciervos con extraordinarias cornamentas y una escena de aparente cópula de cérvidos combinada con un círculo con nueve cazoletas en su interior¹⁸⁹. Por todo lo indicado el ciervo llega a identificarse con los ciclos de la renovación del mundo de la vegetación y con lo que es su imagen central, el árbol de la vida¹⁹⁰. Este tipo de identificaciones es también muy antiguo, puesto que se conocen representaciones prehistóricas en las que coinciden formas solares combinadas con motivos de árbol y de las astas del ciervo, como en la estela funeraria celto-romana de Bois-de-la-Neuve-Grange, Bas-Rhin, que reproducimos aquí:¹⁹¹



Esta relación simbólica es especialmente interesante puesto que contrapone la imagen del ciervo-árbol a la ya analizada imagen de la doncella-abeto, creando así una nueva pareja de motivos afines, pero esta vez establecida en el plano de la vegetación. A pesar de que los textos presentados no revelan pruebas para ello, la descripción de la forma en la que se realiza el *ranilo* claramente apunta hacia esa dirección. En las descripciones anteriormente citadas hemos visto que el *ranilo* podía tener lugar o fuera del poblado (al lado del agua / en la cima de un collado cercano) o en el centro del pueblo, alrededor del *zapis* (el árbol sagrado del pueblo), al que las mozas locales se dirigían de dos en dos a eso de la medianoche. Este hecho apunta claramente hacia la ecuación funcional entre la acción de “madrugar al agua” (donde tendrá lugar en encuentro con el ciervo solar) y aquella de “madrugar al *zapis*” que no

¹⁸⁹ Las descripciones de los petroglifos y fotografías de algunos de ellos se pueden encontrar en: A. J. de la Peña Santos, 1994-1995, 274-281.

¹⁹⁰ Véase “Ciervo, gamo, gacela, alce” en: J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991.

¹⁹¹ La imagen retomada de: M. Green, 1991, p. 60.

se menciona en ninguno de los cantos, pero sí existe como una acción que se realiza durante el *ranilo*. Por lo tanto, el “encuentro” de las mozas vírgenes del pueblo con el *zapis* funcionalmente opera dentro del rito de la misma manera que el encuentro con el ciervo en el agua del que versa la *pesma Madrugaban las doncellas 1*. La realización de la práctica del *ranilo* en la que el rito se realiza alrededor del *zapis* central del pueblo indica que ese árbol representa el objeto central del rito, por lo que hace falta dar más datos respecto de las creencias e ideas relacionadas con el *zapis*.

Para una mejor comprensión de significado mágico-religioso del *zapis* es imprescindible exponer los resultados de las investigaciones hechas por Ivica Todorović respecto a la costumbre llamada *litijski ophod*, en la que el *zapis* tiene un papel importante. *Litijski ophod* es un rito complejo que se realiza con el fin de proteger el pueblo, reforzar sus fronteras y sacralizar todo su coto. Se practica el día del santo patrón del pueblo en forma de una procesión que, después de ciertas acciones rituales, se forma en el *zapis* central (que funciona como el punto cero del pueblo) y, encabezada por un sacerdote, se dirige hacia los árboles sagrados limítrofes (cuyo nombre es también *zapis* y que funcionan como cotos de demarcación del territorio perteneciente al pueblo), deteniéndose en cada uno de ellos, realizando varios rituales durante su trayectoria y creando de esa forma un círculo mágico alrededor del pueblo. Después de analizar un enorme número de testimonios sobre las realizaciones concretas de este rito entre la población serbia de distintas zonas, Todorović ha llegado a valiosísimas conclusiones respecto al *zapis*. Lo que señala en sus observaciones es que en el sistema de la religiosidad popular serbia el *zapis* está percibido como el lugar en el que habita el *zmaj*.

Todorović llega a la conclusión de que el *zmaj* debería ser comprendido como forma en la que se imagina a la divinidad soberana del panteón precristiano serbio:

Este ser sobrenatural es: 1) en primer plano de manifestación, la divinidad creadora del cosmos (el Pensamiento creador, el Logos creador), que vence las fuerzas de la inercia creando la totalidad del universo, 2) en un segundo plano, es una divinidad solar (relacionada con el correspondiente calendario solar) que vence las tinieblas, 3) en un tercer plano, es una divinidad de la vegetación y de la mitad estival del año, que vence el frío y el invierno, 4) en un cuarto plano, es una divinidad de fertilidad (agraria, ganadera, etc.), que despierta la tierra y la “fertiliza” (en ese contexto el arado es su símbolo), 5) en un quinto plano, es el señor de las accidentes meteorológicos que provee condiciones meteorológicas favorables (lluvias bienhechoras, protección contra el granizo, etc.), luchando contra su adversario maligno, que también está relacionado con el elemento del agua (o del fuego), 6) en un sexto plano, esta divinidad es protectora del

domicilio, el patrón de la estirpe, el ancestro mítico que vive debajo del hogar (o del umbral), el sinónimo del santo patrón de la familia.¹⁹²

Lo que es de un interés especial para el tema de nuestro estudio es que Todorović, a base de los elementos constitutivos del ritual de las procesiones patronales, reconstruye ciertos elementos mitológico-religiosos que son inherentes a la divinidad en cuestión:

(...) a base de los hechos conocidos podemos conjeturar la existencia de una divinidad cuyas formas de manifestación básicas son el *pez* y el *ciervo* y que está abierta a aspectos diversos del proceso vital, a la *muerte* y al *nacimiento* del ser humano (seres vivos), la vegetación, el sol (el día), es decir, que está en relación con las creencias en la inmortalidad.

Conforme con ello, el pez –como una de las formas en las que se manifiesta la divinidad imaginada de esta manera –, es el señor de los accidentes meteorológicos y del elemento del agua (es decir, de la dualidad agua/fuego, que está particularmente marcada en la imaginería en torno al *zmaj*), mientras que, por otro lado, el ciervo es el señor de la vegetación vinculado al ciclo solar, es decir, en relación con el bosque y el elemento de la tierra. Conforme con este concepto hay que recordar las archiconocidas imágenes mitológicas de la tierra soportada por el pez y del ciervo que en sus astas sostiene la tierra¹⁹³. De hecho, se trata de imágenes arquetípicas (presentes en varios lugares y en periodos diferentes), manifestadas también en las representaciones alto-bizantinas de Jesucristo en las formas del pez y del ciervo.¹⁹⁴

Todorović señala que el origen de este tipo de ideas entre los serbios hay que buscarlo en los más antiguos estratos del pensamiento religioso autóctono, que se remonta a la civilización de Lepenski Vir. En ella, los cultos en torno al cráneo humano, el pez, el ciervo y el perro representan la base de un complejo sistema religioso que, en ese sentido, es un fenómeno asombroso y solitario con respecto al resto de la Europa mesolítica¹⁹⁵. Su continuidad, según señala Todorović, es

¹⁹² I. Todorović, 2005, pp. 333-334.

¹⁹³ Respecto a estas ideas entre los eslavos, el autor aquí remite a: A. V. Gura, *Simvolica životnih v slavyanskoj narodnoj tradicii*, Moscú, Indrik, 1997 [= A. B. Гуря, *Символика животных в славянской народной традиции*, Индрик, Москва, 1997], p. 86.

¹⁹⁴ I. Todorović, 2005, pp. 317-318.

¹⁹⁵ Lepenski Vir, Serbia, es localidad arqueológica que ha dado nombre a una de las más complejas y más brillantes culturas prehistóricas europeas. Las primeras huellas de la presencia humana en las cuevas de la zona datan del 20 000 a.C., los primeros asentamientos de 7000 a.C., pero lo que propiamente se considera la *cultura* de Lepenski Vir pertenece al periodo entre 6500 y 5500 a.C. Destaca por ser la primera cultura europea conocida hasta hoy con un elevado nivel de relaciones económico-sociales, la realización de una arquitectura específica y la escultura monumental moldeada, por lo que representa un caso completamente aislado y solitario en el periodo mesolítico. Las investigaciones arqueológicas realizadas indican que no se trata sólo de asentamientos prehistóricos sin más, sino de los restos de una *cultura* en el pleno sentido de la palabra, con un desarrollado sistema de ideas abstractas y una religiosidad compleja, en la que los cultos centrales están relacionados con el cráneo humano, el pez, el ciervo y el perro, mientras que el triángulo y el trapecio presentan las figuras geométricas básicas (véase: D. Srejšević, 1969). A base de sus investigaciones, Srejšević concluye que el pez y el ciervo deben de haber sido animales sagrados en la cultura de Lepenski Vir y probablemente eran parte de algún mito sobre la creación del mundo y de los humanos (p. 145). Sobre varios

observable en varios elementos básicos de la religiosidad popular serbia, no sólo como elementos incorporados en ella, sino más bien como su mismo eje ideológico, hoy en día cristianizado¹⁹⁶.

III.2.3.1. *La figura del zmaj en la imaginación popular*

He aquí lo que V. Čajkanović concluye respecto a la figura del *zmaj* al reunir y analizar un amplísimo número de material etnográfico relacionado con el tema. Según afirma este gran maestro, se trata de un ser muy presente en las creencias de la religiosidad popular serbia y, tal como se lo imagina, en su forma pura, bastante solitario respecto de las demás tradiciones europeas y orientales. Las contaminaciones llegadas desde fuera han hecho que en algunas zonas se le atribuyan ciertas características pertenecientes al otro ser mitológico-legendario y muy diferente de él, conocido en la tradición serbia bajo los nombres de *aždaja/aždaha*¹⁹⁷, *ala*¹⁹⁸ o *lamija*¹⁹⁹, y en el ámbito más amplio europeo, bajo el nombre de dragón (en su aspecto negativo). A diferencia de este ser que tiene naturaleza maligna y peligrosa, el *zmaj* es siempre positivo, es más, sus enemigos principales son justamente los dragones. Los *zmajes* son protectores de la comunidad y del bien en general, y como tales, junto con ángeles y santos, pertenecen al ejército celestial que lucha contra los demonios malignos, la injusticia y el mal. Se les imagina como serpientes voladoras hechas del fuego (sus cuerpos emanan y sus bocas echan fuego) y son, realmente, el mismo fuego. También se los describe como ‘hombres del fuego’, (*огњени људи*),

elementos constitutivos de la cultura de Lepenski Vir hoy en día perceptibles en el yoga y sobre las ideas religiosas de esta cultura que milenios más tarde (y de forma sorprendentemente igual) se pueden encontrar en el sistema filosófico-religioso pitagórico y en el *Timeo* de Platón, véase I. Todorović, 2000. Respecto a las observaciones de Todorović no está de más recordar que varios investigadores han llamado la atención sobre el fuerte componente extático geto-dacio y tracio relacionado con la idea de la inmortalidad (observable en los griegos antiguos), que ha influido en las especulaciones pitagórica, órfica y empedoclea (sobre las opiniones de este tipo de Erwin Rohde, Karl Meuli y Erik Dodds, véase: Díez de Velasco, F., “Religiones de los pueblos del centro, norte y este de Europa”, en: *HREA*, pp. 573-574.). Tampoco hay que olvidar que el mismo Platón atribuye la procedencia de ciertos conocimientos suyos y sus ideas holísticas del alma como base sutil del cuerpo a un “médico tracio de Zalmoxis” (*Cármides*, 156 d) y que Heródoto (eso sí, desde una perspectiva muy helenocentrista) menciona a un Zalmoxis (pseudo) histórico que era esclavo de Pitágoras (véase: F. Díez de Velasco, “Religiones de los pueblos del centro, norte y este de Europa”, en: *HREA*, pp. 575-579).

¹⁹⁶ I. Todorović, 2005, pp. 282-319.

¹⁹⁷ La palabra *aždaja* es de origen persa: *aži Dahaka*, la culebra. Ver: S. Petrović, 1999, p. 105.

¹⁹⁸ En cuanto a la etimología de la palabra *ala* o *hala*, Ivanička Georgieva cree que esta voz proviene del griego *χααζα*, que quiere decir “granizo”, porque, según las creencias, es este ser el que lleva las nubes de granizo a las cosechas. Sobre la etimología, véase: S. Petrović, 1999, p. 104.

¹⁹⁹ A pesar de que comparten el mismo nombre con las *lamias* ibéricas, la forma en la que se imagina a las *lamijas* búlgaras, macedonio-eslavas y serbias es diferente de aquella que encontramos en la Península Ibérica, porque se trata de seres idénticos a *aždajas* y, por lo tanto, muy similares a la *coa* gallega.

‘fuerzas del fuego’ (*огњене силе*) o ‘cuerpos del fuego’ (*огњена тјела*). Estas ideas se pueden encontrar también en dos adivinanzas serbias: “Por un lado, leña; por el otro, leña; por el medio, un *zmaj* tumbado”, con la respuesta “el fuego”; u otra: “En el centro en la casa, el nido del *zmaj*”, y la respuesta es “el hogar”.²⁰⁰ En cuanto a la manera en la que el *zmaj* nace (en su forma no humana) hay dos creencias: según la primera, nace de la culebra de Esculapio (*zamenis longissimus*) a la que “ningún ojo humano pudo ver durante nueve años”, mientras que según la segunda, el *zmaj* nace de la carpa que, al cumplir cuarenta años, sale volando del río y se va a su nueva morada en el bosque o en el monte, deshaciéndose durante su vuelo de sus escamas en forma de chispas. En ciertas zonas coinciden las dos creencias y allí dicen que el *zmaj* nacido de la carpa provoca años lluviosos, mientras que el nacido de la culebra de Esculapio provoca los años de sequía. También puede tener forma humana – en ese caso se parece a un hombre común, pero dotado de una valentía extraordinaria y de una enorme capacidad erótica (se cree que los *zmajes* son bonísimos amantes). Para un gran número de héroes épicos de las gestas serbias se cree que realmente eran *zmajes* o hijos que éstos han tenido con mujeres comunes (los *zmajes* se sienten muy atraídos por las doncellas y mujeres que viven vida pura, a veces las raptan, y las llevan consigo para luego tener hijos con ellas). Viven en montes altos y de difícil acceso, o en “castillos que no están ni en el cielo, ni en la tierra”, pero también pueden habitar ciertos árboles. Entonces se cree que esos árboles son sagrados. Se cree que el *zapis* está habitado por el *zmaj*. A su voluntad, pueden metamorfosearse en humanos o en animales. Son seres-protectores de la comunidad a la que pertenecen (cuando tienen forma humana) o de toda la nación y sus valores (en la época de la invasión y la ocupación turcas, ellos eran los defensores de la cristiandad). Estas ideas se reflejan en la creencia de que la desaparición de los *zmajes* producirá el fin del reino serbio, que, privado de ellos, perderá a sus principales defensores²⁰¹.

En el nivel local, los hombres-*zmajes* pueden tener también una función especial, que es la de proteger a la población y sus cosechas de las nubes de granizo. Entonces luchan contra las *alas* (seres portadores de nubes de granizo) protegiendo el pueblo de las tempestades y cuidan así de su bienestar. Estos *zmajes* (que en las zonas de Herzegovina, suroeste de Serbia y en Montenegro tienen un nombre especial, el *zduhać*), cuando presienten que el peligro se avecina, se “duermen”, es decir, entran

²⁰⁰ Véanse: V. Čajkanović, 1994, 5, p. 267; S. Petrović, 1999, p. 79.

²⁰¹ Sobre las *pesmas* con este motivo, véase: B. Krstić, 1984, A.7.1.1.6.

en un estado en el que para los demás parecen estar dormidos (a pesar de que no es así), abandonan su cuerpo (por lo que no se los puede intentar “despertar”, puesto que jamás podrían volver, sino que tendrían que continuar la vida vagando sin cuerpo) y se dirigen al lugar del combate (siempre en la esfera de las nubes), donde luchan contra los seres enemigos, las *alas*²⁰².

III.2.3.2. *Las formas trimorfas del zmaj*

Del material expuesto se puede deducir que las creencias respecto de los *zmajes* vinculan estos seres imaginarios a ciertas especies de animales. Por ejemplo, en el noreste de Serbia, imaginan al *zmaj* en forma de un ave de fuego²⁰³, mientras que en la zona de Gruža creen que el *zmaj* puede tener forma del toro: cuando se avecina una tempestad, este tipo de toros empieza a bramar, a escavar la tierra con sus patas delanteras y a mirar hacia las nubes; al ver un *ala*, el toro se desata y desaparece para volver después de la tempestad sudoroso y con cuernos ensangrentados del combate²⁰⁴.

La proximidad que existe entre los *zmajes* y ciertas especies animales se nota también en la ya mencionada creencia de que nacen de la carpa o de la culebra de Esculapio. Respecto a esta última, no está de más señalar que en la tradición serbia se le da a esta especie de culebras un rango especial, diferenciándola claramente del resto de las serpientes, que suelen estar asociadas a las fuerzas demoníacas y malélicas²⁰⁵. A la culebra de Esculapio, por otro lado, se le atribuye un carácter benéfico, lo que puede tener que ver con el hecho de que no es una serpiente venenosa. Se cree que cuida de los campos y de las viñas protegiéndolos de *alas* / *aždajas*, es decir, de las nubes de granizo: cuando ve que alguna de ellas se acerca para soltar granizo, la culebra de Esculapio se echa al aire para lidiar con la *aždaja* y lucha con ella a muerte²⁰⁶.

La imagen de la culebra protectora de la comunidad y de la familia es muy común en la tradición serbia. Las “culebras domésticas” viven debajo del umbral u hogar de la casa, o en los cimientos de la misma y protegen la casa y sus habitantes de

²⁰² Sobre las creencias serbias respecto del *zmaj* véanse: V. Čajkanović, 1994, vol. 1, pp. 395; vol. 2, 16, 86, 497, 509; vol. 5, pp. 31, 60, 210, 244, 256, 264, 266-272; D. Bandić, 1991, pp. 164-168; I. Todorović, 2005, pp. 273-279, 288-292, 296-319.

²⁰³ I. Todorović, 2005, p. 289.

²⁰⁴ P. Ž. Petrović, 1948, pp. 342-343.

²⁰⁵ S. Petrović, 1999, pp. 72-73; D. Bandić, 1991, pp. 30-31.

²⁰⁶ S. Petrović, 1999, p. 73. Véase también D. Bandić, 1991, p. 34.

todo tipo de males. Por ello son tabú: no se las puede pegar o insultar de ninguna manera, la gente las trata como miembros de familia, se les dirigen palabras amables, incluso en verso, se les deja comida en los lugares en los que suelen aparecer y se hace todo para mantenerlas junto a la casa; se cree que los habitantes de aquella casa que es abandonada por su culebra protectora están expuestos a enfermedades y a la muerte²⁰⁷. Estas ideas sobre las culebras protectoras están basadas en la creencia de que las almas de los antepasados pueden estar encarnadas en ellas²⁰⁸, por lo que los investigadores comparten la opinión de que la “culebra doméstica” tiene que ser la encarnación del padre de la estirpe²⁰⁹. En el mismo tipo de ideas están basadas las creencias en las “culebras protectoras del coto del pueblo” que, como ya hemos señalado, protegen el pueblo, sus viñas y sus campos del granizo. A la culebra de Esculapio se le atribuye también una capacidad especial de recuperarse físicamente y superar la muerte: se cree que incluso si se la parte por la mitad, su parte delantera se mantiene viva, se refugia en un hoyo, se recupera allí y de ella nace un *zmafj*²¹⁰. Esta característica de la especie puede estar relacionada con el valor simbólico que tenía en el mundo clásico y que la vincula a Esculapio, puesto que esta especie de serpiente es la que aparece enroscada alrededor del caduceo del dios-médico griego –imagen que ha llegado a ser el símbolo de la medicina y la profesión médica–. Esta especie es conocida bajo dos nombres latinos más, que son especialmente curiosos: *Elaphe longissima* y *Elaphis Aesculapii*. Aparte de hacer referencia a la longitud de la serpiente y su relación con Esculapio, estos dos nombres llaman la atención por asociar la especie al ciervo. Las palabras *elaphe* y *elaphis* provienen del *elaphos* griego (‘ciervo’). Todavía está muy oscuro por qué se ha dado este nombre a la familia de las *elaphe* y la explicación que se suele hallar en la literatura es que la especie podría deber su nombre a la marca corniforme observable en su cabeza²¹¹, semejante a una V. Una marca de este tipo seguramente ha tenido un carácter especial distintivo respecto de las demás especies, por lo que es de suponer que le ha sido dada cierta importancia. Sería interesante profundizar en el tema puesto que hay indicaciones de que la simbología de la serpiente cornuda y la de la del ciervo tienen

²⁰⁷ D. Bandić, 1991, pp. 33-34.

²⁰⁸ Para estas culebras se dice que son *сјеновите змије*, ‘culebras de las ‘sombras’’. El adjetivo *сјеновите* viene del nombre *сјен*, ‘sombra’, que, según su significado arcaico, quiere decir ‘alma’ (D. Bandić, 1991, p. 33).

²⁰⁹ D. Bandić, 1991, p. 33.

²¹⁰ D. Bandić, 1991, p. 165.

²¹¹ Véase: K. D. Schulz y A. Entzeroth, 1996, p. 13.

un fondo común, que está relacionado con la figura del dios-ciervo celta Cernunnos, cuya imagen en el Caldero de Gunderstrup aparece acompañada, por un lado, por un ciervo y, por el otro, por una serpiente (que sujeta con su mano izquierda, mientras que en la derecha tiene un torques).



Representación del dios-ciervo Cernunnos en la postura búdica y rodeado de animales como un “Señor de los animales”, el Caldero de Gunderstrup.²¹²

Si nos fijamos en la cabeza de la serpiente, podemos notar una claramente definida línea en la forma de una V:



No faltan investigadores que han visto en esta representación la imagen de una serpiente cornuda, puesto que en otras dos imágenes (también procedentes del mismo caldero) aparecen serpientes con cuernos de carnero; una vez, en la placa con la imagen del dios de la rueda, y, otra vez, en la representación en la que encabeza un ejército. Las pruebas de que el dios de la rueda en la iconografía celta es igualable al dios astado, Green las encuentra en una moneda de plata datada en la Edad de Hierro y encontrada en Petersfield (Hants); en ella aparece la cabeza del dios astado entre cuyas astas se encuentra una rueda²¹³. Esta autora ha reunido datos sobre un gran número de representaciones en las que Cernunnos aparece junto a una serpiente de cuernos de carnero dispersas por Europa, en las que el dios suele aparecer con un recipiente lleno de frutos que tiene posado en su regazo; del recipiente comen dos serpientes cornudas. La autora señala que es especialmente curioso el hecho de que en Sommerécourt (Haute-Marne) han sido halladas dos grabaciones en piedra, una, en la

²¹² La ilustración retomada de: J. J. Hatt, 1976, Ilustración 49, pp. 109-110.

²¹³ M. Green, 1991, p. 100.

que aparece Cernunnos representado de la forma indicada, y otra, en la que se nota la figura de una divinidad femenina con una serpiente cornuda, una cornucopia y una granada, de las que estas dos son bien conocidos símbolos de fertilidad. También menciona que en de Nérís-les-Brains (Allier) ha sido hallada una representación de Mercurio sentado de la manera de Cernunnos, en cuyo regazo reposa la cabeza de una serpiente cornuda; el dios está acompañado por una diosa representada semejante a una ninfa de la fuente. Green llama una especial atención sobre otra imagen, en la que los cuerpos del dios y de las serpientes parecen fundirse en uno. Se trata de un relieve en piedra hallado en Cirencester (Gloucestershire), en el que el cuerpo de Cernunnos está unido con los cuerpos de dos serpientes cornudas en postura vertical, que aparecen sustituyendo las piernas del dios y se erigen cada una hacia un lado de su cabeza para alcanzar frutas o trigo que están colocados en racimos al lado de las orejas del dios²¹⁴. Las representaciones de Cernunnos acompañado por serpientes cornudas han sido halladas en la Península Ibérica también (por ejemplo, una procedente de Arcóbriga, Monreal de Ariza, Zaragoza²¹⁵). Según Green, las imágenes de la serpiente cornuda en el territorio europeo indican su estrecha relación con el dios astado (el dios-ciervo) y el dios de la rueda, para el cual ella considera que es un dios solar, relacionado con la fertilidad, curación, muerte y resurrección²¹⁶. Recapacitando sobre esta combinación de símbolos que rodea al dios, Renero señala:

La asociación con el ciervo indica un elemento de poder y quizá de sexualidad agresiva; la serpiente con cuernos de carnero sería un símbolo de energía y regeneración al tiempo que el torques podría serlo de salud.²¹⁷

Aparte de estos posibles paralelos entre las creencias sobre la culebra de Esculapio en la tradición serbia y las representaciones de Cernunnos diseminadas por el occidente europeo, hay que señalar que las ideas serbias sobre esta especie no son de ninguna manera una especialidad serbia, sino que pertenecen a un ámbito eslavo mucho más amplio. Como señala Rybakov, creencias idénticas han sido halladas entre los rusos, bielorrusos, ucranianos, búlgaros y checos, es decir, en todos los extremos geográficos habitados por los eslavos, lo que revela un origen eslavo común de las creencias en cuestión. A la culebra de Esculapio, los rusos le dan el nombre de *domovik* (=‘amo de casa’); los búlgaros, *stopanin* (=‘amo de casa’); los checos, *gad-*

²¹⁴ Sobre todas estas representaciones, véase: M. Green, 1992, pp. 146-147, 194, 227-228.

²¹⁵ V. M. Renero, 1999, p. 58.

²¹⁶ M. Green, 1992, pp. 227-228.

²¹⁷ V. M. Renero, 1999, p. 58.

gospodarik (=‘reptil-señor’); los serbios, *domaćin* (=‘amo de casa’), *čuvar* (=‘el guardia’), *čuvarkuća* (=‘el guardián de la casa’). Rybakov menciona también creencias similares entre los pueblos vecinos a los eslavos: griegos, armenios y lituanos.²¹⁸ Estas ideas podrían provenir de la antigüedad eslava muy remota, en la que la culebra de Esculapio o bien ha asimilado las creencias acerca de la serpiente benéfica, es decir, el *zmaj* (el nombre *zmaj* deriva de la misma raíz que *zmija*, ‘serpiente’)²¹⁹, o bien ha sido considerada como un tipo de encarnación del ser mitológico llamado *zmaj* en la tradición serbia. Según Rybakov, se trata de un tipo de intermediario entre las esferas terrena y celestial, relacionado con la humedad procedente del cielo, la lluvia bienhechora y fertilizante.²²⁰

Volvamos ahora a los *zmajes*. Algo de la relación existente entre el ciervo y el *zmaj* (para el que hemos visto que es un tipo de encarnación voladora del fuego, habitante de árboles sagrados, cimas de los montes inaccesibles y castillos subcelestiales) puede percibirse en la siguiente balada serbia recogida en Gnjilane (Kosovo):

Појде Марко през горе зелене,
 Па улови јелен' златокрилица,
 Па га врза с три струће синцира.
 Проговара јелен златокрилац:
 “Не вали се Марко Краљевићу,
 Ја сам пасал траве непасане,
 Ја сам пијал воде непијене,
 Пладнивал сам у горе зелене,
 Чу се тргнем, сам да се отђинем”.²²¹

Se fue Marko por los montes verdes,
 y cazó el ciervo de alas de oro,
 y lo ató con tres cadenas.
 Le decía el ciervo de alas de oro:
 “No te jactes, Príncipe Marko,
 yo he pastado hierba no pastada,
 yo he bebido agua no bebida,
 he gozado en el verde monte,
 si tiro de la cadena, me desato solo.

He aquí un curioso motivo del ciervo-volador que no sólo tiene alas, sino las tiene de oro, el metal asociado al sol. Habita “montes verdes” de difícil acceso, en los que pasta “hierba no pastada” y bebe “agua no bebida”. Además, está dotado de una fuerza descomunal –de un tiro es capaz de romper nada menos que tres cadenas con

²¹⁸ B. A. Rybakov, 1981, pp. 190-191.

²¹⁹ Rybakov señala que en todas las tradiciones eslavas se hace distinción entre la serpiente (=ser maligno) y la culebra de Esculapio (= ser beneficioso); véase: B. A. Rybakov, 1981, pp. 190-191.

Los *zmajes* malignos (=dragones) están vinculados a las serpientes, mientras que a los beneficiosos hay que relacionarlos con las creencias acerca de la culebra de Esculapio. Hoy en día, en la mayoría de las tradiciones eslavas, la voz *zmaj* tiene la connotación más cercana a la del dragón. Sin embargo, en la tradición serbia se ha mantenido la diferenciación lingüística entre estos dos tipos mitológicos, puesto que el nombre propio del dragón cósmico persa (Až-Daha) se utiliza como el nombre genérico del reptil mitológico maligno, mientras que la voz *zmaj* está reservada para el prototipo igualable a la culebra de Esculapio.

²²⁰ B. A. Rybakov, 1981, p. 191.

²²¹ V. M. Nikolić, 1910, p. 359.

las que está atado—. Todas estas características el ciervo de la balada las comparte con el *zmaj* (el hábitat, la asociación al sol y al fuego, la fuerza, la capacidad de volar).

Teniendo en cuenta la simbología solar del *zmaj*, se hace más comprensible el motivo del Lago del *Zmaj*, mencionado en el capítulo III.2.1.4., en el que nada el ánade de alas de oro y se bañan los halcones y la corza del vellocino de oro —todos ellos, animales del *zmaj*—, que está guardado por un león feroz y sus doce leones acompañantes y situado en el sitio al que “ningún alma viva puede llegar”. El agua de este lago tiene calidad de “dar la vista”, es decir, de combatir la oscuridad, igual que el sol. La señalada relación de este motivo con el concepto del agua sagrada de Osiris, el dios solar egipcio, confirma lo mismo. Eliade señala que el carácter solar del ciervo ha sido atestiguado en varias tradiciones: en un texto islandés del siglo XIII se menciona un “ciervo solar” con las patas en tierra y los cuernos que tocan el cielo, en la India es común el motivo del ciervo de oro, mientras que en las creencias populares rusas el sol aparece concebido como un ciervo flamígero que corre por el cielo²²². Los casos indio y ruso son especialmente indicativos, puesto que guardan más relación con el ciervo volador serbio (alas de *oro*, capacidad de *correr por el cielo*, relación con el *fuego*).

Para terminar este capítulo, podemos concluir que el *zmaj* en la tradición serbia aparece vinculado a un “ave de fuego” (sobre su relación con el águila, véase III.3.4.), a la carpa, a la culebra de Esculapio, al toro y al ciervo, de las que las última tres especies, según las creencias populares, guardan una explícita relación con el dios del rayo y destructor de las nubes de granizo y que, a la vez, se asocia a la idea de un tipo del ancestro mítico y protector de la comunidad. Esta divinidad del cielo está vinculada a la fertilidad y aparece tanto en la función del portador de lluvias bienhechoras (los *zmajes* nacidos de carpas; águilas y toros relacionados en la tradición serbia con los rituales practicados para provocar la lluvia²²³; las creencias en *toros acuáticos* atestiguadas en varias zonas balcánicas²²⁴), como del *fuego celestial* (el sol) inherente a todas las imágenes mencionadas y relacionado con los ciclos del renacer de la naturaleza.

Es muy difícil decir algo más preciso sobre la lógica interior inherente a la asociación de estas cuatro especies a la figura del *zmaj*. Especialmente es este el caso

²²² M. Eliade, 1985, p. 151.

²²³ I. Todorović, 2005, p. 332.

²²⁴ I. Todorović, 2005, p. 332.

de la carpa y de la culebra de Esculapio respecto al toro y el ciervo. A diferencia de los dos primeros, los últimos dos, como ha sido indicado por la crítica, a veces pueden aparecer como símbolos intercambiables o afines. Eliade señala que en los textos irlandeses muchas veces es difícil discernir entre toros y ciervos, puesto que “el ciervo es llamado ‘buey salvaje’ (*oss allaid, dam allaid, ag allaid*); la cierva, ‘vaca salvaje’ (*bó allaid*), y el cervato, ‘ternero salvaje’ (*loeg allaid*)” y recuerda que durante los ritos rurales de *cervulum facere* se utilizaban máscaras y disfraces alusivos tanto a ciervos, como a toros²²⁵. Este autor menciona la hipótesis de Weisweiler –según la cual, en la tradición celta, existen substratos de dos culturas, la del toro (de origen mediterráneo y propio de las estructuras ganaderas) y la del ciervo (de origen nordeuroasiático y propio de los cazadores prehistóricos) – y, tomando la hipótesis como cierta, señala que se trataría de dos culturas preindoeuropeas que, a lo largo de los siglos, han podido ir influyendo una sobre la otra.²²⁶

En la tradición oral ibérica e hispanoamericana es posible también encontrar huellas de asociación entre las vacas y toros por un lado y motivos solares, o relacionados con los ciclos del sol, como en este romancillo argentino en el que aparece el motivo de un torito que ha vencido el invierno (después del “combate”, lo lleva en sus cuernos), igual que los ciervos anteriormente mencionados:

Yo soy torito cumbreño
y “recién” caigo en el llano;
en las astas traigo invierno,
y en el balido, verano.²²⁷

Este “torito” primaveral suele aparecer en contextos amorosos también:

Yo soy el torito buey
y balo en la primavera;
con un balido que pego
se junta “cuanta” tambera.²²⁸

En Mayo y en Mayo era,
cuando las fuertes calores,
cuando las cebadas secas,
los trigos en granaciones,
cuando los toritos bravos,
los caballos corredores,
cuando las mocitas pálidas,
metidas entre las flores...²²⁹

III.2.3.3. *El ciervo volador y su sacrificio voluntario*

²²⁵ M. Eliade, 1985, p. 149. La cita está en la misma página.

²²⁶ M. Eliade, 1985, pp. 149-150.

²²⁷ B. Gil, 1958-1961, p. 347.

²²⁸ B. Gil, 1958-1961, p. 347. El romancillo proviene de Argentina.

²²⁹ B. Gil, 1958-1961, p. 358.

El curioso ciervo de alas de oro de la balada citada en el capítulo anterior tiene una característica especial –*habla*–. Se dirige a Marko como si le conociera; de hecho, le conoce: según la tradición, de niño, Marko fue ahijado por una *vila*, y las *vilas* son seres cercanos a los *zmajes* y a los ciervos; montan sobre los ciervos y, a veces, están hermanados a ellos. Además, Marko es uno de los típicos héroes-*zmajes* (*zmajevit junak*) de la épica serbia. El contenido de lo que el ciervo dice a Marko no es menos llamativo: el ciervo advierte a Marko que no debería jactarse por haberle “cazado”, porque él es capaz de liberarse en cualquier momento; es decir, Marko debería mantenerse más modesto puesto que la entrega del ciervo es voluntaria. Las palabras del ciervo también suenan como un aviso: si el Príncipe Marko no se porta de la forma debida, el ciervo se liberará y se marchará.

El motivo de la entrega voluntaria del ciervo para ser sacrificado por el bien de la comunidad existe en la tradición serbia. La gente de Jablanica cuenta que antes, los días de San Pedro (el santo patrón del pueblo), cada año (es decir, cada vez que el pueblo hacía la procesión patronal), un ciervo venía al monasterio –se refieren a los ruinas de un monasterio ubicado en Petrova Gora²³⁰ (= ‘El Monte de Pedro’) y dedicado a san Elías²³¹, a entregarse voluntariamente para ser sacrificado. La gente nunca lo sacrificaba antes de darle de comer pan y sal.²³² El ciervo comía cuanto quería y, después de ello, la gente lo inmolaba y lo comía en el banquete. Pero un año la gente no se portó como debía; nada más llegar el ciervo, el hombre encargado de realizar el sacrificio sacó el cuchillo (sin que anteriormente la comunidad le mostrase

²³⁰ Petrova Gora = “El Monte de Pedro”. Hay que señalar aquí que en muchas leyendas y cantos populares serbios el nombre de la divinidad de tempestad paneslava, Perun, aparece sustituida por el nombre Pedro.

²³¹ En la tradición serbia, a San Elías se le suele llamar “El Tronador”, un hecho que hay que señalarlo tomados en cuenta los paralelos con el nombre de la localidad, que es eufemismo para Perun (el dios paneslavo del trueno).

²³² Se trata de la manera tradicional de desear la bienvenida y mostrar la hospitalidad. Explicando el significado de esta costumbre a base del análisis del material etnográfico y las leyendas serbias, Čajkanović señala que el sal y el pan pueden funcionar:

- 1) en el contexto de la bienvenida, como una comida impregnada de un fuerte poder divino, con la que se intenta establecer la relación de amistad con el *visitante divino* (en la tradición serbia es muy viva la creencia en la figura del *visitante divino*, es decir, de Dios que en forma de forastero y de manera irreconocible viene a casa de uno para ver qué clase de persona es)
- 2) como la comida que se utiliza para hacer alianzas de amistad con alguien; de ahí el sustantivo “соиљѣбник“ (derivado de *co* = sal y (*x*)*љѣб* = pan) que quiere decir “amigo”
- 3) como un tipo de *deus ex machina*, puesto que la sal y el pan pueden aparecer en el momento de peligro y matar al ser maléfico, enemigo de la persona a la que protegen (Čajkanović alude a la leyenda “La sal y el pan”, en la que estos dos matan a un *ala* para salvar a su protegido)
- 4) como objeto mágico contra el granizo (cuando hay que dejarlos fuera de casa), o la venganza del enemigo asesinado (Sobre todas estas creencias, véase: V. Čajkanović, 1994, vol. 1, pp. 131, 153-154, 279-280).

la gratitud y el respeto al animal). Esto ofendió al ciervo, dio media vuelta y se escapó para no volver jamás. Después de ese acontecimiento nunca un ciervo quiso ser sacrificado voluntariamente, y san Elías, enfadado por tanta malicia humana, se mudó a otro sitio y dejó vacío el monasterio; después de ello, la gente, como muestra del recuerdo del ciervo y “para que su pueblo no sea castigado por el granizo y el año de hambruna” siguió con las inmolaciones, pero ya no del ciervo, sino de un cordero o un carnero, como sus sustitutos²³³. Según otra versión, cada año, el día de San Pedro un ciervo venía a la piedra sacrificial, se tumbaba solo sobre la piedra y posaba su cabeza encima del hueco en el que se derramaba su sangre una vez que el sacerdote lo sacrificaba; los sacerdotes asaban la carne del ciervo y lo repartían a la gente que lo usaba como remedio para muchas enfermedades; un año el ciervo llegó más tarde de lo usual; al llegar, estaba muy cansado de mucho correr y de la boca le salía espuma ensangrentada; la gente, que estaba nerviosa porque tenía hambre (no podía comer nada antes de tomar la carne del ciervo) exigió que le sacrificasen al ciervo inmediatamente; cansado y todavía sin aliento, el ciervo se tumbó sobre la piedra y los sacerdotes lo sacrificaron así, sin haberle dejado que descansase; a partir de entonces, el ciervo ya no venía y en vez de él empezaron a sacrificar un buey²³⁴. Historias semejantes también cuenta la gente en las zonas de Krajište y de Vlasina respecto de sus celebraciones patronales²³⁵. La práctica de la inmolación del ciervo parece ser muy antigua en la zona de la actual Serbia, puesto que en los sacrificaderos de las casas de la cultura mesolítica de Lepenski Vir aparecen representaciones de ciervos, mientras que en “las mesas de piedra” procedentes de la misma cultura se han hallado restos de cuernos y huesos de ciervo²³⁶.

Según señala Todorović, esto indica que el sacrificio prototípico durante las celebraciones patronales serbias probablemente era el ciervo y que la razón para ello es la asociación entre el ciervo y el renacer cíclico de la naturaleza, “la muerte, el renacer, la resurrección y la inmortalidad”²³⁷ y este sacrificio se realizaba al lado del árbol sagrado (*zapis*), que era el objeto ritual central, imaginado como el lugar habitado por el dios de la tempestad²³⁸. Según señala Hatt, también en el mundo celta,

²³³ Sobre esta leyenda, véanse: S. Trojanović, 1911, pp. 68-69; D. Srejović, 1955, pp. 231-232; Š. Kulišić, 1973, pp. 201-202; I. Todorović, 2005, pp. 312-313.

²³⁴ D. Turović, 1968, 124.

²³⁵ I. Todorović, 2005, p. 313.

²³⁶ D. Srejović, 1969, pp. 110, 144.

²³⁷ I. Todorović, 2005, p. 313. Todorović retoma la cita de D. Srejović, 1955, p. 231.

²³⁸ I. Todorović, 2005, p. 317.

la inmolación del ciervo se relacionaba con la idea de la recuperación de la eternidad²³⁹. Las leyendas sobre el sacrificio voluntario de un ciervo o una cierva practicado *antes*, en las que se explica la razón por la que después de algún acontecimiento el ciervo/la cierva ha dejado de entregarse a la gente, por lo que ha tenido que ser sustituida en adelante con algún otro animal doméstico (normalmente el buey), existen entre los búlgaros²⁴⁰, entre los pueblos caucásicos²⁴¹ y los rusos también. Rybakov reúne muchas variantes locales de esta leyenda entre los rusos²⁴². Es curioso que en Rusia el sacrificio voluntario del ciervo/reno también suele estar vinculado a las fechas en las que celebran dos santos mencionados en la leyenda serbia: san Pedro y san Elías²⁴³ –santos que en las leyendas rusas, búlgaras y serbias han asimilado muchos contenidos mitológicos vinculados a Perun, el antiguo dios de tempestad eslavo–. Sin embargo, Rybakov menciona también una leyenda recogida por Sokolov en la región de Belozersk, según la cual el sacrificio se realizaba el 8 de septiembre (la fecha en la que se festeja el Nacimiento de la Madre de Dios): “en los tiempos remotos”, cada año en esa fecha, una cierva venía con su cervatillo; la gente inmolaba al cervatillo y dejaba a la cierva irse.²⁴⁴ En su interpretación cristiana esta variante hace referencia a un doble sacrificio: el de la Madre Dios que acepta la muerte de su Hijo por el bien del ser humano y el del Hijo que se entrega para morir por los demás. Como podemos ver, la idea de la inmolación anual voluntaria de un ciervo (en el extremo norte de Rusia se trata de un reno) existe en los dos extremos del territorio habitado por los eslavos (el sur balcánico y el norte ruso), por lo que debería provenir de la antigüedad eslava muy remota y se conserva en dos variantes, una que se refiere a una pareja de cérvidos (madre-hija o hijo), y otra, al sacrificio de un ciervo.

En su análisis de las costumbres serbias vinculadas a las celebraciones navideñas –cuando se sacrifica el animal totémico (esta vez el cerdo) y se come su carne durante el banquete–, Čajkanović señala que se trata de una acción ritual y relacionada con dos ideas: la primera es la *teofagia*, es decir, la ingestión ritual de la divinidad con la función de reforzar el vínculo con ella y, de esa manera, fortalecerse a sí mismo, mientras que la segunda es la idea de que la divinidad en el momento de

²³⁹ J. J. Hatt, 1976, p. 208; 1989, p. 79.

²⁴⁰ Sobre la leyenda búlgara, véanse: D. Srežović, 1955, nota nº 47, p. 237; I. Todorović, 2005, p. 313.

²⁴¹ Š. Kulišić, 1973, p. 202.

²⁴² Véase: B. A. Rybakov, 1981, pp. 54-56, 83-94

²⁴³ B. A. Rybakov, 1981, pp. 54-56.

²⁴⁴ B. A. Rybakov, 1981, p. 84.

ser sacrificada vuelve a renacer (como, por ejemplo, en los casos de Adonis y Dionisios).²⁴⁵ Las dos ideas mencionadas se ajustan a lo que se ha dicho previamente sobre la simbología del ciervo, mientras que la teofagia y la entrega o el sacrificio voluntarios (de los que hablan la balada citada y las leyendas) subrayan adicionalmente el vínculo entre el ciervo y Cristo, igual que las imágenes del “arador mitológico” que ara con ciervos y “el trigo santo, santo oro, santo, el rey santo” del canto ritual serbio anteriormente comentados y asociados a la semilla que se entierra para renacer. Según señala Todorović, la prototípica inmólación del ciervo durante las fiestas patronales tienen que ver con la idea de la revivificación del ciervo –que ha sido sacrificado en la época estival conforme con la idea del cese del crecimiento solar (después del solsticio de verano) y el comienzo de su declive– y su renacer en la época del solsticio de invierno, cuando otra vez vuelve a su fase creciente. Teniendo esto en cuenta, el autor llega a la conclusión de que el ciervo debería estar relacionado con el *badnjak*, el árbol navideño serbio²⁴⁶ (que es el roble) y que, como señala Čajkanović, durante las costumbres navideñas es tratado como si fuera una persona, una divinidad que se entrega al fuego de una forma ritual determinada, para poder volver a renacer²⁴⁷. La observación de Todorović se confirma una vez más en el hecho de que las mismas especies de roble suelen funcionar como el *zapis* y como el *badnjak*.

En cuanto al sacrificio del ciervo de Petrova Gora, Srejšović lo relaciona con las demás costumbres de este tipo existentes en otros pueblos²⁴⁸, en las que se inmólaba un animal sagrado que a la vez era percibido como encarnación del dios de la vegetación y llama la atención sobre el hecho de que el sacrificio en Petrova Gora se realizaba en julio, cuando todo el trigo ya estaba cosechado, lo que vincula la costumbre a la idea sobre el dios-semilla que muere para poder renacer de nuevo y así proporcionar las futuras cosechas²⁴⁹ –lo que relaciona esta costumbre con la figura de Jarilo/Jarovit, el antiguo dios de vegetación eslavo al que se enterraba ritualmente en la época del solsticio de verano: una figura de anciano con un falo prominente, que le representaba, se “enterraba” en un ambiente jubiloso²⁵⁰. El nombre de la divinidad

²⁴⁵ V. Čajkanović, 1994, vol. 1, pp. 144-145.

²⁴⁶ I. Todorović, 2005, p. 318.

²⁴⁷ V. Čajkanović, 1994, 2, p. 412.

²⁴⁸ Sobre las pruebas arqueológicas de las inmólaciones de ciervos en el suelo de la actual Serbia y el resto de Europa y los sacrificios fingidos de este animal a través de panes en forma de ciervo, véase: D. Srejšović, 1955, p. 233.

²⁴⁹ D. Srejšović, 1955, p. 235.

²⁵⁰ S. Petrović, 1999, pp. 261-262.

hay que relacionarlo con la palabra *jar*, ‘calor’. En unas zonas de Serbia y en Bulgaria se lo suele llamar German, Džerman (los dos nombres derrivados probablemente del *germen* latino). Entre los serbios, ciertos elementos del culto a Jarilo han sido hallados en las celebraciones típicas para el festejo de San Jorge (23 de abril) y en las canciones de las *lazarice* (véase el capítulo III.3.7.2.2.), en las que los nombres Jarilo y Lázaro pueden aparecer como vocativos sinónimos²⁵¹, estableciendo paralelo entre la resurrección de san Lázaro y las creencias sobre Jarovit. En esas canciones se le dan a la divinidad atributos de un guerrero valiente, fuerte, con ejército y de ‘siervo fogoso’ (*ognjeni sluga*) del dios *Pravda*, ‘Justicia’²⁵². Según varios estudiosos, hay que relacionarlo con la fuerza fertilizante del Perun primaveral²⁵³. Respecto de su posible asociación al ciervo (a lo que apunta la costumbre del sacrificio de Petrova Gora), no es superfluo mencionar la relación que Petrović percibe entre la figura de Jarilo y la forma en la que en la India se asocian el macho cabrío y Agni, el dios-fuego: “Macho cabrío es Agni; macho cabrío es resplandor; //... macho cabrío expulsa las tinieblas...// macho cabrío nace del resplandor de Agni”²⁵⁴.

III.2.3.4. *El roble. Los zapis de término*

No todas las especies de árboles pueden ser elegidas para ser *zapis* y, por lo tanto, moradas de los *zmajes*. Đurić reúne resultados de las investigaciones de Zečević y de Čajkanović respecto de los *zapis* y señala que su función corresponde principalmente a dos tipos del roble común, el *quercus pedunculata* y al *quercus robur*, a pesar de que, a veces, puede ser también el *quercus cerris*, o, raramente, el olmo o el peral silvestre. Đurić llama la atención, por un lado, sobre la relación que en las creencias populares se observa entre el roble común y Perun (el ya mencionado dios de la tempestad y divinidad soberana del antiguo panteón paneslavo) y, por el otro, sobre el hecho de que en Rusia al dios Jarilo (‘el Fogoso’) se le llamaba también Goryun, que es el nombre antiguo eslavo para el roble²⁵⁵. El nombre Goryun o Gorun (como se conoce en la tradición serbia y vlaco-serbia, donde también aparece como Goru) está relacionado con *gora* = (rus.) ‘monte’, (serb.) ‘monte’, ‘bosque’ o ‘monte boscoso’. La ecuación *monte=árbol* corresponde a la simbología del *axis mundi*

²⁵¹ S. Petrović, 1999, pp. 261-263.

²⁵² S. Petrović, 1999, p. 262.

²⁵³ S. Petrović, 1999, pp. 257-263.

²⁵⁴ S. Petrović, 1999, p. 259.

²⁵⁵ V. Đurić, en: V. Čajkanović, 1994, t. 4, pp. 271-272.

característica tanto para el árbol, como para el monte cósmicos. Todorović señala que estos sinónimos mitológicos están relacionados con la primordialidad, con el primer hombre y con la idea de que el árbol cósmico simboliza los principios del orden cósmico emergidos desde el caos, haciendo a la vez el papel del lazo entre el macrocosmos y el microcosmos, las esferas superiores y el ser humano.²⁵⁶ De ahí que podamos concluir con bastante seguridad que en la tradición serbia y, probablemente, eslava en general, al roble común le ha sido dado este papel. Las pruebas de ello son numerosas en la tradición serbia. Un tipo similar a la ecuación *bosque = árbol sagrado = roble* se puede encontrar en el caso eslavo-celta y el significado de la palabra *dervo*: para los eslavos, *dervo* (en serbio, *drvo*) es el nombre genérico, ‘árbol’, mientras que los celtas con él denominaban el roble, que, a la vez, era su árbol sagrado (de ahí que Plinio, *HNXVI* 249, derive el sustantivo *druida* de *drus*, ‘roble’²⁵⁷).

En el capítulo anterior hemos mencionado las prácticas de las inmolaciones rituales del ciervo en el periodo estival y del *badnjak* (ramas del roble) en la época del solsticio de invierno, que se realizan con el fin de reasegurar el ciclo solar y el renacer de este astro. Hay que mencionar aquí los testimonios iconográficos encontrados en el suelo europeo, en los que se puede percibir la relación entre la divinidad del tipo de Júpiter (el Perun eslavo), el roble y la serpiente. Es bien conocido que el roble era el árbol consagrado a Zeus-Júpiter, por lo que las representaciones de este dios a menudo aparecen con imágenes de hojas de este árbol. Green señala que en el mundo celto-romano suelen encontrarse las imágenes de Júpiter iconográficamente igualado a una divinidad solar²⁵⁸ y menciona una de ellas, la de Rhône Valley, en la que aparte de ello, junto al dios se puede observar una serpiente enroscada alrededor de un roble –motivos en los que la autora ve símbolos de la renovación, el renacer y la regeneración, nacidos de las ideas sobre el cambio periódico de piel de las serpientes y la “muerte” y el “renacer” sucesivos de los árboles de hojas caducas²⁵⁹. Este dato es especialmente interesante teniendo en cuenta la imagen del caduceo de Esculapio y la relación entre las ideas de la renovación y la curación y, por lo tanto, la medicina. Teniendo en cuenta este aspecto medicinal del roble, no está de más mencionar que

²⁵⁶ I. Todorović, 2005, p. 338.

²⁵⁷ V. M. Renero, 1999, p. 166.

²⁵⁸ Sobre las ecuación iconográfica entre la divinidad solar y Júpiter en el mundo romano-celta, véase: M. Green, 1991, pp. 52-54, 59-60, 86-101.

²⁵⁹ M. Green, 1991, p. 99.

han sido atestiguadas las prácticas entre los serbios de hacer “pasar por el *gorun*” (*gorun* = *quercus pedunculata*) al bebé nacido prematuramente que no progresa con bastante rapidez²⁶⁰, de utilizar las ramas de *quercus cerris* en las curaciones de niños que lloran y orinan demasiado²⁶¹ o de pasar por un agujero suyo a las mujeres que no pueden quedarse embarazadas²⁶². También, las ramas de *quercus robur* se utilizan para ahuyentar el mal del ojo y deshacer brujerías malignas²⁶³. Las prácticas de hacer pasar al niño quebrado por el agujero en el roble con el fin de curarlo han sido atestiguadas en el Valle de Saja, en la Península Ibérica. Lo curioso de esta práctica curandera es que tienen que realizarla dos hombres que se llaman Juan²⁶⁴, lo que, teniendo en cuenta la asociación solar que tiene este nombre, una vez más confirma la vinculación de este tipo de ideas con el culto solar.

Respecto a las conclusiones a las que ha llegado Todorović y, también, los mencionados árboles sagrados de tipo limítrofe que marcan las fronteras del pueblo, nos parece indicativo mencionar aquí los petroglifos de término hallados en el territorio de Galicia, en los que (entre otras formas, en primer lugar hoyos y cruces) abundan representaciones de cérvidos y ruedas (formas ya mencionadas previamente en el contexto de la simbología solar). En un artículo dedicado a estos términos, Ferro Couselo los relaciona con la costumbre romana de celebrar las *Terminalias* en honor al dios Terminus que se consideraba guardián de las lindes y vengador de sus usurpaciones²⁶⁵. Las *Terminalias* se celebraban el 23 de febrero; en ellas se hacían ofrendas y sacrificios a las señas de demarcación; en ellas, según se creía, estaba concentrada la presencia del dios Término. Termino era uno de los dioses romanos más antiguos, al que más tarde se le relacionó con Júpiter (su correlato eslavo es justamente Perun); éste, al atribuírsele el papel del protector de los límites, recibe a la vez el sobrenombre de *Terminalis*²⁶⁶. Ferro Couselo señala que los términos en el mundo romano aparecen en una gran variedad de formas: podían ser mojones o tener forma de postes, se los labraba en madera o en piedra, o podían ser árboles;

²⁶⁰ V. Čajkanović, 1994, 4, p. 70.

²⁶¹ V. Čajkanović, 1994, 4, p. 210.

²⁶² V. Čajkanović, 1994, 4, p. 209.

²⁶³ V. Čajkanović, 1994, 4, pp. 207-208.

²⁶⁴ Yravedra, Luisa y Rubio, Esperanza, 1980, p. 75. Los autores mencionan que, dependiendo de la zona, el tipo del árbol puede cambiar. Así, en Calahorra, es un guindo, en Badajoz, una mimbrera y en Trasmiera, un fresno.

²⁶⁵ J. Ferro Couselo, 1952, p. 11.

²⁶⁶ Véanse: “Terminus” en: *The Oxf. Class. Dic.*, 1970; “Terminalias”, “Terminalis”, “Término” en: J. F. M. Noël, 1991; P. Grimal, 1979.

normalmente llevaban inscripciones, que a veces tenían formas zoológicas.²⁶⁷ Añade que, a diferencia de Italia, Norte de África y Galia, donde se pueden observar patas de oso y de lobo, cabezas de águila y de bueyes, en los términos gallegos predominan ciervos y liebres.²⁶⁸ Considera que estos petroglifos son “manifestaciones del espíritu religioso”²⁶⁹. Todo esto apunta hacia unos paralelos nuevos entre las señas de demarcación gallegas y serbias, puesto que las dos parecen estar relacionadas con divinidades que guardan cierta asociación al ciervo.

III.2.4. *El significado de la pesma Madrugaban las doncellas (I)* **–hipótesis–**

Después de esta, algo larga, pero, creemos que necesaria desviación, hace falta volver a la *pesma Madrugaban las doncellas (I)* de la que hemos partido. Hemos visto que versa sobre un encuentro matutino al lado del agua que tiene lugar entre dos personajes mitológicos: uno femenino, relacionado con la estrella de la mañana, la virginidad, el agua dulce (fuente fría), las ciervas (astadas), la fertilidad y la vitalidad perenne (abeto) y otro, masculino, de tipo solar y asociado al renacer cíclico de la naturaleza, al árbol de la vida, a la vegetación y al ciervo. Este encuentro tiene una fuerza transformadora para los dos, lo que indica que justamente en el desencadenamiento del proceso de la transformación iniciada hay que buscar la función práctica del *ranilo* y la interpretación pragmática de los cantos que se cantan durante el rito. Hemos visto que el cuerpo del cantarcillo *Madrugaban las doncellas (I)* hace referencia a las jóvenes que madrugan al agua y, a la vez, a un personaje femenino llamado Jela, de cuyo encuentro con el ciervo habla el canto. La salida matutina protagonizada por las muchachas campesinas durante el *ranilo imita* la historia descrita en el canto, *reactualizándola ritualmente*. Las jóvenes que participan en el rito hacen el papel de Jela (de ahí que esté prohibido a las casadas participar en el rito), por lo que se supone que ellas también, ritualmente, provocarán el encuentro con la figura mitológica representada por el “ciervo”. Los lugares a los que se dirigen las mozas mencionados en las descripciones de la costumbre lo indican: se dirigen *al agua* (como en la *pesma Madrugaban las doncellas (I)*), al *zapis* (el árbol sagrado habitado por el *zmaj*) o a la cima de un collado (sustitución del monte, lugar habitado

²⁶⁷ J. Ferro Couselo, 1952, p. 14.

²⁶⁸ J. Ferro Couselo, 1952, p. 179.

²⁶⁹ J. Ferro Couselo, 1952, p. 11.

tanto por los “cervos do monte” gallegos, como por los *zmajes* que viven en sus cimas inaccesibles y, además, a veces, en forma de ciervos alados). Todos estos lugares son sitios en los que es posible encontrarse con la figura mitológica representada por el ciervo o imaginada como *zmaj*. Mientras que en la balada *Por tres años pretendí a una doncella* se menciona un encuentro entre dos jóvenes, sobre el cual, más tarde, el galán alegóricamente hablará como del encuentro de la doncella con el ciervo, en la *pesma* esa alegoría se convierte en el acontecimiento “real”, la acción eje de la historia. De forma que la alegoría de la balada hace referencia a un relato mitológico y se hace comprensible y transparente a través de él. Este relato es la base mítica de las prácticas rituales llamadas *ranilo*. Para demostrarlo, hará falta analizar más textos pertenecientes al ciclo del *ranilo* y, también, algunos elementos extralingüísticos del rito indicado, principalmente la danza, que acompañan los cantos.

Y, por fin, podemos concluir que los paralelos existentes entre la cantiga *Levantouse a louçana* y la *pesma Madrugaban las doncellas (1)* señaladas al principio del capítulo, no sólo confirman una vez más la proximidad de las cantigas de Meogo con los contenidos afines procedentes de la tradición serbia, sino también apunta claramente hacia la afirmación de hipótesis de todos aquellos críticos mencionados a lo largo del capítulo II que han recapacitado sobre un posible trasfondo mágico-religioso de la poesía de Meogo y relacionado con las fiestas primaverales de tipo solar.

III.3. OTRAS *PESMAS* RELEVANTES DEL *RANILO*

En otras *pesmas* del *ranilo* que presentaremos enseguida no aparece el motivo del ciervo que enturbia el agua, pero el hecho de que estos cantos se realicen durante el *ranilo* revela que se refieren directa o indirectamente a la misma historia o, por lo menos, al mismo contexto mitológico-religioso que la canción *Madrugaban las doncellas* (1). Incluso si no fuera así, nos podrían decir algo respecto de la función ritual del *ranilo*.

III.3.1. *¡Madruga con tu caballo, Radivoje!*

“Рани коња, Радивоје!
Девојке те претекоше,
ведром воду замутише.”
“А што ће им рано вода?”
“Да оперу брату ру'о,
да га пошљу у сватове.”¹

“¡Madruga con tu caballo, Radivoje!”
Las doncellas te adelantarán,
con el cántaro el agua enturbiarán.”
“¿Y para qué quieren el agua tan temprano?”
“Para lavar la ropa de su hermano,
pa' mandarle al cortejo de su boda [del hermano].”

He aquí otra variante recogida por Vrčević:

Рани коња Радивоје,
Рано рани на водицу,
Да умија младо лице.
Ђевојке га претекоше,
С в'једром воду замутише,
Питао их Радивоје:
„Ма што ће вам рано вода?” –
„–Да перемо брату рухо
„И везене марамице
„Справљамо га у сватове”.²

Radivoje está madrugando con su caballo,
está madrugando al agua,
para lavar su joven cara.
La doncellas le adelantaron,
enturbiaron el agua con el cántaro.³
Les preguntaba Radivoje:
“¿Y para qué queréis el agua tan temprano?”
“Para lavar la ropa de nuestro hermano
y los pañuelos bordados,
para prepararle para su boda.”

Aparte de la pertenencia al mismo corpus de cantos rituales, en esta *pesma* se pueden notar dos motivos que coinciden con la canción *Madrugaban las doncellas* (1): “madrugar para ir al agua” y “alguien enturbia el agua antes de que el protagonista la coja”. También se anuncia la proximidad de las nupcias que explícitamente no se menciona en la *pesma* *Madrugaban las doncellas* (1), pero que

¹ Vuk, 1953, 1, n° 200.

² V. Vrčević, 1888, p. 14.

³ Comparando los versos 1, 4 y 5 de esta variante con los tres primeros de la variante anterior, se puede notar que formalmente los verbos que en ellos aparecen son idénticos. A diferencia de Vrčević que no ha puesto comillas, Vuk sí lo ha hecho, lo que ha resultado en la necesidad de traducir los verbos de la variante de Vuk con un imperativo y después con dos futuros, mientras que en la variante de Vrčević ha sido posible mantener la forma del pasado.

implícitamente sí existe –idea que está claramente expresada en la balada *Por tres años pretendí a una doncella* y sugerida en las cantigas *Digades, filha, mia filha velida* y *Levouss' a louçana*–. En la canción *Madruga con tu caballo, Radivoje* se dice que, si las doncellas enturbian el agua, conseguirán la prosperidad para su propia familia a través del casamiento de un varón de su casa (su hermano), y si el doncel llega a tiempo, se supone que el beneficio será para él. Las doncellas necesitan el agua para lavar la ropa de su hermano y prepararle así para su casamiento, mientras que Radivoje necesita conseguir ilícitamente a una joven para casarse él. Cuando un varón contrae matrimonio, fortalece a la familia ampliándola primero con su esposa y más tarde con los hijos. Al contrario, si una muchacha se casa, las fuerzas de la familia disminuyen con su abandono de la casa, y el hogar se empobrece. Se entrevé un tipo de rivalidad entre las doncellas y el personaje masculino por el bienestar de la familia de cada uno. Lo que es especialmente significativo es que ese bienestar se consigue a través del acto de ser el primero en enturbiar (coger) el agua. Teniendo en cuenta a la *buena doncella* de la *pesma Madrugaban las doncellas (1)*, podemos concluir que su encuentro con el ciervo en el agua anuncia su próximo casamiento – en el momento en el que ella baja al agua, ya está el ciervo enturbiando el agua con su cuerno. La misma idea se entrevé en el siguiente canto del *ranilo*.

III.3.2. *Madrugaban las doncellas (2)*

Раниле девојке,
 кроз гору на воду,
 стражбу остављале
 Маргиту девојку.
 Подвикну Маргита:
 «Бре, беж' те девојке!
 Нешто зазвекета,
 нешто затрепета;
 по трепет' се чини
 Краљевићу Марко,
 по звекет се чини
 Милош Обилићу.»
 Ал' говори Марко:
 «Мол' Бога, девојко,
 где сам изболео,
 а твоја би мајка
 синотњицу пила,
 синоћ донешену,
 црепом покривену,
 праом нарушену!
 А моја би мајка
 јутрошњицу пила,

Madrugaban las doncellas
 al agua por el monte boscoso;
 para su guardia escogían
 a Marguita, la doncella.
 Dio voces Marguita:
 “¡Doncellas, a correr!
 Algo tintineó,
 algo tremoló;
 por el temblor parece ser
 el Príncipe Marko,
 por el tintineo parece ser
 Miloš Obilić.»
 Mas decía Marko:
 “¡Da gracias a Dios, doncella,
 que estoy enfermo,
 porque tu madre
 bebería el agua de ayer,
 el agua ayer cogida,
 con una teja tapada,
 con polvo espolvoreada!
 Y mi madre bebería
 el agua d' esta mañana,

јутрос донешену,
штитом покривену,
цвећем нарушену:
смиљем и босиљем.»⁴

esta mañana cogida,
con el escudo tapada,
con flores enflorada:
con perperuas y albahaca.”

En este canto lírico-narrativo el Príncipe Marko explica qué habría ocurrido si no estuviera enfermo: Marguita no se le escaparía y, por lo tanto, no podría llevar agua a su casa, sino que la llevaría a la de él, es decir, él la capturaría y ella se casaría con Marko. Mientras que en la casa de la doncella beberían agua con polvo (= agua vieja, la de ayer), en la de Marko la beberían perfumada con perperuas y albahaca, flores que en la tradición serbia simbolizan la virginidad y la pureza y, por lo tanto, en este caso, a la propia muchacha⁵. Como ya hemos visto, una de estas plantas, la albahaca, es uno de los atributos de la divinidad femenina entronizada en la fuente, encarnada en el abeto y hermana a los ciervos.

Tanto en este canto, como en el anterior, se notan huellas de la creencia en la fuerza mágica y el poder especial del agua “no tocada” (*нетакнута / неначета вода*). Varios autores mencionan la creencia entre los serbios de que el agua en ciertas fechas y horas del día tiene mayores poderes mágicos, especialmente si se trata del agua cogida al amanecer de una fuente que nadie haya visitado todavía. Esa agua se llama “agua no tocada” y se cree que tiene características profilácticas, purificadoras y curativas directamente relacionadas con su “pureza”⁶. El contraste entre las dos aguas mencionadas por el Príncipe Marko subraya lo mismo, puesto que, por un lado, habla del agua *vieja* y *ensuciada* y, por otro lado, del agua *fresca* y perfumada con *perperuas* y *albahaca*. El hecho de que justamente este tipo de agua sea aquel al que van los ciervos a beber, se puede ver en la ya citada baladilla serbia en la que aparece el ciervo alado que dice que ha pastado “hierba no pastada” y ha bebido “agua no bebida”.

Otro aspecto indicativo del agua en cuestión es que representa el eje alrededor del que giran los protagonistas: la “carrera” se emprende justo para apoderarse de ella o de la joven que la lleva. Hacerse directa o indirectamente su dueño proporciona la prosperidad a la familia del ganador, anunciando el casamiento ora del hermano de la doncella ora de la doncella misma con el personaje masculino con el que se encuentra en el agua.

⁴ Vuk, 1953, 1, nº 201; este canto también empieza por el verso *Madrugaban las doncellas*, por lo que más adelante lo señalaremos con el número 2.

⁵ Respecto a las creencias serbias sobre estas plantas véase: V. Čajkanović, 1994, 4, pp. 36-43, 188-189.

⁶ Véanse: D. Bandić, 1991, pp. 62, 309; S. Petrović, 1999, p. 69

III.3.2.1. *El agua “no tocada”*

No sería superfluo mencionar aquí que en el norte de España ha sido constatada la existencia de creencias similares sobre el poder especial del agua que se puede coger al amanecer del día de San Juan. De ello habla Caro Baroja:

En todo el N. de España, desde Santander a Galicia, existe la creencia de que el día de San Juan, a la madrugada, se puede recoger «la flor del agua»: la flor ésta no es tal flor, pero no por eso deja de ser curiosa la denominación.⁷

Este autor reúne datos sobre la misma costumbre recogidos por otros etnógrafos españoles: Llano informa de que en Santander las muchachas van a buscar *la flor del agua* que proporciona el amor y la fertilidad⁸; describe cómo en Asturias las mozas enraman las fuentes y a media noche cogen *la flor del agua* en medio de cantos y bailes delante de la fuente⁹. Cita a Rogelio Jove que transmite la creencia de que “*la flor del agua* que brota en el cristal de las fuentes en el instante de romper el alba de la mañana de San Juan, y que no dura más que un instante, haría feliz en sus amores al que lograra cogerla en ese momento”¹⁰. Explicando qué es realmente *la flor del agua*, J. Caro Baroja dice:

En Galicia definen claramente qué es «A flor d’auga»: el agua cogida a ras de la fuente, y ella hace que se case la muchacha que la coge.”¹¹

Es curiosa también la siguiente información que este autor retoma de Aurelio de Llano:

En San Salvador de Teverga, las jóvenes del barrio de Campal van a quitar la flor del agua a las del barrio de Puente, y viceversa. Esto ocasiona riñas. En ciertos lugares, para evitar disgustos, la moza que llega la primera a un manantial coloca en él un ramo, y la que lo ve se busca otro, para coger en él la flor del agua.¹²

Por esta descripción se ve claramente que el agua de la que se recoge *la flor del agua* tiene que ser agua “no tocada”, es decir, que ya no vale si otra persona se ha adelantado. Es especialmente sugerente también el romance gallego mencionado por Méndez Ferrín, citado en el capítulo II.1.4. (el estudioso lo relaciona con la cantiga *Levouss’ a louçana*). Sin adentrarse más en el asunto, Méndez Ferrín se pregunta si el

⁷ J. Caro Baroja, 1983, p. 183

⁸ J. Caro Baroja, 1983, p. 183.

⁹ J. Caro Baroja, 1983, p. 183.

¹⁰ J. Caro Baroja, 1983, p. 183.

¹¹ J. Caro Baroja, 1983, p. 183.

¹² J. Caro Baroja, 1983, p. 184.

tema inicial de la cantiga realmente tiene que ver con ritos mágicos del día de San Juan o de las fiestas de Mayo¹³. Este romance es variante de un ensalmo gallego para conjurar brujas citado por J. Caro Baroja en su estudio sobre las fiestas de San Juan.

Lo retomamos de allí:

“Día de San Xohan alegre
meniña, vaite labar;
pillarás augua do páxaro
antes de que o sol rayar.
Tras ô abreinte do día
a y-augua fresca catar,
da y-augua do paxariño
que sande ch’ á de dar.
.....
.....

Côr de cereixa,
che ten que dar;
s’arrayara, s’arrayara,
total-as meigas lebara.
X’arrayóu, x’arrayóu,
total-as meigas lebóu.
Peladas eran
peladas serán
total-as meigas
andan pol-o chán”¹⁴

Día alegre de San Juan,
niña vete a lavar;
cogerás agua del pájaro
antes de que raye el sol.
Irás al abrir el día,
a buscar agua fresca,
del agua del pajarito
que te ha de dar la salud.

El color de la cereza
te dará
si rayara, si rayara (el día)
todas las brujas se llevarán.
Ya rayó, ya rayó,
todas las brujas se llevó.
Peladas eran,
peladas serán
todas las brujas
que andan por la tierra.

Como podemos ver, la principal característica de esta agua es que deshace las brujerías, es decir, tiene una gran fuerza lustrativa y apotropaica, igual que el “agua de albahaca” ubicada en el “bosque de arces” de la balada serbia. Estos últimos poseen un gran poder mágico porque se les atribuye la calidad de “no poder ser embrujados de ninguna manera”. Además, esta agua es uno de los atributos de una figura femenina, probablemente divina, que, a la vez, está imaginada como un numen que impregna el agua de su presencia; su trono se encuentra en la misma fuente. Estamos ante un conjunto de creencias en el poder mágico-amoroso, fertilizador y curativo de un tipo de agua especial que se hace accesible a la gente en unas fechas concretas del calendario festivo solar –las vísperas o la madrugada del equinoccio de primavera (el caso serbio de los cantos del *ranilo*¹⁵), o del solsticio de verano (caso gallego-

¹³ X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 96.

¹⁴ J. Caro Baroja, 1983, pp. 179-180. Según se indica en la nota 17, el conjuro procede de Eugenio Carré Aldao, “Provincia de La Coruña”, tomo I de la *Geografía general del reino de Galicia*, Barcelona, s.a., p. 110 y fue copiado de Manuel Murguía, “Galicia” en *España, sus monumentos, etc.*, Barcelona, 1888, p. 220.

¹⁵ En la tradición serbia, los mismos poderes se atribuyen a las aguas solsticiales (véase: “Ивањдан” en: M. Nedeljković, 1990, pp. 101-104) y al agua cogida las vísperas del día de San Jorge (véase: “Ђурђевдан” en: M. Nedeljković, 1990, pp. 72-81).

asturiano) –. Por lo visto, en las dos penínsulas se cree que esa agua conserva sus características por muy poco tiempo, que tiene que ser “no tocada” y que se encuentra en la superficie de la fuente/río. Dependiendo de la región, esta agua puede tener diferentes nombres. El agua *do páxao*, que el día de San Juan hace falta coger *antes de que o sol raiar* es lo mismo que la *flor del agua* o la *espuma de San Juan* (así se la llama en la zona de Cervera¹⁶). Lo que es especialmente curioso en el romance de Méndez Ferrín es que la *flor del agua*, recibe en él el nombre de “agua del pájaro”. Como no sabemos de qué especie se trata (si es que se trata de alguna especie particular), queda abierta la posibilidad de que haya cierta relación entre este tipo de agua y las aves zancudas, como son las grullas, las garzas y las garcetas, de las que ya hemos hablado en el capítulo III.2.1.4.

Aparte de características mágico-amorosas y fertilizadoras, a esta agua se le atribuyen en Asturias poderes curativos, igual que en el caso balcánico mencionado. J. Caro Baroja informa que en “Brañaseca y San Martín de Luiña (Cudillero) y Arcallana (Luarca) echan una rosa en la flor del agua y ésta se conserva para curar los ojos” y que con la misma “se lavan para curar las enfermedades de la piel”¹⁷. En cuanto a los baños con el agua de San Juan, menciona que en Viana del Bollo en Orense “fabrican el agua de San Juan cociendo hierbas olorosas, especialmente el hinojo (fiollo), haciendo con ella ablución matinal”. En Cornago (Logroño) los vecinos van a las acequias antes de salir el sol para bañarse, y en las sierras de Soria la víspera de San Juan recogen el agua en recipientes y echan en ella pétalos de rosa, espliego, romero y otras plantas aromáticas, para lavarse con ella al día siguiente. Se cree que tiene virtudes especiales¹⁸.

De todo el material etnográfico-folklórico mencionado se deduce que este tipo de agua especial aumenta sus fuerzas apotropaicas y profilácticas cuando las une con la “fuerza mágica” de ciertas especies florales, cogidas en unas fechas determinadas y relacionadas con las fiestas solares. Un tipo similar de abluciones se menciona en otra breve balada serbia, en la que una vez más el agua turbia se pone en relación con rituales “mágicos” relacionados a la vez con especies florales. En ella las doncellas no cogen agua para llevarla a casa, sino directamente en las orillas del Danubio se lavan la cara con el agua del río y los lirios que allí cogen:

¹⁶ L. Yravedra y E. Rubio, 1980, pp. 91-92.

¹⁷ J. Caro Baroja, 1983, p. 184.

¹⁸ J. Caro Baroja, 1983, pp. 180-181.

“Ој Дунаве, тија водо,
што ти тако мутна течеш?
Ил’ те јелен рогом мути,
ил’ Мирчета војевода?”
“Нит’ ме јелен рогом мути,
нит’ Мирчета војевода;
већ девојке ђаволице,
свако јутро долазећи,
перунику тргајући,
и белећи своје лице”.¹⁹

“Ay, Danubio, agua silenciosa,
¿por qué corres tan turbia?
¿Te está enturbiando el ciervo con su cuerno?
¿Te está enturbiando Mirčeta, el duque?”
“No me está enturbiando el ciervo con su cuerno,
ni me está enturbiando Mirčeta el duque;
sino doncellas diablillas,
todas las mañanas viniendo,
lirios arrancando,
sus caras blanqueando.

Vuk no hace ningún comentario sobre este cantarcillo. Simplemente lo ubica entre los “Cantos amorosos y diversas canciones de mujer”. Es probable que el canto, tal como lo conocemos hoy, tampoco tenga ninguna función dentro del *ranilo*. Sin embargo, varios motivos que se mencionan en él lo relacionan con el resto de los cantos que sí pertenecen al corpus vinculado a esas prácticas: la salida matutina al agua (“todas las mañanas viniendo”), la mención del agua enturbiada por un personaje masculino o por un ciervo que la enturbia con su cuerno y, por consiguiente, la proximidad de estos dos motivos –coincidencias con las cantigas *Levouss’ a louçana* y *Digades, filha, mia filha velida*, la balada *Por tres años pretendí a una doncella* y la canción *Madrugaban las doncellas (1)*–. Lo curioso es que en los textos mencionados nunca aparece la imagen del galán que “enturbia el agua” (a pesar de que su presencia se asocia a la del ciervo), lo que hace que el canto *Ay, Danubio, agua silenciosa* sea aún más interesante por atribuir (como posible) la acción de “enturbiar el agua” directamente a un personaje masculino.

Otro elemento importante en este cantarcillo es la mención de las jóvenes que se lavan. En un plano exterior hay diferencias respecto a la doncella de las cantigas *Enas verdes ervas* y *Levouss’ a louçana* –en ellas la doncella lava el cabello y las garcetas, y no la cara–, pero las dos acciones tienen un fondo semántico muy próximo. El lavado de las garcetas, como ya he señalado en el capítulo II.1.6., está relacionado con baños prenupciales en los que se intenta conservar –a la vista de la desfloración que se avecina– la potencia virginal y su renovación deseada. El *blanqueamiento* de la cara de las doncellas del cantarcillo serbio claramente indica lo mismo. No olvidemos a tantas “morenicas” y “morenas” de la tradición ibérica que “antes eran blancas”, pero a las que les “dio el sol en la cara”, “se quemaron” y “se

¹⁹ Vuk, 1953, 1, nº 669.

volvieron morenas”²⁰. El mismo motivo se puede encontrar en la tradición serbia. Vemos que en los ejemplos serbios el agua transformadora se relaciona con la perpetua, albahaca y lirio, mientras que en los casos ibéricos se mencionan la rosa, espliego, romero e hinojo. En su estudio sobre el tema del *hortus conclusus* Reckert advierte que “lirio, loto y rosa son símbolos funcionalmente idénticos”²¹ por la *coincidentia oppositorum* inherente en ellos: todos se relacionan tanto con la virginidad como con la sexualidad²², lo que es cierto también de otras flores del agua equinoccial/solsticial.

Volviendo a la simbología floral, podemos notar que en la *pesma* Ay, *Danubio*, *agua silenciosa* aparece un elemento especialmente significativo, que es la mención del lirio. En el cantarcillo se nombra como la flor que puede blanquear la cara de las doncellas. La palabra serbia que lo denomina es *perunika*, nombre femenino y derivado de *Perun* – divinidad del rayo y de la tempestad, el Zeus paneslavo. Čajkanović señala la etimología del nombre de la flor (apoyándola también en las creencias atestiguadas entre los serbios, según las cuales esta flor puede proteger casas y viñas del rayo) y recuerda que su otro nombre es *bogiša* (*bog*, ‘dios’)²³. Este autor también señala que en la poesía popular las doncellas son equiparadas a los lirios, citando el verso “*девојћа је дивја перуника*” (= ‘doncella es un lirio silvestre’)²⁴, que también puede aparecer en la variante vocativa y asociado a la blancura, “*о девојко, бела перунико*” (= ‘ay, doncella, lirio blanco’)²⁵. Se puede ver, por lo tanto, que la virginidad (doncella, blancura) está relacionada con la figura femenina vinculada a Perun. En el capítulo III.2.1.2. nos hemos topado con la Doncella-Fuente protegida por el dios del rayo que reaparece en forma de la Doncella-Albahaca (de trenzas de oro) en el texto citado en el capítulo III.2.1.4. En el análisis de esos personajes hemos visto que se trata de una divinidad del tipo de Inanna-Ishtar-Ártemis asociado a la vez a la fertilidad y a la virginidad (igual que las especies florales asociadas al agua solsticial/equinoccial) y cuya imagen astral corresponde a la estrella de la mañana / tarde. No olvidemos recordar el dato citado arriba y proporcionado por Ferreiro Alemparte sobre la ceremonia dedicada a la

²⁰ P. Olinger considera que este motivo es “the primary symbol of transformation” en la poesía popular ibérica. Véase: P. Olinger, 1985, pp. 157-169.

²¹ S. Reckert, 2001, p. 206.

²² S. Reckert, 2001, pp. 206-207.

²³ V. Čajkanović, 1994, 4, p. 30.

²⁴ V. Čajkanović, 1994, 4, p. 31. Se trata del primer verso de la *pesma* n° 309 en: V. M. Nikolić, 1910.

²⁵ D. Debeljković, 1984, p. 141.

Dyktinna cretense, durante la cual las sacerdotisas, mediante una danza ritual, pretendían hacer descender a la diosa que entonces obligaba a la serpiente salir de la tierra entre las flores de lis, es decir, lirios; así, la diosa-madre se convertía en una diosa-hija con atributos de “la buena, dulce virgen”. Teniendo en cuenta el material eslavo podemos notar que el nacimiento de la “dulce virgen” (=lirio) está vinculada a la figura de Perun, probablemente percibido como su padre (o consorte), de ahí el nombre *perunika*. En esta constelación de símbolos que giran alrededor de un mismo prototipo divino hay que buscar la interpretación del motivo del aseo matutino de las doncellas serbias que blanquean sus caras. En la misma línea estarían los nombres como “la flor del agua”, “la flor del pájaro” o “la espuma de San Juan”; éste último podría tener alguna relación remota con el mito sobre la creación de Afrodita a partir de la espuma nacida de las genitales cortadas de Urano y echadas al mar.

Otro motivo ancestral con el que nos topamos en esta *pesma* es el del “Danubio, agua silenciosa”, que se queja por ser molestado constantemente por parte de unas doncellas. Este motivo se remonta al mito babilónico de Apsu (la masa de agua dulce sobre la que flota la tierra) y Tiamat (el agua salada) – la pareja primordial en la creación del mundo—. Apsu quiso aniquilar a los jóvenes dioses posteriores porque rompían el silencio y privaban a Apsu de reposo tanto de día, como de noche. Según señala Blázquez, en este mito se “adivina la nostalgia de la materia que tiende a la inmovilidad primordial, la resistencia a todo movimiento, condición de toda cosmogonía”²⁶. Apsu no consigue salirse con la suya: Ea, uno de los dioses jóvenes, consigue con sus conjuros mágicos que Apsu se duerma profundamente, le encadena, le mata y se convierte así en el dios de las aguas, en las que su esposa Damkina engendra a Marduk. Más tarde, Marduk acepta combatir a Tiamat bajo la condición de que todos los dioses le proclamen como el dios supremo. Al vencer a Tiamat, Marduk parte el cuerpo de su enemigo en dos mitades (una se convierte en la bóveda celeste y otra en la tierra) y, después de esta victoria, fija el curso de las estrellas, de los planetas y del tiempo, configura la tierra de los órganos de Tiamat y, al final, crea al hombre para servicio de los dioses²⁷.

Respecto al mito babilónico indicado y el río Danubio, hay que señalar que es muy probable que en las creencias celtas a este río también se le adjudicara cierta primordialidad. La etimología del nombre de este río, igual que de varios otros ríos

²⁶ J. M. Blázquez, “Oriente”, en: *HRA*, p. 29.

²⁷ Sobre este mito, véase: J. M. Blázquez, “Oriente”, en: *HRA*, p. 29.

Europeos más (Don, Dnieper, Dniester), vienen del radical **deh₂nu-*, relacionado con **deh₂-* ‘fluir’, o de **dhōnu*, de los que los dos, por otro lado, tienen que ver con las divinidades indoeuropeas: la Dānu india o la Danu irlandesa²⁸. La primera es la madre de las aguas cósmicas, y la segunda es la diosa-madre de la que provienen los *Tuatha Dé Danann* (“Los pueblos de la diosa Danu”), que son los dioses que habitaban Irlanda antes de la llegada de los galos y que más tarde tuvieron que retirarse al mundo subterráneo llamado *sidh* que, a la vez, es el Más Allá irlandés²⁹. La Danu irlandesa (también conocida bajo el nombre de Anu) era una divinidad que suele ser relacionada con la fertilidad de la tierra por dar el nombre a dos montes gemelos, Dá Chích Anann, “Pechos de Anu”, situados en el condado de Kerry, Irlanda³⁰. Teniendo en cuenta la etimología de la palabra Danu, hay que reflexionar sobre la relación entre la imagen de los pechos de la diosa y la idea de las corrientes de agua dulce, o sea, de los ríos (Danubio, Don, etc.).

III.3.2.2. *El Príncipe Marko*

Para completar el análisis de la *pesma Madrugaban las doncellas 2* es necesario decir algo sobre el personaje masculino con el que las doncellas se encuentran en el agua, el Príncipe Marko. Se trata de una de las figuras centrales en la poesía tradicional serbia, eslavo-macedonia y búlgara, que, a pesar de estar recubierto de la identidad de un personaje histórico real, claramente proviene de un prototipo mitológico o, incluso, alguna divinidad precristiana. Después de analizar los aspectos mitológicos del personaje épico de Marko, Ivanova concluye:

Luchando por la recuperación de la fertilidad, el personaje se basa en el mito relacionado con el calendario-agrario y en los ritos del año nuevo que empieza el 1 de marzo. El aspecto social del personaje épico de Marko, por otro lado, representa un tipo de la continuación del económico (...). De ahí que en los cantares épicos sobre Marko Kraljević como héroe cultural, la preocupación básica sea la de luchar contra las fuerzas de la naturaleza. (...) Por esa razón, los resultados de las hazañas de Marko –la liberación del agua y el aumento de la fertilidad, igual que la conquista de la novia mítica– tienen importancia universal para toda la humanidad. Esto está en la línea de una de las funciones más importantes del héroe épico-mitológico. En esta fase temprana del desarrollo de la épica, las fuerzas de la naturaleza se mitologizan – aparecen bajo formas diversas de seres sobrenaturales, cuya característica ctónica está marcada por la pertenencia al sexo femenino y al mundo subterráneo. Por otro lado, lo humano en Marko está tan impregnado de poderes mágicos e

²⁸ A. Petrosyan, 2007, p. 304.

²⁹ A. Petrosyan, 2007, p. 302; M. Green, 1995, pp. 13, 64, 82; V. M. Renero, 1999, pp. 71, 174-175, 183.

³⁰ M. Green, 1995, p. 82; V. M. Renero, 1999, pp. 18, 71.

intermediaciones activas de sus aliados sobrenaturales y [*vilas*] hermanadas a él, que lo heroico en él permanece en el plano de lo épico-mitológico.³¹

En el capítulo III.2.1.4., ya hemos hablado sobre *El casamiento de Marko Kraljević*, uno de los cantares que ilustran muy bien el aspecto mitológico-épico del héroe que consigue enfrentarse victoriosamente a la *vila* del monte Prolog; gracias a su astucia y a su habilidad heroica, él recupera a su novia y devuelve la vista a los participantes del cortejo de su boda cegados por la *vila*. Lo logra apoderándose de los animales en los que está encarnada la vitalidad de la *vila* (un ánade de seis alas y corza del vellocino de seda).

Otro gran tema de los cantares protagonizados por Marko Kraljević es el de la recuperación de las aguas del monte “cerradas” por una temible *vila*, que se considera dueña absoluta de las fuentes, produce la sequía y, con ella, el desastre general. Es uno de los cantares más famosos entre los búlgaros, macedonios-eslavos y serbios³². Lo resumiremos brevemente. Marko pasa tres días cazando en el monte sin conseguir cazar nada (hay variantes en las que se dice que se trata de una caza de ciervos, como, por ejemplo, la recogida por Dumba, L. y Jovanović, J., nº 9, o la búlgara: Šapkarev, K.A., vol. 1, nº 16); le entra mucha sed pero, como no puede encontrar agua, empieza a maldecir al monte/bosque o a quejarse en voz alta a su caballo. El mismo bosque/una *vila* hermanada a Marko/ un pájaro le dicen que no debería hablar así porque en el bosque hay 9/12/70/90 fuentes/arroyos/manantiales de “agua viva”, “un verde lago” o “un pozo de agua fría” guardados por la *vila* Đurđa/ Vida/ o, también por la misma *vila*, “cerrados con llave” o “encerrados en un árbol” (haya/ pino/ abeto) que por abajo está seco y por arriba verde. Si alguien quiere beber, la *vila* exige que le pague. El precio son los ojos/brazos/ piernas/la vida misma del héroe y las patas de su caballo. Marko libera las aguas/bebe de ellas y se enfrenta con la *vila*. En un principio ella es más fuerte, pero al final Marko consigue vencerla gracias a su propia astucia o a la ayuda de otra *vila* con la que está hermanado. En algunas variantes de esta balada, la *vila* guardiana de las aguas ataca a Marko montando sobre

³¹ R. Ivanova, 1997, pp. 127-128.

³² Sobre las versiones balcánicas de este cantar ver: "Marko i vila brodarica" en: B. Krstić, 1984, p. 602. En cuanto a la interpretación del mismo poema en sus versiones búlgaras, ver: R. Ivanova, 1997. Todavía no ha habido intentos de reunir todas las variantes conocidas, ni tampoco de hacer un análisis conjunto de ellas. Unas variantes serbias han sido traducidas al alemán y publicadas en Leipzig en 1908 en *Slavische Volksforschungen* de F. S. Krauss.

un ciervo; a veces también lleva tres serpientes que le sirven de riendas, bridas y látigo³³.

En un cantar recogido en la zona de Kraljevo, que también tiene por tema la liberación de las aguas del monte, los papeles están cambiados: Marko está ausente por guerrear con los “árabes” y su papel lo asume Miloš Obilić (otro héroe épico que se menciona en la *pesma Madrugaban las doncellas 2*), al que ayuda una *vila* a la que está hermanado; el ser que priva del agua a los animales del monte es una *aždaha* que ha aparecido en el “verde lago” del monte después de la muerte del *zmaj* protector de Jastrebac (el monte en cuestión). Después de pasar tres días en búsqueda de la *aždaha*, Miloš la encuentra en el momento en el que está intentando devorar un ciervo cuyas astas se le han atascado en la garganta – escena que a Miloš “no le sentó nada bien” (*нимало му мило не бијаше*). Decide luchar contra la *aždaha* y “hacer algo beneficioso, // asegurar su alma” (*велики њу севан учинити, // својој души места ухватити*). Siguiendo los buenos consejos de la *vila* y los “halcones del monte” mata al monstruo y libera al ciervo que desaparece ileso en el bosque³⁴.

El canto mencionado es especialmente curioso por conservar la imagen de la *aždaha* devorando al ciervo. El motivo debe de ser antiquísimo y, si no hubiera sido por este cantar, se podría considerar desaparecido tanto de la tradición serbia como de la balcánica. Es variante de la imagen mitológica del ser monstruoso (serpiente, dragón) que, devorando a la divinidad portadora de la fuerza vital o de los accidentes meteorológicos favorables, amenaza el orden cósmico. Este tipo de ideas ha sido atestiguado en mitologías tan antiguas como es la sumeria, en la que el mito en cuestión se vinculaba a las fiestas del Año Nuevo, durante las cuales se festejaba la regeneración del mundo. Estos ritos finalizaban con una reactualización ritual del casamiento sagrado entre Dumuzi (el dios que muere y resucita, representado durante el rito por el sacerdote) y la diosa Inanna (estrella de la mañana, representada durante el rito por una hieródula) con la finalidad de unir el cielo y la tierra, santificar la ciudad en la que tiene lugar el festejo y asegurar así la prosperidad³⁵. El mismo mitogema, esta vez aún más cercano al motivo de la *aždaha* devorando al ciervo, es posible hallar en las historias chamánicas siberianas sobre el Descenso y sus representaciones gráficas, en las que el lagarto (=“señor del mundo inferior”) devora

³³ Véanse las siguientes variantes: F. S. Krauss, 1908, pp. 366-368; M. Đ. Miladinović, *Narodne pesme iz Mačedonije*, CE, ms. 262 ½, ff. 413-416; L. Dumba y J. Jovanović, CE, ms. 225, vol. 3, nº 9.

³⁴ K. Božović, CE, ms. 249, cuad. 3, nº 10.

³⁵ J. M. Blázquez, “Oriente”, en: HRA, p. 15.

la cabeza del reno solar Heglen³⁶. Respecto del motivo de la *aždaha* devorando al ciervo es interesante citar la hipótesis de Todorović:

Respecto a lo previamente señalado, podemos suponer también (en un plano mitológico-semántico) la existencia de un motivo mitológico relacionado con la revivificación del ciervo en la época del solsticio de invierno (que era sacrificado en el periodo primaveral-estival, al cesar “crecimiento” del día, cuya duración decrece después del solsticio del verano). De esa forma el ciervo estaría vinculado al *badnjak*³⁷ y al *položajnik*³⁸ navideño en su forma animal, es decir, al retorno de la energía solar. En ese sentido hay que recordar que el cabeza de los *koledari*³⁹, por muchas características suyas, puede ser igualado al *položajnik* (como lo afirma Špiro Kulišić), con lo que hay que relacionar el hecho de que en Banat (en el que se ha conservado un gran número de motivos rituales especialmente arcaicos) es justamente el ciervo el que “encabeza” las procesiones rituales del tipo de los *koledari*⁴⁰. Por otro lado, el pez ha podido –conforme con su papel general mitológico del “tragador”– estar vinculado a la iniciación del neófito, imaginado justamente en forma de ciervo e identificado con el ancestro mítico –el padre de la estirpe y el héroe cultural–. En este contexto, el guión mitológico-ritual comprendería la inmolación del ciervo al pez (es decir, al pez-*zmaj*), la estancia del primero en las entrañas del otro y, después de cierto tiempo, su salida análoga al “otro nacimiento”, con nuevos conocimientos y habilidades necesarios para la supervivencia de toda la comunidad. En general, los héroes culturales (por ejemplo, Orfeo) suelen estar relacionados con la simbología del ciervo. Un semejante guión mitológico-ritual podría ser acoplado (de forma determinada) dentro de los marcos de un *mito general* referente al ciclo festivo anual, característico para la tradición popular balcánica, en el cual el “renacer” corresponde al año nuevo, es decir, al periodo del recrecimiento del día después del solsticio de invierno.⁴¹

La hipótesis de Todorović sobre el motivo al que le da el nombre de “el pez devorando al ciervo” halla su confirmación en el cantar épico-mitológico mencionado, pero, si nos basamos en el cantar, hay un detalle en el que la hipótesis de Todorović no resulta sostenible, y es el de la ecuación pez = *zmaj*. Ya hemos visto en

³⁶ B. A. Rybakov, 1981, pp. 64, 71.

³⁷ *Badnjak* = Árbol de la Nochebuena (roble) que en la tradición serbia funciona como uno de los objetos centrales durante la realización de los rituales navideños. Nos detendremos con más detalle sobre estas costumbres en el capítulo III.3.7.2.2. dedicado a la simbología del ciervo en los cantos de las calendas de Navidad (nota de la traductora).

³⁸ *Poločajnik* es el primer visitante que entra en casa la mañana del día de Navidad y se lo asocia a la figura del visitante divino. Puede ser persona o animal y su entrada y estancia en la casa están acompañados por determinadas acciones rituales. Véase: M. Nedeljković, 1990, pp. 33-42. (Nota de la traductora)

³⁹ *Koledari* (pl. de *koledar*) son hombres que disfrazados (aparte de uno que hace de “novia”, los demás suelen tener atributos animalísticos: colas de buey, cuernos, pieles animales) iban por el pueblo desde el día de San Ignacio (20 de diciembre) hasta la Nochebuena, cantando las canciones de los *koledari*. Iban “armados” con sables de madera y simulaban luchar contra las fuerzas y monstruos invisibles con el fin de expulsarlos de las casas que visitaban (nota de la traductora). Sobre los *koledari*, véase: M. Nedeljković, 1990, pp. 115-117.

⁴⁰ El autor se refiere aquí al hecho de que los *koledari*, que en general van disfrazados de animales cornudos, en Banat, tienen características claramente cérvidas (nota de la traductora). Sobre estas máscaras se hablará con más detalle en el capítulo III.3.7.2.6.

⁴¹ I. Todorović, 2005, pp. 318-319.

el capítulo III.2.3. que hay muchos elementos por los que la ecuación ciervo = *zmaj* (portador de los accidentes meteorológicos favorables) es mucho más tangible: acordémonos del ciervo volador, que tiene alas de oro, vive en la cima del monte (bebe el agua no bebida y pasta la hierba no pastada), dispone de una fuerza física descomunal y, sin embargo, se entrega voluntariamente para ser sacrificado por el bien de la comunidad, para renacer después. Por lo menos, en el cantar sobre Miloš Obilić y la *aždaha*, el pez es igualable a la *aždaha* y no al *zmaj* – la pésima situación en la que están la flora y la fauna del monte Jastrebac se produce justamente por la muerte del *zmaj* del Jastrebac, que era su protector y que tenía la capacidad de someter a la *aždaha* a su dominio. A pesar de compartir ciertas características (véase el capítulo III.2.3.), el *zmaj* y la *aždaja*, en su forma original, eran seres enfrentados y enemigos, lo que se puede percibir en un gran número de testimonios y textos. En los cantares con el tema de la liberación de las aguas protagonizados por el Príncipe Marko o Miloš Obilić (de los que la poesía tradicional explícitamente dice en muchos casos que son héroes-*zmajes*), éstos personajes épicos asumen el papel del *zmaj* protector, sustituyéndole después de su muerte en la función de recuperar el agua encerrada por el monstruo ctónico-acuático y de repartirla a todos.

Otro grupo de cantares protagonizados por Marko Kraljević es el que versa sobre la liberación de Ognjen (= ‘El que está hecho del fuego’), el hijo único de Marko, al que una *ala/aždaja/lamia* secuestra y devora. Marko encuentra al monstruo, entra en duelo con él y lo vence. Le corta la panza y libera al hijo (que sigue con vida), devolviendo la fertilidad a la naturaleza, que después de la desaparición de Ognjen estaba sumergida en una miseria total. Una vez liberado Ognjen, la tierra se repuebla de ganado, los campos se llenan de cosechas y frutos de toda clase, el mundo se reviste de abundancia y a la humanidad se le devuelve la alegría⁴². Tanto el nombre del hijo de Marko (‘El que está hecho de fuego’), como el efecto que producen su desaparición y su reaparición, claramente apuntan a una figura solar. Según las creencias serbias, los eclipses de sol y de luna se explican como consecuencia de la voracidad de las lamias, *alas*, o *aždahas*, que pueden comerlos⁴³. El “niño de fuego” atrapado en la panza de la lamia guarda una clara relación con la imagen del sol

⁴² Véanse la variante recogida a principios del siglo que figura en el manuscrito de Jovan Jovanović, Archivo de la Academia Serbia de Ciencias y Artes, N° 225-1, cuaderno 2, n° 8 (el informante fue Slava Stanojević, vecino del pueblo Krat, Kičevo) y, también, la de M., Đ. Miladinović, *Narodne pesme iz Mačedonije*, Archivo de la Academia Serbia de Ciencia y Artes, N° 262 ½, folio 431. Sobre la interpretación de los contenidos mitológicos existentes en ellas, véase: Dj. Trubarac, 2003.

⁴³ D. Bandić, 1991, p. 164.

“tragado” por este ser, pero también está vinculado a las ideas de la muerte y el renacer cíclico del sol, el acontecimiento que marca el comienzo del año nuevo. Obsérvese también el paralelismo entre los motivos de la *aždaha* que devora al niño-sol y la *aždaha* que hace lo mismo con el ciervo en el cantar protagonizado por Miloš Obilić – hecho que, una vez más, confirma la ecuación ciervo=sol.

El hecho de que, según los textos comentados, Marko Kraljević sea el padre del sol, revela su carácter solar, que se reafirma en la creencia de que “Marko vivió tantos años, cuantos hay días en el año”⁴⁴, atributo que, como recuerda Todorović, corresponde a la figura del hombre cósmico⁴⁵. La crítica ya ha señalado que las formas en las que Marko aparece descrito en la poesía tradicional y en las leyendas, indican que se trata del sol en todas sus fases, la ascendente y la descendente⁴⁶.

Según la tradición, Marko Kraljević es un héroe muy relacionado con la imagen de san Jorge. El santo patrón de su estirpe es san Jorge y él lo celebra cada año debidamente⁴⁷. Eso quiere decir que entre Marko y el santo existe un parentesco espiritual. Igual que a san Jorge, a Marko se le atribuyen hazañas en las que se enfrenta al *Árabe Negro* o a “los doce árabes” (personajes que por una serie de sus características en la poesía tradicional pueden aparecer como figuras equivalentes a *aždahas* y *alas*⁴⁸) para salvar a una doncella o una princesa⁴⁹. Es bien sabido que la victoria de san Jorge sobre el dragón está vinculada a la imagen ancestral del sol que vence definitivamente al invierno y que tiene su paralelo antiguo en la lucha entre Marduk y Tiamat. En la tradición serbia aparecen también *zmajes* que liberan doncellas de árabes o de *aždahas*⁵⁰ –dato que demuestra la ecuación estructural y funcional que tienen san Jorge, Marko y los *zmajes* en esta tradición–. La relación entre el *zmaj* y Marko se nota también en el hecho de que Marko, igual que Miloš Obilić, sea uno de los héroes épicos de los que la tradición dice que era un héroe-*zmaj*

⁴⁴ Durante su trabajo en el terreno, Ivica Todorović ha oído esta creencia del informante Milan Martić, nacido en 1914 y vecino de Runjani, Loznica. Respecto de lo mismo, véase: I. Todorović, 2005, pp. 304-305.

⁴⁵ I. Todorović, 2005, p. 305.

⁴⁶ Véanse: I. Todorović, 2005, pp. 304-305 (en estas páginas el autor reúne conclusiones de otros críticos); Dj. Trubarac, 2003, pp. 259-260.

⁴⁷ Véanse, por ejemplo las *pesmas* nn° 61 y 71 en: Vuk, 1953, 2. Sobre esta relación ver: S. Petrović, 1999, p. 359.

⁴⁸ Sobre ello, véase: Dj. Trubarac, 2003, p. 256.

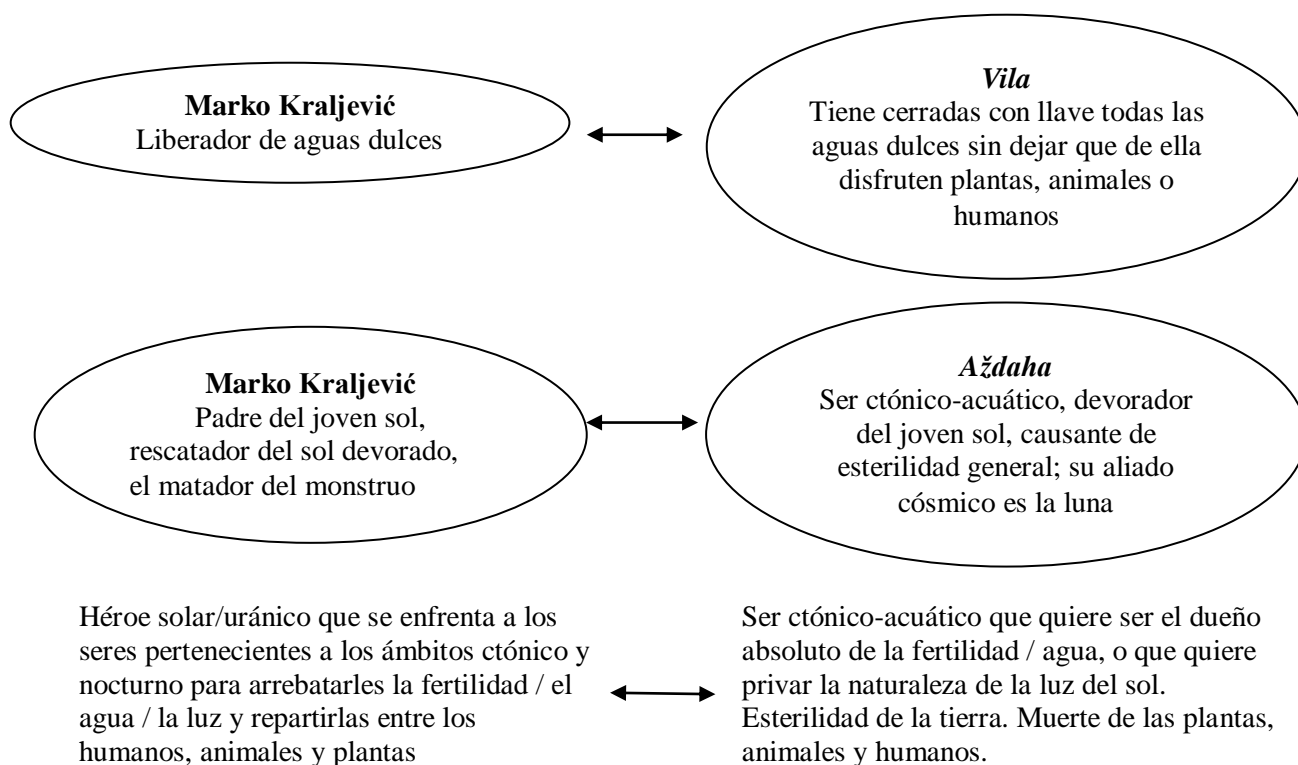
⁴⁹ Sobre este motivo en las tradiciones balcánicas, véanse: “Marko Kraljević i dvanaest Arapa” y “Marko Kraljević y Arapin” en: B. Krstić, 1984, p. 606.

⁵⁰ Véase: B. Krstić, 1984, A.1.1.2.

(*zmajevit junak*), es decir, un ser en el que coexisten las dos naturalezas, la humana y la de un *zmaj*.

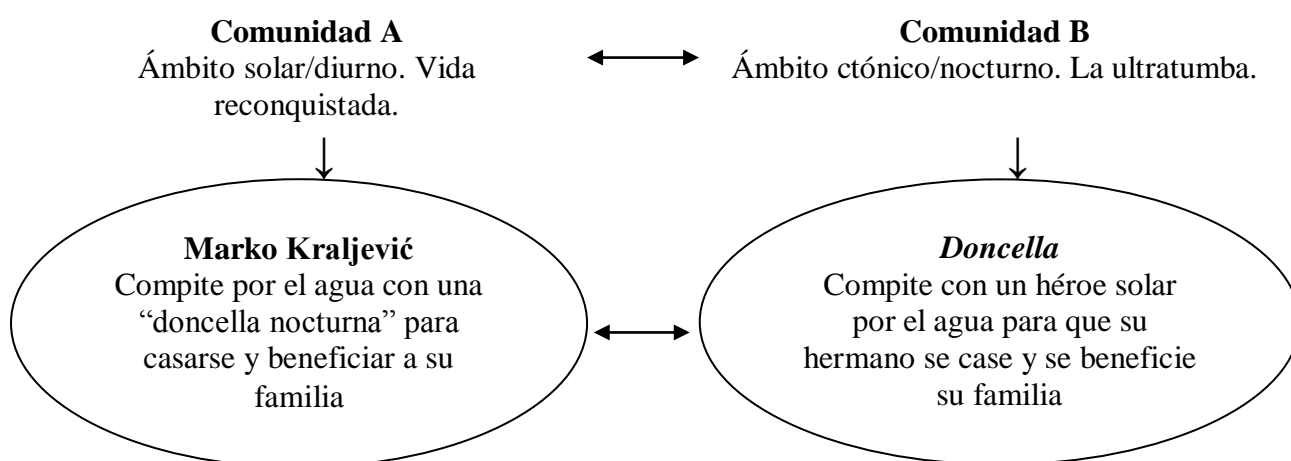
Por fin, hay que mencionar también que el arma típica de Marko es su ‘maza golpeadora’ (*perni buzdovan*). El adjetivo *perni* hay que interpretarlo como derivación del verbo *pernuti* (= ‘dar golpe’), todavía en uso en los dialectos del este de Serbia y que está vinculado tanto al nombre de Perun, como a su temerosa maza, arma emblemática de los dioses de la tempestad del tipo Zeus-Júpiter. Teniendo esto en cuenta, no hay que rechazar la idea de que detrás de la figura de Marko esté justamente este prototipo de la divinidad uránica suprema. Eliade ha explicado de forma bien documentada que esta divinidad ha sufrido un tipo de *solarización* en el paso del *creador a fecundador*: “la especialización genésica obliga a las divinidades celestes a reabsorber en su personalidad todas las hierofanías directamente relacionadas con la fecundidad universal”⁵¹. El hecho de que Marko aparezca en el papel del padre del sol, igual que Zeus-Júpiter, una vez más confirma esta hipótesis.

Desnudados los argumentos de las baladas sobre la liberación de las aguas y la recuperación del joven sol, se perfilan dos estructuras básicas reducibles a una sola:



⁵¹ M. Eliade, 2000, p. 172; sobre la “solarización” del dios uránico supremo, véanse en la misma obra pp. 222-225.

Como podemos ver, en su condición del proveedor y repartidor de fertilidad, Marko entra en duelo con el ámbito ctónico y nocturno y de esa forma conquista el bienestar. En la *pesma Madrugaban las doncellas 2*, tiene que apoderarse del agua y conquistar así a una doncella que pertenece a *otra comunidad*. No hay “combate” entre ellos, pero sí compiten en una carrera en la que cada uno es representante de una comunidad a la que quiere beneficiar. Aplicando el esquema indicado arriba (Marko *versus* los ámbitos ctónico y nocturno), llegamos a la hipótesis sobre la posible procedencia de la doncella a la que el héroe pretende: su familia pertenece a los ámbitos nocturno y ctónico y, por lo tanto, también vinculado a la ultratumba:



Estamos aquí ante una imagen relacionada con la “lucha” entre los principios diurno y nocturno y, por lo tanto, una vez más nos topamos con el tema del equinoccio. Teniendo en cuenta todo lo que se ha dicho en los capítulos anteriores sobre la relación del motivo de la doncella que madruga al agua y la estrella de la mañana, este astro se perfila como el verdadero protagonista femenino que, percibido como una “estrella”, pertenece al ámbito nocturno, pero al mismo tiempo, entra en contacto con el ámbito diurno por el hecho de que su aparición anuncia el amanecer. En una *pesma* serbia recogida en numerosas variantes, se habla de los preparativos que hace la Estrella de la Mañana para el casamiento de su hermano, la Luna, con el “Relámpago de la Nube” o, a veces, con una *vila*⁵², lo que sugiere una posible relación entre el motivo de la doncella-alba que madruga para preparar a su hermano para el casamiento (*Madruga con tu caballo Radivoje*) y la estrella de la mañana que prepara el casamiento de su hermano.

⁵² Sobre las variantes de esta *pesma* y sobre este motivo en general, véase: B. Krstić, 1984, A.2.1.3, p. 4.

Hay que decir que el tema de la relación entre el sol, la luna y la estrella de la mañana es bastante enmarañado en las tradiciones de los eslavos balcánicos. Así, hay textos en los que la estrella de la mañana se menciona como hermana del sol⁵³, pero existe también un gran número de textos en los que la hermana del sol es la estrella vespertina (que en la imaginación popular está percibida como un astro aparte)⁵⁴. Son también numerosas las baladas en las que el sol y la luna (en algunas variantes también las Pléyades) aspiran a la mano de la estrella de la mañana y los nueve hermanos de la estrella deciden sobre su futuro esposo, a veces, eligiendo a la luna (porque no quema) y, a veces, al sol (porque es más constante, no mengua, ni tampoco crece)⁵⁵. Sobre la inconstancia de la luna se habla en una balada serbia, en la que la estrella de la mañana pregunta a la luna dónde ha estado; él (la luna) le contesta que se ha entretenido mirando a una bella doncella; la estrella de la mañana se enfada, abandona a la luna, sobrevuela el cielo y se queda con el sol⁵⁶. Como podemos ver, en la tradición de los eslavos balcánicos, la estrella de la mañana, el sol y la luna pueden aparecer tanto en papel de hermanos, como en un triángulo amoroso, en el que existe un tipo de rivalidad de dos personajes masculinos (el sol y la luna) por uno femenino (Venus); la estrella matutina puede aparecer unida tanto con el sol, como con la luna. Es muy probable que esta oscilación del lucero matutino entre los ámbitos solar y lunar, es decir, entre los principios diurno y nocturno haga referencia a los dos equinoccios, el primaveral y el otoñal. La rivalidad entre el sol y la luna por el lucero matutino se refiere probablemente a su rivalidad por el momento en el que el lucero aparece, es decir, por la línea demarcadora entre el día y la noche. La permanencia más larga del Venus en uno de esos dos ámbitos (dependiente de la longitud del día respecto a la noche) puede ser presentada como casamiento del lucero matutino con el día (el sol) o con la noche (la luna).

De todo lo señalado se desprende que en las tradiciones balcánicas coexisten diferentes mitogemas acerca de la relación entre el sol, la luna y el Venus, lo que podría apuntar hacia un cruce de tradiciones o substratos distintos y dificulta la reconstrucción de los mitos originales. Sin embargo, ha sido posible seguir una línea mitológica en la que la rivalidad cósmica entre los principios diurno y nocturno es presentada a través del mitogema en el que aparecen dos clanes familiares, uno

⁵³ Véase: B. Krstić, 1984, A.1.2.10, A.3.1.7, pp. 2, 5.

⁵⁴ Véase: B. Krstić, 1984, A.3.2.1, p. 5.

⁵⁵ Véanse: B. Krstić, 1984, A.1.1.1, A.2.1.1, A.2.1.2, A.3.1.3, pp. 1, 4, 5.

⁵⁶ Véase: B. Krstić, 1984, A.3.1.5, p. 5.

igualable al ámbito diurno (el sol) y otro al nocturno (la estrella matutina y su hermano, la luna) y la captura connubial de la estrella matutina que el sol realiza al lado del agua (donde tiene lugar el encuentro entre los dos). El casamiento de los astros marca el comienzo de la dominación del sol sobre el cielo y el periodo del renacer de la naturaleza. No es superfluo mencionar que en la tradición búlgara existen cantos con el motivo de la madre del sol que instruye a su hijo sobre cómo raptar a una moza⁵⁷.

Por fin, nos queda contrastar el esquema señalado con el cantar *El casamiento de Marko Kraljević*⁵⁸, comentado en el capítulo III.2.1.4, en el que la *vila* del monte Prolog, enfadada con el cortejo nupcial por haber roto el tabú de guardar silencio, castiga a los cortejantes echando una ventisca helada que derrumba sus caballos y les quita la vista a todos excepto a la novia, a la que la *vila* secuestra. Nos topamos aquí con el motivo de la novia de Marko capturada por un ser vinculado al silencio (el tabú que tiene que ser respetado en su monte), a la ventisca helada (su arma) y la ceguera (la forma en la que realiza su castigo), todo elementos asociados a la muerte (mudez, frío, oscuridad). Por lo tanto, aquí también, para conseguir casarse, Marko tiene que enfrentarse a un ser de ultratumba que tiene en su poder a la novia del héroe. Liberando a su novia, Marko también reconquista la vista de los miembros del cortejo. Siendo el Prolog la región del dominio de la *vila*, es decir, el mundo de ultratumba, la ceguera de los miembros del séquito y de sus caballos hace referencia a su muerte, por lo que la reconquista de la novia otra vez aparece asociada a la recuperación de la vida.

III.3.2.3. Marguita

A pesar de que el texto de la *pesma Madrugaban las doncellas 2* en sí no revela mucho sobre el personaje de Marguita, su mismo nombre es indicativo y, según creemos, poco fortuito, puesto que se trata de la variante serbia del nombre Margarita, cuya etimología griega (μαργαρίτης, ‘margarita’, ‘perla’) lo relaciona con el motivo de la perla. A lo largo de los capítulos III.2.1.3. y III.2.1.4. ya se ha hablado de la simbología de la perla asociada a la “feminidad creadora”, que, en una de las *pesmas* citadas, aparece como el adorno con el que la estrella de la mañana engalana a una

⁵⁷ Véase: B. Krstić, 1984, A.1.3.2, p. 3.

⁵⁸ L. Brkić, *CE*, ms. 11/d, n° 14; véase también la variante recogida en 1898 por N. Kašiković: *CE*, ms. 245, n° 93.

joven preparándola así para el casamiento. También ha sido señalada la relación del motivo de las perlas con el del rocío matutino (las ninfas que en la madrugada sacuden sus trenzas esparciendo “diluvios de perlas”), que en la *pesma Cervatilla, rociada estás* aparece asociado a la cierva-alba, igualable a la estrella de la mañana; ella está descrita como una doncella que en vez de brazos tiene alas, de cuya cara emana el sol, de cuya garganta sale la luz de la luna y cuyos pechos brillan como el “alba clara”.

III.3.3. *¡Ay, bella, bella doncella, ay!*

Oj убава, убава девојко, ој, Забелела бела зора,	¡Ay, bella, bella doncella, ay! ¡Blanqueaba blanca alba!
Мијаило, мило име, Забелела бела зора,	Miguel, nombre de miel. ⁵⁹ ¡Blanqueaba blanca alba!
Из пустињске влашке стране. Забелела бела зора,	De las desérticas tierras vlacas. ⁶⁰ ¡Blanqueaba blanca alba!
Нису биле беле зоре, Забелела бела зора,	No eran blancas albas, ¡Blanqueaba blanca alba!
већ су биле младе моме. Забелела бела зора. ⁶¹	Sino que eran jóvenes doncellas. ¡Blanqueaba blanca alba!

En este canto existe cierto paralelismo entre las doncellas que van al agua y la “blanca alba” que blanquea llegando desde las “tierras vlacas”, es decir del este. Esas tierras son “desérticas” – calidad que, por un lado, está conforme con la hipótesis sobre la proveniencia de la doncella protagonista de los cantos del *ranilo* y, por otro, subraya la virginidad de las doncellas-albas y la necesidad de romper con ese estado de infertilidad. A eso apuntan también el primer verso –que se asemeja al llanto sobre las “bellas doncellas”– y el verso *Miguel, nombre de miel*, en el que se invoca a un personaje masculino para prestar su atención a la llegada de las vírgenes y a su

⁵⁹ La traducción literal de este verso sería “Miguel, dulce nombre”. Puesto que el significado no cambia, me he decidido por “Miguel, nombre de miel”, porque tiene más aire tradicional en español.

⁶⁰ Los vlacos son un grupo étnico que hoy en día vive disperso por los Balcanes. Son de habla romance que se podría considerar un dialecto del rumano (mejor dicho tres dialectos diferentes cercanos al rumano), con un considerable corpus léxico proveniente de otros idiomas balcánicos. Los vlacos de Serbia, en su mayoría, habitan zonas al este del país. Sin embargo, en los Balcanes occidentales, dependiendo de la zona y la nación, este término se ha usado con diferentes significados, lo que está reflejado también en la poesía oral. Vuk explica cómo se utilizaba en Serbia, Croacia, Bosnia y Herzegovina en su época, es decir en la segunda mitad del siglo XVIII y la primera del XIX: mientras que en Serbia se llamaba así a los verdaderos vlacos, en Dalmacia los habitantes de las ciudades llamaban con este nombre a los campesinos que no vivían en las islas ni en la misma costa, sino en las regiones que estaban tierra adentro; en el resto de la actual Croacia y en Bosnia y Herzegovina los musulmanes y los cristianos católicos llamaban con este nombre de forma peyorativa a los cristianos ortodoxos, en su mayoría, serbios (Vuk, 1953, I, p. 3). En nuestra canción recogida en Serbia, se habla de las zonas habitadas por los verdaderos vlacos, es decir, del más extremo este de Serbia o, incluso, de Rumanía.

⁶¹ M. S. Grbić, 1909, p. 38.

“problema”. El estribillo, dependiendo del verso al que sigue, unas veces parece subrayar la belleza y el atractivo de las doncellas, y otras su actual y triste esterilidad. La ecuación establecida entre las “jóvenes doncellas” y las “blancas albas” recuerda mucho a la cantiga *Levantou-a’ a velida* del Rey Don Denís en la que, como ya he señalado en el capítulo II.1.5., la palabra “alva” aparece como epíteto de la *velida*. La cantiga del Rey Don Denís es el texto ibérico más cercano a la cantiga *Levouss’ a louçana* de Pero Meogo. Este último, por otro lado, guarda mucho parentesco con la *pesma Madrugaban las doncellas (1)*, que igual que la *pesma ¡Ay, bella, bella doncella, ay!* pertenece al mismo ciclo ritual. Estamos ante un grupo de textos con motivos claramente relacionados entre sí y, por lo tanto, en el caso ibérico, también al sistema de ideas mágico-religiosas en las que se basan las prácticas del *ranilo* y cuyos rudimentos han sido detectadas en el suelo ibérico por los etnógrafos.

Por fin, hay que llamar la atención sobre el nombre del personaje masculino (Miguel), que debería ser relacionado con la imagen bíblica del san Miguel venciendo a la bestia, que lo iguala estructuralmente a Marduk, Marko Kraljević o a san Jorge, mencionados arriba.

III.3.4. *Alba-le, las águilas van girando*

Veamos ahora otro canto perteneciente al ciclo del *ranilo*, recogido por Milićević, en el que se insiste una vez más en el motivo del alba:

Зоро ле, орли се вију,	Alba-le, las águilas van girando,
Зоро ле, облаци бију,	Alba-le, las nubes van peleando,
Зоро ле, киша да падне,	Alba-le, para que llueva,
Зоро ле, трава да расте,	Alba-le, crezca la hierba,
Зоро ле, Павун да паса,	Alba-le, el pavo real la coma,
Зоро ле, перје да смеће,	Alba-le, sus plumas desprenda,
Зоро ле, Мара да бере,	Alba-le, Mara las recoja,
Зоро ле, ките да вије. ⁶²	Alba-le, trence sus coletas.

En este cantarcillo tenemos ocho octosílabos que funcionan como una cadena de versos en relación de causa-efecto. Si eso no está tan claro en los primeros dos versos, los siguientes seis indican de una manera indudable esa lógica interior que, en nuestro caso, es especialmente reveladora justamente por la interpretación de los primeros dos: el movimiento circular que realizan las águilas *provoca* el choque entre las nubes, lo que produce la lluvia. Después siguen otros motivos encadenados: la lluvia hace posible el crecimiento de la hierba, en ella encuentra alimento el pavo real

⁶² M. Đ. Milićević, pp. 95-96.

cuyas plumas recoge la doncella para adornar sus coletas. El motivo de la doncella que recoge plumas de pavo real es muy común en la lírica tradicional serbia y siempre anuncia el casamiento de la joven. Las plumas del pavo real eran elementos obligatorios en el *smiljevac*, el gorro tradicional de las novias serbias, que se hacía (además de plumas de pavo real) de varias plantas a las que se atribuyen poderes apotropaicos, como la perpetua (de la que viene el nombre del gorro, puesto que *smilj* quiere decir ‘perpetua’), la albahaca, el tomillo, la hierbabuena o la rosa. Aparte de flores, el *smiljevac* se adorna también con monedas de plata, espejos, cintas de seda, etc. Únicamente las jóvenes que no podían conseguir plumas de pavo real utilizaban otras, por ejemplo, las del pavo común o las del gallo, a las que pintaban de varios colores⁶³. Zega y Arandelović-Lazić explican cuál es la función de plumas de pavo real en el *smiljevac*. Su valor no es solamente decorativo, sino principalmente apotropaico: se creía que los “ojos” de estas plumas protegían del mal de ojo⁶⁴. Tradicionalmente, la novia llevaba el *smiljevac* no sólo el día de la boda, sino también durante cuarenta días después de producirse el casamiento o hasta quedarse embarazada⁶⁵. Esto indica claramente que se trata de la función apotropaica del gorro, puesto que el periodo de cuarenta días es el plazo de tiempo que en los ritos de paso suele considerarse como periodo de transición y, por lo tanto, todavía arriesgado para la persona iniciada – de ahí la precaución especial y la obligación de cumplir con ciertas reglas o ritos hasta que este plazo no se acabe. Las modalidades del *smiljevac* encierran varios elementos importantes para la interpretación de los motivos con los que nos hemos ido topando hasta ahora. Según informa Zega, en la región de Jagodina (Serbia central), la parte obligatoria del *smiljevac* eran dos trenzas artificiales, hechas de lana o del cabello de otra persona, que estaban ajustadas al gorro de tal forma que caían sobre las sienes derecha e izquierda y que llegaban hasta la parte baja de la mandíbula; estaban adornadas con monedas de plata o de otro metal de menos valor (eso dependía de lo pudiente que fuera la familia de la que provenía la novia). Las trenzas estaban fijadas al gorro adornado con un penacho de plumas, perpetuas y otras flores, mientras que debajo de las trenzas se encontraban cintas de seda o borlas, en cuya parte interior estaban pequeños espejitos. En las zonas de Resava y Belica, en

⁶³ Véanse: N. Zega, 1926, pp. 68-75; J. Arandelović-Lazić, 1965, pp. 5-6. Sobre la variante de este gorro que los finales del siglo XIX todavía llevaban novias entre los serbios de Bosnia, véase: Ć. Truhelka, 1894, p. 94.

⁶⁴ N. Zega, 1926, p. 74; J. Arandelović-Lazić, 1965, pp. 5-6.

⁶⁵ N. Zega, 1926, p. 75; J. Arandelović-Lazić, 1965, p. 6; Ć. Truhelka, 1894, p. 94.

vez de las trenzas, colgaban borlas hechas de monedas enhebradas en hilos⁶⁶. Como podemos ver, las trenzas adornadas con monedas de plata, que caían a la derecha y a la izquierda del rostro, eran un elemento imprescindible del *smiljevac*, que, con el tiempo, en algunas zonas, fueron sustituidas por borlas colgantes adornadas de la misma forma. Los etnógrafos que han investigado los gorros femeninos serbios relacionan el *smiljevac* con otro gorro de novia llamado *roga* o *roge* (*rog*, ‘cuerno’)⁶⁷. El nombre de este gorro viene de la imitación de uno o dos cuernos (los hay unicornios y bicornios) observables en ellos. Este tipo del gorro fue utilizado por las novias serbias hasta bien entrado siglo XIX, especialmente en las zonas de Jagodina, Kosovo, Levča y Banat⁶⁸. Las mujeres vlacas de las mismas zonas utilizaban también un tipo del *roge*⁶⁹. Los testimonios escritos más antiguos sobre el uso de este gorro datan del siglo XIV. En su *Historia de los serbios*, Jireček y Radonić señalan que en 1314, en Dubrovnik, se prohibió que las mujeres llevaran por la ciudad la *cornua sclavica*⁷⁰, es decir, el *roge*. Arandelović-Lazić señala que, en la zona de Kiev, Ucrania, se han encontrado pruebas arqueológicas del uso de gorros femeninos bicornios⁷¹ y que se conservan testimonios rusos del siglo XIX en los que se habla sobre las prohibiciones de que las mujeres con el gorro bicornio entrasen en iglesias, o casos en los que a las mujeres que tenían este tipo del gorro en la cabeza se les prohibía comulgar⁷². Gušić llama la atención sobre hallazgos arqueológicos similares en el valle del río Dniepar, Rusia, que datan del periodo posterior al siglo IV a. C. y, también sobre otros procedentes de las tumbas escitas de la zona de Altai⁷³. Ya en 1894, Truhelka llamó la atención sobre la similitud entre este gorro y el gorro femenino frigio⁷⁴. Además de imitar la forma del cuerno, el *roge* suele tener también trenzas artificiales que cuelgan sobre las sienes y que pueden ser sustituidas por un par de borlas colgantes⁷⁵.

⁶⁶ N. Zega, 1926, pp. 72-73.

⁶⁷ N. Zega, 1926, pp. 70-71; J. Arandelović-Lazić, 1965, pp. 6-7. Sobre el uso de este gorro entre las serbias de Bosnia, véase: Ć. Truhelka, 1894, pp. 89-94. Sobre las pruebas del uso de este gorro en el territorio de Croacia y la relación con otros tipos similares del gorro femenino entre los rusos, escitas e hititas, véase: M. Gušić, 1975, pp. 408-426.

⁶⁸ J. Arandelović-Lazić, 1965, p. 6.

⁶⁹ J. Arandelović-Lazić, 1965, p. 6.

⁷⁰ Sobre este dato véanse: J. Arandelović-Lazić, 1965, p. 6 y M. Gušić, 1975, p. 410.

⁷¹ J. Arandelović-Lazić, 1965, p. 7.

⁷² J. Arandelović-Lazić, 1971, p. 72.

⁷³ M. Gušić, 1975, pp. 412-413.

⁷⁴ Ć. Truhelka, 1894, pp. 89-94.

⁷⁵ Ć. Truhelka, 1894, p. 90; N. Zega, 1926, p. 71. Las trenzas han sido encontradas también en los gorros en forma de cuernos de las tumbas femeninas escitas del siglo V a.C. (M. Gušić, 1975, p. 412).



El *smiljevac*; Podrinje, Serbia⁷⁶



El *roga*, Podrinje, Serbia⁷⁷

En las descripciones del *smiljevac* y del *roga* llaman la atención ciertos elementos cuyas huellas es posible hallar en las *pesmas* mencionadas hasta ahora. Primero, es curiosa la relación que parece existir entre los cuernos y las trenzas artificiales y que puede ser indicativa teniendo en cuenta las *garcetas* gallegas y los atributos señalados de las *vilas* serbias. Además, parece ser que esas trenzas (o las borlas que las sustituyen) normalmente aparen adornadas con monedas metálicas de gran valor, normalmente de plata. Incluso, como lo muestran los testimonios etnográficos, a veces, las borlas pueden estar hechas de monedas enhebradas en hilos, de donde se deduce la ecuación *trenza=borla=cinta de metal valioso*. Eso quiere decir que las novias habrían llevado también monedas de oro, si las hubiesen tenido. No hay duda de que las monedas han sido utilizadas como objetos metálicos de valor más asequibles y de que el hecho de ser monedas es de menor importancia. Lo que determinaba su uso como adorno es que eran de plata.

Si nos acordamos de la *doncella-albahaca* –de la que se dice en la balada que está “coletas adornando, lazos trenzando: //cada coleta, de oro de un ducado, // los lazos valen como las parias del zar”–, nos topamos con el mismo motivo, pero esta vez se trata de ducados de oro, indicando el estatus especial de la doncella a la que de esta forma se le da cierto halo de realeza (anunciado desde el principio con el motivo de la figura femenina entronizada). Como ya hemos señalado anteriormente, esa figura femenina está vinculada a la imagen de una divinidad probablemente relacionada con ciervas corníferas (cuya cornamenta es de oro) y a la que se la consideraba protectora de los lazos matrimoniales, de la fertilidad y la virginidad a la

⁷⁶ La ilustración recogida de: J. Arandelović-Lazić, 1965.

⁷⁷ La ilustración recogida de: J. Arandelović-Lazić, 1965.

vez. Siguiendo las huellas de gorros femeninos unicornios y bicornios en varios pueblos del mundo, Arandelović-Lazić llega a la conclusión que este gorro tenía una función mágico-religiosa vinculada a la figura de la Gran Madre, la Madre de los Dioses o la Señora de los Animales, asociada a una vaca o una cabra y equivalente al prototipo al que pertenecen la Dictina cretense, Ártemis, Astarté o Ishtar, todas relacionadas con la fertilidad y la procreación⁷⁸.

Volvamos ahora a la *pesma Alba-le, las águilas van girando*. En cuanto a la traducción de su último verso (en el que hemos notado indicaciones de la preparación prenupcial de la doncella), hace falta señalar el valor polisemántico que éste tiene en el texto original. El sustantivo *kite* que en él aparece, en este contexto, puede hacer referencia tanto a coletas o trenzas de la doncella, como a la cola en forma de borla que tienen ciertas aves⁷⁹ y, por lo tanto, al penacho que forma parte del *smiljevac*. A la vez, puede referirse a las borlas colgantes del *smiljevac* y del *roga*. El verbo *viti* también puede ser comprendido tanto como *trenzar* o *atar con una cinta* (si su complemento es *coleta*), o *hacer un ramillete* (si su complemento es *plumaje*). Es un juego de palabras que permite las dos interpretaciones y que aquí se funden en un mismo significado: preparativos nupciales de la doncella.

Por lo tanto, lo que anhela la doncella del cantarcillo es recoger plumas para su gorro nupcial y de esa forma protegerse de las fuerzas malignas que la pueden acechar durante el paso iniciático desde su doncellez al estado de casada. Lo que llama la atención en la *pesma* es que la acción de recoger las plumas del pavo real (símbolo de los preparativos nupciales) se menciona en función de la acción de “entrenzar las coletas”, confirmando una vez más el significado prenupcial del motivo de “trenzar trenzas por medio de objetos especiales” (lazos de oro, hilos de oro, plumas del pavo real). No estaría de más mencionar aquí que el pavo real es un motivo muy utilizado en el arte funerario durante los primeros siglos del cristianismo, cuando se lo pintaba en las tumbas como símbolo de la resurrección y, por lo tanto, de la victoria sobre la muerte. Eso quiere decir que se trata de un símbolo importante relacionado con el paso de fronteras y, en nuestro caso, la “muerte nupcial” de la novia en el acto de hacerse mujer. Nótese también que, según señalan los versos, la condición que debe cumplirse para conseguir el objeto mágico (las plumas del pavo real) es que crezca la hierba nacida de un tipo de “casamiento” entre el cielo y la

⁷⁸ J. Arandelović-Lazić, 1971, pp. 52-72.

⁷⁹ Véase: “кита” en: *Diccionario*, SANU, t. 9, p. 502-503.

tierra, realizado en el acto de llover. La lluvia funciona como agua celestial que *fertiliza* a la tierra, haciendo que ésta se pueble de la vida: primero con la hierba, más tarde con los pavos reales y luego, con los humanos y su reproducción (la boda que se avecina).

Los primeros dos versos de la *pesma* tienen un interés especial. En ellos encontramos unas águilas que, girando en el aire, provocan el choque entre las nubes de las que nace la lluvia fertilizadora que desea la futura novia. Esta imagen nos parece especialmente indicativa, porque existe cierto paralelismo entre el motivo de las águilas que giran entre las nubes lluviosas y el ciervo que revuelve el agua del cantarillo *Madrugaban las doncellas (1)* y cuya interpretación dentro del conjunto de cantos rituales del *ranilo* perseguimos. El paralelismo indicado sugiere que la función de las águilas en el cielo podría ser la misma que la de los ciervos en la tierra. En ese sentido no hay que olvidar que en la misma tradición serbia existe el motivo del halcón que enturbia el agua, utilizado a la vez como excusa transparente, y cuya simbología está cercana a la del águila. Según señalan Chevalier y Gheerberant, en Irlanda, el papel del águila lo ha detentado el halcón⁸⁰, mientras que en el Irán preislámico, “los términos que designan al águila y al halcón son intercambiables y a menudo los nombres que designan el águila y el halcón se toman uno por otro”⁸¹, lo que se confirma una vez más en el Avesta, donde “el *varana* se ha simbolizado por un águila o un halcón”⁸². Por lo tanto, podemos suponer que también en el caso serbio ha ocurrido un tipo de transposición de la simbología del águila al halcón, probablemente porque el halcón es un ave domesticable y, por lo tanto, más cercana a los humanos. Mientras que el águila pertenece al ámbito de lo indomado, el halcón es una especie rapaz a la que es posible domar, por lo que puede funcionar como puente entre el águila y el caballero medieval, siendo el halcón uno de los elementos que constituyen la iconografía caballeresca y ésta está muy presente en la tradición oral serbia. Teniendo en cuenta que, por un lado, en esta tradición los halcones y los ciervos aparecen simultáneamente como animales que enturbian el agua y como protagonistas de excusas falsas, y, por otro lado, que existe bastante proximidad entre la simbología de halcones y águilas y entre la simbología de águilas y ciervos, es preciso adentrarnos en el motivo del águila y sus paralelos con el motivo del ciervo.

⁸⁰ J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, p. 61.

⁸¹ J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, p. 63.

⁸² J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, p. 63.

Del material expuesto por Chevalier y Gheerberant (que reúnen datos sobre el valor simbólico de las águilas en diferentes tradiciones del mundo), podemos ver que la simbología de estas aves se puede reducir a tres categorías de las que derivan las demás: “ave uránica soberana”, “ave solar” y “ave del rayo”⁸³.

Como ave uránica soberana, el águila se identifica como la “reina de las aves”⁸⁴, simbolizando “la potencia más elevada, la soberanía, el genio, el heroísmo, y todo estado transcendente”⁸⁵, lo que se refleja en el hecho de que “en la antigüedad clásica es el ave de Zeus, con la que llega incluso a identificarse”⁸⁶. Según Eliano, Aristóteles la consideraba “el único de los pájaros que es divino”⁸⁷. Conforme con esta simbología está también aquella del ave relacionada con el rayo y con el trueno, siendo la “portadora de los rayos” de Zeus⁸⁸, el dios de la tempestad.

Sus alas desplegadas evocan las líneas quebradas del relámpago, como también las de la cruz. Alexander ve en las dos imágenes del águila-relámpago y del águila-cruz los símbolos de dos civilizaciones, la de los cazadores y la de los agricultores. (...) De manera general, el Pájaro del Trueno –águila de Ashur y de Zeus– a medida que el tiempo pasa y las culturas se mezclan llega a ser también el Señor de la Fertilidad y de la Tierra, simbolizada por la Cruz”⁸⁹.

A lo largo del presente estudio, ya nos hemos topado varias veces con las divinidades y seres de este tipo: el dios que (protegiendo a la “doncella de la fuente”) desprende *rayos* y *fulmina* el ejército del bajá-tirano, el *zmaj* que habita en el *zapis* (el roble, que es el árbol consagrado a Zeus) y que protege a la comunidad de los accidentes atmosféricos desfavorables destruyendo con *rayos* las nubes de granizo, y, por fin, Perun (el Zeus paneslavo), cuya presencia impregna los lirios que (recogidos en la orilla del Danubio) tienen la fuerza de blanquear las caras femeninas. A ello hay que añadir la creencia atestiguada entre los habitantes de ciertos pueblos serbios, según la cual el águila era un ave tabú, “ave sagrada que nadie debería matar, o expulsar del pueblo, o destruir su nido si habitaba dentro del coto del pueblo”, este tabú debería ser respetado porque el águila protege al pueblo del granizo, e, igual que

⁸³ Véanse: “Águila” en: J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, pp. 60-64; J. R. Mariño Ferro, 1991, pp. 313-326.

⁸⁴ J. R. Mariño Ferro, 1991, p. 315; J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, p. 60.

⁸⁵ J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, p. 63.

⁸⁶ J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, p. 60.

⁸⁷ J. R. Mariño Ferro, 1991, p. 314.

⁸⁸ J. R. Mariño Ferro, 1991, pp. 314-315.

⁸⁹ J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, p. 62.

el *zmaj*, lucha en las nubes contra las *alas* (portadoras de granizo)⁹⁰. De ahí se deduce que águila es una más de las formas zoomorfas del *zmaj*.

Todo esto indica que el personaje masculino de los textos observados (que a veces aparece acompañado por su halcón, como en la balada *Por tres años pretendí a una doncella*) debería ser vinculado a la figura del Dios-Rayo (dios del tiempo atmosférico y de la tempestad), del cual (el caso de Zeus) se creía que vivía en las montañas (igual que las águilas y los ciervos), siendo éstas “lugares donde se fraguaban las tormentas”⁹¹. Su virilidad se confirma en la simbología del rayo, que se asocia a “la chispa de la vida y el poder fertilizante”, la “semilla celeste” y “la emisión del esperma” en “el acto viril de Dios en la creación”⁹². En el material balcánico, este personaje también aparece relacionado con la fertilidad por dos razones: protege a la comunidad agrícola del granizo y está claramente impregnado de simbología solar (aparte de sus atributos solares que son varios, las fiestas en las que se cantan las *pesmas* apuntan hacia esa dirección). El águila en sí tiene simbología solar tanto en las tradiciones indias de la América del Sur y del Norte, como en las europeas, hindúes, indo-europeas en general o en la poesía japonesa⁹³, es el ave “solar, imagen del sol, del fuego, de la altitud, de la profundidad del aire y de la luz, representa al rey en tanto que hijo de la luz”⁹⁴, por lo que al águila se le atribuye la capacidad de poder mirar directamente al sol sin parpadear⁹⁵. Según informan Chevalier y Gheerberant, en Grecia se cree todavía que las águilas han surgido “del extremo del mundo” y que “se detienen en la vertical del *omphalos* de Delfos: siguen así la trayectoria del sol, de la salida en el cenit, que coincide con el eje del mundo”⁹⁶. De los tres atributos mencionados provienen los demás, que también coinciden con la simbología del ciervo: el águila se considera el ave destructora de serpientes⁹⁷, se asocia a los santos y al mismo Cristo⁹⁸, se cree que es capaz de viajar de un mundo al

⁹⁰ Esta cita de Tatomir Vukanović, está retomada de I. Todorović, 2005, p. 331. Sobre su fuente, véase la nota 14 en la p. 345.

⁹¹ J. Martínez-Pinna, “Grecia”, en: *HRA*, p. 241.

⁹² Para las tres citas, véase: “Rayo, relámpago” en: J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, pp. 870-871.

⁹³ J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, pp. 60-64.

⁹⁴ J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, p. 62.

⁹⁵ J. R. Mariño Ferro, 1991, pp. 319-320, 323.

⁹⁶ Para las dos citas véase: J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, p. 60.

⁹⁷ J. R. Mariño Ferro, 1991, pp. 324-325; J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, p. 61.

⁹⁸ J. R. Mariño Ferro, 1991, pp. 315-318, 322-323, 325; J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, p. 60.

otro (de ahí que en Siberia se considere que un águila, embarazando a una mujer, es el padre del primer chamán)⁹⁹ y se le atribuye la capacidad de rejuvenecimiento¹⁰⁰.

(...) el águila posee una naturaleza tal que cuando envejece, sus alas se vuelven pesadas, su ojo se oscurece y se llena de humor, busca una fuente y se eleva en el cielo en dirección al sol. Allí consume sus alas y quema la inflamación de sus ojos con los rayos del sol. Inmediatamente, desciende hacia la fuente y se sumerge por tres veces. De pronto, sus alas rejuvenecen, sus ojos se aclaran y se vuelve tan joven como en otro tiempo e incluso más.¹⁰¹

Cuando envejece, su pico se curva y sus ojos se vuelven mortecinos, de modo que no puede ver, ni conseguirse el alimento. Entonces se eleva en los aires y, precipitándose ante el viento, se arroja contra una roca abrupta y se destroza el pico. Luego se baña en agua fría, y a continuación se remonta hacia los rayos del sol: en ese momento la opacidad desaparece de sus ojos y vuelve a ser joven.¹⁰²

Por estas descripciones se puede ver que el águila consigue rejuvenecerse exponiéndose al fuego (el sol) y al agua. La función del agua fría/pura en su regeneración es idéntica a las creencias semejantes respecto a los ciervos. Por fin, parece interesante el hecho de que el águila se asocia al ave cazadora de garzas, que acaban como sus presas¹⁰³.

La simbología de protector agrícola que tiene el águila se puede notar en las *pesmas* tradicionales serbias. En una, se menciona una viña muy productiva (plantada por una doncella); en la explicación de ello se dice que la doncella está hermanada a un águila y a una *vila* –el águila le trae el agua y la *vila* le riega la viña–¹⁰⁴. Una vez más, el águila es *portadora del agua beneficosa* para la agricultura.

De todo lo expuesto, podemos concluir que el águila y el ciervo pertenecen al mismo tipo simbólico, lo que justifica la idea sobre la ecuación entre la imagen de las águilas (que provocan la lluvia fertilizante girando entre las nubes lluviosas) y los ciervos que, enturbiando el agua con su cuerno, anuncian (o simbolizan) el “casamiento” de la doncella. Respecto a estos dos motivos, obsérvese también la similitud visual entre los cuernos del ciervo y los rayos.

⁹⁹ J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, pp. 61-62.

¹⁰⁰ J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, p. 62; J. R. Mariño Ferro, 1991, pp. 317-319.

¹⁰¹ J. R. Mariño Ferro, 1991, p. 317. Cita de Pierre de Beauvais.

¹⁰² J. R. Mariño Ferro, 1991, p. 318. Cita de *El Fisiólogo Griego*.

¹⁰³ J. R. Mariño Ferro, 1991, p. 326.

¹⁰⁴ Đ. M. Škarić, 1939, n° 17, p. 159.

III.3.5. *Madrugaba la doncella, madrugaba*

Подранила девојка, подранила, Рано, ранано!	Madrugaba la doncella, madrugaba, Temprano, tempranito!
Јутрос рано у горе, јутром рано, Рано, ранано!	Esta mañana temprano al monte, por la mañana temprano, Temprano, tempranito!
Да претекне месеца, да претекне, Рано, ранано!	Para adelantar a la luna, para adelantar, Temprano, tempranito!
Да пробуди ораче, да пробуди, Рано, ранано!	Para despertar a los aradores, para despertar, Temprano, tempranito!
Те да иду да ору, те да иду, Рано, ранано!	Para que vayan a arar, para que vayan, Temprano, tempranito!
Да си хране дечицу, да си хране, Рано, ранано! ¹⁰⁵	Para que alimenten a sus hijitos, para que alimenten, Temprano, tempranito!

En esta *pesma* del *ranilo* aparece una doncella que madruga al monte para coger agua; necesita cogerla cuanto antes, para después despertar a los aradores. Si nos acordamos de la descripción del *ranilo* ofrecida por Grbić (capítulo III.1.), podemos ver que la última fase de la costumbre podría estar relacionada con la acción descrita en la *pesma*: al volver a casa sobre el amanecer, las mozas salían a coger agua, que, después, echaban a los miembros de su familia, dándoles a la vez golpecitos con una rama de sauce y pronunciando una fórmula determinada. Comentando esta costumbre, ya hemos señalado su función mágico-ritual y su finalidad de proporcionar a los participantes un tipo de fuerza vitalizadora. Teniendo en cuenta la fecha en la que se realizaba la costumbre descrita por Grbić (22 de marzo según el calendario gregoriano, y el 9 de marzo según el juliano), se supone que se trata de un tipo de comienzo ritual del año nuevo agrario. La *pesma* sugiere lo mismo: los aradores “están dormidos”, es decir, pasivos, por lo que hace falta “despertarlos” y recordarles su función de labradores y de su deber de alimentar a sus familias. No olvidemos que en la canción gascona, comentada en el capítulo II, también se mencionan hombres labriegos. El significado global de la *pesma* está claro, pero lo que llama la atención es el curioso motivo de la carrera que la doncella emprende con la luna, a la que quiere “adelantar”. Hace falta detenerse en él.

Igual que en los casos anteriores (en los que la doncella madrugaba temprano para adelantar a un personaje masculino y ser la primera en coger agua), en esta *pesma* nos topamos con un motivo semejante: la moza se apresura “para adelantar a la luna”¹⁰⁶. La carrera entre la chica y el personaje masculino sigue presente (en serbio,

¹⁰⁵ M. Đ. Milićević, 1894, p. 96

¹⁰⁶ La palabra serbia para la luna es *meseć*, que es de género masculino y en muchos cantos la luna se describe como un mozo, hermano pequeño del sol, con el que siempre está en rivalidad –*Meseć* come,

la palabra *meseč=luna* es de género masculino), pero esta vez se invierte: la doncella no pretende llegar al agua antes que él, sino antes de que ese personaje (la luna) desaparezca. Eso quiere decir dos cosas: primero, que la luna, a pesar del motivo de la “carrera de la doncella”, no es el “personaje” del tipo del ciervo, el Príncipe Marko o Radivoje; segundo, que el esfuerzo de la moza por “adelantar a la luna” indica que la presencia de la luna en el momento de coger el agua “no tocada” es imprescindible para que el resultado de esa empresa sea satisfactorio. Parece ser que el agua del *ranilo* debe su naturaleza especial a la luna que se refleja en ella –aquel que primero coja de esa agua es el que se hace propietario del poder que la luna transmite al agua entrando en contacto con ella–.

En la tradición serbia, tanto al agua como a la luna se les atribuyen características diversas: beneficiosas, fertilizadoras y sustentadoras de la vida, por un lado; relacionadas con la muerte y las almas de los difuntos, por el otro¹⁰⁷. A la luna se la relaciona con los genios nocturnos y el mundo de ultratumba; se cree que la serpiente es su hermana; que la luna llena hace que las almas de los ahogados salgan del agua para sentarse sobre las ramas de sauces; que los niños no deberían ser expuestos a la luz de luna; que en las noches de luna nueva hay que leer oraciones por las almas que están en el infierno, etc.¹⁰⁸ Por otro lado, se ha constatado la existencia de varias fórmulas que se decían a la luna para que proporcionara riquezas y salud¹⁰⁹. La importancia que en la agricultura se le daba a la luna en general y, especialmente, a la luna nueva y a la llena es enorme y viene de la más remota antigüedad. Esta doble naturaleza es típica de los seres relacionados con la ultratumba en las tradiciones de muchos pueblos del mundo. La luna opera como símbolo asociado tanto a la vida, como a la muerte, por lo que numerosas divinidades lunares son al mismo tiempo

bebe, se lava, baila, pretende a muchachas, se casa, etcétera–. En el *Diccionario de símbolos* de Chevalier y Gheerbrant se insiste en que la luna representa el principio femenino, a pesar de que se menciona que, entre los indios *ge* del Brasil central y nororiental y en el mundo semítico del sur, este astro se percibe como masculino (p. 660). No está de más recordar que todas las divinidades lunares más antiguas no eran femeninas, sino justamente masculinas y que la masculinidad de la luna es mucho más antigua que su feminidad. El dios lunar sumerio Zuen (también llamado Nanna) era una divinidad masculina, lo mismo pasa con el Sin babilónico y asirio, el Shahar sirio, el Yarakh amorreo, el Ilmakah sabeo, el Arma hitita o Mah y Armaz, divinidades lunares de los antiguos iraníes (para los persas ya era una divinidad femenina). Véase: J. M. Blázquez, “Oriente” en *HRA*, pp. 13, 27, 40, 47, 59, 63, 68, 164, 190, 193.

¹⁰⁷ Véase: D. Bandić, 1991, pp. 80-84

¹⁰⁸ Véase: V. Čajkanović, 1994, 5, pp. 336-337. En las mismas páginas este autor menciona paralelos entre estas creencias y las antiguas creencias indoeuropeas, ideas órfico-pitagóricas y neoplatónicas sobre la luna como la morada de las almas de los muertos y las demás creencias de los antiguos griegos.

¹⁰⁹ V. Čajkanović, 1994, 5, p. 337.

ctónicas y funerarias¹¹⁰: Ártemis/Diana, que presenta fuertes vínculos con la fertilidad, “era adorada bajo tres nombres, Diana en la tierra, Luna en el cielo y Hécate o Proserpina en los infiernos”¹¹¹. Cosa semejante se puede observar en otras divinidades que no se relacionaban directamente con la luna, pero que reunían la misma doble naturaleza. A Hades, el dios de la ultratumba, se le consideraba la divinidad que quitaba la vida, pero también se lo percibía como fuente de bienestar terrenal – de ahí sus sobrenombres: Orcus, “el Tenebroso” (cuando se acercaba a sus víctimas, llevándolas consigo al reino de los muertos) y Plutón, “el Rico”, porque se creía que proporcionaba las riquezas de la tierra, tanto las agrarias como las de sus minas. Lo mismo valía para el Plutón eslavo, Dabog o Dajbog, que a la vez era *ψυχοπομπός* y *πλουτοδότης*¹¹². Los celtas creían lo mismo respecto a Donn, “señor de los muertos” y protector del ganado y las cosechas¹¹³. Deméter se relaciona tanto con el trigo como con el infierno¹¹⁴.

Esta ambigüedad de la luna se debe a la sucesión de sus fases creciente y menguante: la creciente se percibe como benévola y la menguante, maléfica –“la Luna es a la vez la puerta del cielo y la puerta del infierno, Diana y Hécate”, “Diana sería es aspecto favorable, Hécate el aspecto temible de la luna”–¹¹⁵. Sin embargo, en el caso del grupo de cantos que observamos, el hecho de que se canten siempre en unas fechas concretas del año hace pensar que la fase de la luna no es el único elemento astronómico relevante para su interpretación. La fecha en la que se realizan es el dato más indicativo para entender mejor las calidades del agua mencionada en ellos. Como ya ha sido señalado, en los testimonios más antiguos sobre el *ranilo* (Vuk, Milićević), éste aparece asociado con la Anunciación y el Domingo de Ramos. Un testimonio cronológicamente cercano es el de Radić, que no menciona ninguna fiesta concreta, limitándose en decir que la costumbre se realiza en la época de Cuaresma. Un siglo más tarde, Grbić menciona los Cuarenta Mártires de Sebaste (9 de marzo) y “el noveno martes”, en los que se nota cierto paralelismo numérico,

¹¹⁰ J. Chevalier y A. Gheerbrant, 1991, p. 658

¹¹¹ Véase “Diana” en: J. F. M. Noël, 1987, t. 2, p. 419.

¹¹² Véase: V. Čajkanović, 1994, 3, pp. 132, 142, 176 y vol. 5, p. 88. El mismo autor, en su artículo “Хроми вук и хроми Дабог”(=“El lobo cojo y el Dabog cojo”), menciona que la forma más antigua en que se imaginaba a Dabog probablemente era zoomorfa y correspondía a la de un lobo cojo, “el señor de los lobos”, haciendo paralelos con semejantes divinidades griegas, romanas, galas y germánicas. Véase vol. 3, pp. 118-122.

¹¹³ V. M. Renero, 1999, pp. 73-74.

¹¹⁴ J. Martínez-Pinna, “Grecia” en: *HRA*, p. 248.

¹¹⁵ Para las dos citas véase: J. Chevalier y A. Gheerbrant, 1991, p. 659.

combinado a la vez con la simbología vinculada a Marte, puesto que martes y marzo son el día y el mes dedicados a este dios. Si nos detenemos sólo en fiestas que se mencionan en los testimonios más antiguos (Anunciación y el Domingo de Ramos), notamos que la primera fiesta siempre cae en una fecha fija, lo que indicaría que el ciclo lunar no es determinante para ella, mientras que la fecha en la que cae la segunda no es fija, lo que vuelca nuestra atención hacia ella. Simplificando la explicación de la forma en la que se calcula la fecha en la que cae el Domingo de Resurrección, se puede decir que se trata del primer domingo después de la primera luna llena después del equinoccio de primavera (21 de marzo, según el calendario gregoriano)¹¹⁶. El Domingo de Ramos es un domingo anterior al Domingo de Resurrección, de lo que se infiere que siempre cae en un día anterior, pero muy cercano a la luna llena, que, además, está *obligatoriamente en su fase creciente*. Por lo tanto, se trata del periodo de la primera luna creciente después del equinoccio de primavera, muy cercano a la fecha en la que este astro alcanza su plenitud y, por lo tanto, su máximo poder. En esa época, tanto la luna como el sol cobran una importancia especial: el sol, por pasar del estado del sol invernal y débil a su fase expansiva y primaveral, recobrando así la supremacía, y la luna, por estar en una fase avanzada de su crecimiento por primera vez después de esa “gran victoria” del sol.

Tanto en la tradición serbia como en la de otros pueblos se cree que la luna influye sobre la fertilidad. Hace un siglo los campesinos serbios nunca sembraban en la época de la luna decreciente. El período oportuno para sembrar y plantar era el de su crecimiento, y el mejor momento, el de la luna llena¹¹⁷. Estas costumbres han sido constatadas en muchas zonas en la actualidad también¹¹⁸. De esa forma los campesinos creían unir la fuerza vital de la semilla a la potencia cósmica de este astro en su aspecto más favorable, es decir, el del proveedor de la fertilidad. Ćupurdija menciona que la creencia de que “la luna nueva tiene un efecto bienhechor sobre todo lo que se encuentra en la tierra, especialmente sobre las plantas” también ha sido constatada entre otros pueblos eslavos¹¹⁹. Este etnólogo proporciona otro dato indicativo que es la preferencia absoluta (conservada entre la población serbia

¹¹⁶ Se podría decir que esa es la explicación popular y laica –en la práctica eso no es exactamente así puesto que la luna llena eclesiástica no coincide siempre con la luna llena astronómica–.

¹¹⁷ Véanse: D. Bandić, 1991, p. 83, B. Ćupurdija, 1982, p. 15, S. M. Filipović, 1939, pp. 213-214

¹¹⁸ B. Ćupurdija, 1982, p. 15.

¹¹⁹ B. Ćupurdija, 1982, pp. 15-16.

campesina hasta hoy en día) de empezar las labores de tierra el lunes o el jueves¹²⁰. A pesar de que estos días de la semana desde siglos atrás tienen sus nombres actuales (*ponedeljak* que quiere decir “después del día de descanso” y *četvrtak* que hace referencia al “cuarto día”), nombres que no guardan ningún recuerdo de su significado religioso durante la época de la época romana, eso, como podemos ver, no ha borrado la esencia de las creencias respecto a estos dos días relacionados con la Luna y con Júpiter respectivamente. Se trata de las huellas todavía existentes de las creencias según las cuales a estos dos astros se los relacionaba con la fertilidad –ya hemos visto en el análisis de la *pesma Alba-le, las águilas van girando* que al Júpiter romano (el Zeus griego y el Perun eslavo) se le atribuye una importante función fertilizante en general y, por la tanto, también en el sentido agrícola–.

Según las creencias atestiguadas entre los serbios y búlgaros, los astros, es decir, las fuerzas inherentes a ellos, pueden ser “capturados” por medio de su reflejo en un espejo o en el agua. Han sido atestiguados rituales mágicos en los que de esa forma se “captura” la luna¹²¹. De ahí se infiere que, una vez reflejada en el agua justo en las fechas mencionadas, la luna entrega al agua el poder, la fuerza y la potencia fecundadora que se cree inmanente en ella en esa época. Cuando en el canto *Madrugaba la doncella, madrugaba la doncella* se apresura para ser la primera en coger agua, ella lo hace para apoderarse de esa fuerza y llevarla a casa, donde despertará a los hombres y los mandará al campo a arar y a producir así alimento para la familia –nótese aquí que los varones de la *pesma* están casados y tienen hijos, es decir, no son pretendientes de la doncella, sino sus familiares–. No es superfluo señalar que la acción de coger agua es la señal de que se puede empezar a arar y a sembrar. De esta forma, la doncella asume el papel de intermediario a través del cual el “poder lunar del agua” se transfiere al campo. Se trata, por lo tanto, de cantos cuya función es acompañar los rituales con los que se inicia el año nuevo agrario y este coincide con el año nuevo celebrado hacia el 1 de marzo, lo que podría ser la razón por la que en ciertas zonas el *ranilo* se realizaba en las fechas con una marcada vinculación con Marte (“el noveno martes” y el 9 de marzo).

Hay una curiosa *pesma* recogida por Vuk que parece estar relacionada con el *ranilo* (a pesar de haber sido recogida sin ninguna indicación adicional) y en la que se

¹²⁰ B. Ćupurdija, 1982, p. 16.

¹²¹ Véase: D. Bandić, 1991, pp. 83-84.

notan, tanto el reflejo de las ideas relacionadas con el año nuevo, como los motivos y fórmulas presentes en los cantos del *ranilo*. Hela aquí:

*Текла з'вјезда Даница
да претече мјесеца;
не море га претећи,
док заједно зађоше
за високу планину,
за зелену горицу,
за студену водицу.
На водици дјевојка,
црна, љева водицу
са злаћеном маитрафом
и бијелом ручицом.*

*Corría la Estrella Matutina
para adelantar a la Luna;
no la pudo adelantar,
hasta que no se pusieron los dos
detrás del monte alto,
detrás del bosque verde,
detrás del agüita fría.
En el agüita, una doncella,
cogiendo, echando agüita
con un cantarillo dorado
y con su manita blanca.*

Ту долази стар на коњу, стара делија:
„Божја помоћ, дјевојчице, бјела, румена!
Хоћу ли ти доћ помоћи црпат водицу?“
„Иди збогом, стар на коњу, стара делијо!
Волим сама и до ноћи него с твојом помоћи“.

Allí viene un anciano a caballo, un caballero anciano:
“¡Dios te ayude, niña blanca, bermeja!
¿Me acerco a ayudarte a coger agüita?”
“¡Vete con Dios, anciano en caballo, caballero anciano!
Prefiero tardar hasta el anochecer que [cogerla] con tu ayuda.

*Текла з'вјезда Даница
да претече мјесеца;
не море га претећи,
док заједно зађоше
за високу планину,
за зелену горицу,
за студену водицу.
На водици дјевојка,
црна, љева водицу
са злаћеном маитрафом
и бијелом ручицом.*

*Corría la Estrella Matutina
para adelantar a la Luna;
no la pudo adelantar
hasta que no se pusieron los dos
detrás del monte alto,
detrás del bosque verde,
detrás del agüita fría.
En el agüita, una doncella,
cogiendo, echando agüita
con un cantarillo dorado
y con su manita blanca.*

Ту долази млад на коњу, млада делија:
„Божја помоћ, дјевојчице, бјела, румена!
Хоћу ли ти доћ помоћи црпат водицу?“
„Добро дошó, млад на коњу, млада делијо!
Дођи мени ти, помози црпат водицу!“¹²²

Allí viene un joven a caballo, un joven caballero:
“¡Dios te ayude, niña blanca, bermeja!
¿Me acerco a ayudarte a coger agüita?”
“¡Bienvenido, joven en caballo, joven caballero!
Vente acá, ayúdame a coger agüita!”.

En esta *pesma*, lo primero que llama la atención es el estribillo, en el que aparecen la fórmula “para adelantar a la luna” y el motivo de la salida temprana al “agua fría” (ubicada detrás de un monte boscoso), lo que directamente pone en relación este texto con la *pesma Madrugaba la doncella, madrugaba*. Lo que es especialmente interesante es que aquí el papel de la doncella que corre al agua lo asume la Estrella Matutina. Este dato muestra la ecuación entre las doncellas de los cantos anteriores y el astro y, por lo tanto, revela que las mozas participantes en las prácticas del *ranilo* imitan con su salida al agua la misma acción atribuida al Lucero

¹²² Vuk, 1953, 1, n° 400, pp. 313-314

Matutino. Según el estribillo, la Estrella Matutina intenta adelantar a la luna, pero no lo consigue y los dos desaparecen a la vez detrás de un monte boscoso. Allí es donde está ubicada la escena en la que, en el “agua fría”, tienen lugar encuentros sucesivos de una niña “blanca y bermeja”, primero, con un caballero anciano y, luego, con uno joven. Los dos se le acercan con la propuesta de “ayudarla a coger agua”. Al anciano, lo rechaza, y al joven, lo invita. Hace falta detenernos un poco en estos encuentros. Lo primero que llama la atención es que el intento fallido de adelantar a la luna (es decir, de llegar al agua antes de que salga el sol) tiene como su consecuencia el encuentro con los “caballeros”. Por lo tanto, la aparición de los caballeros coincide con la aparición del sol, lo que apunta hacia la ecuación *sol = caballero que llega*. He aquí una alusión clara al año viejo y al año nuevo, es decir, al sol viejo (el otoñal y decreciente, correspondiente al equinoccio de otoño y representado por un caballero anciano) y al sol nuevo (el primaveral y ascendente, correspondiente al equinoccio de primavera y representado por un caballero joven). Ese encuentro anuncia el “casamiento” del sol joven con la doncella, para la que hemos visto que, una vez casada con el sol, se convierte en el Lucero Matutino (capítulo. III.2.1.3.).

Por fin, no estará de más mencionar que en un amplio grupo de baladas serbias se habla de la Estrella de la Mañana que organiza el casamiento y el banquete nupcial de su hermano, la Luna¹²³. Puede que eso sea la clave para la comprensión del motivo del casamiento del hermano de las doncellas, con el que nos hemos topado en *Madruga con tu caballo, Radivoje*. Allí unas doncellas salen temprano para ser las primeras en “enturbiar” con sus cántaros el agua, con la que quieren lavar la ropa de su hermano y prepararle así para su casamiento. Lo quiere impedir Radivoje, que se apresura para ser el primero en llegar.

III.3.6. *Ha caído una hojita sobre la pradera*

Паде листак на ливаду.
 Чија ј' ливада, чија ј' ливада?
 Ливада је лепе Каје
 што је одбегла, што је одбегла.
 Одбегла је лепа Каја
 цару под шатор, цару под шатор.
 Цар јој даје жуте чизме
 да си њим поигра, да си њим поигра.
 А царица перјаницу

Ha caído una hojita sobre la pradera.
 ¿De quién es la pradera, de quién es la pradera?
 La pradera es de la bella Kaja,
 que ha huido, que ha huido¹²⁵.
 Ha huido la bella Kaja
 bajo la tienda del zar, bajo la tienda del zar.
 El zar le está dando botas amarillas,
 para bailar con ellas, para bailar con ellas.
 Y la zarina, el gorro de plumas,

¹²³ Sobre las baladas con este motivo, véase: B. Krstić, 1984, A2.1.3.

да си њом попева, да си њом попева.¹²⁴ para cantar llevándolo, para cantar llevándolo.

En esta *pesma* notamos varios motivos comentados hasta ahora: la huida voluntaria de la casa paterna protagonizada por una doncella que quiere unirse con su amigo, el gorro nupcial adornado con plumas, un *zar* y una *zarina*, que parecen referirse a unas figuras relacionadas con la fertilidad y son patrones de lazos matrimoniales.

En el texto hay dos motivos especialmente curiosos: el de la “hojita” que se ha caído (primer verso) y el de la huida de la casa paterna a la casa/tienda del amigo. Los dos motivos parecen estar incluso relacionados, puesto que la mención de la hojita que se ha caído sobre la pradera funciona como prelude para la huida de la doncella. El texto se inicia con la imagen de la hojita caída sobre la pradera y, acto seguido, se explica que la pradera es de la moza, lo que apunta hacia la ecuación moza = pradera. ¿Y la hojita? Obviamente, tenemos aquí una transposición de personajes al mundo vegetal: la pradera es la joven, y la hojita es el amigo por el cual decide escaparse de casa. Esa hojita que llega hasta la pradera y se posa sobre ella puede ser solamente la hoja de un árbol de hoja caduca. Teniendo en cuenta la asociación de este tipo de árboles con los ciclos de la renovación del mundo vegetal (conforme con el ciclo del sol) y todo lo que se ha dicho previamente sobre el roble como exponente principal de ese proceso, es muy probable que se trate aquí de una alusión sutil al roble e, indirectamente, al *zmaj* que puede habitar en él.

Otro motivo curioso es el de la huida voluntaria de la casa paterna que la moza realiza para poder unirse con el joven al que quiere. Este motivo no se halla en la *pesma Madrugaban las doncellas 1*, pero, implícitamente, se divisa tanto en la balda *Por tres años pretendí a una doncella*, como en la obra de Meogo, lo que hace que el ciclo del *ranilo* en general parezca aún más interesante para nuestro estudio.

El hecho de que la moza tenga que escaparse de la casa paterna revela que sus amores con el mozo no cuentan con el visto bueno de sus padres – de lo contrario, su unión con el joven hubiera podido realizarse sin cometer ningún acto de desobediencia a los padres, lo que aquí no es el caso. Se impone, por lo tanto, el esquema según el cual ella y su amigo pertenecen a “clanes familiares” opuestos – hecho al que también apuntaba el análisis de la *pesma Madrugaban las doncellas 2* y

¹²⁵ El verbo *odbehu* (= abandonar, normalmente de forma clandestina, un grupo para unirse al otro) aquí claramente significa ‘escaparse una joven de la casa paterna a la del mozo con que quiere casarse’.

¹²⁴ Đ. M. Škarić, 1939, n° 27, p. 164-165. Se canta en la época de la Cuaresma.

que hemos basado en la estructura del personaje épico-mitológico de Marko y no en el texto de la *pesma* en sí. La mención de la huida voluntaria también excluye el rapto no consentido e implica una relación previa entre la joven pareja, es decir, amores secretos entre ellos, a lo que se refiere el primer verso de la *pesma* comentado arriba. No hemos encontrado otras *pesmas* del *ranilo* que contengan este motivo y nos ayuden a adentrarnos más en él, pero existen dos *pesmas* serbias, una recogida por Rajković y otra por Vuk, que muy probablemente estén relacionadas con nuestros textos pertenecientes al *ranilo*. He aquí la primera:

Ој старице, старка!	¡Ay, anciana, anciana!
Липу ћерку храниш.	Mantienes una bella hija.
Нит` је даш виђети	No la permites ver
Сунцу ни мисецу,	ni al sol, ni a la luna,
Ни бијелу данку,	ni al blanco día,
Ни мени јунаку.	ni a mí, héroe.
Ја ураних, ранче,	Yo madrugué temprano
Па виђех дивојче:	y vi a la doncella:
Плаву косу чешља,	peinando los rubios cabellos,
Било лице мива,	lavando la blanca cara,
Било лице мива,	lavando la blanca cara,
Ружмарин задива.	adornando [el cabello] con el romero.
Ружмарин зелени,	¡Romerito verde,
Окрен` де се к мени,	date la vuelta hacia mí!
Ружмарин` црљени	“Romerito rojo,
Ја ћу, душо, к теби. ¹²⁶	yo, mi alma, [iré] hacia ti!

En esta *pesma*, hallamos una serie de motivos que la relacionan con los demás textos del *ranilo*: la salida matutina al agua como condición necesaria para que el doncel y la doncella se encuentren, la insistencia en la dificultad que tanto la luna, como el sol tienen en acertar con el momento en que la “doncella” es visible (alusión a las apariciones cortas de la estrella de la mañana), la connotación nupcial que se sugiere (la doncella se adorna con el romero, que en la tradición serbia es una planta emblemática de la ceremonia nupcial¹²⁷) y el motivo de la decisión voluntaria de la doncella de irse con el amigo (después de que él la haya inspirado a ello). Por otro lado, aquí aparecen otros motivos especialmente interesantes, porque no los hay en los textos del *ranilo* y, sin embargo, existen en las cantigas de Meogo: el motivo de una madre muy protectora, la contraposición entre las figuras de la madre y del mozo y el motivo del lavado matutino y prenupcial del cabello de la doncella. La existencia de este último en la tradición serbia es especialmente indicativa, puesto que ese motivo

¹²⁶ Đ. Rajković, 1869, nº 98, pp. 70-71.

¹²⁷ Tanto en el pasado, como en el presente, en las bodas serbias todos los invitados, junto con los novios, obligatoriamente tienen que estar adornados con el romero.

no ha sido hallado en las tradiciones románicas con las que se ha intentado hasta ahora comparar la cantiga *Enas verdes ervas* de Meogo.

Analicemos ahora la *pesma* publicada por Vuk sin ninguna anotación adicional acerca de la situación en la que ha sido cantada:

Бога моли младо момче:
„Дај ми, Боже, златне роге
и сребрне парошчиће,
да прободем бору кору,
да ја виђу шта ј’ у бору”.
Бог му даде златне роге
и сребрне парошчиће,
те прободе бору кору;
ал’ у бору млада мома,
пак засија кано сунце!
Њој говори младо момче:
„Ој, чујеш ли, млада мома!
Просио б’ те, не даду те;
мамио б’ те, поћи нећеш;
отимô б’ те, сам не могу”.
Ал’ говори млада мома:
„Ој, Бога ми, млад јуначе,
не проси ме, не даду ме;
не отимљи, погинућеш:
у мен’ има девет браће
и толико братучеда:
кад појашу вране коње,
а припашу бритке сабље,
пак накриве вучи-капе,
страота је погледати,
акамоли дочекати;
гријота је погинути,
а срамота побјегнути;
већ ме мами, ја ћу поћи”.¹²⁸

A Dios le pedía, el joven doncel:
“Dios, dame unos cuernos de oro,
y en los cuernos, unas ramitas de plata,
para que corte la corteza del pino,
para que vea qué hay en el pino.”
Dios le dio unos cuernos de oro,
y en los cuernos, unas ramitas de plata,
y él cortó la corteza del pino.
Mas en el pino, una joven doncella,
¡brilló como el mismo sol!
El joven doncel a la joven decía:
“¡Ay, óyeme, joven doncella!,
pediría tu mano, mas no te darán;
te incitaría, conmigo no irás;
te raptaría, mas no puedo solo.”
Le decía la joven doncella:
“¡Ay, por Dios, joven héroe!,
no pidas mi mano, no me darán;
no me raptés, así morirás:
nueve hermanos tengo,
y tantos más primos hermanos,
cuando montan en sus caballos mohínos,
y cuando ciñen sus espadas afiladas,
y ladean sus gorros de lobo,
horror da solamente verlos,
y mucho peor es enfrentarlos.
Sería una pena morir,
y una vergüenza huir;
incítame, yo iré.”

Nada más leer este texto, salta a la vista toda una serie de motivos relacionados directa o indirectamente con nuestro tema: 1) el joven que pide a Dios que le dé una cornamenta dorada de ciervo (está claro que se trata de cuernos de ciervo porque tienen ramas); 2) los cuernos de ciervo como objeto mágico con el que se puede penetrar en lo que es la esencia vital del pino: la doncella luminosa encerrada; 3) la duda que el doncel tiene acerca de la mera posibilidad de que pueda ganar el favor de la doncella (“te incitaría, conmigo no irás”); 4) el enamoramiento de los dos; 5) los hermanos de la doncella contrarios al casamiento entre la doncella y el doncel; 6) el peligro que supone el enfrentamiento con los hermanos; 7) la huida de la

¹²⁸ Vuk, 1953, 1, n° 505.

doncella con el doncel –acción que se impone a la joven pareja como solución para la situación en la que están–. Enseguida vamos a comentarlos.

III.3.6.1. *El doncel con cuernos del ciervo. Los cuernos del ciervo como objeto mágico*

La curiosa imagen del mozo dotado de cuernos dorados de ciervo con puntas de plata representa un gracioso y bello ejemplo del sincretismo de los aspectos humano y animal en el personaje masculino de la pareja cuyas huellas estamos intentando de seguir. Las representaciones gráficas del dios-ciervo Cernunnos, dispersas por el continente europeo, tienen en esta *pesma* su contrapartida literaria. En el Caldero de Gundesturp, las representaciones de Cernunnos pueden aparecer tanto con cuernos, como sin ellos. No olvidemos que el Caldero fue fabricado o en la zona danubiana de los Balcanes (ubicada en el triangulo entre Rumania, Bulgaria y Serbia), o por unos esclavos procedentes de esa zona. Ese hecho apoya la idea de que los relieves del Caldero podrían tener que ver con la historia del mozo-ciervo y de la moza-árbol.

Es difícil penetrar por completo en el relato contado en los relieves del Caldero, pero lo que sí podemos decir con seguridad es que la parte íntegra de esa historia es la pérdida o la recuperación de los cuernos, que está vinculada a la figura de Cernunnos. En una figura hallada en Sommerécourt (Haute-Maine), el dios tiene dos agujeros en la cabeza, de los que se cree que se utilizaban para colocar en ellos unas astas reales, lo que muy probablemente esté relacionado con algún culto de fertilidad¹²⁹.

Según el intento de reconstruir la historia del Caldero realizado por J. J. Hatt, la diosa de las trenzas (asociada a las grullas), dependiendo de la época del año, está esposada con Taranis (=“El Tronador”; dios de la rueda) o con Esus (“El Bueno”; dios leñador). En la época en que Esus es abandonado por su esposa (que se ha ido con Taranis), este dios se transforma en Cernunnos (es decir, tiene “puestos los cuernos”)¹³⁰. Sin embargo, si aceptamos que el texto serbio guarda en sí ecos del relato presente en el Caldero, la aparición de los cuernos no tiene que ver con la pérdida amorosa, sino al contrario, es la condición *sine qua non* para la conquista y el rapto de la “doncella encerrada en el pino”. No olvidemos que la renovación de los

¹²⁹ V. M. Renero, 1999, p. 57.

¹³⁰ J. J. Hatt, 1989, pp. 81, 84, 90-91.

cuernos de ciervo se asocia al renacer cíclico de la naturaleza y que, por lo tanto, su simbología es primaveral.

El doncel pide a Dios que le dé “cuernos de oro” con “ramitas de plata” para poder cortar la corteza del pino¹³¹. Obviamente, no se trata sólo de cortar físicamente la corteza de un árbol. Se infiere que, si no tuviera las astas mágicas del ciervo, el doncel *no podría ver* lo que hay en el pino, es decir, la doncella sería invisible para él. El joven desea “armarse” con el arma mágica necesaria para poder iniciarse en el conocimiento de la perennidad de la vegetación encerrada en el pino y liberarla. El “arma” que necesita son las astas del ciervo. No hay duda de que se trata de astas de este animal. Si la palabra *por* (=“cuerno”, “asta”) es ambivalente, el significado de *napouchiñ* es de lo más explícito y se refiere a las puntas en las astas de ciervo. Además, no se trata de un ciervo cualquiera, sino de un ciervo mítico –sus astas son de oro y sus puntas son de plata–. Nos topamos aquí con una transformación del joven en un ciervo mítico al que, por lo visto, se le atribuye la capacidad de penetrar en zonas desconocidas a los demás.

Como ya he señalado, a los cuernos de ciervo se les atribuye en la tradición serbia un poder apotropaico y profiláctico especial – se cree que de su olor huyen las brujas y seres maléficos y se utiliza para proteger a las personas y las colmenas. En ciertas *pesmas* se menciona como antídoto contra la mordedura de serpiente (véase el capítulo III.2.1.4.). Las creencias de este tipo tienen que ver con la idea de un objeto incontaminable, de pureza absoluta, que por esa calidad es inmune al paso de la frontera entre la vida y la muerte y, en general, entre las diferentes esferas de la existencia. El hecho de que el cuerno del ciervo tenga justamente esta función puede confirmarse en las prácticas chamánicas de los pueblos siberianos, en las que el chamán viaja a otros mundos (el inferior o el superior) con fines iniciáticos, medicinales u otros. En la indumentaria de estos chamanes se utilizan cascos en los que se pueden observar representaciones de cuernos de reno o, incluso, cuernos reales de este animal, mientras que en las representaciones de los chamanes, estos suelen aparecer con cuernos de reno y en compañía de renos¹³². Hay que suponer que la adquisición de cuernos dorados de ciervo con puntas de plata tiene que ver con la idea de adquirir las cualidades necesarias para poder penetrar en una zona inaccesible.

¹³¹ El motivo de “cortar” el monte boscoso asociado a la caza amorosa existe también en la tradición búlgara, donde esta acción está realizada por un joven cazador. Véase, por ejemplo, *Sbornik*, 1891, 5, nº 2, pp. 19-20.

¹³² B. A. Rybakov, 1981, pp. 66-68, 85.

Lo que es especialmente curioso en cuanto a este motivo es que el doncel consigue apoderarse de una doncella procedente de un ámbito vedado y ajeno a aquel del que viene él mismo. El mozo saca a la doncella encerrada del ámbito en el que ella está y la lleva al suyo propio –acción conforme con el esquema trazado en el capítulo III.3.2.2. y hecho a base del análisis estructural de las *pesmas* protagonizadas por el Príncipe Marko–.

III.3.6.2. *La doncella encerrada en el pino*

El motivo de la doncella que vive en el interior del pino representa la personificación de la fuerza perenne de este árbol¹³³. A primera vista, incluso, puede parecerse a ninfas hamadriades, que nacen y desaparecen junto con el árbol al que están ligadas. Así es como ha interpretado este motivo Čajkanović, según el cual la doncella de esta *pesma* es una *vila* del tipo de las hamadriades¹³⁴. Como ya hemos mencionado arriba, este autor distingue entre dos clases de *vilas*, unas, que son seres de tipo manista, y otras, que se pueden igualar a genios de naturaleza¹³⁵. La doncella de la balada mencionada, según este autor, pertenecería a estas últimas. Las ninfas hamadriades eran conocidas en la antigüedad clásica. En el mito de Erisictono, éste mata a una de ellas al cortar un roble, que enseguida empieza a sangrar y del que se oye una voz (Ovidio, *Metamorfosis*, VIII, 757). Atis se castra al volverse loco por el dolor que siente después de la muerte de Sagaritis, la ninfa de la que estaba enamorado y cuya muerte produce Cibeles derribando el árbol al que estaba ligada su vida. Al mismo Atis, durante los misterios dedicados a Cibeles, se lo adoraba en forma de un pino que representaba al dios muerto¹³⁶. Las hamadriades se mencionan en la mitología germánica también y sus huellas se pueden hallar en el romancero español. La *infantina encantada*, que desde un roble observa al cazador que pasa por allí, guarda también cierto parentesco con las hamadriades, a pesar de que en el mismo romance se dice que su condición se debe a un encanto que sufrió de niña. Las huellas de las mismas creencias en el suelo español hallamos en los siguientes versos:

Vozes dan en aquella sierra:
leñadores son que hazen leña.¹³⁷

Vozes dan en aquella sierra:
huna virgen es que caç' en ella.¹³⁸

¹³³ Sobre la simbología del pino en general, véase “pino” en: J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, pp. 836-837.

¹³⁴ V. Čajkanović, 1994, 4, p. 34; 5, p. 234.

¹³⁵ V. Čajkanović, 1994, 5, pp. 228-247.

¹³⁶ J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, p. 837.

¹³⁷ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 982, p. 670.

A estos versos normalmente se les daba un significado erótico. Ese significado no debería ser excluido, pero si nos olvidáramos de las hamadriades, la primera cancioncilla quedaría un poco oscura. En la poesía tradicional serbia, los árboles que suelen asociarse a este tipo de *vilas* son el pino, el abeto, el olmo, el álamo y el roble¹³⁹. En cuanto a los cinco existen varios indicios de que se les rendían cultos especiales en la época precristiana. Las huellas de la dendrolatría se pueden observar en varios cantos, leyendas, creencias y prácticas tanto en los Balcanes, como en la Península Ibérica¹⁴⁰.

¹³⁸ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 983, p. 983.

¹³⁹ V. Čajkanović, 1994, 5, p. 234.

¹⁴⁰ Basta acordarse de las prácticas relacionadas con el árbol de mayo y el árbol de San Juan, con las enramadas de las fiestas de mayo, de San Juan y de Corpus, el paseo y la quema de un árbol o un tronco en Nochebuena, o un gran número de fitónimos, igual que muchas leyendas relacionadas con árboles, bosques y seres habitados en ellos (véase, por ejemplo, J. Caro Baroja, 1979, pp. 29-51, 185-201, 296-298; del mismo autor, 1989, pp. 339-351). Según nos informa Taboada Chivite, en Galicia antes de cortar el árbol de Navidad, todavía se conserva la costumbre de entablar diálogo el que quiere cortarlo y aquel que lo defiende como si se tratase de una persona (X. Taboada Chivite, 1972, p. 52). Lo mismo pasa entre los serbios –antes de cortar el *badnjak* (el árbol navideño, que es el roble), se le habla como si fuera una persona y se le hacen ofrendas–. Especialmente indicativas son las fiestas de mayo y de San Juan, muy estrechamente vinculadas una a otra, como lo ha demostrado el estudio de Julio Caro Baroja. De los numerosos ejemplos de árboles de mayo y de San Juan que él menciona, parece entreverse que, a pesar de que se trata de prácticas muy semejantes, en las fiestas de mayo, en cuanto al árbol que se elige, existe una preferencia especial por el pino y, en menor número de casos, por el álamo, mientras que en las fiestas de San Juan, eso ocurre con el chopo, el fresno, el cerezo y el espino albar. En Poljica (Dalmacia), el 1 de mayo, la gente también elige un álamo muy alto para que sea el *maj*, es decir el *mayo*. Este árbol tiene también la simbología amorosa puesto que el 1 de mayo los mozos regalan sus ramos a las mozas a las que pretenden (Frano Ivanišević, “Poljica”, *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, 10 (1905), cuaderno 1, pp. 50-51). En un poema tradicional serbio, el lecho de los novios está debajo de la copa de un álamo (V. Čajkanović, 1994, 4, p. 92; V. M. Nikolić, 1910, pp. 279-280, p. 316). Según otra balada, con el “flor de álamo” están adornadas las puertas del paraíso (B. Petranović, 1867a, n° 31). En Galicia se cree que se puede ver en sueños al futuro esposo o esposa si se pone una rama de álamo detrás de la cabecera de la cama (X. Taboada Chivite, 1972, p. 33). El mayo se puede hallar en casi todo el continente europeo, en Suecia es el *Maj-Stanger*, los *Maibaum*, *Maibuch* o *Mai* son las variantes germánicas, en Inglaterra, el *maypole* y el *may* y, en Francia, el *arbre de mai* y el *mai*.

Una modalidad muy ilustrativa del *mayo* es el gallego, en el que, según señala Caro Baroja, “el carácter vegetal y el carácter humano están curiosamente amalgamados” (J. Caro Baroja, 1983, p. 46). Este autor menciona tres modalidades en las que aparece “O mayo” gallego, la del monigote que se coloca en el árbol, la del muchacho recubierto de follaje y la última a la que describe así:

en Orense los muchachos construyen unas especies de bastidores de tablas que recubren luego de follaje y guirnalda de flores más o menos artísticamente dispuestas, formando una a modo de torrecilla, en cuyo interior se coloca “O mayo”, es decir, el destinado a representar al mes. (J. Caro Baroja, 1983, p. 48)

Más adelante, Caro Baroja concluye que en los tres casos se trata de “éndendros” y recuerda que en la antigüedad clásica también se han encontrado casos de asociación de una figura o ser humano con un árbol (p.49). Ejemplos similares se pueden encontrar en el resto de los países europeos también. El *Walber* alemán, el *Jack-in-the-Green* inglés o el *Jorge Verde* de Carintia son unos de ellos. A esas modalidades del mayo correspondería el segundo tipo del *Maio* gallego, el rapaz recubierto de hojas,

Sin embargo, la vida de la doncella de esta *pesma* no parece estar unida al árbol en el que está. Ella misma se muestra favorable a la idea de abandonarlo. La prueba de que se trata de una doncella encerrada en el pino a la fuerza, la hallamos en la siguiente variante croata perteneciente al ciclo de las *lazarice* o *ladarice* (sobre esta costumbre hablaremos en el capítulo III.7.2.2.):

<p>Ljeljen hodi Boga moli da mu Bog da zlatne roge i niz roge prirošćice da on para crnu goru da on vidi što u gori. Al u gori oganj gori. Oko ognja devet braca i deseta seka Marta. Seka braći govorila: „Da sam vaša seka bila ne bi mene ostavili u toj jadnoj crnoj gori gdjeno žarki oganj gori.“¹⁴¹</p>	<p>El ciervo caminaba y le rogaba a Dios que Dios le diera los cuernos de oro y en los cuernos [muchas] ramas, para que cortase el monte negro, para que viese lo que hay en el monte. Mas en el monte, un fuego ardía. Alrededor del fuego, nueve hermanos y la décima, [su] hermanita Marta. La hermanita les decía a los hermanos: “Si yo fuera vuestra hermanita, no me hubierais dejado en ese triste monte negro donde arde el fuego abrasador.”</p>
---	--

En esta *pesma* croata el papel del doncel lo asume un ciervo y el ciervo no corta la corteza de un pino, sino un monte boscoso, en el que presencia la escena en la que una tal Marta reprocha a sus nueve hermanos el haberla dejado en el “triste monte negro/donde arde el fuego abrasador”. Como podemos ver, Marta (otra vez nos topamos con la asociación al mes de marzo) no quiere permanecer en el monte en el que está encerrada. Por otro lado, el ciervo tiene que “cortar” el paso por el monte para poder ver lo que hay en él. Esto sugiere la idea de que la “doncella del pino” no

ramas e hierbas que, rodeado de un coro de niños y mozos, recorre las calles del pueblo mientras que los demás le cantan:

Ehí ven o Maio
pola calle arriba,
ahí ven o Maio
que Dios ló bendiga.

El *Maio* se tumba y el coro canta:

Levántate Maio
que tanto dormiches,
pasóu o inverno
e non sentiches. (X. Taboada Chivite, 1972, p. 66)

En la tradición serbia aparecen árboles que hablan o pretenden a muchachas (véase, por ejemplo, el motivo del álamo que quiere que le dejen una moza esbelta para casarse, *BV*, 18 (1903), cuadernos 15-16, pp. 288).

Las “móndidas” de San Pedro (Soria) llevan en la cabeza ofrendas florales de canastillos y “arbujuelos” (foto: J. Caro Baroja, (1983), p. 160), que pueden medir más de un metro de largo. El cuerpo de las “móndidas” parece imitar el tronco del árbol, mientras que el “arbujuelo” obviamente representa su copa.

¹⁴¹ Z. Lovrenčević, 1964, p. 711.

es una hamadriade, sino que está encerrada en el árbol y guardada allí por sus nueve hermanos.

En la tradición serbia, el pino es uno de los típicos “árboles de las sombras”, es decir, árboles habitados por los difuntos – son numerosas las leyendas y las baladas en las que desde las tumbas de los inocentes o los amantes muertos nace un pino sin que nadie lo haya plantado. También existen numerosos testimonios recogidos por los etnógrafos en los que se nota una actitud de respeto especial que el pueblo tenía hacia el pino, tratándolo como si fuera una persona o, incluso, una divinidad. Ese es el caso del “pino del rey Milutin” alrededor del cual la gente se reunía el Domingo de Resurrección y hacía allí un banquete cuya cabecera estaba reservada para el pino. Se cree que aquel que se atreva a cortar un pino, se lo pasa muy mal. Čajkanović menciona una anécdota sobre un albanés al que unos lobos le mataron todas las ovejas en una sola noche, porque, según decía la gente, esa misma noche había cortado un pino de cuya raíz se oían chillidos mientras lo cortaba¹⁴². Esta anécdota es especialmente interesante porque ilustra bien la creencia de que los lobos pueden asumir el papel de guardianes del pino, igual que en la *pesma* citada, en la que los nueve hermanos de la doncella encerrada llevan “gorros de lobo”. El motivo de los hermanos de la doncella cobra un interés especial si se tiene en cuenta la *daina* lituana citada en el capítulo II, en la que aparece el motivo de la excusa transparente del agua enturbiada por un animal (en el caso lituano es un ánade). Junto con ese motivo, en la *daina* se mencionan cinco hermanos de la doncella lituana, a los que la madre de la doncella les dice que castiguen a su hermana con varas por haberla mentido respecto a su encuentro con un mozo en el agua. Echemos un vistazo a los nueve hermanos de la doncella del pino, de los que sabemos que son unos guerreros temibles que llevan “gorros de lobo”.

Analizando las menciones del gorro en la poesía tradicional, leyendas, dichos y proverbios serbios, Čajkanović señala que el gorro puede ser considerado como un equivalente de la persona que lo lleva y menciona la práctica de llevar el gorro del enfermo (que no puede ir solo) a que el obispo le lea las oraciones para que se cure, o la costumbre de que el hombre recién enviudado que quiere volver a casarse deba tirar su gorro en el momento en el que el ataúd con la mujer difunta está saliendo de la casa

¹⁴² Sobre esta anécdota y las demás creencias mencionadas respecto del pino, véase: V. Čajkanović, 1994, 4, pp. 34-36.

y ponerse un gorro nuevo¹⁴³. Hablando sobre el motivo del “gorro de lobo”, que es muy común en la épica serbia (ciertos héroes épicos lo llevan siempre cuando van a la lucha), este autor señala que se trata de un objeto mágico con función apotropaica y relacionada con la creencia en el animal totémico protector¹⁴⁴. Eso quiere decir que el tótem protector de los hermanos de la doncella es el lobo o, incluso, que en última instancia sus hermanos son lobos.

La imagen de este animal ha tenido siempre un lado siniestro. En la mitología egipcia, el lobo tenía la función de psicopompo –Anubis, el gran psicopompo egipcio era también conocido bajo el nombre de Impu, “el que tiene forma de perro salvaje”–. Pruebas de creencias semejantes se pueden encontrar en todo el ámbito balcánico. El lobo tiene papel de psicopompo en la poesía popular funeraria rumana¹⁴⁵. De ahí también proviene la costumbre divulgada entre los serbios de que los padres cuyos hijos se morían temprano den el nombre de Vuk (=‘lobo’) al recién nacido, para que la muerte se “confunda” y no lo reconozca como su posible víctima. No olvidemos que Hades, el señor de los infiernos de la antigüedad clásica griega, se revestía de un manto de lobo, mientras que las orejas del dios de la muerte de los etruscos eran también de este animal¹⁴⁶. Las pruebas del carácter funerario del lobo en la Península Ibérica son también numerosas¹⁴⁷.

En la tradición serbia y neogriega, el lobo cojo se asocia a la divinidad que Čajkanović considera la suprema divinidad ctónica, con la que hay que relacionar las procesiones navideñas de los mozos cubiertos con pieles de lobo, que en Serbia se llaman *вучари* (palabra derivada de *вук*, ‘lobo’) y que tanto en Serbia como en Etolia van de casa en casa pidiendo aguinaldo. En Grecia, el primero entre ellos es *o*

¹⁴³ V. Čajkanović, 1994, 1, p. 369-371.

¹⁴⁴ V. Čajkanović, 1994, 1, pp. 372

¹⁴⁵ Sobre el lobo psicopompo, véase: J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991. En las páginas 653-654, cita los siguientes versos recogidos de *Trésor de la poésie universelle*, por R. Caillois y J. C. Lambert, París, 1958:

Aparecerá aún
El lobo frente a ti
...
Tómalo como hermano
Pues el lobo conoce
El orden de los bosques.
Él te conducirá
Por la ruta llana
Hacia un hijo de rey
Hacia el paraíso.

¹⁴⁶ J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, p. 654.

¹⁴⁷ J. M. Blázquez, “La religión del Levante ibérico”, en: *HREA*, pp. 225, 242.

κουτσοδαίμονας, ‘el demonio cojo’, y en el norte europeo, en Livonia, durante la época navideña, también existía la costumbre de realizar procesiones de “lobos” que pasaban por los pueblos precedidas por un niño cojo¹⁴⁸. La creencia en el hombre-lobo que se divulgó por toda Europa y que probablemente tiene sus orígenes en los Balcanes (donde se cree que las almas de los difuntos se pueden encarnar en lobos), tiene mucho que ver con las ideas sobre la naturaleza lupina de la divinidad mencionada. Según las numerosas pruebas etnográficas serbias, se ve claramente que una de las funciones de Dabog o Dajbog (‘el Dios Dador’), también llamado *hromi Daba* (‘el Daba cojo’), es la de ser “el señor de los lobos”¹⁴⁹. Con él hay que relacionar los licántropos eslavos de los que uno de los informes más antiguos nos da Heródoto (IV, 105).

El lobo ha jugado un papel importante en la religión y en las creencias de los pueblos de la Península Ibérica desde los tiempos más remotos de su historia hasta hoy en día. De ahí que Blázquez crea probable que hubiera pueblos hispanos que identificasen el lobo con un ancestro mítico licomorfo. Este autor tampoco descarta la posibilidad de que en la Península hubiera prácticas de transformaciones rituales en lobos, especialmente en el caso de las cofradías guerreras entre los cuales, como lo demuestra una estela cántabra, no faltan aquellas en las que los hombres aparecen cubiertos con pieles de lobo¹⁵⁰.

En la mitología nórdica, los lobos simbolizan la muerte cósmica. Son devoradores de los astros que miden el tiempo¹⁵¹. La boca de lobo en la mitología escandinava es el símbolo de la reintegración cíclica. Las mismas ideas existían entre los celtas. En la monedas armoricanas se pueden observar representaciones de un lobo enorme que devora al sol y a la luna, en las que unos han visto la alegoría dualista de la lucha entre el cielo y las fuerzas ctónicas, y otros, el mito de la muerte y la resurrección del mundo simbolizados por el lobo que devora los cielos y la tierra para que después pueda renacer el universo¹⁵². Estas creencias se pueden relacionar con la imagen de la codorniz devorada por el lobo y que se menciona en el *Rig Veda*, cuya liberación simboliza “la liberación de (...) la luz iniciática que sucede al

¹⁴⁸ V. Čajkanović, 1994, 3, p. 189. Sobre la misma costumbre, véase: M. Nedeljković, 1990, p. 60.

¹⁴⁹ V. Čajkanović, 1994, 3, pp. 169-180.

¹⁵⁰ J. M. Blázquez, “La religión del Levante ibérico”, en: *HREA*, pp. 222-225.

¹⁵¹ J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, p. 654.

¹⁵² M. Green, 1992, pp. 159-160.

descendimiento a los infiernos”¹⁵³. En la tradición serbia existía la costumbre de hacer “pasar” por la mandíbula de un lobo a los niños enfermos, para que se curen¹⁵⁴, simulando así su muerte y su renacer. No es superfluo mencionar que en Arcadia, en el Monte Lykaios, se adoraba a un Zeus (*Zeus Lykaios*) asociado al lobo, a quien se le inmolvaban humanos para así poner fin a las sequías y todo tipo de plagas naturales. Aplacado, el dios vertía la lluvia, fertilizaba los campos y dirigía los vientos favorables. Este Zeus-Lobo tenía un santuario al cual estaba prohibido entrar y, si alguien rompía este tabú, los arcadios lo mataban a pedradas o lo declaraban “ciervo”, lo que quería decir que tenía que echar a correr para así salvar su vida¹⁵⁵. Este curioso dato muestra que la idea sobre un espacio perteneciente al lobo y prohibido al ciervo es muy antigua. Es también interesante mencionar una representación celta hallada en Le Donon, en la que se puede observar a un dios de la caza revestido de piel de lobo y con botas adornadas con cabezas de animales pequeños. El ciervo al que ha cazado está a su lado. Green menciona varias pruebas halladas en el territorio británico de la identificación entre la divinidad de la caza con el lobo o el perro. Uno de los ejemplos más indicativos es el Apolo *Cunomaglus*, cuyo epíteto es de origen celta y quiere decir ‘señor - perro de caza’¹⁵⁶.

El número de los hermanos de la “doncella” es también significativo. Son nueve –número que en la mitología clásica representa “la medida de las gestaciones y las búsquedas fructuosas, y simboliza el coronamiento de los esfuerzos”¹⁵⁷. Así, por ejemplo, antes de encontrarse con Hécate el décimo día, Deméter, desesperada por la desaparición de su hija, va errante por el mundo durante nueve días y nueve noches llevando una antorcha en cada mano y buscando a Perséfone raptada por Hades. En la balada serbia, el doncel, si quisiera raptar a la “doncella”, tendría que enfrentarse a nueve obstáculos representados por los nueve hermanos-lobos de la moza.

Teniendo en cuenta todo lo que se ha dicho sobre la doncella que está encerrada en el pino y custodiada por nueve hermanos-lobos, y de la que ya hemos dicho que representa un tipo de encarnación de las fuerzas vegetales, podemos concluir que funcionalmente puede relacionarse con el prototipo divino de Perséfone, es decir, con

¹⁵³ J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, p. 653.

¹⁵⁴ “Вучари” en: M. Nedeljković, 1990, p. 60; sobre esta y otras costumbres y creencias serbias respecto del lobo, véase también: Š. Kulišić, 1973, pp. 196-201.

¹⁵⁵ Sobre el Zeus Lykaios, véanse: “Lobo” en J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, p. 653; “Stag” en R. E. Bell, 1982, p. 231.

¹⁵⁶ M. Green, 1992, p. 60.

¹⁵⁷ J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, p. 760.

la figura de una divinidad femenina asociada al renacer de la naturaleza y que tiene que permanecer durante una época del año en el mundo de los muertos. A diferencia de Perséfone, la doncella de la *pesma* serbia recobra su libertad y la posibilidad de salir a la luz justamente gracias al rapto connubial realizado por el doncel-ciervo. De ahí que la “conquista” de la “doncella del pino” funcionalmente opere como anunciación del despertar primaveral de la vegetación, celebrado en la época del equinoccio primaveral. Teniendo en cuenta todo lo que se ha dicho arriba sobre la simbología de los cuernos de ciervo que, por un lado, se utilizan como objeto mágico vinculado al paso de la frontera entre el mundo de los vivos y el de los muertos, y que, por otro lado, guardan relación con la imagen de rayos del sol, la forma en la que se realiza la liberación de la “doncella encerrada” se hace aún más clara.

El mitogema de la doncella encerrada tiene muchas variantes en la tradición balcánica y, aparte de estar relacionadas con un pino o un monte boscoso, el lugar en el que la doncella espera a su rescatador puede aparecer en forma de una torre, una fortaleza o, incluso, un cofre:

Извир вода извираше
шарен сандук истураше,
у сандуку бела Мара,
бела Мара одговара:
„Куј ће мене отворити,
ја ћу њему љуба бити!“
Оздол иду три бећара,
три бећара аџамије,
у руке ги пуге кључи,
сви кључеви зарђали
неће сандок да отворе;
отуд иде млад Јованче,
млад Јованче, кујунџиче,
у руке му златни кључи,
да отвори шарен сандук.¹⁵⁸

Manaba el agua-fuente,
sacaba un cofre de colores,
en el cofre, la blanca Mara,
la blanca Mara contestaba:
“De aquel que me abra el cofre
seré yo esposa!”
De abajo llegaron tres mozuelos,
tres mozuelos inexpertos:
en sus manos tenían llaves,
todas las llaves oxidadas,
no pudieron abrir el cofre.
De allí llegaba el joven Juanito,
el joven Juanito, el orfebrito,
en sus manos unas llaves de oro,
para abrir el cofre de colores.

Esta *pesma* es curiosa por dos motivos que aparecen en ella: el cofre multicolor y el orfebre con llaves de oro. En cuanto al primero, se trata de un cofre que sale de las entrañas de la tierra empujado por el agua que brota desde un manantial y representa una imagen plástica de la idea de la doncella relacionada con el renacer de la naturaleza, que está enterrada viva en un cofre y a la que hace falta rescatar. El hecho de que el cofre sea multicolor alude a la potencia de la fertilidad encerrada en la tierra y mantenida en la oscuridad.

¹⁵⁸ Debeljković, D., 1984, n° 292, pp. 108-109

El motivo de orfebre Juanito que llega con llaves de oro es interesante por varias razones: primero, porque sus llaves de oro aparecen como objeto mágico mediante el cual se realiza el rescate (igual que los cuernos de oro del doncel-ciervo); luego, el nombre del orfebre está relacionado con las figuras masculinas de tipo solar; por fin, el oficio de orfebre en sí está cargado de connotaciones mitológicas – en ese motivo nos detendremos en el capítulo III.3.7.2.5.

III.3.7. *¡Balsamita-Pero, leljo!*

Калопер Перо, Јело,	Balsamita, Pero, Jela,
Отвори врата, Јело.	Abre la puerta, Jela.
Чија је војска, Јело?	¿De quién es el ejército, Jela?
Степана бана, Јело.	De Esteban, el ban ¹⁶⁰ , Jela.
Од ког је града, Јело?	¿De qué ciudad, Jela?
Од Цариграда, Јело. ¹⁵⁹	De Constantinopla ¹⁶¹ , Jela.

He aquí otra *pesma* recogida por Škarić en 1934, asociada a los ritos de la *bukara* (practicada en la época de Cuaresma), y de la que este etnógrafo cree que proviene del *ranilo*. Aparentemente, esta *pesma* parece tener otro “tema”. No hay mención de la salida matutina al agua, no aparece el motivo del agua enturbiada ni el de la rivalidad por el agua. Se trata de un dialogo entre una tal Jela (el nombre de la protagonista de la *pesma Madrugaban las doncellas 1* –la “buena doncella” que en la madrugada se encuentra en el agua con el ciervo y cuyo trasfondo mitológico ya he señalado) y, probablemente, el personaje masculino mencionado en el primer verso, un tal Pero.

Según señala Čajkanović, el nombre masculino Pero, a pesar de que en serbio se utiliza como diminutivo de Petar (=Pedro), realmente proviene del nombre hipocóristico de Perun (el dios eslavo del rayo y del trueno), cuyos atributos, en la tradición popular, han asimilado más tarde san Pedro y san Elías¹⁶². Se menciona un personaje masculino más, “el ban Esteban”, proveniente de Constantinopla, mencionada por su nombre eslavo *Царуград* (=‘La Ciudad del Zar’), cuyo ejército está preparado para entrar por una puerta. Lo que no está claro es a cuál de los protagonistas del diálogo pertenece cada una de las réplicas, cuál de ellos es el

¹⁵⁹ Đ. M. Škarić, 1939, n° 29, p. 165. Esta cancioncilla, según señala el recolector, se canta en la época de la Cuaresma. De ahí que, a pesar de que Vuk no ha dado ninguna indicación acerca de la ocasión en la que se canta el canto anterior, los apuntes de Škarić revelen su función ritual.

¹⁶⁰ “Ban” es título nobiliario.

¹⁶¹ En el texto original no pone “Constantinopla”, sino “Carigrad” = ‘La Ciudad del Zar’, que es el nombre común que los eslavos ortodoxos utilizan para Constantinopla.

¹⁶² V. Čajkanović, 1994, 4, pp. 30, 110.

guardián de la puerta y cuál el que conoce la proveniencia del ejército y desea su entrada. La confusión viene del hecho de que el vocativo *Jelo* parece haber sustituido al otro (perteneciente al segundo protagonista del diálogo), repitiéndose al final de cada verso independientemente de quién habla en cada momento. Esto se confirma en la variante más extensa de la misma *pesma*, que Vuk publicó casi un siglo antes que Škarić, en 1841, pero sin ofrecer ninguna referencia respecto al contexto en el que la había oído, es decir, sin la mención del *ranilo*:

„Калопер-Перо, лељо! Калопер-Перо!“	“¡Balsamita-Pero, leljo! ¡Balsamita-Pero!”
„Што зовеш, вита Јело? Што зовеш?“	“¿Para qué llamas, Jela esbelta? ¿Para qué llamas?”
„Отвори врата, Перо, отвори врата!“	“¡Abre la puerta, Pero, abre la puerta!”
„А што ће врата, Јело, а што ће врата?“	“¿Y para qué la puerta?, Jela, ¿y para qué la puerta?”
„Да прође војска, Перо, да прође војска“.	“Para que pase el ejército, Pero, para que pase el ejército.”
„Чија је војска, Јело, чија је војска?“	“¿De quién es el ejército?, Jela, ¿de quién es el ejército?”
„Стевана бана, Перо, Стевана бана“.	“Del ban Esteban, Pero, del ban Esteban.”
„Из кога града, Јело, из кога града?“	“¿De qué ciudad?, Jela, ¿de qué ciudad?”
„Из Цариграда, Перо, из Цариграда“. ¹⁶³	“De Constantinopla, Pero, de Constantinopla.”

En esta variante más antigua de la *pesma*, el diálogo está completamente claro y sus protagonistas bien definidos. Cada vez que un personaje se dirige al otro, le llama por su nombre. El vocativo de ‘Jela’ en serbio tiene la forma ‘Jelo’, por lo que los vocativos ‘Jelo’ y ‘Pero’, aparte de ser bisilábicos, tienen la misma combinación vocálica, lo que seguro que ha llevado a la confusión entre ellos y, más tarde, en la variante posterior, a la sustitución del ‘Pero’ por el ‘Jelo’.

Por lo visto, Pero es aquel a quien Jela pide que abra la puerta, mientras que Jela es el personaje que anuncia la llegada del ejército del *ban* venido de Constantinopla. Este personaje (Jela), como se ha visto en la interpretación de otras *pesmas*, está relacionado con una divinidad asociada a la virginidad y la fertilidad a la vez y cuya manifestación astral es la estrella de la mañana. A pesar de que el nombre Esteban en la tradición serbia se asocia a la realeza por motivos históricos (los varones de la dinastía real serbia medieval de los Nemanjić, todos solían llevar el nombre Esteban: Stefan Dušan, Stefan Uroš, Stefan Nemanja...), está claro que aquí

¹⁶³ Vuk, 1953, 1, n° 376, pp. 295-296.

no se hace referencia a ningún personaje histórico concreto, sino que el nombre en cuestión tiene que ver con su significado en griego, “El Coronado”, aludiendo a la realeza, subrayada también en la mención de Constantinopla, es decir, “La Ciudad del Zar” – detalle que revela que no se trata de una realeza cualquiera, sino, conforme con la filosofía política bizantina, del “emperador universal”¹⁶⁴. Estamos, por lo tanto, ante la imagen del “Señor del Cielo” (Perun, el dios de tempestad y dios supremo) al cual un personaje femenino (Jela) invita a “abrir la puerta”. Teniendo en cuenta todo lo anteriormente señalado respecto del calendario festivo al que se vincula el *ranilo*, parece claro que detrás de ese personaje está el sol primaveral y que el acto de “pasar por la puerta” se refiere al momento del equinoccio de primavera, cuando el sol retoma la supremacía empezando a dominar sobre la oscuridad de la noche. En ese contexto resulta clara la intervención de Jela, es decir, de la estrella de la mañana que precede la salida del sol: es la mensajera que anuncia su entrada victoriosa. La puerta debería ser abierta al Sol, “El Coronado”, es decir, al vencedor, que llega para afirmar su soberanía.

Hay un cantarcillo valenciano que puede que se refiera a la misma imagen. Se canta durante las danzas procesionales llamadas *paradetas*:

Pedro Gil está en la puerta.
Simoneta, baja a *abril*.
¡Buenas tardes, Simoneta!
¡Bien venido, Pedro Gil!¹⁶⁵

Aparte del hecho de que se trata de un canto que acompaña una danza procesional, que en sí es indicativo, llaman la atención varios motivos paralelos respecto del texto serbio: el diálogo entre un personaje masculino y otro femenino que tiene lugar delante de una puerta, la mención de un tal *Pedro Gil* y el verso “Simoneta, *baja a abril*”, en el que las palabras “abrir” y “abril” (el mes cuyo comienzo se avecina después del equinoccio) funcionan como sinónimos. Los papeles están algo cambiados puesto que Pedro es el que entra y la Simoneta es la que funciona de portera. Sin embargo, el resto de los elementos compartidos con el texto serbio difícilmente pueden ser casuales.

¹⁶⁴ En la filosofía política bizantina, el Emperador Universal es Cristo, mientras que el Imperador humano no es más que el administrador de la realeza de Cristo.

¹⁶⁵ M. García Matos, 1958-1961, p. 301.

En la tradición serbia también existe el motivo de una portera celestial, que por sus atributos relacionados con el sol, la luna y las estrellas, indudablemente tiene que ver con la estrella de la mañana:

Високо се соко вије, још су виша граду врата; Анђа им је капиција: сунцем главу повезала, месецом се опасала, а звездама накитила. ¹⁶⁶	En lo alto vuela el halcón, aún más altas son las puertas de la ciudad; Angelita es su portera: con el sol tiene velada la cabeza, con la luna está ceñida, y con estrellas está adornada.
--	---

Por lo visto, en la misma tradición serbia existe un tipo de vacilación respecto del personaje mitológico que funciona como portero solar (lo que sugeriría el entrecruce de dos corrientes) —a no ser que el personaje femenino sea la portera en los dos casos y no puede abrir sin el visto bueno de la divinidad superior, el dios del rayo; eso explicaría la petición que le hace—. Sea como fuere, el sentido general sigue siendo el mismo.

III.3.7.1. *El primer verso*

Volvamos una vez más a la *pesma Balsamita-Pero, leljo* y a su primer verso que es especialmente curioso. En él se menciona la flor de balsamita, que parece figurar como atributo de Pero, es decir, Perun, y la palabra ‘leljo’ que sigue detrás del ‘Pero’. Es muy difícil interpretar este verso con seguridad y conviene acercársele con cuidado. Ya en la grafía de Škarić y de Vuk podemos notar cierta vacilación —Škarić no pone el guión entre los sustantivos ‘balsamita’ y ‘Pero’, evitando así a tratar la palabra ‘balsamita’ como atributo de Pero, mientras que Vuk sí. El sapientísimo Čajkanović, al mencionar este verso, por un lado, se muestra aún más cauteloso y lo cita sin la coma entre ‘Pero’ y ‘leljo’, pero, por el otro, escribe ‘leljo’ con mayúscula (‘Balsamita Pero Leljo’¹⁶⁷), como si fuera un vocativo. Si interpretáramos ‘leljo’ como vocativo de un nombre propio, entonces podríamos tener dos opciones: 1) tanto Pero como Leljo se refieren al mismo personaje, es decir, Pero=Leljo, 2) se trata de vocativos que se refieren a dos personajes diferentes.

En cuanto a la palabra *leljo*, estamos ante un tema muy discutido por la crítica y, por ahora, todavía sin una respuesta definitiva y aceptada por todos. Mejor dicho, podríamos decir que existen dos bandos de críticos con posturas enfrentadas y

¹⁶⁶ Vuk, 1953, 1, n° 468, p. 361.

¹⁶⁷ V. Čajkanović, 1994, 4, p. 110.

radicalmente opuestas. En las tradiciones orales de los pueblos eslavos en general, y también en algunos bálticos, ha sido atestiguada la existencia de estribillos en los que se menciona esta palabra. En estas tradiciones, *leljo* puede aparecer también en combinación con otras palabras del tipo de *lelo*, *lado*, *ljeljo*, *lero*, y éstas, muy a menudo, aparecen en estribillos semejantes, sin la presencia obligatoria de *leljo*. Esto ha llevado a unos a seguir la posible vinculación de las palabras de este tipo con alguna antigua divinidad eslava, despertando la resistencia de aquellos que lo niegan rotundamente. Estos consideran “sin sentido” a todos los estribillos de este tipo; o bien buscan su significado por otros lados, relacionándolos (sin justificación convincente) con el *aleluya* bíblico, o entre los verbos derivados de *lelejati* (= ‘mecer’), en cuyo caso se referiría al movimiento que se hace al bailar¹⁶⁸. El primer grupo ha intentado aportar testimonios de todo tipo (cantos, hallazgos arqueológicos, crónicas o escritos eclesiásticos desde la edad media en adelante) sobre una posible divinidad femenina (a veces se menciona una masculina también) bajo el nombre de Lada, cuya mención a menudo está acompañada por vocativos derivados de los nombres *Lela*, *Ljelja*, *Poljelja*, *Lelja* etc. Por otro lado, los del grupo enfrentado han dirigido sus esfuerzos a privar de credibilidad los textos eclesiásticos (en los que se menciona una divinidad llamada Lada, normalmente con el fin de “quejarse” del pueblo y sus costumbres precristianas); a la vez, en la mayoría de los casos han mantenido un tono despectivo ante los autores del primer grupo, considerándose a sí mismos “más científicos” respecto a los primeros¹⁶⁹.

Ahora nos resulta imposible profundizar en este tema, a pesar de que puede que esté en la misma raíz de los cantos que estamos manejando. Creemos que, tal como están las cosas, sin un amplio proyecto de investigación dedicado a este tema, sería difícil pronunciarse con seguridad sobre el tema. Los argumentos del primer grupo nos parecen llamativos (hallazgos arqueológicos; escritos eclesiásticos salidos de plumas de los autores que escribieron sobre algo que consideraban lamentable en el pueblo y, por lo tanto, difícilmente inventado por ellos; mitos; versos del tipo: “Bendice, madre, // Ay, madre, Lada, madre”, “El guapo Juan coge rosas // para ti,

¹⁶⁸ Sobre esta etimología, véase: Lj. Radenković, 1999, p. 130.

¹⁶⁹ Para la cita, véase: Lj. Radenković, 1999, p. 130. Sobre los argumentos de los dos grupos, véanse: Lj. Radenković, 1999, pp. 127-132; B. A. Rybakov, 1981, pp. 393-408. Estos autores tienen opiniones opuestas, pero, a la vez, ofrecen un tipo de “repaso” de la historia de la discusión acerca del tema.

Lado, santo dios. // ¡Lado! ¡Escúchanos, Lado!”¹⁷⁰). Pero no parecen suficientes. La mayoría de los argumentos que vienen del otro bando, por lo menos por ahora, o bien no son especialmente convincentes (las etimologías que barajan), o bien son claramente erróneos (por ejemplo, el de S. Urbańczyk, que considera que hay que rechazar los testimonios eclesiásticos polacos de los siglos XIV y XV, porque cree imposible que en esa época, cinco siglos después de recibir el cristianismo oficialmente, hubiera posibilidad de que el pueblo se acordase de algo referente a las divinidades precristianas¹⁷¹). Sin pretensiones de dar respuestas generalizadas, optamos por limitarnos a la tradición balcánica y a los textos relevantes para nuestro tema, abriéndolos hacia las lecturas inherentes en la tradición y la religiosidad popular serbia. Respecto de ello queremos mencionar que las palabras *leljo* y *ljeljo* en los dialectos del sudeste de Serbia sí tienen un significado concreto y ese es: *cervatillo*. A pesar de que hoy en día están cayendo en desuso, se trata de formas de dirigirse a uno cariñosamente (*leljo moj / ljeljo moj*) semánticamente idénticas a *lane moje* = *cervatillo mío*, traducibles al castellano con “cariño mío”). El análisis de los motivos hallados en los cantos anteriores ya ha mostrado que hay indicaciones para relacionar los contextos en los que aparece la alusión a Perun, la divinidad de rayo, con aquellos en los que notamos la presencia de ciervos mitológicos, por lo que creemos que no hay que rechazar la posibilidad de que *leljo* sea un atributo hipocorístico de Perun o alguna divinidad asociada a él.

Según los datos reunidos por Čajkanović acerca de las creencias serbias sobre la balsamita (jaramago), hay que señalar que se trata de una de las flores (junto con albahaca y muchas más) que se echa al agua el día de San Jorge antes de bañarse; se la relaciona con la Virgen, se utiliza en la magia amorosa, se le atribuyen calidades curativas y, a la vez, se la considera una “flor estéril”¹⁷². Todas estas características relacionan la balsamita con la virginidad (la asociación a la virginidad; la “esterilidad”) y con la necesidad de superarla (el agua de San Jorge a la que se le atribuyen calidades semejantes a las del agua de San Juan; la magia amorosa). La

¹⁷⁰ Para los versos citados, véase: B. A. Rybakov, 1981, p. 395. Los demás argumentos a favor de la hipótesis de la existencia de una divinidad bajo este nombre, véanse pp. 395-407. En cuanto al verso “para ti, Lado, santo dios” y su traducción al ruso ofrecida por Rybakov, hay que advertir el error cometido al traducir las palabras “sveti bože” (= ‘santo dios’) con “святое божество” (= ‘santa divinidad’), que oscurece el género masculino de la divinidad mencionada; la traducción errónea, por otro lado, está a favor de la hipótesis del autor de que en este caso también se trata de una diosa llamada Lada.

¹⁷¹ Véase: B. A. Rybakov, 1981, p. 397; Lj. Radenković, 1999, p. 130.

¹⁷² V. Čajkanović, 1994, 4, p. 110.

vinculación entre la balsamita y la fertilidad se puede notar también en un canto de las *reinas* recogido por Vuk y del que hemos hablado en el capítulo III.2.1.1.; en el que se expresa el deseo de que los bueyes del anfitrión sean como ciervos y de que tenga “balsamita-yugos” y “varas de albahaca”¹⁷³ – motivos que el mismo Vuk no estaba seguro sobre cómo interpretar, apuntando que puede que se trate de una manera de expresar el deseo de que el arador (teniendo el yugo y las agujadas adornados con flores de albahaca y balsamita) “labre con alegría”¹⁷⁴. Lo curioso respecto al canto de Vuk es que este autor lo ha recogido como una *pesma* de las *reinas*, en cuyo estribillo casi obligatoriamente aparece la palabra *lejlo*. Se canta al amo de la casa visitada por las *reinas*:

У овога дома, у овога дома, лељо! Добра домаћина, добра домаћина, добра домаћина, лељо! Јелени волови, јелени волови, јелени волови, лељо! Калопер-јармови, калопер-јармови, калопер-јармови, лељо! Босиљак-палице, босиљак-палице, босиљак-палице, лељо! Жито као злато, жито као злато, жито као злато, лељо! Краљу, светли краљу, краљу, светли краљу, краљу, светли краљу, лељо! Диван барјактару, диван барјактару, диван барјактару, лељо! Обрни се, поклони се, обрни се, поклони се, обрни се, поклони се, лељо! Поклон домаћину! ¹⁷⁵	¡En este hogar, en este hogar, <i>lejlo</i> ! ¡Un buen amo, un buen amo, un buen amo, <i>lejlo</i> ! ¡Bueyes-ciervos, bueyes-ciervos, bueyes-ciervos, <i>lejlo</i> ! ¡Balsamita-yugos, balsamita-yugos, balsamita-yugos, <i>lejlo</i> ! ¡Albahaca-aguijadas, albahaca-aguijadas, albahaca-aguijadas, <i>lejlo</i> ! ¡Trigo, como oro, trigo, como oro, trigo, como oro, <i>lejlo</i> ! ¡Rey, santo rey, rey, santo rey, rey, santo rey, <i>lejlo</i> ! ¡Alférez primoroso, alférez primoroso, alférez primoroso, <i>lejlo</i> ! ¡Da la vuelta, haz reverencia, da la vuelta, haz reverencia, da la vuelta, haz reverencia, <i>lejlo</i> ! ¡Reverencia al amo!
--	---

La costumbre llamada *краљице* (=‘reinas’) ha sido practicada en las comunidades campesinas serbias hasta la Segunda Guerra Mundial¹⁷⁶, a pesar de que

¹⁷³ Vuk, 1953, 1, n° 160, p. 103.

¹⁷⁴ Vuk, 1953, 1, nota 160, p. 692.

¹⁷⁵ Vuk, 1953, 1, n° 160, p. 103. Vuk cita esta *pesma* sin repeticiones de los versos, pero en la nota n° 66, p. 103, en el ejemplo de la *pesma* anterior, indica que esta es la manera en la que se cantan todas las *pesmas* de las *reinas*. La citamos así para que se pueda apreciar su forma completa.

¹⁷⁶ M. Nedeljković, 1990, p. 121.

ya a principios del siglo XIX, Vuk escribe sobre los esfuerzos eclesiásticos de erradicarla¹⁷⁷ y, en 1894, Milićević menciona que las *reinas* “bailan” sólo en zonas apartadas, porque “están perseguidas por las autoridades”¹⁷⁸. En general, en la época de Vuk, esta costumbre se realizaba el día de Pentecostés, pero hay zonas (por ejemplo, la región de Šabac) donde las *reinas* se practicaban durante un periodo más largo, desde el segundo día después del Domingo de Resurrección hasta el verano, lo que puede indicar que así se hacía también en un pasado más remoto¹⁷⁹. Según Nedeljković, las *reinas* serbias son igualables a las *rusalías* eslavas (fiesta de origen precristiano, dedicada a los muertos) y se realizaban justamente para proteger la comunidad de la posible acción maléfica de las *rusalkas*¹⁸⁰. En ella se nota el cruce de ideas vinculadas a la fertilidad y agricultura por un lado, y al culto a los muertos, por otro¹⁸¹. En la descripción de las *reinas* hecha por Vuk, se dice que el grupo de las *reinas* estaba compuesto de diez a quince mozas, de las que cuatro tenían papeles especiales: *la reina*, *la cortesana*, *el rey* y *el alférez*. La *reina* tenía la cabeza y la cara tapadas, el *rey* llevaba el *klobuk* (un tipo de gorro semejante a un sombrero) adornado con flores y una espada en la mano, mientras que el *alférez* llevaba una bandera blanca y roja. Iban de casa en casa cantando. Al llegar a una casa, la *reina* se sentaba en una silla pequeña y la *cortesana* se colocaba detrás de ella. Las demás muchachas se cogían de las manos creando un corro en forma de hoz y empezaban a cantar y a bailar moviéndose cada vez dos pasos a la izquierda. El *rey* y el *alférez* no formaban parte del corro, sino que se colocaban, el *rey* a la izquierda, y el *alférez*, a la derecha del corro, mirando hacia la primera y la última muchacha respectivamente y bailando cada uno por separado – el *rey*, dando pasos para atrás con cada avance del corro, y el *alférez*, bailando en frente. Después de un rato de bailar así, los dos daban una vuelta alrededor de sí mismos y, luego, la daban alrededor del corro, para volver cada uno a su lugar de partida y continuar la danza de la forma ya descrita. Las *reinas* empezaban

¹⁷⁷ Vuk, 1967, pp. 46-47.

¹⁷⁸ M. Đ. Milićević, 1894, p. 126.

¹⁷⁹ M. Nedeljković, 1990, p. 121.

¹⁸⁰ La creencia en las *rusalkas* ha sido atestiguada también entre los rusos, eslovacos, búlgaros y algunos otros pueblos eslavos. Se las imagina como mujeres jóvenes, bellas, de cabello largo, suelto y pelirrojo. Son habitantes de ambientes acuáticos (fuentes, ríos, lagos). Salen de allí durante la semana de la Pascua de Pentecostés con intención de llevar consigo sus víctimas, a las que atraen hacia el agua y las ahogan. Su actuación es siempre maléfica y son especialmente peligrosas para las mujeres. Se respetaba toda una serie de tabúes con el fin de protegerse de ellas: no dormir de día, no subir árboles, no hacer “labores femeninos”, etc. Hay hipótesis según las que la imagen de las *rusalkas* proviene de las ideas relacionadas con las almas de las jóvenes muertas prematuramente, especialmente las ahogadas. Véanse: D. Bandić, 1991, pp. 155-157; M. Nedeljković, 1990, p. 199.

¹⁸¹ M. Nedeljković, 1990, pp. 121-125.

su trayectoria en la casa del *rey* y luego visitaban las demás casas. En la primera canción que cantaban al llegar a una casa, siempre exigían que se le sacara la silla a la *reina* y, luego, cantaban una canción a cada persona de la casa, expresando buenos deseos adecuados para esa persona en concreto. Al final de su visita recibían regalos.

Las *pesmas* de la *reinas* son siempre hexasilábicas y cada verso (excepto el primero y el último) se repite tres veces; la última vez el verso siempre termina con *lejlo* o con *lado*¹⁸². Según concluye Nedeljković, que reúne testimonios de varios etnógrafos y recolectores, los estribillos más comunes en las *pesmas* de las *reinas* son “Љељо, Љељо, мала момо” (= ‘*Ljelja, Ljelja*, pequeña doncella’) y “Ој, убаве мале моме, ладо, ладо” (= ‘Ay, pequeñas doncellas bellas, *lado, lado*’)¹⁸³. Este autor llama la atención sobre cinco tabúes que acompañaban a la costumbre: 1) todas las *reinas* tenían que ser muchachas y de ninguna manera se le permitía a un mozo participar; 2) la *reina* tenía la cara tapada, porque se creía que aquel que la viera, moría inmediatamente; 3) si dos grupos de *reinas* se encontraban, tenían que luchar entre sí a muerte (de ahí que existan los tal llamados “cementeros de las reinas” – lugares sobre los que la gente cuenta que en ellos se encontraron dos grupos de *reinas* y acabaron matándose entre sí); 4) la bandera no podía tocar la tierra porque, si pasaba eso, se creía que ese año iba a granizar; 5) en las zonas en las que llevaban dos banderas era tabú que las banderas entraran en contacto (también por la amenaza de granizo)¹⁸⁴.

Como podemos ver, las *reinas* eran un tipo de repartidoras mágicas de bienes, de la fertilidad, la salud, felicidad en el amor (deseos comunmente expresados en las *pesmas* cantadas a los miembros de la familia visitada). El tabú que prohibía ver la cara de la *reina* (porque, en el caso contrario, uno se moriría) probablemente provenga de la idea de que la *reina* viene del mundo de los muertos (para repartir riquezas), por lo que el ver a la *reina* es igual que ver a la muerte y, por lo tanto, morir. Es muy posible que la *reina* represente una divinidad ctónica femenina. En cuanto a los personajes masculinos, es significativo que uno (el *rey*) tenga los atributos de guerrero (la espada) y de vegetación en flor (el gorro adornado con flores), lo que lo vincula al sol. Sin embargo, el movimiento del corro y del *rey*, que giran hacia la izquierda, es curioso porque es contrario a la trayectoria solar (hacia la

¹⁸² Véase: Vuk, 1967, pp. 46-47.

¹⁸³ M. Nedeljković, 1990, p. 124.

¹⁸⁴ M. Nedeljković, 1990, pp. 123-124, 199.

derecha). Después de reunir muchos testimonios sobre la dirección del movimiento en un gran número de danzas realizadas en diferentes rituales y con distintos fines, Knuchela ha llegado a la conclusión que las danzas bailadas en ritos relacionados con los cultos a los dioses se mueven hacia la derecha, mientras que aquellas realizadas con el fin de hacer magia y oráculos y aquellas vinculadas al culto de las divinidades de la ultratumba y al culto a los muertos, van hacia la izquierda¹⁸⁵. Estas conclusiones se confirman en la danza de las *reinas* - costumbre para la que ya hemos señalado que está relacionada con la creencia de que las *rusalkas* son visitantes que llegan del mundo de los muertos. La función de repartidoras mágicas de bienes (fertilidad, buenas cosechas, salud, amor) está completamente de acuerdo con su condición de llegar de la ultratumba, conforme con las ideas sobre las divinidades ctónicas en función de proveedores de riquezas. Teniendo en cuenta todo esto, el movimiento contrario a la dirección de la trayectoria del sol, que la joven que hace del *rey* realiza *retirándose para atrás* con cada avance del corro, obviamente simula el movimiento retrógrado del sol (va para atrás) –que no es normal porque no existe en el plano real–. Por lo tanto, su función es la de marcar (y provocar mágicamente) el curso *contrario* al curso normal: no son los vivos los que se mueven hacia la muerte, sino son los seres de la ultratumba los que visitan a los vivos para repartirles riquezas atesoradas en su mundo.

El hecho de que el *rey* y el *alférez* en un momento dado den una vuelta completa alrededor de sí mismos probablemente simule la rotación de los astros, mientras que la vuelta que acto seguido dan alrededor del corro, debería existir para *asegurar* el curso normal de las cosas que no debería ser cambiado mágicamente.

La figura del *alférez*, sin embargo, nos parece más enigmática y nos supera. Los tabués respecto de las banderas la relacionan con nubes de granizo, pero no queda claro si hay que relacionar al *alférez* con los seres portadores de granizo (*ala*, *aždaha*, cuyo protector astral suele ser la luna¹⁸⁶) o seres protectores contra el granizo (*zmaj*, del que hemos visto que está relacionado tanto con el sol, como con el dios del rayo y de la tempestad).

Nos es difícil penetrar por completo en los detalles de la simbología de la costumbre de las *reinas*. Lo que es indudable es su vinculación al culto de fertilidad. La imagen de la “*reina sentada*” recuerda a las diosas entronadas de las que ya hemos

¹⁸⁵ Véase la nota n° 29 en: J. Dopuđa, 1953, p. 167.

¹⁸⁶ Véase: Dj. Trubarac, 2003, pp. 257-261.

hablado arriba, mientras que por lo menos una de las dos figuras masculinas (el *rey*) y el sustantivo vocativo *lejjo* (que en el caso de la *pesma* citada se refiere a una figura masculina, y no femenina) parecen pertenecer al mismo conjunto de ideas mágico-religiosas subyacente tanto en las prácticas de las *reinas* como en la *pesma* del *ranilo* ¡*Balsamita-Pero, lejjo!*. Teniendo en cuenta la simbología del ciervo ya señalada previamente, creemos que no debería rechazarse como insignificante el hecho de que la voz *lejjo* en los dialectos del sudeste de Serbia tenga un significado concreto, que es *cervatillo*, a pesar de que creemos que es demasiado temprano para sacar cualquier conclusión acerca de su significado dentro de los cantos eslavos en los que se menciona.

Por otro lado, si partimos de la hipótesis de que las palabras *lejjo* /*ljeljo*/ *lelo* son vocativos que se refieren a la figura de una divinidad masculina, se abren ante nosotros nuevas preguntas sobre la posible relación entre esos vocativos y el caso similar del famosísimo *Canto de Lelo* vasco, que nunca ha dejado de llamar la atención de la crítica. En un artículo dedicado a este curioso estribillo, Caro Baroja ha realizado un examen de cantos conocidos y referencias a cantos similares procedentes de la antigüedad clásica griega y los ha comparado con el canto vasco. Ha intentado mostrar que, independientemente del hecho de ser un estribillo que acompaña canciones de toda clase y que en algunas variantes suyas realmente parece no tener sentido alguno, el *Canto de Lelo* en algún momento ha podido tener algún significado particular y que su estructura apoya la idea de que significa algo. Después de su examen, este autor concluye:

Después de hecho el examen comparativo anterior no puedo creer que el estribillo, por ser un estribillo, ha de haber estado siempre falto de significación. (...)

No creo, en suma, que pueda emitirse un juicio negativo categórico, aunque tampoco pueda emitir un juicio positivo. Puede existir la sospecha de que Lelo sea un héroe o dios y el estribillo equivalente a los antiguos brevemente estudiados. (...)

Para el estudio de las antiguas religiones de España sería importantísimo que se afianzara la idea de la significación del estribillo.¹⁸⁷

El tipo de polémica que envuelve los estribillos eslavos con las menciones de, por un lado, posibles vocativos masculinos como *Lelo*, *Ljeljo*, *Leljo*, y por otro, posibles vocativos femeninos como *Lado*, *Lelo*, *Ljeljo*, *Leljo*, es casi idéntico a aquel existente respecto al *Canto de Lelo* vasco. Como veremos en el siguiente capítulo, hay

¹⁸⁷ J. Caro Baroja, 1941, pp. 181-182.

indicaciones de que también en el caso eslavo la hipotética figura divina pueda relacionarse con la muerte.

III.3.7.2 *La danza*

Nos queda decir algo sobre la danza que acompaña el canto de la *pesma Balsamita-Pero, leljo*. En 1898, Radić publica su testimonio sobre la forma en la que se celebran durante la Cuaresma las danzas nocturnas de muchachas en edad de casarse (señala que mujeres jóvenes y mozos podían estar presentes y observar, pero que no podían participar activamente en la danza). En él ofrece la descripción de las danzas junto con los textos de tres *pesmas* cantadas en diferentes momentos del baile. El autor señala que en la época de la Cuaresma cesaban todas las fiestas, bailadas y reuniones menos las pertenecientes a una costumbre practicada justamente por esas fechas cuyo nombre no menciona, pero que, por los textos de los cantos, debería ser semejante al *ranilo*. Según informa, al anochecer, las mozas de una calle se reúnen y se cogen de las manos formando así una larga cadena. La que está a la cabeza empieza a dar pasos hacia delante y las demás la siguen. Mientras tanto cantan:

Уродио дренак, Јагодо!	Dio frutos el cornejo, Jagoda ¹⁸⁹ !
Јагодо, девојко, Јагодо!	Jagoda, doncella, Jagoda!
Украј винограда, Јагодо!	Al borde de la viña, Jagoda!
Јагодо, девојко, Јагодо!	Jagoda, doncella, Jagoda!
Под њим ми седимо, Јагодо!	Bajo él estamos sentadas, Jagoda!
Јагодо, девојко, Јагодо!	Jagoda, doncella, Jagoda!
И чоху кројимо, Јагодо!	Estamos cortando paño, Jagoda!
Јагодо, девојко, Јагодо!	Jagoda, doncella, Jagoda!
Ал' удари војска, Јагодо!	Mas de golpe llegó un ejército, Jagoda!
Јагодо, девојко, Јагодо!	Jagoda, doncella, Jagoda!
Преко винограда, Јагодо!	A través de la viña, Jagoda!
Јагодо, девојко, Јагодо!	Jagoda, doncella, Jagoda!
Из војске подвикну, Јагодо!	Del ejército gritó, Jagoda!
Јагодо, девојко, Јагодо!	Jagoda, doncella, Jagoda!
Момче нежењено, Јагодо!	Un mozo soltero, Jagoda!
Јагодо, девојко, Јагодо! ¹⁸⁸	Jagoda, doncella, Jagoda!

Las mozas caminan así hasta terminar el canto y entonces se paran. La joven que encabezaba la cadena se gira un poco y levanta el brazo de forma que, junto con el brazo de la moza que está a su lado, forma un tipo de puerta. Entonces empiezan a cantar así:

Отвори врата, Јело!	¡Abre la puerta, Jela!
—А што ће врата, Јело?	—¿Y para qué la puerta, Jela?

¹⁸⁸ Đ. P. Radić, 1898, pp. 189-190.

¹⁸⁹ El nombre femenino 'Jagoda' quiere decir 'fresa'.

Да прође војска, Јело!	¡Para que pase el ejército, Jela!
–Чија је војска, Јело?	–¿De quién es el ejército, Jela?
Стевана бана, Јело!	¡Del ban Esteban, Jela!
–Шта носи војска, Јело?	–¿Qué lleva el ejército, Jela?
Памук и свиљу, Јело. ¹⁹⁰	Algodón y seda, Jela.

Mientras cantan, la última muchacha de la cadena encabeza a todas moviéndose de tal forma que la cadena se doble. Entonces ella pasa por la “puerta” y las demás la siguen cantando:

Преплетањушке, Преплетале се, Белим, зеленим, Жутим аразом. ¹⁹¹	Entretejedoradillas ¹⁹² , se entretejían, con el blanco, con el verde, con el hilo amarillo.
---	--

Así lo hacen todas de forma que, al final, la última moza llega a ser la primera. Entonces vuelven a cantar de nuevo *Dio frutos el cornejo, Jagoda*, repitiéndolo todo de igual manera que en el principio y así hasta que quieren. El autor menciona que este tipo de danza la bailan también los serbios de la zona de Sarajevo cantando así:

Еј, да плетемо, Еј, да веземо, Еј, ситан танац, Еј, мучну игру, Еј, и на ноћ! ¹⁹³	¡Hey, tejamos, hey, bordemos, hey, danza menuda, hey, baile pesaroso, hey, y de noche!
--	--

Cuando se “destejen”, cantan:

Еј, ко је плео, Еј, нек расплеће, Еј, ситан танац, Еј, мучну игру, Еј, и на ноћ! ¹⁹⁴	¡Hey, quien ha tejido, hey, que desteja, hey, danza menuda, hey, baile pesaroso, hey, y de noche!
---	---

La descripción de Radić es interesante por una serie de razones:

- coloca la *pesma Balsamita-Pero, leljo* dentro del contexto exacto en el que se canta (la *pesma ¡Abre la puerta, Jela!* es obviamente una variante suya)

¹⁹⁰ Ђ. П. Радић, 1898, p. 190.

¹⁹¹ Ђ. П. Радић, 1898, p. 190.

¹⁹² La palabra ‘entretejedoradillas’ la he tenido que inventar yo para poder traducir ‘преплетанушке’, palabra inexistente en serbio, pero derivada del verbo ‘преплетати’ (= ‘entretejer’), que se refiere (en diminutivo) a personas femeninas, agentes de la acción de entretejer. Tanto por el texto, como por la danza, es posible ver que ellas son no sólo agentes de la acción, sino también el material con el que la acción se realiza; se entretejen a sí mismas junto con hilos imaginarios, blanco, verde y amarillo.

¹⁹³ Véase la nota 3 en: Ђ. П. Радић, 1898, p. 190.

¹⁹⁴ Véase la nota 3 en: Ђ. П. Радић, 1898, p. 190.

- ofrece dos textos más, uno que se canta antes y otro que se canta después de la *pesma Balsamita-Pero, leljo*, que en sí tienen motivos que guardan relación con los motivos existentes en algunas de las *pesmas* del *ranilo* u otras relacionadas con ellas (la llegada del ejército, el encuentro entre unas doncellas y un joven en la edad de casarse);

- ofrece la descripción de la danza;

- señala la igualdad de esta danza con otra vista por él en Bosnia y conocida bajo diferentes nombres, de los que los más comunes son “la danza menuda” y “el *kolo* del ciervo”.

III.3.7.2.1. El “*kolo del ciervo*”

Por la descripción ofrecida por Radić y por la nota que ofrece (referida a la ecuación entre la danza del *ranilo* y la “danza menuda”), podemos deducir que se trata de una danza atestiguada en casi todo el territorio de Herzegovina, igual que en la parte norte de Montenegro y, aparte del caso descrito por Radić (procedente de la zona al norte de Belgrado), en el oeste y suroeste de Serbia. Parece ser, como indica Zečević, que justamente la zona limítrofe entre Serbia, Herzegovina y Montenegro ha sido la cuna de la danza, que más tarde se ha dispersado hacia el norte y la Herzegovina occidental¹⁹⁵. La danza en cuestión, dependiendo de la zona, es conocida bajo varios nombres derivados de alguno de los versos: *Плетиколо/Плетен-коло/Плетено коло* (El *kolo*¹⁹⁶tejido), *Мучна игра* (Baile pesaroso), *Ој Јово, Јово* (Ay, Juanito, Juanito), *Љељеново коло* (El *kolo del ciervo*), *Еј, хајде Јело* (Hey, vamos, Jela), *Плети коло, Јово* (Teje el *kolo*, Juanito), *Плетен танац* (Danza tejida), *Крош, крошњица* (Copa, copita¹⁹⁷), *Вишњица* (Guindito)¹⁹⁸. Nada más ver estos títulos, se nota una repetición de los mismos motivos que en los textos que se han ido citando hasta ahora: los nombres Juan y Jela, el ciervo, la acción de tejer y la mención de motivos relacionados con árboles (copa, guindo).

La danza se baila casi igual en todas las regiones a pesar de que puede haber unas pocas variaciones. La mayor diferencia señalada por la crítica consiste en que en unos casos se baila exclusivamente por muchachas, mientras que en otros, la bailaban

¹⁹⁵ S. Zečević, 1961, pp. 117-118.

¹⁹⁶ Hemos optado por no traducir la palabra *kolo*, sino mantenerla en original. Este sustantivo tiene dos significados: 1) rueda; 2) corro; danza nacional, que consiste en moverse hacia un lado una cadena de danzantes cogidos de las manos, que pueden formar un círculo, un semicírculo o una simple cadena.

¹⁹⁷ Se refiere a la copa del árbol.

¹⁹⁸ S. Zečević, 1961, p. 117; S. Zečević, 1964, nota n° 26, p. 709; J. Dopuđa, 1953, pp. 172-174.

juntos mozas y mozos¹⁹⁹. Según los etnógrafos, se realizaba en las épocas del carnaval y de la Cuaresma, en la Nochebuena y en las bodas²⁰⁰, pero también hay indicaciones de que en las épocas más remotas era una danza funeraria²⁰¹. Lo que es característico es que pertenece a las “danzas nocturnas”, puesto que suele realizarse de noche, a lo que aluden los versos como “hey, y de noche” de la variante citada, o “hey, hasta el alba” de otra variante mencionada por Zečević:

Еј, да плетемо,	¡Hey, tejamos,
Еј, ситан танац,	hey, danza menuda,
Еј, мучну игру,	hey, baile pesaroso,
Еј, до зоре! ²⁰²	hey, hasta el alba!

Este autor señala que esta característica, igual que las fechas en las que se solía realizar, indica claramente el carácter ritual de la danza, vinculado a algún culto de tipo ctónico²⁰³. En general, esta clase de danzas ha sido atestiguada en muchas zonas de Europa y la crítica ha señalado, desde hace ya tiempo, que su significado tiene raíces en las ideas relacionadas con la recuperación y el renacer de la vida²⁰⁴. Esto se confirma en un elemento de las danzas populares muy importante para su interpretación, que es la dirección en la que se mueven los danzantes – tema sobre el cual ya hemos hablado. En esta danza, el movimiento es bidireccional: los danzantes se “entretejen” moviéndose en una dirección, pero, para poder “destejerse”, tienen que moverse en la dirección contraria. Eso quiere decir que existe un tipo de simulación consecutiva de los movimientos vida → muerte y muerte → vida, que se repite y alude así al renacer cíclico.

Todo esto se confirma en el texto del canto que acompaña esta danza recogido por Bratić y Delić, en el que, mientras se “teje”, hay que cantar así:

Ој, да плетемо коло љељеново!	¡Ay, tejamos el <i>kolo</i> del ciervo! ²⁰⁶
Ој, мучну игру, коло љељеново!	¡Ay, baile pesaroso, el <i>kolo</i> del ciervo!
Ој, Јово, Јово, да плетемо коло!	¡Ay, Juanito, Juanito, tejamos el <i>kolo</i> !
Ој, Јово, Јово, ој, ово коло!	¡Ay, Juanito, Juanito, ay, este <i>kolo</i> !
Ој, ово коло, коло љељеново!	¡Ay, este <i>kolo</i> , el <i>kolo</i> del ciervo!
Ој, плети, Јово, коло љељеново!	¡Ay, teje, Juanito, el <i>kolo</i> del ciervo!
Ој, плети, плети, плеле му се руке!	¡Ay, teje, teje, que se le tejan los brazos!
Ој, ја сам Јово, ја ту плетем коло!	¡Ay, yo soy Juanito, yo tejo el <i>kolo</i> aquí!

¹⁹⁹ T. A. Bratić y S. Delić, 1905, pp. 148-150; J. Dopuđa, 1953, p. 172-174, 186-187; S. Zečević, 1961, pp. 117-119; S. Zečević, 1964, p. 709.

²⁰⁰ J. Dopuđa, 1953, p. 172-174, 186-187; S. Zečević, 1961, p. 118; S. Zečević, 1964, pp. 708-709.

²⁰¹ S. Zečević, 1964, pp. 702-710.

²⁰² S. Zečević, 1961, p. 118.

²⁰³ S. Zečević, 1961, p. 118; S. Zečević, 1964, pp. 702-710.

²⁰⁴ C. Sachs, 1938, pp. 82-93.

Мучну игру, коло, коло, љељеново!²⁰⁵

¡Baile pesaroso, *kolo*, *kolo*, el *kolo* del ciervo!

Y mientras se “desteje”, se canta:

Хајд’ да расплећемо коло љељеново!

¡Vamos a destejer el *kolo* del ciervo!²⁰⁸

Ој, Јово, Јово, расплећи коло!

¡Ay, Juanito, Juanito, desteje el *kolo*!

Дивно коло, Јово, коло љељеново!

¡El *kolo* hermoso, Juanito, el *kolo* del ciervo!

Расплећи Јово, ој ово коло!

¡Desteje, Juanito, ay, este *kolo*!

Ој, ово коло, коло љељеново!

¡Ay, este *kolo*, el *kolo* del ciervo!

Ој, ја сам плео, ја ћу расплетати!

¡Ay, yo he tejido, yo voy a destejer!

Хај! Ја сам Јово, ја ћу расплест коло!²⁰⁷

¡Hey! ¡Yo soy Juanito, yo destejeré el *kolo*!

Al comparar estos dos textos, podemos ver que en el primero se dice que el *kolo* del ciervo es un “baile pesaroso”, mientras que en el otro se dice que es un “*kolo* hermoso”. La dirección en la que se mueve el corro determina si su carácter se refiere a la muerte o a la vida, si es triste o alegre. Trojanović ha mostrado que, en la tradición serbia, las danzas alegres se mueven hacia la derecha, y las tristes, hacia la izquierda²⁰⁹. Bratić y Delić no mencionan en su descripción en cuál de las direcciones se mueven los danzantes en cada momento, pero es de suponer que en el primer caso van hacia la izquierda, y en el segundo, hacia la derecha.

Otro elemento curioso de la descripción de Bratić y Delić es la ecuación entre el cabeza del *kolo* y el personaje masculino (Juanito): en el canto se invoca a Juanito para que teja / desteja el *kolo* (acción que durante la danza realiza el cabeza de la cadena humana) y, durante el canto, el cabeza del *kolo* declara: “yo soy Juanito”, “yo tejo”, “yo he tejido”, “yo voy a destejer”, “yo destejeré”. Como podemos ver, el cabeza *hace de Juanito*. Ya se ha señalado que el nombre Juan en sí tiene simbología solar relacionada con el solsticio de verano, por lo que podemos concluir que durante la danza se simula el paso del sol por las puertas que separan la vida y la muerte, en el cual le sigue el resto de los danzantes que representan la comunidad.

Teniendo todo esto en cuenta, nos queda sólo decir que el nombre del *kolo*, “el *kolo* del ciervo”, muestra una vez más la ecuación existente entre el sol y el ciervo, igualados por la idea de la renovación cíclica (la trayectoria anual del sol = el recrecimiento de las astas perdidas del ciervo), subrayada en el nombre genérico de la

²⁰⁶ Según apuntan los autores, esta canción la canta el que encabeza el *kolo* junto con otros participantes que saben cantar bien. Cada verso se repite dos veces.

²⁰⁵ T. A. Bratić y S. Delić, 1905, p. 149.

²⁰⁷ T. A. Bratić y S. Delić, 1905, p. 149.

²⁰⁸ Cada verso se repite dos veces. Una vez más, el que canta es el cabeza acompañado por los mejores cantantes entre las personas presentes.

²⁰⁹ S. Trojanović, 1935, p. 102.

danza, *kolo* ('rueda'), que constantemente va repitiéndose durante el canto, sugiriendo así un continuo movimiento circular. Esta idea está conforme con la opinión de Green, quien cree que hay una relación entre el dios astado Carnunnos y el dios de la rueda comúnmente representados en la iconografía celta (véase arriba el capítulo III.2.3.2.). Eliade ha mostrado de forma bien documentada que los cultos solares en las regiones septentrionales han sido complejos porque son muy arcaicos y porque se han creado como fruto de una simbiosis de elementos solares con los funerarios²¹⁰. Respecto de las acciones de “entrar” y “salir”, es decir, de “pasar por la puerta”, no es superfluo mencionar que a Savitri, el dios solar védico, se lo llama *prasâvitâ niveçanah* ('el que hace entrar y salir') y *jagato niveçanî* ('el que hace entrar al mundo') – fórmulas para las que Eliade dice que revelan “todo un programa cosmológico”²¹¹–.

En su estudio del *Canto de Lelo*, Caro Baroja menciona las fuentes clásicas en las que aparecen referencias a los cantos a Linos y que podrían estar relacionadas con el canto vasco. Hace un recorrido partiendo de Homero y pasando por otros casos tanto clásicos, como egipcios, frigios y beocios, para notar un posible prototipo de un personaje masculino (Linos/Maneros/Bormos/Adonis) que muere joven y cuya muerte es muy sentida, despertando cantos y lamentos que, según las fuentes señaladas por el autor, se renuevan siempre²¹². Teniendo en cuenta todo lo que se ha dicho en este capítulo y en el anterior sobre la fórmula *lelo/ leljo/ ljeljo* creemos posible que una investigación más amplia, no sólo de las fuentes eslavas, sino de las europeas en general, podría aportar nuevos conocimientos respecto al tema.

Y, para concluir, nos queda señalar que el motivo de tejer, que se menciona en todas las variantes del canto serbio y que obligatoriamente acompaña a la *rueda del ciervo*, igual que la simulación de la acción de tejer que se realiza durante la danza, están relacionados con la idea de la recreación de la vida. En el canto de Radić, las danzantes, que son agentes de la danza, hablan de sí mismas como del material con el que el tejido de la vida se hace, se deshace y se vuelve a hacer: “Entretejedoradillas // se entretejían, // con el blanco, con el verde, // con el hilo amarillo”. Teniendo en cuenta la condición de vírgenes de las danzantes, el hilo blanco probablemente se refiera a la luz o a la virginidad, el verde a la vegetación y el amarillo a los rayos del

²¹⁰ M. Eliade, 2000, pp. 241-252.

²¹¹ M. Eliade, 2000, p. 244.

²¹² J. Caro Baroja, 1941, pp. 177-180.

sol. Por lo tanto, las jóvenes en edad de casarse son percibidas como el material con el que se crean las formas de la vida – hecho en el que se percibe su relación con la idea de una diosa madre. Más abajo nos detendremos en la simbología de la acción de tejer.

III.3.7.2.2. *El tejer y el ciervo en los ciclos de las lazarice y de los koledari*

En el capítulo anterior se han impuesto dos motivos, el de tejer y el del ciervo, como ejes mitológicos de la danza. Estos motivos reaparecen juntos en una *pesma* cuyas variantes han sido halladas entre búlgaros y serbios. En ella aparece una pareja mitológica sentada sobre los cuernos de un ciervo, en la que, dependiendo de la variante, el personaje masculino puede ser un tal “Pedro, el orfebre” o un “joyero”, y el femenino, una “hábil hilandera” (*xumponpeља*) o una “bordadora” –variantes del motivo de la figura femenina que teje²¹³:

Јелен преплива мутну Мораву – <i>на ле леј леро, на сарај саво, само вежено.</i>	El ciervo vadeó el Morava turbio <i>na le ley lero, na saray savo, por sí solo bordado.</i> ²¹⁵
И на јелену златни рогови, <i>на ле леј леро, на сарај саво, само вежено.</i>	En el ciervo, los cuernos de oro, <i>na le ley lero na saray savo, por sí solo bordado.</i>
На једном сједи Милја везиља, <i>на ле леј леро, на сарај саво, само вежено.</i>	En uno está sentada Milja, la bordadora, <i>na le ley lero na saray savo, por sí solo bordado.</i>
На другом сједи Петре златаре, <i>на ле леј леро, на сарај саво, само вежено.</i>	En otro está sentado Pedro, el orfebre <i>na le ley lero na saray savo, por sí solo bordado.</i>
Али говори	Va diciendo

²¹³ Sobre las variantes balcánicas de esta *pesma* y sobre el motivo del “joyero” y la “hábil hilandera” en las tradiciones eslovena, croata, macedonio-eslava, búlgara y serbia, véase: “Kujundžija i hitroprelja” en: B. Krstić, 1984, p. 628.

²¹⁵ El significado de este estribillo no está aclarado por la crítica. Aparentemente, los dos primeros versos no tienen ningún significado concreto. El tercero puede significar tanto ‘solamente bordado’, como ‘bordado por sí solo’.

Петре златаре: <i>на ле леј леро, на сарај саво, само вежено.</i>	Pedro, el orfebre: <i>na le ley lero na saray savo, por sí solo bordado.</i>
„Пођи за мене, Миљо, везиљо!“ <i>на ле леј леро, на сарај саво, само вежено.</i>	“¡Cásate conmigo, Milja, bordadora!” <i>na le ley lero na saray savo, por sí solo bordado</i>
Али говори Миља везиља: <i>на ле леј леро, на сарај саво, само вежено.</i>	Mas le dice Milja, la bordadora: <i>na le ley lero na saray savo, por sí solo bordado.</i>
„Да ти мен' дадеш златна ђердана“. <i>На ле леј леро, на сарај саво, само вежено.</i>	“Si tú me das el collar de oro.” <i>na le ley lero na saray savo, por sí solo bordado.</i>
Али говори Петре златаре: <i>на ле леј леро, на сарај саво, само вежено.</i>	Mas le dice Pedro, el orfebre: <i>na le ley lero na saray savo, por sí solo bordado.</i>
„Да ти ја дадем златна ђердана; <i>на ле леј леро, на сарај саво, само вежено.</i>	“Si yo te doy el collar de oro; <i>na le ley lero na saray savo, por sí solo bordado.</i>
да ти мен' дадеш златну кошуљу“. <i>на ле леј леро, на сарај саво, само вежено.</i> ²¹⁴	si tú me das la camisa de oro.” <i>na le ley lero na saray savo, por sí solo bordado.</i>

En las transcripciones de muchas de las variantes de esta *pesma* no se menciona ningún contexto especial. Sin embargo, no faltan algunas indicaciones al respecto. En cuanto a la tradición serbia, dependiendo de la zona, ha sido recogida como *koledarska* (de Nochebuena) o *lazarička* (de las *lazarice*). La variante citada arriba procede del vol. 5 de Vuk y está explícitamente señalada como una canción de los *koledari*, es decir, como un canto de Nochebuena. Otro contexto en el que han

²¹⁴ Vuk, 1898, 5, la segunda variante de la *pesma* n° 177, pp. 132-134.

sido recogidas variantes de esta *pesma* entre los serbios es el *prelo*²¹⁶, que es la costumbre de reunirse las mozas del pueblo en la casa de una de ellas para hilar juntas²¹⁷. Durante el *prelo*, cantaban canciones apropiadas para esa ocasión, en la que suelen aparecer referencias a las acciones de hilar, bordar o tejer. En los tres casos se trata de labores tradicionalmente femeninas relacionadas con la habilidad manual, pero también marcadas por una gran carga mágica, que suele ser atribuida tanto a las acciones en cuestión, como a los utensilios típicos para ellas, como son el huso o la rueca:

“El huso de la necesidad” simboliza en Platón la necesidad que reina en el corazón del universo.

El huso gira con un movimiento uniforme y ocasiona la rotación del conjunto cósmico. Indica una especie de automatismo en el sistema planetario: la ley del perpetuo retorno. (...)

Este símbolo indica el carácter irreducible del destino: las Parcas hilan y deshilan despiadadas el tiempo y la vida. El doble aspecto de la vida se manifiesta: la necesidad del movimiento, del nacimiento a la muerte, revela la contingencia de los seres.²¹⁸

(...) la rueca simboliza el desarrollo de los días, el hilo cuya existencia cesará de tejerse cuando la rueca quede vacía. Es el tiempo contado que pasa inexorablemente.²¹⁹

Teniendo en cuenta el valor simbólico-mágico atribuido tradicionalmente a las acciones de hilar y tejer, no está de más mencionar que Vuk señala que el nombre de esta *pesma* es *Бројница* (*број*, ‘número’) –palabra que tiene varios significados, de los que hay uno especialmente relevante en nuestro caso: ‘conjuro que protege de los malos hechizos’²²⁰. Es decir, esta *pesma* se cantaba durante el *prelo* con función apotropaica, para proteger la pureza del hilado/tejido, porque la ropa influirá sobre el destino de aquel que la lleve. Nedeljković ha reunido varios testimonios sobre las creencias de este tipo entre los serbios²²¹. Son antiguas y sus huellas se pueden notar en el siguiente fragmento de *Kansika sūtra*:

... Os lo advierto, mujeres,
poned orden en vuestra ruecas.
Que las ruecas aladas
vuelen por el buen camino.
... Buen vestido que hace aquí la mujer,

²¹⁶ Véanse, por ejemplo, las siguientes variantes: Vuk, 1953, 1, n° 243, pp. 175-176; Vuk, 1898, 5, n° 258.

²¹⁷ El nombre *prelo* viene del verbo *presti* (= hilar).

²¹⁸ “Huso, hilo, tejeduría” en: J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, pp. 585-586.

²¹⁹ “Rueca” en: J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, p. 895.

²²⁰ Véase “*Бројница*” en: *Diccionario MS-MH*.

²²¹ Véanse “Девети уторак” y “Уторак” en: M. Nedeljković, 1990, pp. 68, 253-254.

con dibujo de cinco rayas,
rico en hilo;
sano y salvo quien lo vista;
bendice el vestido, oh Indra.²²²

En cuanto a la tradición búlgara, el contexto ritual en el que ha sido recogida una variante suya vincula esta *pesma* al ciclo de las *lazarice* (en búlgaro, las *lazarki*)²²³, costumbre celebrada entre los búlgaros y los serbios el día del Sábado de San Lázaro, el Domingo de Ramos o el día de la Anunciación (las mismas fechas en las que se realizaba el *ranilo*). El estribillo de estos cantos suele ser *Lazare, Lazare* (el vocativo del nombre Lázaro), pero también, en vez de él, puede aparecer el de *Lado, Lado*, por lo que a la costumbre se le suele llamar también *ladarice*. En Rusia y en Croacia, las *ladarice* se realizaban el día de San Juan. En el norte de Grecia ha sido atestiguada una costumbre casi idéntica en la misma fecha²²⁴. Nedeljković reúne varias fuentes y testimonios sobre las *lazarice* serbias señalando que esta costumbre, realizada en los principios de la primavera, tenía la función mágica de proporcionar fertilidad, bienestar y salud a la comunidad. A pesar de que difiere en ciertos detalles de una zona a otra, siempre estaba protagonizada por un grupo de muchachas adornadas con monedas de plata o con flores. De esas muchachas, dos hacían el papel de *lazar* y de *lazarica*, o del “*lazar* masculino” y el “*lazar* femenino”²²⁵; otras llevaban cestas en las que metían regalos que recibían en las casas que visitaban. Se reunían el jueves anterior al Domingo de Ramos en la casa del “*lazar* masculino”. Allí cenaban y trasnochaban. Al día siguiente se levantaban antes del amanecer e iban al agua. Allí se lavaban la cara y cantaban canciones al agua. Después desayunaban en la casa en la que habían dormido y salían yendo de casa en casa, cantando canciones a cada uno de los miembros de la familia visitada; recibían regalos por sus cantos y se iban a la siguiente casa. Se les atribuían poderes curativos: se creía que un enfermo podía curarse si recibía algo del *lazar* o de la *lazarica* (normalmente una flor, una moneda, o cualquier regalo que ellas solían repartir durante sus visitas)²²⁶. Por la descripción ofrecida por Nedeljković se pueden ver ciertos elementos similares entre el *ranilo* y las *lazarice*: las fechas en las que se realizaban, la salida al agua antes del

²²² “Rueca” en: J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, p. 895.

²²³ Véase, por ejemplo, *Sbornik*, 3 (1895), nº 4, p. 28.

²²⁴ Sobre los paralelos entre las *ladarice* croatas y las de otros pueblos mencionados, véase: Z. Lovrenčević, 1964, pp. 711-713.

²²⁵ También hay zonas en las que el *lazar* masculino puede ser un muchacho o un hombre.

²²⁶ Sobre la costumbre de las *lazarice*, véase: M. Nedeljković, 1990, pp. 134-138.

amanecer, la participación exclusiva (en la mayoría de los casos) de mozas, y su función de repartidoras de la “fuerza vitalizante” entre los demás miembros de la comunidad. Todo esto lleva a la conclusión de que se trata de costumbres muy estrechamente vinculadas una a otra. Como se ha señalado a lo largo de los capítulos anteriores, varios elementos del *ranilo* apuntan hacia su relación con los festejos del comienzo del año agrario y el nuevo año celebrado el 1 de marzo. Esta puede ser la explicación de por qué la misma *pesma* figura tanto en el ciclo de los *koledari* (navideños) como en el de las *ladarice* / *lazarice*. La idea del renacer del sol en las fechas del solsticio de invierno (que a partir de entonces entra en su fase expansiva) y la del renacer de la naturaleza después del equinoccio de primavera, cuando las horas del sol empiezan a dominar sobre la noche, están muy estrechamente vinculadas. Por otro lado, el día de San Juan, la fecha en la que se realizan las *ladarice* en Croacia y Rusia, confirman la pertenencia de esta costumbre a los rituales relacionados con el ciclo solar.

Independientemente de las fechas en las que ha sido recogido el texto de nuestra *pesma*, dos cosas están claras: primero, que se trata de un canto que dentro del rito durante el cual se cantaba tenía una función pragmática mágico-religiosa, y, segundo, que los motivos que en él aparecen indican claramente que se refieren a los contenidos mitológicos con los que nos hemos ido topando en las *pesmas* pertenecientes al *ranilo*. Volvamos a él.

En la *pesma* citada nos encontramos con un ciervo mitológico de un enorme tamaño (en unas variantes los novios cósmicos no están sentados sobre los cuernos del ciervo, sino que están dentro de las fortalezas colocadas en cada una de sus astas²²⁷). El ciervo vadea el Morava turbio. Su carácter especial se subraya con la mención de sus cuernos, que son de oro –motivo relacionado con los ciervos solares y, como hemos visto anteriormente, con el *zmaj* y la divinidad del rayo–. En uno de los cuernos está sentado un orfebre cuyo nombre es Pedro (ya comentado en el contexto de su asimilación del nombre de Perun), y, en otro, una bordadora llamada Milja (= ‘La Dulce’, ‘La Cariñosa’), ocupados en un tipo de “negociación” pre-matrimonial: el orfebre le pide la mano a la bordadora y ésta acepta la propuesta a condición de que él le haga un collar de oro; acto seguido, él le pide a ella que le haga una camisa de oro. Los dos motivos (el collar y la camisa) tienen connotación

²²⁷ Véanse, por ejemplo, las siguientes variantes: Vuk, 1953, 1, nnº 242, 243, pp. 174-176.

amorosa: el collar, porque simboliza el lazo entre quien lo lleva y quien lo regala y la reducción de lo múltiple a lo uno y, por lo tanto, la elección de la pareja; y la camisa, por estar relacionada con la idea de compartir la intimidad. De ahí que –interpretados los motivos desde la perspectiva amorosa– la petición de la bordadora pueda referirse a la prueba de que ella es la elegida, mientras que la de orfebre sugeriría una petición erótica.

Huellas de esta pareja de novios se pueden encontrar también en los cantos de las *lazarice* búlgaros, donde aparece el motivo del ciervo que nada en el mar, llevando sobre sus cuernos mesas y sobre las mesas, camas; en las camas está un sastre que, ofreciéndole una manzana de oro, incita a una moza para que se acerque; al acercarse la moza, el sastre la agarra de la mano²²⁸.

El contexto ritual de los cantos mencionados, la simbología uránica y solar del ciervo mitológico y la simbología primordial-creadora de las acciones de hilar hilos de oro y de trabajar en oro revelan un carácter especial de esta pareja. Estamos, por lo tanto, ante una pareja de consortes cósmicos que, sentados sobre los cuernos del ciervo mitológico inician la creación²²⁹. El papel del ciervo es el de transportarlos *al otro lado*, es decir, es el vehículo iniciático durante el *paso nupcial*. El río está turbio, lo que alude a la infiltración de los deseos terrenos en la claridad del agua, pero también lleva en sí la simbología del agua creadora, que tiene que ser agua en movimiento. La bella imagen de estos novios sentados sobre los cuernos del ciervo merece que nos detengamos en ella y en sus tres protagonistas: el ciervo vadeador, la dulce hilandera y el orfebre Pedro.

III.3.7.2.3. *El ciervo vadeador*

La imagen del ciervo vadeador está vinculada a la imagen del árbol cósmico que atraviesa las aguas primordiales. Aparte de todo lo que se ha dicho sobre la relación *ciervo=árbol protector=árbol initia gentis* a lo largo del capítulo III.2.3, la *pesma* ofrece una confirmación adicional de esta ecuación, puesto que existen variantes en las que la pareja de novios no está sentada sobre los cuernos del ciervo

²²⁸ *Sbornik*, 5 (1891), n° 1, p. 18

²²⁹ Sobre la simbología del herrero, estrechamente vinculada a la del orfebre, y el de la hilandera, de los que los dos se relacionan con las ideas de la creación cosmogónica y los ciclos muerte-vida, véanse: “Herrero, forjador” y “Huso, hilo, tejeduría” en: J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, pp. 560-561, 585-586.

mítico, sino sobre las ramas de un arce llevado por el río Morava²³⁰. A diferencia del *zapis*, cuya función casi siempre pertenece al *roble* (III.2.3.4.), el arce, al que en la tradición serbia también se le atribuye sacralidad, cumple funciones distintas de las del roble. En el capítulo III.2.1.4. hemos comentado las creencias y las prácticas serbias relacionadas con el arce, en las que se nota una clara función intermediaria de esta especie, que, por su calidad de ser “inmune a cualquier embrujamiento”, se utilizaba como requisito mágico en la comunicación con el más allá, con la esfera de la ultratumba y con los antepasados, puesto que los ataúdes tradicionalmente se hacían de los troncos ahuecados del arce llamados *korabi* (=barcos). La función del vehículo iniciático en los ritos del paso se nota también en nuestra *pesma* que tiene connotación nupcial. Entrelazados, los hilos semánticos barajados hasta el momento revelan una nueva ecuación, que es: *ciervo = arce intermediario entre los mundos = barco iniciático*.

El rastro de la imagen del ciervo-barco está conservada en una balada serbia en la que aparece el motivo de un “ciervo-timonel” (*јелен-дугеџија*). Se trata de la balada nº 77 en el vol. 6 de los *Cantares populares serbios* de Vuk. Se titula *El bajá de Perit y Šperbanović* (*Перит паша и Шпербановић*). En esa balada, el bajá de Perit decide comprar un barco de nogal con remos de boj y con remadores valientes para llevarlo por el Sava y el Danubio hasta el mar, donde quiere enfrentarse al ban de Šperban, matarle, cautivar a su hijo y llevarlo atado a Banja Luka. Al realizar su plan y partir para Banja Luka, la esposa del ban de Šperban le sigue y le pide que la deje permanecer más tiempo al lado de su hijo. El bajá dice que se lo permitirá, si ella le da dos caballos para él, dos mazas para sus dos hijos, una *sinija* (palabra turca; se refiere a mesa baja de tipo turco) de plata tan grande que “alrededor de ella puedan cenar trescientos jenízaros”; la madre también debe construirle un palacio erigido sobre columnas, varios paradores y mercados y tiene que adoquinar las calles de Banja Luka. La madre hace todo lo que el bajá le ha exigido. Permanece al lado del hijo una temporada y vuelve a casa. Pero ahora el hijo ofrece por su rescate tantos tesoros como pida el bajá. El bajá pide el mayor precio: que le traiga la galera con el timón de estaño, los mástiles de oro puro, las cuerdas de seda verde y el timonel-ciervo. Para esa empresa le da “un mes y una semana”. El último día del plazo, justo antes del anochecer, la mujer del bajá “ve el sol que nace en el poniente” y pregunta al bajá qué

²³⁰ Véase, por ejemplo, Vuk, 1898, 5, nº 258.

será. Éste le dice que es la galera con Šperbanović (= el hijo de Šperban). Cuando Šperbanović entrega la galera al bajá, se despide así del ciervo:

Јелену је врло жао било, Занијао на мору галију. Ал' беседи од Шпербановићу: „Дур, јелене, не нијај галије, Боље ће ти бити код Турчина, Нег' код мене луда каурина, Каурина твога душманина.”	El ciervo estaba muy triste, balanceaba la galera en el mar. Mas le decía Šperbanović: “Quieto, ciervo, no balancees la galera, mejor te irá con el turco que conmigo, un <i>kaurin</i> ²³¹ loco, un <i>kaurin</i> , tu gran enemigo.”
--	---

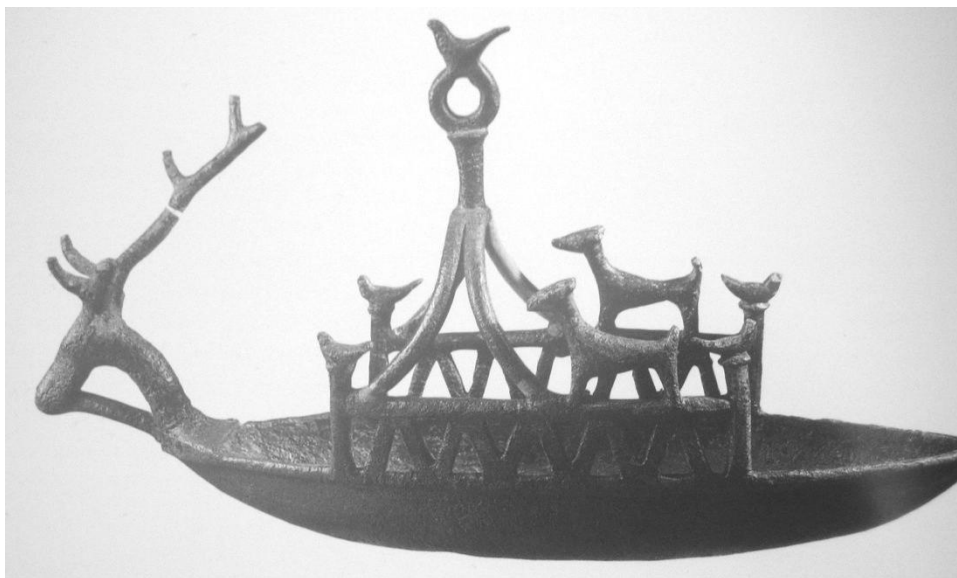
Šperbanović parte para su casa. Al alejarse, grita desde el barco al bajá que “había cazado un bello pájaro, pero que no sabía cómo desplumarlo”, que todas las riquezas que le había sacado no eran más que regalos de sus hermanas, tíos y tías –los bienes heredados de su padre se han quedado intactos–, es decir, la identidad de Šperbanović no ha sido perturbada.

Hay ciertos detalles acerca del motivo del ciervo-timonel que llaman la atención. Primero, el valor que se le atribuye: todas las cosas valiosas que la madre de Šperbanović entrega al bajá (caballos, mazas, la enorme mesa de plata alrededor de la que pueden sentarse trescientos jenízaros, el palacio construido sobre columnas, mercados, adoquinamiento de las calles de Banja Luka) funcionan como punto de referencia en la gradación del valor del barco conducido por el ciervo-timonel, del que se dice que es más valioso. Luego, todo lo que la madre y el hijo entregan al bajá pertenece a la familia de Šperbanović (sus hermanas y sus tíos), lo que explica la emoción y la tristeza con la que el ciervo-timonel y Šperbanović se despiden uno del otro –entristecido, el ciervo balancea la galera, mientras que Šperbanović comprime sus emociones e intenta consolar al ciervo diciéndole que le irá mejor con el turco que con él, “el loco cristiano” y “su enemigo”; así hace alusión a la enemistad entre la antigua religión de sus antepasados paganos y el cristianismo. La vinculación del ciervo con los antepasados remotos se nota también en una aparente incongruencia: cuando el bajá emprende su invasión de las tierras del padre de Šperbanović, se dirige hacia el este (parte de Banja Luka y, navegando por el Sava y el Danubio, llega al Mar Negro), lo que quiere decir que las tierras en las que vive la familia de Šperbanović está al este de la morada del bajá; sin embargo, cuando Šperbanović llega con la galera (perteneciente a sus hermanas/tíos), la mujer del bajá lo nota en el horizonte justo antes de anoecer y le parece que ve “el sol que nace en el poniente”,

²³¹ *Kaurin*= manera despectiva en la que los musulmanes llamaban a los cristianos.

es decir, él llega desde el oeste. Entre los serbios ha sido atestiguada la creencia de que sol al ponerse va al mundo de los muertos donde pasa la noche para volver al mundo de los vivos a la mañana siguiente – idea antigua, puesto que la tenían ya los misirios²³². En la balada, la galera solar conducida por el ciervo-timonel nace por el oeste, o sea, aparece por la dirección contraria al movimiento natural del sol, lo que semanticamente es igualable al movimiento de las “danzas invertidas”, es decir, las vinculadas a la idea de la ultratumba. El hecho de que la marcha por la valiosa galera supone la visita al más allá queda subrayada también por la mención de la duración del viaje –“un mes y una semana”– periodo de transición después de los ritos de paso (corresponde al plazo de 40 días, cuyo final suele ser marcado ritualmente como punto en el que el paso concluye definitivamente).

La imagen del ciervo asociado al barco es muy antigua y sus huellas se pueden observar en este objeto votivo procedente de Sardeña:



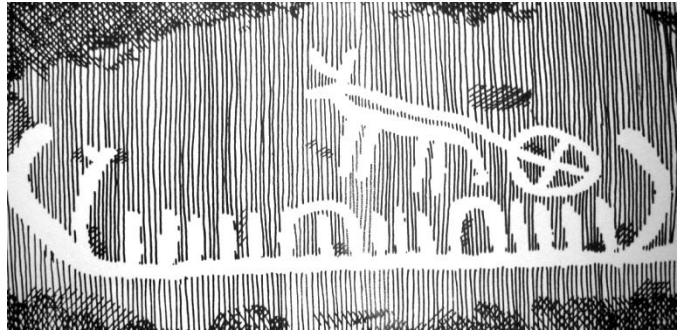
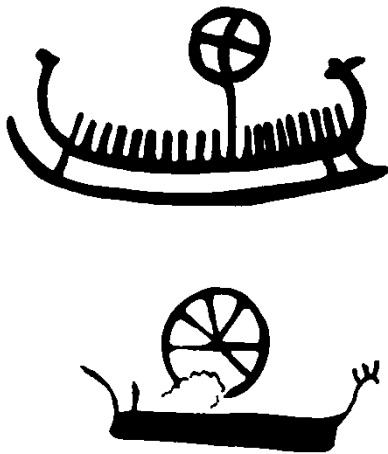
Barco votivo, Sardeña, Italia. Siglo IX-VIII ante Cristo²³³

Este barco-ciervo parece transportar dos ciervas y cinco pájaros, uno posado sobre un anillo (¿solar?), dos que miran hacia la derecha y dos hacia la izquierda. La figura esconde en sí ideas hoy en día olvidadas, pero cuyo reflejo muy probablemente tenga cierta relación con los motivos asombrosamente conservados en la poesía tradicional serbia. Es difícil alcanzar su antigüedad que debe de ser muy remota. Obsérvense

²³² Véanse: D. Bandić, 1991, p. 78; V. Čajkanović, 1994, 5, p. 330.

²³³ La ilustración tomada de: V. Kruta, 1992, p. 184.

estos grabados rupestres del sur de Suecia procedentes de la Edad de Bronce, en los que aparecen ruedas solares, barcos bidireccionales y una posible figura cérvida:



Grabaciones rupestres. La Edad de Bronce. Bohuslän, sur de Suecia²³⁴

Existe también un objeto funerario hallado en Stettweg, Austria, datado hacia el siglo VII ante Cristo, en el que se puede observar un tipo de carro bidireccional tirado por dos ciervos (uno a cada lado), que transporta guerreros y en cuyo centro está una prominente figura femenina llevando sobre su cabeza un caldero:



Objeto hallado en una tumba rica. Siglo VII ante Cristo, Stettweg, Austria. A la derecha, un detalle en el que se puede apreciar la figura del ciervo²³⁵

²³⁴ Ilustraciones tomadas de: M. Green, 1991, pp. 77, 79.

²³⁵ Ilustraciones tomadas de: V. Kruta, 1992, pp. 241, 244.

La imagen de una figura femenina transportada por un ciervo por el mar aparece en la balada serbia *Mar azul-oscuro, ay, honduras tuyas*. Veámosla:

Сиње море и дубине твоје!
Нико тебе препливат не море,
веће вила на коњу љељену.
Коњиц вили тио проговара:
„А ти, вило, по Богу сестрице,
ђе су мору највише дубљине?
Ће ли небу највише висине?
Ће ли, вило, најшире ширине?
На ком пољу највише бојиште?
Ће су, вило, најбољи јунаци?”
Вила коњу тио проговара:
„Коњиц љељен, мој по Богу брате,
насред мора најдубље дубине,
насред неба највише висине,
насред поље најшире ширине,
на Косову највише бојиште,
Ерцеговци најбољи јунаци,
Сарајевке најбоље дјевојке.”²³⁶

¡Mar azul-oscuro, ay, honduras tuyas!
Nadie te puede atravesar a nado,
mas que la *vila* en su ciervo-caballo.
El caballo le decía bajito a la *vila*:
“Ay, *vila*, mi hermana ante Dios,
¿dónde están del mar las honduras más hondas?
¿Dónde del cielo las alturas más altas?
¿Dónde, *vila*, las anchuras más anchas?
¿En qué campo la batalla más grande?
¿Dónde, *vila*, los mejores héroes?”
Bajito le decía la *vila* al caballo:
“Ciervo-caballo, mi hermano ante Dios,
en el centro del mar, las honduras más hondas,
en el centro del cielo, las alturas más altas,
en el centro del campo, las anchuras más anchas,
en el campo de Kosovo, la batalla más grande,
los hombres de Herzegovina, los mejores héroes,
las mozas de Sarajevo, las mejores doncellas.”

En esta *pesma* una *vila* vadea el mar montada sobre su ciervo-caballo. La imagen del ciervo-caballo es racionalización del motivo del ciervo montado por una *vila*, que se debe a la intención de marcar el hecho de que la *vila* utiliza al ciervo *para montar*. Sin embargo, en un gran número de baladas serbias se mencionan explícitamente las *vilas* montadas sobre ciervos. El motivo de los ciervos montados por *vilas* (llamadas también *samovila* o *samodiva*) es muy común en poesía tradicional de Bosnia y Herzegovina, Montenegro, la Macedonia eslava, Bulgaria y Serbia²³⁷. Por la manera en la que la *vila* y el ciervo hablan, podemos ver que se consideran “hermanos ante Dios”. “Mi hermano/a ante Dios” es la manera formulaica en la que en la poesía tradicional serbia se dirigen uno a otro los protagonistas hermanados entre sí. La costumbre de hermanarse una persona a otra aceptando a Dios como testigo, a pesar de que menos que antes, todavía sigue existiendo entre los serbios. La relación que se establece de esta forma, se considera como un tipo de parentesco místico, cuyos lazos se igualan a los del más cercano parentesco sanguíneo. En cuanto a la poesía tradicional serbia, ya hemos señalado que en ella los

²³⁶ V. Đurić, p. 38

²³⁷ Sobre las baladas balcánicas con el motivo de las *vilas* que montan sobre ciervos, véase: B. Krstić, 1984, A 5.7.6.

personajes hermanados pueden representar un sólo personaje, pero desdoblado con el fin de subrayar sus dos aspectos diferentes.

Vadeando el mar montada sobre su ciervo, la *vila* en cuestión dialoga con el ciervo y le revela secretos sobre las “honduras más hondas del mar”, las “alturas más altas del cielo” y las “anchuras más anchas”, que, en los tres casos, están en el *centro* del mar/cielo/campo. La *vila* se muestra así conocedora del universo, de todas sus “zonas”, igual que de su “centro”. Eso se debe al hecho de que es justamente ella (junto con su ciervo) la única capaz de moverse por todas esas esferas (“**Nadie te puede atravesar a nado** // mas que la vila en su ciervo-caballo”) y de pasar satisfactoriamente las fronteras que las separan. Hablando del significado de los motivos relacionados con los pasos de una a otra esfera de la existencia, Eliade los vincula a las creencias de que *in illo tempore* –que era la época paradisiaca de la humanidad– se pasaba con facilidad de la Tierra al Cielo porque la muerte no existía, pero que, con la caída, ese paso se ha vuelto difícil y lleno de obstáculos, puesto que no puede ser realizado de otra forma más que “en espíritu” (como muerto), o en éxtasis, y eso, sólo por las personas “buenas” o “iniciadas”²³⁸. Del papel que el reno tiene en las creencias de los chamanes siberianos ya se ha hablado. La función que se atribuye a los cuernos de este animal en la indumentaria chamánica también ha sido comentada en el capítulo dedicado al cuerno de ciervo como objeto mágico para penetrar en el más allá.

Mientras que en la “rueda del ciervo” el paso está simulado a través de la acción de pasar por la “puerta” formada con los brazos de los danzantes, en la balada hallamos una imagen sinónima, que es la de vadear el mar. El motivo del ciervo que vadea el río turbio está estrechamente relacionado con esas imágenes, pero, a la vez, tiene connotaciones nupciales, igual que la acción de cortar la corteza del pino con un asta de ciervo. Este hecho se confirma en el dato ya señalado de que la “rueda del ciervo” se baila en la época de la Cuaresma, en vísperas de Navidad y en las bodas.

Aparte de mostrarse conocedora de todas las zonas del universo y de ser la gran viajera por el cosmos, la *vila* le revela al ciervo cual es la batalla más grande en la historia de la humanidad (=la gran batalla cósmica; la imagen histórica del gran conflicto cósmico), lo que la perfila como una conocedora de la historia y del drama humanos a lo largo de los tiempos –calidad asociada las hilanderas mitológicas del

²³⁸ M. Eliade, 1960, p. 359.

tipo de las *moiras* griegas, que hilan el pasado, el presente y el futuro del ser humano²³⁹.

III.3.7.2.3.1. *El ciervo como imagen del difunto*

Para nosotros es especialmente curioso el motivo del ciervo que nadando en el mar se dirige hacia el mundo de los muertos (o viene de ese mundo). Es de un interés especial, porque puede que esté estrechamente relacionado con el motivo del amigo que en la cantiga *Tal vai o meu amigo* de Meogo “va como el ciervo herido” hacia el mar para morir. A pesar de que en la *pesma* el ciervo es un vehículo para vadear el agua y no representa a ningún personaje humano en concreto, su asociación con el paso del mundo de los vivos al mundo de la ultratumba está muy clara.

En ese sentido es importante señalar que en la poesía tradicional serbia puede aparecer el motivo del ciervo como imagen de una persona muerta o moribunda. Así, en la balada *La muerte de Janja y Đurđe* (*Смрт Јањина и Ђурђева*), la madre de Đurđe acusa a la esposa de éste (Janja) de mantener amores secretos con el hermano de Đurđe, otro hijo suyo (Pavle); enfurecido, Đurđe mata a Janja en presencia de su pequeño hijo, pero, al enterarse de ello, el hermano de Janja mata a Đurđe; al ver la tragedia desencadenada por las acusaciones de su madre, Pavle se dirige a la madre de esta forma:

„Изиђ’, мајко, пред дворе, те гледај чудо: какав с’ зајам узајмила, вратио ти се; какво с’ семе посејала, и никло ти је: у пољу ти јелен лежи, дома кошута, код кошуте живо лане, мртво копиле.“ ²⁴⁰	“Sal de la casa, madre, y mira la maravilla: el préstamo que has pedido, se te ha devuelto; la semilla que has plantado, te ha brotado: en el campo yace tu ciervo, en casa, la cierva, al lado de la cierva, un cervatillo vivo, el bastardo muerto.”
---	--

No sólo los muertos pueden estar asociados a ciervos, sino también los moribundos pueden aparecer igualados a la imagen del ciervo agonizante, como en la *bugarštica*²⁴¹ *El Príncipe Marko y su hermano Andrés* (*Марко Краљевић и брат му*

²³⁹ “Las Moiras, hijas de la Necesidad, cantan con las Sirenas, haciendo girar los husos: Láquesis (el pasado), Cloto (el presente) y Atropos (el futuro); regulan la vida de cada ser vivo con la ayuda de un hilo que una hila, la otra devana y la tercera corta.” Véase “Huso, hilo, tejeduría” en: J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, p. 586.

²⁴⁰ Vuk, 1953, 1, n° 755, pp. 633-635.

²⁴¹ *Bugarštica* es un subgénero épico-baladísticos de rasgos arcaicos con el verso de quince o diez y seis sílabas, desaparecido hasta la segunda mitad del siglo XVIII. Las *bugarštice* que conocemos hoy en día fueron recogidas a lo largo de los siglos XVI, XVII y XVIII y en su mayoría proceden de la costa montenegrina (Perast, Boka Kotorska) y la zona de Dubrovnik, a pesar de que hay ejemplares procedentes de una zona costera más amplia, desde la frontera con Albania hasta Istria. Las primeras dos *bugarštice* fueron recogidas por Petar Hektorović (1487-1572), poeta de la isla de Hvar (Croacia), que las oyó de dos pescadores serbios, que se las cantaron, como el mismo poeta apunta, “a la manera serbia” (véanse: V. Bogišić, 1878, pp. 1-142; Jagić, V., 1930, pp. 213-254). La cuestión del origen de las *bugarštice* se ha ido cargando de nacionalismos balcánicos, puesto que ya en el siglo XIX aparecen los primeros intentos de sellar *bugarštice* (en su mayoría con versos de quince o diez y seis sílabas)

Андријаш), en el que los dos hermanos que siempre se llevaban bien, se querían y lo compartían todo, un día capturan tres “buenos caballos”, de los que el tercero despierta discordia entre ellos y los hermanos, cegados por el furor, sacan las espadas uno contra el otro:

(...) Туј си Марко потрже свитлу сабљу позлаћену,
и удари Андријаша брајена у срдашце.
Он ми рањен приону за његову десну руку,
тере кнезу Марку потихора бесиђаше:
„Једа ми те могу, мили брате умолити,
немој то ми вадити сабљице из срдашца,

мили брајане,

док ти не наручам до дви до три бесидице.
Када дођеш кнеже Марко, к нашој мајци јуначкој,
немој то јој, ја те молим, крива дила учинити,
и мој дил ћеш подати, кнеже Марко, нашој мајци,
зашто си га нигда веће од мене не дочека.
Ак' ли те буде мила мајка упрашати,

витеже Марко,

„Што ми ти је, синко, сабљица сва крвава?“,
немој то јој, мили брате, истину казовати,
ни нају мајку никако зловољити;
да реци то овако нашој мајци јуначкој:
„Сусрите ме, мила мајко, један тихи јеленцац,
који ми се не хти с друмка уклонити,

јуначка мајко,

ни он мени, мила мајко, ни ја њему.
И туј ставши потргох моју сабљу јуначку
и ударих тихога јеленка у срдашце,
и када ја погледа онога тиха јеленка,
гди се хтише на друмку с душицом раздилити,
виде ми га мило бише, како мојега брајена,
тихога јеленка,
и да би ми на поврате, не бих ти га загубио”.²⁴²

Entonces Marko desenvainó el luminoso sable dorado,
y atravesó el corazón de Andrés, su querido hermano.
Herido, él se apoyó contra su mano derecha,
y en voz bajita le decía al Príncipe Marko:

“Si sólo pudiera suplicarte, querido hermano,
que no me sacaras el sablito del corazón,

hermanito querido,

hasta que no te dijese unas pocas palabras.

Cuando llegues, Príncipe Marko, a nuestra madre de héroes,
no le hagas, te lo pido, injusticia,
y mi parte, Príncipe Marko, dásela a nuestra madre,
porque jamás ha recibido ella de mí uno tan grande.
Si la querida madre te pregunta,

caballero Marko,

‘¿Por qué tu sable, hijo, todo está ensangrentado?’,
no le digas, querido hermano, la verdad,
ni angusties de ninguna forma a nuestra madre;
dile así a nuestra madre, la madre de héroes:

‘Me encontré, querida madre, con un ciervo silencioso,
que no quería quitarse de mi camino,

madre de héroes,

ni lo quiso él del mío, querida madre, ni lo quise yo del suyo.

Entonces me paré y desenvainé mi sable de héroe
y atravesé el corazoncillo del ciervo silencioso,
y cuando vi cómo ese ciervo silencioso

quería separarse en el caminito de su dulce alma,
miré con tanto amor, como si fuera mi hermanito,

al ciervo silencioso,

y si pudiera volver atrás el tiempo, no te lo hubiera matado”.

(vv. 14-43)

El cantar sigue y Andrés primero desarrolla la alegoría en la que su ausencia se explica como consecuencia del enamoramiento de una hermosa doncella que ha coronado su cabeza (de Andrés) con una guirnalda hecha de hierbas del olvido y, luego, aconseja al hermano que lo invoque siempre que alguien le amenace, porque la mera mención de su nombre asustará al enemigo.

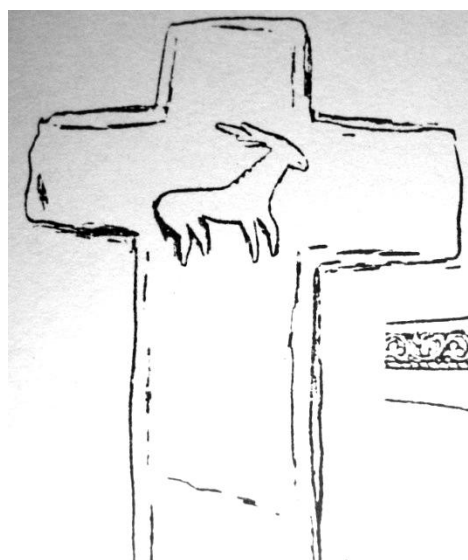
como “cantos croatas”, y los cantos épicos decasílabos como “cantos serbios”. Los promotores de esta idea son, por ejemplo, los críticos croatas Miklošić y Pavić. Por otro lado, a base del análisis de los temas, fórmulas, características lingüísticas, personajes (en su totalidad héroes medievales serbios), referencias, alusiones históricas y motivos vinculados a la confesión ortodoxa (comunes en las *bugarštice*), V. Bogišić y V. Jagić han demostrado que, a pesar de formar parte de la tradición oral de Croacia por el hecho de que estaban recogidas en el suelo croata, las *bugarštice* son frutos de la tradición oral serbia (véanse: V. Bogišić, 1878, pp. 65-81; V. Jagić, 1930, pp. 223-234) – razón por la que no han faltado aquellos que han tachado a Jagić, que era croata, de “no suficientemente patriótico” (de ello se queja el mismo Jagić; véase Jagić, V., 1930, p. 224). Este científico también recapacita sobre la hipótesis del desarrollo del verso decasílabo del “verso largo” (V. Jagić, 1930, pp. 234-254).

²⁴² V. Bogišić, 1878, nº 6, pp. 18-20.

Hay que señalar que fragmentos de versos típicos de las *bugarštice* han sido hallados en las piedras sepulcrales llamadas *stećci* (pl. de *stećak*), lo que ha apoyado la opinión compartida por una serie de estudiosos de que estos cantos tenían un carácter funerario y vinculado al culto de los (héroes) muertos²⁴³. El mismo nombre *bugarštica* probablemente viene del verbo *bugariti*, que ya en el siglo XIX era sinónimo de *pevati*, ‘cantar’, especialmente en el sentido de ‘cantar las *bugarštice*’²⁴⁴, pero es importante señalar que en el habla de los serbios de la zona de Knin (Krajina, Croacia), la gente mayor todavía utiliza este verbo en el sentido de ‘plañir sobre el cadáver del difunto’. Existe también un testimonio escrito del año 1533 hecho por Buzbek, en el que se describen las figuras de madera en forma de ciervos y ciervas,

que el autor vio colocadas en los cementerios de la zona de Jagodina (Serbia central), y al lado de las cuales las mujeres dejaban mechones de su pelo en señal de duelo²⁴⁶. En las *bugarštice*, como ha señalado Ljubinković, el motivo del ciervo aparece estrechamente vinculado a la idea de la muerte²⁴⁷.

Los *stećci* son un tipo de piedras sepulcrales dispersas por Herzegovina, Dalmacia y el sudoeste de Serbia, en las que uno de los motivos más recurrentes es el ciervo²⁴⁸. En algunas de esas representaciones el ciervo o la cierva pueden aparecer asociados al difunto.



El *stećak* con la imagen de un ciervo que representa al difunto²⁴⁵

²⁴³ Sobre los versos de las *bugarštice* en los *stećci*, véase: S. Matić, 1958, pp. 80-93.

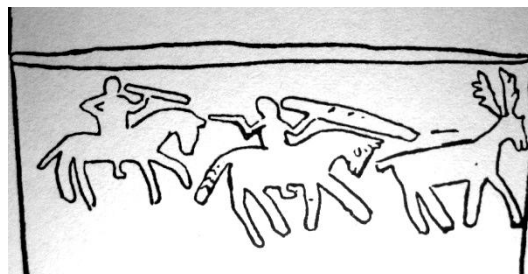
²⁴⁴ Sobre este significado del verbo *bugariti*, utilizado en la costa adriática hasta el siglo XVIII, véase: V. Bogišić, 1878, pp. 64-67.

²⁴⁵ Retomado de: M. Wenzel, 1965, tabla LXIX, n° 1, p. 273.

²⁴⁶ Véanse: K. J. Jiriček y J. Radonjić, 1952, p. 318; S. Zečević, 1964, p. 707.

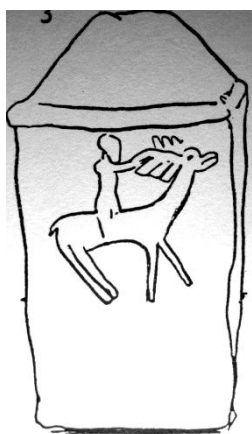
²⁴⁷ Sobre la simbología del ciervo en las *bugarštice* relacionada con la muerte, véase: N. Ljubinković, 1968.

²⁴⁸ Marian Wenzel ha hecho uno de los estudios más completos sobre los *stećci* (M. Wenzel, 1965). En ese trabajo señala que la fecha más temprana (claramente indicada) de la que data un *stećak* es alrededor del año 1391. Aparecen durante un lapso de tiempo bastante corto, iniciado inmediatamente después de la Batalla del Campo de Kosovo y la caída del estado medieval serbio y terminado con la ocupación definitiva de Bosnia y Herzegovina por parte de los turcos (pp. 13-14). Hay elementos arquitectónicos representados en los relieves de los *stećci* que son típicos para el estilo arquitectónico medieval serbio observable en los monasterios construidos por los monarcas y aristócratas serbios en el sur de Serbia y en la actual Macedonia eslava (Nerežim, Dečani, Lesnovo, la Iglesia de santa Sofía en Ohrid), por lo que es muy probable que la práctica de hacerlos haya sido llevada al sudoeste de Serbia,

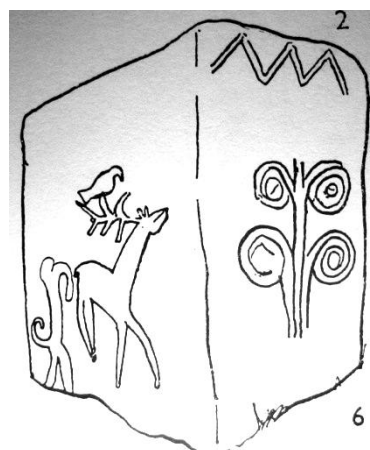


Cuatro representaciones de caza de un ciervo²⁴⁹

En otros, el ciervo puede aparecer como el animal *psicopompo*.



El difunto montado sobre un ciervo²⁵⁰



El ciervo psicopompo llevando sobre sus cuernos una ave, símbolo del alma del difunto²⁵¹

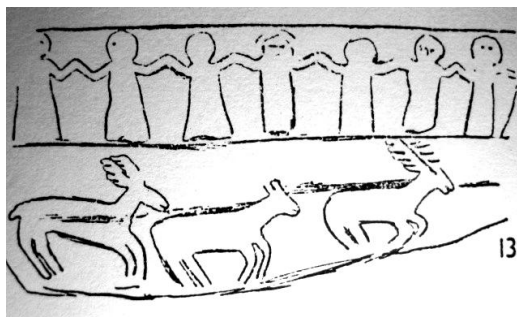
Bosnia, Herzegovina y Dalmacia por la población que después de la batalla migró hacia el noroeste (p. 57). Motivos típicos que aparecen en estas piedras son la danza funeraria del tipo de *kolo*, cruces, el signo de Venus (♀), la flor de lis, ciervos psicopompos, caballos sin jinete, pájaros, *zmajes*, escenas de la caza de un cérvido, árboles, ramas, ramilletes de flores, espirales, formas geométricas y divisiones complejas del espacio del tipo de labirinto (véase el análisis de todos estos motivos a partir de la página 19).

²⁴⁹ Retomado de: M. Wenzel, 1965, tabla CXII, nn° 4, 6, 9, 17, p. 273

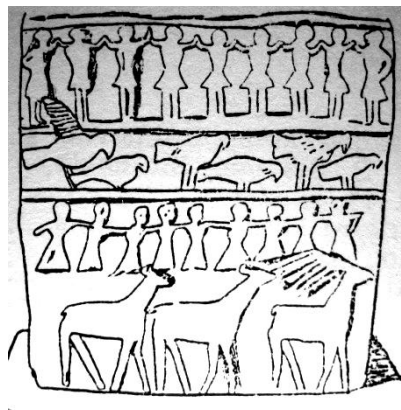
²⁵⁰ Retomado de: M. Wenzel, 1965, tabla LXX, n° 5, p. 275.

²⁵¹ Retomado de: M. Wenzel, 1965, tabla LXX, n° 6, p. 275; sobre la interpretación de la imagen del ave posado en las astas del ciervo, véase p. 253.

A veces, las figuras cérvidas aparecen debajo de un *kolo* de danzantes humanos, como si tomaran parte en una danza funeraria:

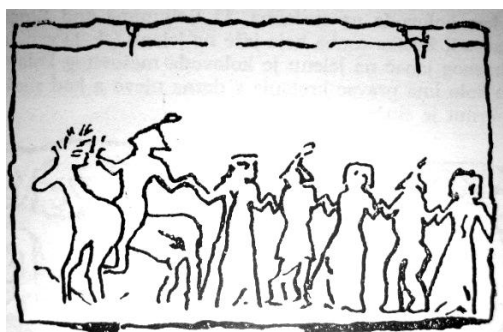


Kolo funerario superpuesto a tres figuras cérvidas²⁵²



El relieve en el que se pueden observar dos esferas, una superior y otra inferior. En la inferior, los danzantes humanos están superpuestos a tres figuras cérvidas, mientras que en la superior, aparece un *kolo* que no se mueve, superpuesto a unos pájaros (¿almas de los antepasados?).²⁵³

En la primera ilustración no se puede apreciar bien en qué dirección se mueve el *kolo*, pero en la segunda se nota claramente que los danzantes se mueven hacia su izquierda, lo que está conforme con las ideas ya previamente comentadas acerca del carácter funerario de las danzas de este tipo²⁵⁴. Hay también representaciones en las que el *kolo* está encabezado por una figura masculina que lleva una máscara con cuernos y tiene una espada en la mano²⁵⁵. El ciervo también puede aparecer como cabeza del *kolo* (véanse las ilustraciones abajo) – motivo central de las *pesmas* típicas para la “rueda del ciervo” de las que hemos hablado arriba²⁵⁶.



Kolo con danzantes masculinos y femeninos y encabezado por una figura masculina montada sobre un ciervo²⁵⁷



Kolo con danzantes femeninas, encabezado por una figura femenina montada sobre un ciervo²⁵⁸

²⁵² Retomado de: M. Wenzel, 1965, tabla LXXI, nº 13, p. 277.

²⁵³ Retomado de: M. Wenzel, 1965, tabla LXXI, nº 11, p. 277.

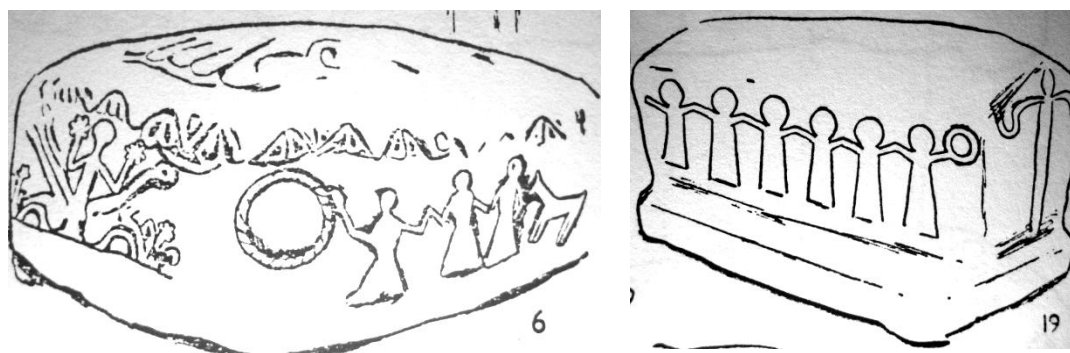
²⁵⁴ Sobre las piedras sepulcrales de Lisičić en las que también se puede apreciar de forma clara que el *kolo* va hacia la izquierda, véase la fotografía 6 en: Š. Bešlagić, 1954, p. 188.

²⁵⁵ M. Wenzel, 1965, p. 348.

²⁵⁶ Sobre la relación entre los relieves de los *stećci* y el “*kolo* del ciervo”, véase: S. Zečević, 1964, pp. 702-710.

²⁵⁷ S. Zečević, 1964, p. 704.

En otras representaciones, conforme con el sentido mágico-religioso de la “rueda del ciervo” y vinculado al misterio de la muerte y el renacer del sol, el *kolo* aparece encabezado por un disco solar:



Representaciones de *kolos* funerarios encabezados por un disco solar²⁵⁹

Los relieves de este tipo han llevado a Zečević a recapacitar sobre el posible carácter funerario de la “rueda del ciervo”²⁶⁰. Como he señalado, según los testimonios etnográficos, esta danza se bailaba en la época de la Cuaresma, en vísperas de Navidad y en las bodas. Teniendo en cuenta el hecho de que la práctica de las danzas funerarias se ha perdido antes que la de las demás y que la Pascua de Resurrección y la Navidad son fiestas estrechamente vinculadas al misterio de la muerte y del (re)nacer –cuya imagen mágico-ritual se recrea durante la “rueda del ciervo”–, la hipótesis de Zečević de ninguna manera debería ser rechazada.

En las imágenes de arriba podemos ver que el *kolo* puede estar representando moviéndose tanto hacia la derecha, como hacia la izquierda. Wenzel informa que lo mismo pasa con las figuras cérvidas de los *stećci*, que pueden mirar hacia los dos lados. Sin embargo, según señala, esta incongruencia es sólo aparente: los ciervos siempre miran hacia el oeste y la dirección en la que están representados depende de si el relieve está ubicado en el lado sur o en el lado norte de la piedra sepulcral. Como un buen ejemplo de ello, menciona una de las piedras de la zona de Imocki, en la que una misma escena con el ciervo aparece por los dos lados del monumento (el sur y el norte), una vez mirando el ciervo hacia la derecha y otra vez hacia la izquierda, pero, en los dos casos, hacia el oeste²⁶¹ –lo que está conforme con la creencia ya comentada de que, igual que el sol en su trayectoria diaria, el alma del difunto entra al mundo de la ultratumba por el oeste–. Wenzel halla huellas de estas creencias en las leyendas

²⁵⁸ S. Zečević, 1964, p. 703.

²⁵⁹ Retomado de: M. Wenzel, 1965, tabla XCIII, nn° 6 y 19, p. 353.

²⁶⁰ S. Zečević, 1964, pp. 702-710.

²⁶¹ M. Wenzel, 1965, p. 398.

alemanas, en las que se habla de un ciervo solar que, perseguido por unos cazadores, se escapó al occidente, se convirtió en una mujer sobrenatural y vivió en el mundo subterráneo relacionándose con las almas de los muertos, o en las que esa mujer mandaba un ciervo al mundo de los vivos y éste atraía a cazadores a la zona subterránea de Venusberg haciéndolos pasar por la cueva²⁶². Para nosotros puede ser significativo también el nombre Venusberg ('el monte de Venus'), puesto que es muy posible que se refiera al mismo prototipo mitológico de la figura femenina (asociada a la estrella de la mañana y a la imagen de "portera celestial" de la puerta por la que el sol sale y se pone).

Como podemos ver, en la tradición serbia, el ciervo aparece no sólo en función del vadeador del mar que separa el mundo de los vivos del mundo de los muertos, sino también, el ciervo herido o cazado puede estar poéticamente igualado al personaje moribundo o agonizante. Estas dos componentes semánticas del motivo del ciervo pueden ser la respuesta al curioso ciervo meoquino que herido por el montero mayor huye hacia el mar para morir.

III.3.7.2.3.2. *El ciervo psicopompo de los Ungurjani*

Respecto de todas las ideas expuestas acerca del ciervo-guía al Más Allá y la figura femenina a la que puede estar relacionado, hay que mencionar también los cantos funerarios de los Ungurjani. Los Ungurjani son una comunidad vlaca de Serbia. Igual que los demás vlacos balcánicos, son de habla romance. Mientras que el idioma dálmata se extinguió en 1898 con la muerte de su último hablante, Antonio Udina, los dialectos vlacos, el *arrumano*, el *meglenorrumano* y el *istrorrumano* (los tres nombres son cultos y desconocidos por sus hablantes), son los últimos residuos lingüísticos que nos quedan del romance propiamente balcánico²⁶³. Los cantos funerarios de los Ungurjani (las *petrecătura*) no son exactamente endechas, sino más bien instrucciones cantadas con las que las plañideras pretenden guiar al difunto por el camino que le llevará hasta el paraíso²⁶⁴.

²⁶² M. Wenzel, 1965, p. 398; sus fuentes son: J. Grimm, *Duetsche Mythologie*, Berlin, 1875, t. 2, pp. 779-780; F. E. Sandbach, *The Heroic Cycle of Dietrich von Berne*, London, 1906, p. 59.

²⁶³ Sobre los vlacos y teorías acerca del problema etno-lingüístico de las comunidades vlacas de los Balcanes, véase: Pedro Cristian Ionescu, "Variedades lingüísticas rumanas en la Península Balcánica: arrumano, meglenorrumano e istrorrumano", *Revista de Filología Románica*, 1999, 16, pp. 29-58.

²⁶⁴ Las *petrecătura* son cantos funerarios de los Ungurjani. Una de las ediciones más recientes de las *petrecătura* ha hecho Slavoljub Gacović (S. Gacović, 2000), que las recogió durante varios años, yendo incansablemente de un funeral a otro; los funerales son las únicas ocasiones en las que las plañideras

Gacović informa que las *petrecătura* se cantan durante la mañana del día del funeral. Normalmente hay cuatro plañideras, que se colocan a la derecha del difunto, mirando hacia el este y sujetando cada una los siguientes objetos: una vela encendida, una toalla blanca, un ramillete de albahaca (en la zona de Zlot se trata de un ramillete de albahaca y lana, y, en Krepoljin, de lana y perpetuas) y el dinero recibido por su canto. La manera de cantar difiere de un pueblo a otro: dos mujeres cantan juntas dos versos y después los repiten otras dos, o dos cantan un verso y otras dos lo repiten, o dos cantan un verso dos veces y otras dos continúan el canto de la misma forma, etc. En unos pueblos se canta de forma seguida, sin interrupciones, en otros se interrumpe el canto y entonces todos los presentes pronuncian “Bogdaprost” (deriva del serbio “Bog da prosti” = ‘que Dios perdone’). Hay pueblos en los que distinguen entre las *petrecătura* cantadas en casa, en el camino hacia el cementerio, al amanecer el día de funeral, justo antes de salir de la casa del difunto, etc. La informante que ha dado la más detallada clasificación es Jeva Bogdanović del pueblo Ranovac, que distinguía siete unidades del canto²⁶⁵. La longitud de las *petrecătura* recogidas por Gacović oscila entre 24 versos (de 8 a 12 sílabas) y 564 versos (en su mayoría octosílabos).

Las *petrecătura* suelen comenzar con la figura de la Muerte personificada, que tiene forma de una “*vila mayor*”/*Diva Samodiva*. Mandada por Dios, ella se acerca a la casa del difunto; se anuncia la muerte del difunto con el gemido de un ciervo/*Goru*/una doncella que ha perdido a sus nueve hermanos; aparece un ciervo *psicopompo* que acoge al difunto en sus cuernos; a veces, el ciervo tiene entre los cuernos una cuna en la que coloca al difunto; emprende una carrera y lleva al difunto al “campo de peonías” o *hasta la orilla de un mar* (encima del cual suele estar colgado un puente fino como un vello, y debajo del cual sufren los pecadores); el ciervo deja al difunto allí y le instruye sobre cómo llegar al paraíso; el difunto suele dirigirse hacia la derecha y llegar a un pino enorme que une las esferas inferiores y superiores del universo; emprende su subida hacia el paraíso pasando por las “escaleras celestiales”/ “escaleras de velas” / el “puente del paraíso” (que suele ser muy resbaladizo o fino como un hilo de seda) y en ese paso suelen ayudarle “la *vila mayor*”/La Virgen/Santa María/Cristo/“Señor-Dios”; después del difícil paso, el difunto llega al paraíso y allí se encuentra con los santos y los ángeles; uno de ellos le

quieren cantar este tipo de cantos –los realizan exclusivamente como parte de ritos funerarios y se niegan a repetirlos en otras circunstancias–.

²⁶⁵ Sobre la forma en la que se cantan las *petrecătura* véase: S. Gacović, 2000, pp. 13-15.

muestra “su silla”, en la que puede permanecer para siempre; el difunto se despide de las personas, escenas, olores y sensaciones experimentadas en el mundo de los vivos; al final, las plañideras se despiden del difunto y expresan el deseo de que a éste le sean perdonados los pecados y de que, gracias a su canto, ya haya llegado al paraíso.

Como podemos ver, las *petrecãtura* no reflejan sólo ideas tradicionales sobre la ultratumba, sino conservan informaciones valiosas sobre las prácticas de tipo chamánico, que en el pasado posiblemente existieran entre los ancestros de los Ungurjani. En este tipo de prácticas hay que buscar los orígenes de estos curiosísimos cantos, que tienen muchas similitudes con las descripciones de los viajes chamánicos al Más Allá descritos por los investigadores rusos de los pueblos siberianos.

En su estudio sobre el chamanismo, Eliade reúne y analiza los datos recogidos por los etnógrafos rusos. Igual que en el caso de las plañideras vlacas, los chamanes siberianos no querían facilitar la información sobre el descenso a los Infiernos. Eliade menciona que Radlov no ha conseguido asistir a ninguna de esas sesiones y que Anochin, que ha recogido los textos de cinco sesiones de ascensión, había encontrado solamente un chamán que quería facilitarle textos de las invocaciones y plegarias pronunciadas durante la ceremonia del descenso, negándose a dar informaciones sobre el ritual. Potanin, que ha obtenido la descripción del ritual del descenso (sin los textos), lo ha conseguido indirectamente gracias a los informes de un sacerdote ortodoxo que en su mocedad había asistido a varias ceremonias de este tipo²⁶⁶.

Cada intervención chamánica ocurre gracias a la capacidad del chamán de superar la frontera del Más Allá y gracias a su destreza en desenvolverse dentro de las esferas ocultas a los demás mortales. La siguiente descripción de la iniciación de un chamán de los Avam-Samoyedos tiene varios elementos en común con los de las *petrecãtura*:

Enfermo de viruela, éste permaneció inconsciente, casi muerto, durante tres días, y esto hasta tal punto que el último día se disponían a enterrarlo. En ese tiempo sobrevino su iniciación. Recuerda que lo llevaron al centro de un mar. Allí escuchó la voz de la Enfermedad (esto es, de la viruela) que le decía: “Recibirás de los Señores del Agua el don del chamanismo. Tu nombre de chamán será *huottarie* (Buzo).” En seguida la Enfermedad enturbió el agua del mar. Él llegó a la tierra y escaló una montaña. Se topó allí con una mujer desnuda y empezó a mamar en su pecho. La mujer, que era probablemente la Dama del Mar, le dijo: “Eres mi hijo; por eso te dejo que mames en mis pechos. Tropezarás con muchas dificultades y te fatigarás muchísimo.” El marido de la Dama del Agua, el Señor del Infierno, le facilitó

²⁶⁶ M. Eliade, 1960, p. 163-164.

en seguida dos guías, un armiño y un ratón, para que le condujeran al Infierno. (...)

Lo llevaron a las orillas de los Nueve Mares. En medio de uno de ellos se hallaba una isla y en el centro de la isla un tierno álamo blanco se elevaba hasta el Cielo. Era el Árbol del Señor de la Tierra. Cerca de él crecían nueve arbustos, antepasados de todas las plantas del globo. (...) Oyó decir: “Se ha decidido que tengas un tamboril (...) hecho con las ramas de este Árbol. (...) Como se alejaba de la costa, el Señor del Árbol le gritó: “Mi rama acaba de caer; tómalala y hazte con ella un tambor, que durará mientras vivas.” Esta rama estaba subdividida en otras tres y el Señor del Árbol le mandó que hiciera tres tambores (...) uno para dedicarse a cuidar de las recién paridas, el segundo para curar a los enfermos y el último para localizar a los hombres perdidos en la nieve. (...) El Señor del Árbol (...) saliendo de éste con figura humana hasta la altura del pecho, añadió: “(...) Yo soy el Árbol que da la vida a todos los humanos.” (...)

Los dos guías, el ratón y el armiño, lo condujeron después a una montaña alta y redondeada. Vio ante él una abertura y penetró en una caverna muy iluminada (...) Vio a dos mujeres desnudas, pero cubiertas de pelos, como renos. (...) Una de las mujeres le anunció que estaba preñada y que pariría dos renos: uno sería el animal de los sacrificios de los Dolganes y de los Evenkes, y el otro el de los Tavgy. Le entregó un pelo, que sería para él precioso cuando fuera llamado a ejercer su oficio en relación con los renos. La otra mujer también pariría dos renos, símbolos de los animales que ayudan al hombre en todos sus trabajos y que les sirven de alimento. La caverna tenía dos entradas, una al norte y otra al sur; por cada una de ellas las mujeres enviaron un reno para que sirviesen a los hombres del bosque (Dolganes y Evenkes). La segunda mujer le dio, asimismo, un pelo; cuando este chamán ejerce su oficio se dirige, en espíritu, hacia esa caverna.²⁶⁷

Eliade menciona un encuentro que el chamán tiene con un herrero. Éste consigue convertir al neófito en chamán de la siguiente manera: le descuartiza y cuece en un enorme caldero; al pasar tres años de cocción, recompone de nuevo su cuerpo y le enseña cómo leer letras que se llevan dentro de la cabeza y cómo oír y comprender el lenguaje de las plantas; después, el novicio se encuentra en la cima de una montaña y se despierta. Analizando el viaje iniciático del chamán samoyedo, Eliade recuerda que los herreros, según creen los pueblos siberianos, tienen el mismo origen que los chamanes. Los dos grupos están bajo el patronato del Ser Supremo, que, en forma de su representante, el Águila, muchas veces interviene en las historias chamánicas²⁶⁸.
Concluye:

El conjunto constituye una variante bien organizada del tema universal de la muerte y la resurrección mística del candidato por medio de un descenso a los Infiernos y una ascensión al Cielo.²⁶⁹

²⁶⁷ M. Eliade, 1960, pp. 47-50.

²⁶⁸ M. Eliade, 1960, pp. 70-72.

²⁶⁹ M. Eliade, 1960, p. 51.

En el caso de las *petrecătura*, la muerte no es mística sino real. La “resurrección” no ocurre, pero se describe el viaje del descendimiento y de la ascensión en el que el difunto se encuentra con seres sobrenaturales y con lugares y cosas descritos en el viaje del chamán samoyedo. En ellas aparece el motivo de la *Diie, Somođiie* / la *dzîñă* mayor (*zîñă/ dzîñă măi batrîñă*) –figura femenina que en unas variantes está sustituida por una Muerte personificada, y que puede aparecer asociada al mar–:

Maria marie ie măi marie	El gran mar es el mar más grande,
Tot pamîntu l-astruca-re.	ha cubierto toda la tierra.
Carie supt ia-siî şeđa-re?	Debajo de él, ¿quién estaba sentado?
Điie, Điie, Somođiie. ²⁷⁰	<i>Điie, Điie, Somođiie.</i>

Diie, Somođiie o *Diva-Samodiva* son nombres propios y se refieren a la *samovila* (= *vila*) a la que en la mayoría de las variantes se la llama “la *samodiva* mayor” o “la *dzîñă/zîñă* mayor”. Este epíteto alude al estatus superior que esta *dzîñă* tiene respecto al resto de su especie. Gacović señala que las palabras *dzîñă* y *zîñă* etimológicamente vienen del nombre propio de la diosa romana Diana, con la que hay que relacionar a este ser mitológico²⁷¹. De ahí que detrás de la “*zîñă* mayor” esté escondido el prototipo mitológico de una Ártemis/Diana.

Es curiosa la fusión entre las figuras femeninas y el ciervo/reno existente tanto en las *petrecătura*, como en la descripción de las dos Damas del viaje iniciático del chamán samoyedo. Las damas samoyedas están cubiertas de pieles de reno y preñadas cada una con dos renos. Gracias a sus poderes, el futuro chamán ejerce sus incursiones al Más Allá. Eso quiere decir que la actividad chamánica depende de las damas-reno. Probablemente esta sea la razón por la que la indumentaria de los

²⁷⁰ S. Gacović, 2000, n° 16, vv. 1-4.

La traducción al serbio de las *petrecătura* hecha por Gacović no es bastante fiable, porque no es literal, sino más bien “poética”. A pesar de que los versos citados han sido copiados tal como los transcribe Gacović (su transcripción no se ajusta completamente a la ortografía rumana), nuestras traducciones al castellano no se basan en las suyas, sino en la traducción oral que de esos versos nos ha dado Biljana Sikimić, una gran conocedora de los dialectos vlacos de Serbia. A pesar de que tenía sospechas respecto a la fiabilidad de ciertas partes de la transcripción de Gacović, la investigadora ha basado su traducción en esa transcripción, porque es la única que se ha hecho por ahora. Hay que señalar que Gacović ha hecho sus transcripciones a base de las grabaciones de plañideras durante los mismos funerales, lo que ha dificultado la calidad del tono. Por el mismo tabú a pronunciar este tipo de canto fuera del contexto del ritual funerario, las mujeres tampoco querían repetir partes que se oían mal en las grabaciones. De ahí que la misma transcripción fuera especialmente dificultosa. Aparte de ello, hay que señalar que el dialecto de los Ungurjani tiene muchas peculiaridades todavía no bastante estudiadas y que dificultan su comprensión. En la transcripción de Gacović aparecen palabras difícilmente reconocibles o reconstruibles a base de las conocidas en rumano o serbio y de cuyo significado todavía podemos hacer solamente conjeturas, sin saber con seguridad lo que quieren decir. Por las razones mencionadas las *petrecătura* tienen varios versos todavía oscuros para la crítica.

²⁷¹ Véase S. Gacović, 2000, nota 3, p. 236.

chamanes siberianos rebosa de objetos en forma de reno. Por ejemplo, los chamanes buriatos llevan un casco de hierro guarnecido con tres picos semejantes a los cuernos de un ciervo, una cadena de nueve anillos, un trozo de hierro en forma de una lanza (llamado “espina dorsal”) y, en las sienes, un anillo con tres tallos de hierro trenzado (llamados *qolbugas* = ‘unión’, ‘ir en parejas’, ‘lazo’). Los cafetanes de los chamanes altaicos están hechos de piel de macho cabrío o de reno. Los chamanes de los tungueses nórdicos combinan la simbología del reno con las del pato, caballo, serpiente, luna y estrellas²⁷². Comentando la indumentaria chamánica, Eliade señala:

el indumento chamánico constituye por sí mismo una hierofanía y una cosmogonía religiosa: revela no sólo una presencia sagrada, sino también símbolos cósmicos e itinerarios metapsíquicos.²⁷³

En cuanto al motivo del mar, Gacović lo interpreta como imagen del Mar Originario²⁷⁴. Se trata de un mar que separa el mundo de los vivos del mundo de los muertos. El ciervo lleva al difunto hasta la orilla del mar y allí le instruye sobre cómo pasar al otro lado y llegar al paraíso. Algunas veces el camino lleva por un puente fino como un vello, otras, hay que subir un pino enorme (*axis mundi*). Estos motivos: el mar que separa los mundos, el pino cósmico que une diferentes esferas del universo y el ciervo psicopompo, aparecen en las *petrecãtura* juntos y, por esa razón, son especialmente curiosos para nosotros. Como ya he señalado en el capítulo II.1.4., en la poesía galaico-portuguesa hay tres elementos de naturaleza a los que las doncellas gallegas se dirigen cuando están preocupadas por la ausencia del amigo: ondas del mar (Martin Codax, *Ai ondas que eu vin veer, // se me sabedes dizer // ¿por que tarda meu amigo // sen mi?*), “flores do verde piño” (Don Denís, *Ai flores, ai, flores do verde piño // ¿se sabedes novas do meu amigo? // ai, Deus, ¿e hu é?*) y los “cervos do monte” (Pero Meogo, *Ay, cervos do monte, vinvos preguntar, // foyss’o meu amigu, e se alá tardar // qué farey, velidas*). Si interpretamos los tres motivos de las cantigas partiendo de la simbología que tienen en las *petrecãtura*, sus significados se reducen a uno: temor por la vida del amigo. La amiga no sabe en qué zona (vida/muerte) está su amigo y se dirige a aquellos elementos (mar, pino, ciervo) que saben lo que ocurre en las dos esferas.

En las *petrecãtura*, el Árbol de la Vida está situado en el centro del mar cósmico. A veces no es un pino, sino un manzano. En la variante nº 17 (p. 139) se

²⁷² M. Eliade, 1960, pp. 126-131.

²⁷³ M. Eliade, 1960, p. 126.

²⁷⁴ S. Gacović, 2000, nota 6, p. 146.

describe un mar grande y, en su centro, un manzano con tres manzanas dulces; debajo del manzano están mozos, mozas, novias y niños en pañales; allí también está *Dunda*²⁷⁵ que lleva una cuna de abedul. En la cuna está “la negra *Samodiva*” (*ňagrã Samodiva*), que ojea las listas de los vivos y de los muertos:

<p>Pr-al še drum lung și lat Mearže șerbu săžetat, Nu măi mearže cum să mearže, Dî-n copiće skinćii mierg, Da- dî-n gurã para-i curã, Cu cornițã d-auriće, Da-n cornițã še-m dușa-re? Dușa l'eagã dã mastaucã. Da-n l'eagã šiñe ieria-re? Ieria Pãtru kimetariu, Și c-o dzîñã măi batrîñã, La ia Pãtru să ruga-re, Tot mierza și să ruga-re Da-d-o dzîñã măi batrîñã Și cu sfîntul dã Sîn-Pietru, Dî ieval Pãtru să ruga-re, Și dã dzîñã a măi batrîñã, Sã mi-l scriie prã ieval l-ai vii Dî l-ai morț l-ai še-s vii (...) ²⁷⁶</p>	<p>Por ese ancho y largo camino marcha el ciervo herido [con una flecha] marchando como no se marcha: de sus pezuñas saltan chispas, de su hocico salen llamas, con cuernos de oro, ¿qué lleva en los cuernos? Lleva una cuna de abedul. ¿En la cuna quién está? Está Pedro, el amo, junto con la <i>dzîñã</i> mayor; a ella le ruega Pedro, marcha y la ruega a la <i>dzîñã</i> mayor, y al santo san Pedro, al que también Pedro ruega, igual que a la <i>dzîñã</i> mayor, que le apuntase entre los vivos, de los muertos a los vivos (...)</p>
---	--

Nos topamos aquí con un ciervo *psicopompo* que es descrito como “temeroso” (*strãpćeñor*) y “herido con una flecha” (*sãžetat*). En otras variantes, se describe como “negro” (*mãurît*) y “gravemente herido” (*al rïau rãñit*) y viene “por el campo quemado” (*pr-al cîmp mare pojorît*). El ciervo acoge al difunto en sus cuernos y lo suelta en la cuna, en la que suele estar la *dzîñã* mayor. Hay también variantes en las que en la cuna pueden estar la Virgen con Cristo o san Pedro; el difunto puede estar solo en la cuna, o el ciervo puede llevarlo directamente en los cuernos. Es interesante que en estas variantes el ciervo viene solo por el difunto, es decir, sin la *dzîñã*, y habla directamente con él, lo que apunta hacia la ecuación que es posible establecer entre los motivos del ciervo y de la *dzîñã*. El ciervo que en las astas lleva la cuna con el difunto es un motivo casi obligatorio en las *petrecãtura*. En tres de ellas (nnº 1, 2, 6) no se trata de un ciervo sino de una cierva, pero ese dato parece ser irrelevante para la interpretación puesto que, como señala Gacović, en ciertos pueblos el sexo del animal depende de si el difunto es un hombre o una mujer: si es un hombre, a la muerte le llevaba un ciervo, y si es una mujer, una cierva²⁷⁷. Las astas del ciervo son de oro, sus

²⁷⁵ Gacović no ofrece ninguna explicación de este nombre propio, pero, sin lugar a dudas, se trata del ciervo *psicopompo* que, en el resto de las variantes, tiene la función del “portador de la cuna”.

²⁷⁶ S. Gacović, 2000, nº 22, vv. 55-73.

²⁷⁷ S. Gacović, 2000, nota 4, p. 47.

herraduras son de plata, de los ollares desprende luz, del hocico le salen llamas y de sus herraduras saltan chispas. Todos estos atributos vinculan este ciervo al fuego y a la luz. Su carácter solar, combinado con el simbolismo de fuego que quema por donde el ciervo pasa (el campo quemado), le da a primera vista una dimensión destructiva. Sin embargo, esta imagen hay que relacionarla con las creencias de que el fuego *post mortem* puede asegurar un destino celestial al difunto, creencia en la que tienen origen las prácticas de incineración, que, según unos estudiosos, también realizaban los serbios antes de recibir el cristianismo. Eliade menciona la creencia de que los fulminados por el rayo vuelan al cielo y de que el fuego transforma al hombre en “espíritu”. Señalando que esa es la razón por la que los chamanes están considerados como “amos del fuego” y son insensibles al contacto de las brasas²⁷⁸. Son numerosos los testimonios sobre el culto al fuego entre los antiguos eslavos, que lo adoraban como una divinidad²⁷⁹ y cuyas huellas es posible hallar en las creencias conservadas hasta hoy en día. De algunas de ellas hemos hablado en los capítulos dedicados a la figura del *zmaj*.

El ciervo luminoso y fogoso de los cantos funerarios vlacos está relacionado con la idea de que el sol, al ponerse, pasa al mundo de los muertos. En las *pesmas* serbias suele hacer ese paso vadeando el mar. La idea del ciervo que pasa la frontera a nado es muy antigua. En las piezas de alferería procedentes de la cultura eneolítica de Tripolie (Bulgaria) se pueden observar las imágenes estilizadas de ciervos nadando en agua undosa. Estos ciervos pueden estar estilizados hasta tal punto de que sus figuras sustituyen los ideogramas del agua²⁸⁰. Por otro lado, las huellas de las creencias sobre el ciervo psicopompo es posible hallar en la época de la cultura de Lepenski Vir (mesolítico; 6500-5500 a.C.), en la que la forma usual de enterrar al difunto era colocando a su lado los cuernos de ciervo, la cabeza de un ciervo o de una cierva, o las dos cosas²⁸¹. Ideas similares parecen haber existido también en la Península Ibérica en la Edad de Cobre. Según me ha informado Joel Leonard Katz, entre los ingredientes del incienso funerario hallado en Valencia de la Concepción, y

²⁷⁸ M. Eliade, 1960, p. 168.

²⁷⁹ Véase, por ejemplo, B. A. Rybakov, 1981, pp. 33-34.

²⁸⁰ B. A. Rybakov, 1981, pp. 192-194.

²⁸¹ D. Srejović, 1969, pp. 136-137.

procedente de la Edad de Cobre, se han encontrado trocitos de cuernos de ciervo rojo. El incienso probablemente servía para ayudar al difunto en su viaje a la ultratumba²⁸².

Como podemos ver, el ciervo psicopompo de las *petrecǎtura* reúne en sí varios elementos que lo relacionan con el ciervo herido de Meogo: está herido con una saeta y huye hacia el mar-muerte. Por otro lado, el ciervo herido y la caza del ciervo-difunto aparecen en los *stećci* y apuntan hacia la ecuación *ciervo=hombre agonizante / difunto*, lo que adicionalmente confirman los ciervos de las *bugarštice*. Por lo tanto, en el caso de Meogo se trata de transposición de un motivo mitológico-religioso de carácter funerario al plano amoroso y al tópico de “morir de amor”.

III.3.7.2.4. *La hilandera mitológica: la virgen y la madre*

En los capítulos anteriores hemos advertido del contenido mitológico del motivo de la hilandera/bordadora/tejedora, relacionado con la necesidad que rige la rotación del conjunto cósmico, el automatismo del sistema planetario y el hilo de la vida de todos los seres vivos, vinculado a la vez con la idea del perpetuo retorno, que en sí reúne las ideas del nacimiento y de la muerte. Nos proponemos ahora ahondar en él y echar más luz sobre ciertos aspectos suyos que este motivo comparte con la forma en la que está descrita la doncella de la *pesma Madrugaban las doncellas 1*.

A base de la reconstrucción semántica de las fórmulas realizada en el capítulo III.2.1., hemos visto que el personaje femenino de la *pesma Madrugaban las doncellas 1* tiene atributos de castidad y blancura, a la vez que se la vincula a la fertilidad. Si nos acordamos de la cantiga *Levantou-s'a velida* del Rey Don Denis, de cuyas relaciones con la cantiga *Levouss' a louçana* de Meogo se ha hablado mucho (capítulo II.1.5), veremos que allí se insiste de la blancura de la *velida*, que a la vez está asociada al alba. La *louçana* de Meogo es también una virgen, igual que la “buena doncella” de la *pesma* serbia. En la tradición serbia, esta doncella parece estar relacionada con el planeta Venus. Por otro lado, la condición de ser virgen (en la que se insiste en ambas tradiciones) hace que el personaje se diferencie del prototipo divino de la Venus romana. Se trata, por lo visto, de algún personaje femenino de tipo mitológico, asociado al planeta Venus, a la virginidad y a la fertilidad a la vez.

Hay una leyenda serbia que, por los motivos que en ella aparecen, es especialmente interesante para nosotros y que de una forma ingeniosa une los

²⁸² El autor me ha pasado esta información en una conversación telefónica antes de publicar resultados de sus investigaciones sobre el incienso procedente de Valencia de la Concepción.

atributos de la castidad y la fertilidad en un mismo personaje femenino, imaginado como una hilandera/bordadora mitológica. Según esa leyenda, viajando un día por el cielo, el sol vio a una doncella que con un hilo invisible hacía bellísimos bordados sobre una alfombra verde. Los rayos del sol caían sobre su regazo y se transformaban en hilos de oro. Ella empezó a bordar con ellos. Encantado por la obra de la doncella, el sol se transformó ante ella, cobró el aspecto de un guapísimo mozo con cabello de oro y le regaló tres manzanas de oro. Le advirtió que cuidase bien de las manzanas porque eran el símbolo de la relación que acababa de establecerse entre ellos. Acto seguido, el sol volvió al cielo, recobró el aspecto normal y continuó su trayectoria²⁸³.

En esta leyenda nos topamos con la imagen de un numen o una divinidad de la vegetación personificados en una doncella que invisiblemente está creando formas sobre la verdura del campo –calidad que revela su potencial no materializado (compárese con el motivo de la doncella dormida en cuyo regazo está un cervatillo también dormido)– y con el sol personificado en un mozo de pelo de oro que “fertiliza” a la doncella (los rayos que caen sobre el regazo de la moza) y hace que la belleza de su bordado se materialice y sea visible a todos, no solamente al sol. A través de la maestría bordadora de la doncella, el sol y la prolífica fuerza de sus rayos cobran formas vegetales (bordados en la verdura) con toda su abundante riqueza. Como señal de su afecto, él le regala tres manzanas de oro, símbolo de la inmortalidad y del amor inmutable²⁸⁴, desposándose con ella de esta forma (en la tradición serbia, la forma tradicional de pedirle la mano a una moza consiste en el acto de ofrecerle una manzana²⁸⁵). La advertencia que el sol dirige a la doncella sugiere las futuras ausencias del astro (meses de invierno), por lo que las manzanas deberían ser cuidadas como prueba de la relación entre los dos y, funcionar como un tipo de sustitución y compensación durante esas épocas.

²⁸³ D. Bandić, 1991, p. 76.

²⁸⁴ Sobre la simbología de las manzanas de oro en la poesía serbia y española, ver: Dj. Trubarac, 2001, pp. 315-336.

²⁸⁵ En la tradición serbia, el regalo indispensable que hay que darle a la futura novia al pedirle la mano es la manzana (= *jabuka*), que funciona como señal del compromiso. Por eso, todos aquellos que acompañan al pretendiente durante este acto, se llaman *jabučari*, y la palabra *jabuka*, llega a significar lo mismo que las palabras *proševina*, ‘la petición de la mano’, y *prsten*, ‘las alianzas’. Sobre las creencias y costumbres serbias respecto de la función de la manzana en los ritos de boda, véanse: V. Čajkanović, 1994, 4, pp., 92-99; S. Petrović, 1999, p. 97; Dj. Trubarac, 2001, pp. 315-336. En la Macedonia griega, la manzana se usa como regalo con el cual se invitan los familiares y los amigos a la boda. Lo curioso es que esta manzana suele estar envuelta en un papel dorado llamado *varaki*, sustituyendo así una manzana de oro. Sobre la boda griega, véanse las notas de la balada griega *Novia fiel* en: E. Ayensa Prat, 2000, pp. 287-290.

Existe una cancioncilla gallega en la que se expresa una idea algo similar a la hallada en la imagen de la bordadora mitológica de la leyenda serbia. En ella se menciona la “madre de Dios da Lanzada”, cuyo atributo es la lanzadera, “instrumento de figura de barquichuelo, con una canilla dentro, que usan los tejedores para tramar” (*DRAE*):

Madre de Dios da Lanzada,
madre de Dios lanzadeira,
éntrache o sol pol-a porta
áleche pol-a vidreira.²⁸⁶

Bouza-Brey relaciona estos versos con la imagen del sol que por la tarde se posa en la Ermita da Lanzada²⁸⁷. Es curioso el sincretismo de la imagen de la Madre de Dios con una tejedora que, por lo visto, teje con el mismo sol: la acción rítmica de atravesar los hilos de la trama por entre los de la urdimbre guarda cierto paralelismo con el movimiento del sol, que atraviesa la ermita identificada con la Madre-de-Dios-Tejedora. Este movimiento, tal como se nos presenta en la cancioncilla, es algo invertido, puesto que en realidad la luz tiene que entrar en la ermita y no salir de ella tanto por la puerta como por las vidrieras. Lo que se consigue con esta inversión es convertir la ermita en un tipo de catalizador de la luz: la luz entra en ella en su forma pura y sale en luminosas formas de colores observables en las vidrieras. La imagen de la inmaculada bordadora serbia en cuyo regazo, con la intervención del sol, los hilos invisibles se vuelven de oro y, por lo tanto, visibles, transmite la misma idea que la Tejedora-Madre-de-Dios, que tejiendo con la luz blanca crea formas multicolores. En este contexto, no hay que olvidar las discusiones de los críticos acerca de la hipótesis sobre la relación entre la cantiga *Levouss' a louçana* y el pasaje de un evangelio apócrifo en el que la Anunciación tiene lugar en la fuente. Si es que hay alguna relación entre los dos, el material presentado indica más bien la influencia de las tradiciones precristianas sobre el apócrifo y no viceversa. También, podemos confirmar que este tipo de ecuación ha sido percibido, y ha tenido influencia sobre el calendario de costumbres populares, puesto que, según los testimonios señalados en el capítulo (III.1.), el *ranilo* y sus cantos se realizaban el día en el que se festeja la Anunciación.

²⁸⁶ F. Bouza-Brey Trillo, 1982, t. 2, nº 196, pp. 105, 132.

²⁸⁷ F. Bouza-Brey Trillo, 1982, t. 2, p. 132.

Con respecto a la imagen de los rayos del sol que, caídos sobre el regazo de la tejedora mitológica, se vuelven de oro, hay que acordarse de la famosísima cancioncilla ibérica:

Hilo de oro mana
la fontana,
hilo de oro mana.²⁸⁸

Hablando del motivo del hilo de oro, Morales Blouin recuerda que:

Algunas tradiciones antiguas explican que las estrellas controlaban la formación de los metales, y que la plata crece bajo la influencia de la luna, y el oro, bajo la influencia del sol. El alquimista Michel Majer en *De Circulo Physico Cuadrato* explica que a consecuencia de los millones de rotaciones en torno a la tierra, el sol ha hilado el oro en ella. Zeus podía atraer hacia sí todas las cosas por medio de una cuerda de oro. En su *Theetetes*, Platón identifica la cadena áurea con el sol.²⁸⁹

Este motivo implícitamente aparece en la cantiga *Enas verdes ervas*, en la que la doncella “lía” sus garcetas con oro, es decir, con hilo o cintas hechas de hilo de oro. Lo hace durante un aseo matutino de tipo prenupcial, que podría estar vinculado a la figura mitológica de la cierva de astas de oro. Por la cita de Morales Blouin podemos ver que hilos de oro están vinculados al centro divino, a veces representado por el sol: las rotaciones de este astro producen la creación de oro dentro de la tierra (obsérvese la ecuación *sol=principio masculino* y *tierra=principio femenino*). También es curiosa la ecuación entre el sol y la cadena áurea – el objeto que la “hábil hilandera” le pide al orfebre es justamente un collar de oro, lo que significaría que su demanda podría referirse al mismo sol. En el cantarcillo castellano, el motivo de la fuente de oro que brota de las entrañas de la tierra es equiparable con la “fuente fría”. Como ya ha sido señalado, en Egipto, la imagen de la fuente fría se relacionaba con “el agua de Osiris”, el dios-sol egipcio. En la tradición ibérica, el hilo de oro lo suelen hilar las “mujeres del agua”. Normalmente tienen cabellos dorados, se peinan con peines de oro e hilan madejas de oro. Son seres de los que hemos hablado en el capítulo III.2.1.4, doncellas con trenzas, asociadas al lucero matutino / vespertino, a las que J. Caro Baroja relaciona con las “xanas” asturianas y las “anjanas” o “injanas” cántabras, todas vinculadas a Diana-Ártemis. Volviendo a la demanda que la hilandera le hace al orfebre (poniéndole como condición para el casamiento que él le regale el collar de oro, es decir, el sol) y contraponiendo ese motivo con aquel del hilo

²⁸⁸ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 3, pp. 48-49.

²⁸⁹ E. Morales Blouin, 1981, pp. 150-151.

de oro (sol subterráneo), que sale de las entrañas de la tierra, se nos impone la idea de que la hilandera podría ser imaginada también como la madre del sol, creado por la intervención del “orfebre de la luz uránica” (el padre = el cielo) en la materia (la madre = la tierra). Teniendo en cuenta esta lectura y la multitud de las ecuaciones metafóricas procedentes de la Biblia en las que a Cristo se le iguala a la “luz de la tierra” (Juan, 8:12) y al sol²⁹⁰, volvemos una vez más a la graciosa amalgama de la Madre de Dios da Lanzada y la interpretación cristiana de estos antiquísimos motivos.

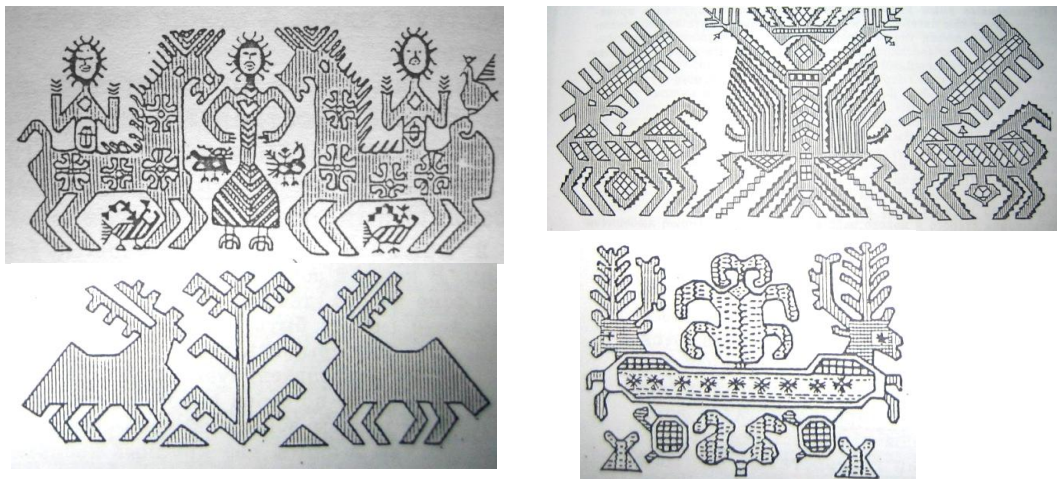
Si nos acordamos de la canción cantada durante la *rueda del ciervo*, en la que las danzantes hacen de *entretejedoradillas* tejiendo y destejiéndose a sí mismas “con el blanco, con el verde, con el hijo amarillo” (colores que hacen referencia a su virginidad, a la vegetación y al sol/oro), se hace clara la relación entre el motivo de la virgen-hilandera-bordadora que hila hilos hechos de rayos del sol, haciendo con ellos bordados en la verdura, y las protagonistas de la *danza del ciervo* en la que se simula el nacer, el morir y el renacer de la vida. Es este ciclo lo que las danzantes reactualizan por medio de la danza. Por esa razón no sorprende que un personaje femenino muy similar a éste reaparezca en contextos vinculados tanto a la muerte, como al nacimiento.

En las *petrecătura* de los Ungurjani comentadas arriba, la muerte suele aparecer personificada en una figura femenina “enviada por dios” llamada *Diva-Samodiva/Samodiva*/ “la *dzînă* mayor” (*zînă/ dzînă măi batrînă*) y relacionada con Diana/Ártemis. El papel principal que desempeña *Samodiva* es el de encargarse de “actualizar” las listas de los vivos y de los muertos. Como señala Gacović, esta tarea la relaciona con las tres hilanderas mitológicas de la antigüedad clásica y, en concreto, con la tercera *moira/ parca* que decide sobre el momento de la muerte de uno cortándole el hilo de la vida²⁹¹. La asociación entre la “la *dzînă* mayor” vlaca y el ciervo vincula esta figura femenina a las *moiras* eslavas. Los eslavos también tenían sus *moiras* que, dependiendo de cada uno de los pueblos, se conocían bajo diferentes nombres. Los rusos las llaman *roždenica/ roždanica/ rožanica/ udelnica/ nerečnica*; los checos, *sudička/ rodička*; los eslovenos, *rojenica/ sojenica/ sujenica*; los croatas, *suđenica/ rojenica/ rođenica*; los búlgaros, *naričnica/ urisnica/ orisnica*; los serbios,

²⁹⁰ A. Hatto dedica un capítulo entero al tema de las ecuaciones bíblicas de la *Madre de Dios = el alba* y de *Cristo = Luz*, citando muchos versículos de los dos Testamentos en los que aparece este tipo de simbología. Véase: A. Hatto, *Eos*, pp. 87-96.

²⁹¹ S. Gacović, 2000, pp. 36-37.

*rođenica/ suđenica/ suđaja/ sudnica/ usuda/ orisnica*²⁹². Los serbios las imaginan como tres mujeres/ mozas que siempre van juntas y que, entrando a la casa por la chimenea, asisten al parto y vuelven al tercer día después del mismo (en unas zonas creen que es el séptimo día) para decidir sobre el destino definitivo e incambiable del recién nacido. Por lo menos una de ellas es “mala” (también hay zonas en las que se cree que hay dos “malas” y una “buena”). Esa *rođenica* es normalmente la mayor y más fea de ellas y decide sobre el momento de la muerte del recién nacido²⁹³. Las creencias sobre tres mujeres que determinan el destino de uno existen también en el folclore ibérico²⁹⁴. Las representaciones de las *roždanici* rusas son especialmente interesantes, porque en ellas se puede observar una cierta fusión de elementos antropomorfos y zoomorfos de estas figuras mitológicas. Suelen aparecer como mujeres con astas de reno o ciervo o como ciervas astadas que pueden tener dos ubres. La figura central puede aparecer estilizada hasta el punto de parecerse a un árbol y a sus dos lados suelen aparecer ciervos (en los casos en los que las figuras de los animales no tienen marcados los cuernos, ni ubres, pueden parecerse a caballos también). A veces, los dos ciervos pueden compartir el mismo “cuerpo”, que, por su parte, se parece a un barco²⁹⁵.



Representaciones procedentes de Rusia. Se pueden ver tres figuras, unas veces femeninas, otras veces corníferas o identificadas con ciervos o estilizadas de forma que se parezcan a un árbol o a un barco.²⁹⁶

²⁹² Todos estos nombres están derivados de: 1) la raíz *sud*, del que están derivados *sudbina*, ‘destino’, *suditi*, ‘sentenciar’; 2) *rod*, del que vienen *rođenje*, ‘nacimiento’, *rod*, ‘parentesco, parentela’, *roditi*, ‘nacer’, ‘parir’; 3) *narikat*, ‘destinar’, ‘asignar’; 4) *udeliti*, ‘dar’, ‘repartir’; 5) *opičwo*, ‘limitar’, ‘fijar línea fronteriza’, ‘delimitar’; puede que más bien se trate del origen latino de la palabra *orisnica*, en cuyo caso habría que relacionarla con el *ōriōr*, *ōriōri*, ‘levantarse’, ‘surgir’; ‘salir los astros’.

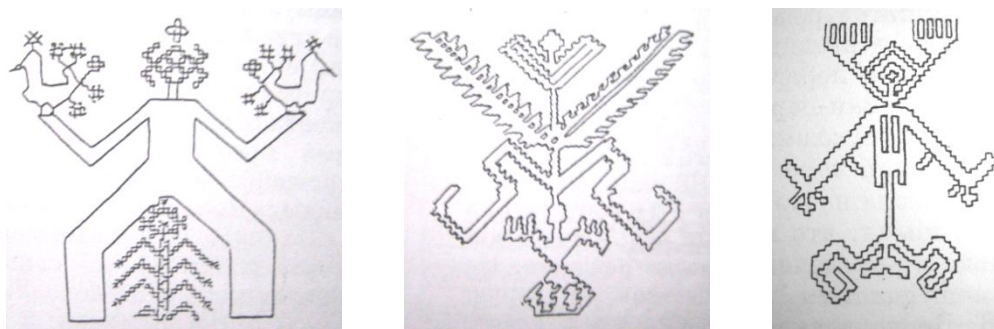
²⁹³ Sobre las *rođenice* serbias véanse: R. Trebješnin, 1966; D. Bandić, 1991, pp. 170-173 y S. Petrović, 1999, pp. 111-113, 288-292.

²⁹⁴ Sobre el motivo de las tres hilanderas mitológicas que hilan los hilos de la vida humana en la tradición ibérica, véase: J. M. Pedrosa, 1998.

²⁹⁵ Véase: B. A. Rybakov, 1981, pp. 475-487.

²⁹⁶ Ilustraciones retomadas de B. A. Rybakov, 1981, pp. 81, 479, 487.

Es especialmente interesante la imagen nº 4, en la que la figura central tiene cuernos de carnero y está ubicada dentro de un barco formado por los cuerpos de dos ciervos que tiene a sus lados, uno mirando a la derecha y otro a la izquierda. Esta representación se parece mucho a las figuras de ciervos-barcos o ciervos-carros que transportan una divinidad femenina y cuyas fotos hemos ofrecido y comentado en el capítulo anterior, relacionándolas con el motivo del ciervo que traspasa las fronteras entre los mundos de los vivos y de los muertos vadeando el mar que los separa. Allí, ese motivo ha sido interpretado principalmente desde el punto de vista de su aspecto vinculado al viaje a la ultratumba, pero, siendo las *rodenice* figuras mitológicas estrechamente relacionadas con el nacer, la forma bidireccional de su barco impone también la idea sobre el viaje en el sentido contrario a aquel que lleva hacia los muertos, es decir, el viaje que el recién nacido realiza con el fin de llegar desde la esfera de los no nacidos hasta el mundo de los vivos. De ahí que Rybakov relacione la figura central de los bordados rusos con la Gran Madre, que también puede aparecer representada con piernas abiertas y en el acto de dar a luz. A veces tiene astas de reno²⁹⁷. En los capítulos anteriores ya hemos señalado algunos de ellos. Hélos aquí otra vez.



Imágenes de los bordados rusos en las que se puede observar la figura femenina con piernas abiertas, en la postura de dar a luz. En la tercera imagen, la figura tiene cuernos de reno y piernas parecidas a serpientes.²⁹⁸

En cuanto a la “la *dzínã* mayor” de los Ungurjani, ella nunca monta sobre una silla, sino sentada en una *cuna* en la que el ciervo posa al difunto al venir por él en el momento de su muerte. Hay variantes en las que ciervo viene solo por el difunto, sin llevar a la *Samodiva*, pero incluso en esos casos, el ciervo tiene sobre su espalda una cuna para transportar al muerto. La cuna, por lo visto, no es sólo uno de los atributos de la *Samodiva*, sino puede funcionar como su sustitución: la *Samodiva* y la cuna funcionan como motivos que pueden coincidir, pero a la vez son sustituibles uno por

²⁹⁷ B. A. Rybakov, 1981, pp. 478-483.

²⁹⁸ Retomado de B. A. Rybakov, 1981, pp. 483, 491.

el otro y, por lo tanto, son igualables. Puesto que la muerte se percibe como paso por el que se entra en una nueva vida, el viaje en la cuna indica su comienzo y el “nacer” en el más allá de la ultratumba.

Volvamos ahora al motivo de la “hábil hilandera/ bordadora” sentada sobre el cuerno del ciervo mitológico. Allí, como ya hemos visto, esa figura femenina aparece en el papel de una novia cósmica. La misma combinación de ideas se refleja en la siguiente *pesma* cantada durante el *prelo* (igual que la del orfebre y la hilandera):

<p>Пасла мома јеленке, на воду их навраћа. Јеленци јој пређоше, ал' не може та мома. Осврте се јеленак, узе мому на роге, па је хита на бреге. Где је мома паднула. – ту је расла брекиња. К њој доходе чобани: потсјекоше брекињу, од ње праве свирале, у свирале говоре: „Преди, момо, дарове!“²⁹⁹</p>	<p>Pastaba los ciervos la niña, al agua los guiaba. Sus ciervos vadearon, pero no pudo esa niña. Dio vuelta el ciervo, acogió a la niña con sus cuernos, y la llevó a la orilla. Allí, donde cayó la niña, allí creció un serbal. A él acudían pastores: el serbal cortaban, flautines tallaban, con los flautines decían: “¡Niña, hílate la dote!”</p>
---	---

Aquí, el hecho de que la moza fuera llevada al otro lado del río en los cuernos del ciervo tiene por consecuencia los próximos esponsales de la doncella, es decir, el *paso de la frontera* entre su doncellez y el matrimonio. La niña no es capaz de realizar ese paso sola, necesita a un intermediario que la lleve al otro lado y ese intermediario es uno de *sus* ciervos³⁰⁰. El motivo de cruzar el río con connotación nupcial es también muy común en la tradición ibérica:

<p>Pásame, por Dios, varquero, d'aquea parte del rrío; ¡duélete del dolor mío!³⁰¹</p> <p>Río, crecido vas: buélvome atrás.³⁰²</p> <p>Vayámonos ambos, amor, vayamos, vayámonos ambos.</p> <p>Felipa e Rodrigo</p>	<p>¡Varquero, varquero! ¡que se llevan las aguas los remos!³⁰⁴</p> <p>¡Ay, miña mai!, passaime no río, que se levam as agoas os lirios.³⁰⁵</p> <p>Orillitas del río, mis amores, ¡e!, y debajo de los álamos me atendé.³⁰⁶</p>
---	---

²⁹⁹ Vuk, 1953, 1, n° 244.

³⁰⁰ Recordamos que el motivo de ciervos-ganado no es un detalle mitológico sin más, sino que, como ya sido señalado, tiene cierto fundamento en la realidad también.

³⁰¹ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 951, pp. 652-653.

³⁰² M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 953, p. 653.

passavam o rio.
Amor, [vayamos],
Vayámonos [ambos].³⁰³

Por el río me llevad, amigo,
y llevádemme por el río.³⁰⁷

Respecto del serbal que aquí se halla asociado a la moza, no estaría de más señalar que se trata de una especie convertida en tabú de muchas formas en la tradición serbia: no se lo puede talar (si uno lo hace, se cree que se le pueden paralizar piernas y brazos o el cuerpo entero, o que puede enfermar gravemente), sus frutos no se pueden comer, ni sus ramas se pueden usar de ninguna forma –excepto para los utensilios para hilar– y no se lo puede exponer al fuego, ni siquiera cuando un serbal se cae por sí solo; se cree que es pecado talarlo porque ha nacido de una doncella; especialmente está tabuizado el uso de su madera para hacer ataúdes³⁰⁸. Todas estas creencias indican que se trata de una especie imaginada como un tipo de encarnación de una figura mitológica femenina relacionada con la acción de hilar, es decir, una hilandera mítica que, además, es pastora de ciervos. A esa hilandera se la asocia a la acción de cruzar el río, lo que le es imposible sin la ayuda de un ciervo capaz de transportarla al otro lado. Teniendo en cuenta la connotación nupcial del texto, el acto de cruzar el río representa la “muerte” de la hilandera-doncella (el serbal –especie nacida de una doncella muerta–), pero, a la vez, el comienzo de la vida de una hilandera-esposa.

El hecho de que el uso de la madera de serbal, según las creencias populares, está absolutamente tabuizada, excepto para hacer utensilios de hilar, subraya una vez más el vínculo entre la hilandera cósmica y esta especie. Esta figura mitológica aparece en esta *pesma* como una pastora de ciervos y una novia, mientras que el ciervo desempeña una vez más el papel del animal vadeador a través del cual se realiza un paso –la iniciación nupcial de la doncella–.

Con respecto a las ideas expuestas arriba sobre la posible asociación (o, incluso, ecuación) entre esta figura mitológica con la imagen de la cierva, es significativa también una variante de este canto, que ha sido transcrita por Obradović entre los serbios de Slavonija:

³⁰⁴ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 954, p. 654.

³⁰⁵ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 955, p. 655.

³⁰⁶ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 461, p. 333.

³⁰³ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 463, pp. 333-334.

³⁰⁷ M. Frenk Alatorre, 2003, t. 1, n° 462, p. 52.

³⁰⁸ Sobre las creencias serbias respecto del serbal, véase: V. Čajkanović, 1994, 4, pp. 45-46.

Zeleni se livada
 U njoj pasu jeleni.
 Čuvala i' devojka,
 gonila ih na more,
 svi ljeljeni predoše,
 sam' ne mogla ljeljenka.
 Uze ljelju na roge,
 pa je baci na brege,
 –tu će nikla zovika,
 ja odreza zoviku,
 pa napravi diplice
 da dodiplim do majke,
 da se majka veseli,
 da me ženi k' jeseni,
 kad urode kesteni.³⁰⁹

Verdea el campo,
 en él pastan los ciervos.
 La niña cuidaba de ellos,
 los llevaba al mar.
 Vadearon todos los ciervos,
 mas no pudo la cervatilla.
 Acojió³¹⁰ a la cervatilla con los cuernos,
 y la soltó³¹¹ en la orilla –
 allí donde nació el saúco,³¹²
 yo corté el saúco,
 y me hice un flautín
 para que me oiga mi madre,
 para que se alegre,
 y me case en otoño³¹³
 cuando maduren castaños.

Hay dos cosas curiosas en esta variante. La primera consiste en un constante juego de palabras que sugieren la naturaleza, una vez humana, y otra vez animal de los protagonistas: la doncella aparece primero como una pastora de ciervos, para convertirse después en una “cervatilla”, mientras que en el personaje que acoge con los cuernos a la “cervatilla” parecen estar unidas la figura del ciervo y la del mozo que anuncia su propio casamiento. Otra curiosidad de esta variante es su clara voz masculina. Es una pena que Obradović no haya anotado nada acerca de la situación en la que oyó la variante, pero es difícil que haya sido cantada por muchachas durante el *prelo* (como es el caso de la variante anterior), es decir, durante la misma acción de hilar, tejer y bordar en las veladas en las que las mozas preparaban la lencería que, una vez casadas, iban a llevar consigo como dote a su nueva casa. Lo interesante es que puede que aquí se trate de un caso más del texto que versa sobre el mismo mitogema, pero que aparece contado desde las dos perspectivas, la masculina y la femenina (sobre este tipo de textos en la tradición lituana véase el capítulo II.2.1.1.). Otro texto citado que guarda cierto parentesco con los motivos comentados es la *pesma Marica tenía nueve camisas*, citado en el capítulo III.2.1.1., en el que la protagonista, después de “rociarse con rocío hasta la cintura y hasta las mangas” pide

³⁰⁹ Obradović, M., *CE*, ms. 25/2, n° 32.

³¹⁰ La forma verbal *uze* pertenece a la tercera persona singular, pero en la lengua coloquial es común también su uso como primera persona singular, porque la *h* final de *uzeh* (= 1° persona sing.) puede quedarse muda. Por esa razón el verbo en cuestión puede ser traducido también con ‘acogí’.

³¹¹ Lo que se ha dicho respecto de *uze* también vale para *baci* (3° sing.) y *bacih* (1° sing.). De forma que, en nuestro caso, el verbo podría ser traducido tanto con ‘soltó’, como con ‘solté’.

³¹² La sustitución del serbal por el saúco probablemente provenga del hecho de que, en la tradición serbia, el saúco es el árbol que suele aparecer en todos los relatos del tipo del rey Midas como la especie a través de la cual se revela la verdad ocultada. Véase sobre ello: V. Čajkanović, 1994, 4, pp. 89.

³¹³ El otoño es la época en la que, entre los serbios, se realizan tradicionalmente las bodas.

a Dios que la convierta en un abeto de cuyas ramas el “pastor Juanito” hará un flautín, y cuyo sonido –que será igual a su voz (la de la moza) – aplacará el disgusto de su madre.

He aquí una *pesma* en la cual, de forma explícita, se revela el carácter cósmico de la pastora de ciervos:

С ону страну Цариграда
Расла трава ђетелина,
У њу пасу два јелена,
Чувала их ђевојчица,
У сунце је обучена,
Звијездама запучена,
А Даницом опасана,
Преодницом превјешена.
На чело јој месец сјаје,
Гледале је три делије.
Један од њих говораше:
„Волиј би је распучати,
Него цару братац бити.”
Други од њих говораше:
„Волиј бих је распасати,
Него с царем вечерати.”
Трећи од њих говораше:
„Волиј бих је обљубити,
Него с душом у рај бити.”³¹⁴

Al otro lado de Constantinopla
crecía la hierba de trébol.
En ella pastaban dos ciervos.
La niña cuidaba de ellos:
en el sol está vestida,
con estrellas abrochada,
con Venus ceñida,
con el alba está velada,
en la frente le brilla la luna.
Tres caballeros la miraban,
uno de ellos decía:
“Preferiría desabrocharla
a ser hermano del zar.”
El segundo de ellos decía:
“Preferiría desceñirla
a cenar con el zar.”
El tercero de ellos decía:
“Preferiría hacer el amor con ella
a estar con mi alma en el paraíso.”

Todos los atributos de la pastora de ciervos, que mora en el extremo este (al otro lado de Constantinopla), la vinculan al alba y a la estrella de la mañana. Es una figura matutino-nocturna: está vestida del sol, abrochada con estrellas, ceñida con el lucero matutino, velada con el alba y lleva la luna en la frente. Los dos ciervos de la pastora cósmica probablemente se refieran a esa doble naturaleza diurno-nocturna que está representada como una pareja de ciervos que pasta en una misma pradera al otro lado de la Ciudad del Zar³¹⁵.

En sus intentos de reconstruir el sistema de ideas vinculadas a la antigua diosa eslava Mokoš/Mokoša/Makoš/Makoša, más tarde asimilada en la imaginación popular por santa Parasceve (=Αγία Παρασκευή), los estudiosos han llamado la atención sobre ciertos atributos suyos: se la imaginaba como una mujer que pasaba las noches hilando³¹⁶ y que era patrona de hilanderas, labores femeninas en general, de mozas y

³¹⁴ Vuk, 1898, 5, n° 254. Véase también la variante n° 432.

³¹⁵ El nombre eslavo para Constantinopla es *Цариград* (=La Ciudad del Zar).

³¹⁶ Véase la cita de Ivanov y Toporov en: S. Petrović, 1999, p. 287.

mujeres y, en especial, de las parturientas, igual que de los recién nacidos³¹⁷. En la tradición serbia se ha conservado un gran número de costumbres y creencias vinculadas al viernes, que el pueblo consideraba el día de la santa Parasceve (*παρασκευή*, ‘viernes’) –conocida también por su nombre eslavo, en serbio, Petka (de *petak*, ‘viernes’) y, en ruso, *piatnica*, ‘viernes’–, de las que se puede ver que, aparte de lo indicado arriba, esta figura probablemente haya sido imaginada como protectora de animales y de su procreación –el día en el que se festeja (14 de octubre), se soltaba a los carneros entre las ovejas y a los machos cabríos entre las cabras–³¹⁸. Rybakov llama la atención sobre el hecho de que el viernes era el día dedicado a la diosa Venus-Afrodita y concluye que Mokoš debería pertenecer a este prototipo de divinidad femenina cuyas variantes conocían todos los indoeuropeos³¹⁹. En nuestro caso, este detalle apoya una vez más la relación entre la estrella matutina/vespertina y la figura femenina a la cual, en las *pesmas* citadas, se la imagina como una hilandera/bordadora/tejedora que en sí une las funciones del psicopompo, de la señora del destino, la Diosa Madre responsable de la materialización y la desmaterialización de todas las formas de la vida y, por fin, de la novia cósmica. En cuanto a la figura de la “dulce novia” es posible que se trate de una figura divina distinta de la “Señora de la necesidad cósmica” y la “Madre de la vida materializada”, pero, a la vez, relacionada con ella. A esa conclusión lleva el hecho de que en las *pesmas* aparecen dos figuras femeninas relacionadas con ciervos, pero marcadas por una característica que las separa: la pastora de ciervos que aparece en el papel de novia que *no puede vadear el agua sola* y necesita que un ciervo la transporte y, por otro lado, la *vila* conocedora del universo, que igual que “la *dzîñă* mayor” es igualable a su ciervo y, por lo tanto, *capaz de vadear aguas y pasar fronteras por sí sola*. Hemos visto que el motivo del ciervo iniciático a veces es sustituible por la figura mitológica de una *vila* / *dzîñă* mayor relacionada con el nacer y la muerte. El mismo personaje ha aparecido en una de las *pesmas* citadas como patrona de la vida matrimonial –acordémonos de la *vila-Lucero Matutino* que prepara a una moza para el casamiento alisándole el cabello y adornando su cuello con perlas y, acto seguido, invocando a un mozo para que la lleve y la convierta en madre de los “buenos hijos” que le parirá (capítulo

³¹⁷ Véanse: D. Bandić, 1991, pp. 210-213; S. Petrović, 1999, pp. 285-288; B. A. Rybakov, 1981, pp. 379-392.

³¹⁸ Sobre las costumbres serbias vinculadas al viernes en general, a los 12 viernes más importantes en el calendario anual y a las dos santas cristianas relacionadas a este día, véanse “Петрак”, “Петка Трновска” y “Петковица” en: M. Nedeljković, 1990, pp. 178-182.

³¹⁹ B. A. Rybakov, 1981, pp. 388-389.

III.2.1.3.)-. Como hemos señalado a lo largo del capítulo III.2.1.4., esta figura probablemente no esté vinculada al ciervo, sino a la cierva mitológica cornífera, cuyos cuernos son de oro. Nos parece posible que las doncellas ibéricas de la cantiga *Ay, cervos do monte, vinvos preguntar* y del zéjel *Cervatica, que no me la vuelvas* se dirijan justamente a este tipo de patrona de lazos matrimoniales.

III.3.7.2.5. *Pedro, el orfebre*

El novio cósmico de la “hilandera” es “Pedro, el orfebre”. La proximidad semántica de las acciones de tejer/hilar/bordar con hilos de oro y la de trabajar en oro está bastante clara. Lo que nos gustaría hacer es detenernos un poco más en la función cosmogónica de la acción de trabajar el metal y, en particular, en la imagen del herrero que está estrechamente relacionada con el motivo del orfebre cósmico.

El motivo del orfebre (en otras variantes, un joyero), sentado en uno de los cuernos del ciervo, tiene sus paralelos en los cantos navideños lituanos. Este dato es interesante por dos razones: primero, porque la tradición lituana es una de las pocas en las que ha sido hallado el motivo de la falsa excusa del agua enturbiada por un animal y, luego, porque unas de las variantes de la *pesma* serbia han sido recogidas justamente como cantos navideños, igual que textos lituanos que vamos a citar. Dado el caso de que los hemos conseguido en su traducción al ruso, serán citados en ese idioma con su debida traducción al castellano hecha por nosotros:

Примчался олень Девятирогий, Лелю коляда, коляда.	Llegó corriendo el ciervo de nueve cuernos, <i>lëllu kollada, kollada</i> ³²¹ .
---	--

На первом роге Огонек горел, Лелю коляда, коляда. ³²⁰	En el primer cuerno ardía el fuego, <i>lëllu kollada, kollada.</i>
--	--

Прибегает олень Девятирогий, Ой коляда, коляда!	Llega corriendo el ciervo de nueve cuernos, <i>Hey, kollada, kollada!</i>
---	---

И прибежав, он В воду глядит,	Y al llegar, mira al agua
----------------------------------	------------------------------

³²⁰ N. Laurinkiene, 2000, p. 39.

³²¹ A diferencia de los estribillos “sin sentido” serbios que hemos transmitido escritos en la variante serbo-croata del alfabeto latino, aquí hemos optado por transcribir los estribillos tal como se pronuncian.

Ой коляда, коляда!	<i>Hey, kollada, kollada!</i>
В воду глядит И рога считает, Ой коляда, коляда!	Mira al agua y cuenta los cuernos <i>Hey, kollada, kollada!</i>
На рожках Новая горница, Ой коляда, коляда!	En los cuernos, un cuarto nuevo, <i>Hey, kollada, kollada!</i>
В той горнице Кузнецы куют, Ой коляда, коляда! ³²²	En ese cuarto, los herreros están forjando <i>Hey, kollada, kollada!</i>

Ой и прибегает Быстрый олень, Лелю коляда, коляда.	<i>Hey, y llega corriendo el ciervo veloz, llellu kollada, kollada.</i>
Быстрый олень Девятирогий, Лелю коляда, коляда.	El ciervo veloz de nueve cuernos, <i>llellu kollada, kollada.</i>
На девятом роге Кузнецы куют, Лелю коляда, коляда. ³²³	En el noveno cuerno los herreros están forjando <i>llellu kollada, kollada.</i>

Ой бежал, бежал Пугливый олень, Лелю коляда, коляда.	<i>Hey, corría, corría el ciervo asustado, llellu kollada, kollada.</i>
Пугливый олень Девятирогий, Лелю коляда, коляда.	El ciervo asustado de nueve cuernos, <i>llellu kollada, kollada.</i>
На девятом роге Новая горница, Лелю коляда, коляда.	En el noveno cuerno, un cuarto nuevo, <i>llellu kollada, kollada.</i>
В той горнице Кузнецы куют, Лелю коляда, коляда. ³²⁴	En ese cuarto, los herreros están forjando, <i>llellu kollada, kollada.</i>

³²² N. Laurinkiene, 2000, pp. 39-40.

³²³ N. Laurinkiene, 2000, p. 40.

³²⁴ N. Laurinkiene, 2000, p. 40.

Nada más echar un breve vistazo a estas cuatro variantes del canto navideño lituano, salta a la vista toda una serie de motivos compartidos con las *pesmas* serbias comentadas arriba: la imagen de un ciervo enorme con una cornamenta tan grande que en ella pueden colocarse personas/cuartos, la presencia de herreros en uno de los cuernos del ciervo, la ubicación del ciervo al lado del agua, el fuego en el primero de los cuernos y estribillos en los que aparecen las palabras *lℓellu* (en serbio le corresponde el *ljeljo/љелџо*, cuya transcripción al castellano sería ‘lℓello’) y *kollada* (en la tradición serbia, *koledo/коледо*), típicas de los cantos navideños.

La folklorista lituana Nijole Laurinkiene ha interpretado estos cantos navideños dentro del contexto de la tradición lituana y de otras tradiciones (bálticas, caucásico-ibéricas, siberianas y eslavas), tomando en cuenta varios elementos mitológicos en los que están basados sus motivos. La autora llama la atención sobre los resultados de las investigaciones de la arqueóloga Vaitkunskiene, que demuestran una gran importancia del ciervo y del reno (junto con la del ave acuática y la serpiente) en la mitología de los antiguos pueblos de las regiones báltica, caucásico-ibérica y siberiana y cuyas huellas se pueden rastrear hasta la época del neolítico. Apoyando su interpretación en toda una serie de bellísimas leyendas y curiosas creencias de los pueblos caucásicos y siberianos, Laurinkiene señala que el ciervo de los cantos navideños lituanos tiene simbología solar (subrayada en el motivo del fuego que el ciervo lleva en el primero de sus nueve cuernos) y que sus atributos –el tamaño colosal (en sus cuernos están herreros que forjan, o incluso una herrería entera) y el número de sus cuernos– revelan su estrecha (a pesar de no estar explícitamente expresada) relación con la imagen del árbol cósmico. Según apunta, en la tradición lituana, existe el motivo del árbol mitológico con nueve ramas igualables a los nueve cuernos del ciervo. La autora relaciona estos motivos con otros numerosos casos de árboles cósmicos de las tradiciones dispersas por las zonas norte y central de Asia, igual que por el sudeste de Siberia, que suelen tener siete o nueve ramas correspondientes a las zonas del cielo y los niveles cósmicos. Encuentra la prueba para ello en la mitología caucásico-ibérica, en la que existe la figura de un ciervo con una prominente y enramada cornamenta, por la cual, subiéndose por ella, es posible llegar hasta la región más alta del universo. Señala que esta imagen, en la que el ciervo tiene el papel de *intermediario* entre diferentes regiones cósmicas, está reflejada también en las creencias de los evenkes, según los cuales, siguiendo al ciervo cósmico, es posible llegar a otros mundos (bajar de la zona mediana a la inferior y subir de la inferior a la superior). Menciona también

que entre los pueblos siberianos se ha atestiguado una original explicación de la desaparición nocturna del sol: a este astro se lo imagina como un reno del tamaño colosal, que durante el día atraviesa el firmamento y desaparece al anochecer en el mundo de los muertos (imaginado como un infinito mar subterráneo). Respecto al motivo de los herreros, la autora señala que en muchas tradiciones la imagen del herrero está vinculada a la idea del creador de los elementos cósmicos: en un mito finlandés, se menciona un herrero que forja el firmamento con sus astros, un molino celestial y un arado, mientras que entre los lituanos han sido hallados mitos en los que se mencionan un herrero que forja el sol (y lo coloca en el cielo) y un enorme martillo de hierro con el que los signos del zodiaco consiguen liberar el sol capturado por un rey poderoso. De ahí que la autora concluya que el motivo del herrero está relacionado con la creación del sol, mientras que el utensilio principal del herrero, el martillo, está vinculado a la idea de la liberación de este astro, por lo cual, los herreros del canto lituano navideño deberían ser interpretados como forjadores y liberadores del sol en la época del solsticio de invierno, cuando se canta esta *daina* navideña³²⁵.

Según señala Rybakov, el antiguo dios eslavo del cielo y del fuego, Svarog (compárese con el antiguo indio *svarga*, ‘cielo’, ‘mundo superior’) es aquel que enseñó a la gente a forjar el metal y producir armas al soltar una tenaza y hacerla caer desde el cielo. Su hijo es Svarožić, el Sol, al que también se le llama Dažbog, el “Dios Dador” y él es el que sustituye a su padre en el trono³²⁶. En varias culturas del mundo el herrero aparece como símbolo del Demiurgo – no es el Creador, pero sí es su asistente. Suele forjar el arma del dios uránico supremo y esa arma, que es una herramienta cosmogónica, suele ser el rayo o el trueno, símbolos de la actividad celeste. Así, el Brahmanpartí védico (el primer herrero) suelda el mundo en una acción de crear el ser a partir del no ser. Según Chuang-tse, el cielo, la tierra, igual que la creación de las formas existentes en ellos son obra de herrero. En China ha sido atestiguada la creencia de que durante la acción de forjar se entra en comunicación con el cielo, mientras que en el relato mítico celta sobre la Segunda Batalla de Moytura, el herrero Goibniu, ayudado por los dioses artesanos, forja las armas con las que los irlandeses consiguen vencer a los Fomores, representantes de los poderes infernales. El herrero puede aparecer como sustituto del organizador del mundo o como pacificador y mediador en los dos mundos, el de los vivos y el de los muertos;

³²⁵ Sobre todas estas ideas de la autora, véase: N. Laurinkiene, 2000, pp. 39-41.

³²⁶ B. A. Rybakov, 1981, p. 10.

por esta razón también está ligado a la idea de la iniciación³²⁷. Por todo lo señalado vemos que los motivos de la hilandera/tejedora y el orfebre/herrero cósmicos están muy cercanos uno a otro y vinculados a las ideas de la materialización y la desmaterialización de las formas en el universo.

III.3.7.2.6. *El ciervo primordial*

Las reveladoras observaciones de N. Laurinkiene están completamente conforme con la imagen del orfebre serbio sentado sobre uno de los cuernos del ciervo y que, por su nombre, está vinculado a la figura de Perun, la divinidad del rayo y dios uránico supremo; su arma, como ya ha sido señalado, es justamente la maza/martillo. También es posible establecer paralelos con el motivo del ciervo igualable al árbol cósmico y a la figura intermediaria durante el paso por las esferas del universo. Sin embargo, a pesar de que la simbología solar del ciervo ha sido indudable en un gran número de textos comentados hasta ahora, el ciervo que transporta a la pareja de novios cósmicos parece sobrepasar con creces la imagen del sol. A este ciervo se le atribuye un nivel de primordialidad más grande que aquel que le pertenece al sol: es portador de la pareja cósmica anterior a la creación de este astro y, lo que es muy probable, puede que el ciervo sea incluso anterior a la misma pareja, es decir, que sea la imagen del estado anterior a la diferenciación entre la figura femenina y la masculina: sentados cada uno sobre un cuerno del ciervo, los novios se parecen a dos “ramas” de un mismo árbol cósmico.

Es curioso mencionar también que en la tradición lituana, según informa N. Laurinkiene, la acción de forjar de los herreros mitológicos está vinculada también a la creación de los siguientes objetos: el anillo de oro, las tijeras de plata, el caldero de oro y la corona de perlas³²⁸. Esta serie de motivos revela que en la acción de forjar se crea no sólo el sol, sino los objetos asociados a las dos figuras de los consortes divinos: 1) el anillo de oro, relacionado con el collar de oro y el sol; 2) las tijeras de plata –utensilio necesario para cortar hilo–; 3) el caldero de oro, que puede estar relacionado con los calderos dorados utilizados con fines rituales y vinculados a la idea de la renovación de la vida; ya hemos hablado del Caldero de Gundestrup (en el que aparecen representaciones del dios-ciervo Cernunnos, junto con otros dos: el dios

³²⁷ Sobre todas estas ideas, véase “Herrero, forjador” en: J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, pp. 560-561.

³²⁸ N. Laurinkiene, 2000, p. 41.

de la tempestad y de la rueda cósmica y la diosa con trencitas y grullas/garzas); 4) la corona de perlas, motivo relacionado con la simbología ya señalada del rocío, del alba y del agua uránica fertilizante.

Enseguida comentaremos una serie de cantos navideños búlgaros y serbios que apoyan la hipótesis sobre la primordialidad del ciervo mitológico. En los cantos navideños búlgaros es muy común el motivo de la caza del ciervo y ese canto existe en muchas variantes. El ciervo a veces tiene cuernos de oro y el acto de cazarlo anuncia el casamiento del joven cazador:

(...)	(...)
Скочи елен, прескочи ги,	Saltó el ciervo, lo sobresaltó,
Скочи юнак надскочи го,	saltó el héroe, lo alcanzó.
Та улови сури елен,	Y cazó al ciervo pardo,
Та му изби златни роги,	le quitó los cuernos de oro,
Та ги носи при златаре	y los llevó al orfebre,
Да му леят двойно тройно,	para que le funda, doble, triple,
Двойно тройно вити гривни,	doble, triple, pulseras finas,
Вити гривни мален пръстен. ³²⁹	collares finos, anillo pequeño.

Como podemos ver, en este canto búlgaro, el joven caza el ciervo para cortar los cuernos de oro, llevarlos al orfebre y hacer *de ellos* pulseras y un anillo para su novia. Suele salir de casa al alba y puede aparecer asociado al sol:

Стани Нине, господине,	¡Para, Nine, señor!
Ой коледо, мой коледо!	¡Hey, <i>koledo</i> , mi <i>koledo</i> !
Зора се е зазорила,	Alboreó el alba,
Из хубава Влашка земя,	de la bella tierra vlaca,
Из гиздаво Дряно-поле.	del hermoso campo de Driano.
Не е зора, ни видело,	No es alba, ni es el día,
Но е Храбрю с добра коня,	sino Hrabryu en su buen caballo,
Де си гони сур елена (...) ³³⁰	está persiguiendo al ciervo pardo (...)

Normalmente consigue cazar al ciervo al lado del Danubio (o en la desembocadura del Danubio en el Mar Negro), donde unas doncellas “blanquean paños” y “lavan los pies”³³¹. Dado el hecho de que se trata de cantos que se realizaban en la época del solsticio de invierno, este motivo debería estar relacionado con la idea del renacer del sol. Sin embargo, aquí es el joven cazador el que aparece asociado al sol y no el ciervo.

³²⁹ V. Stoin, 1928, n° 39.

³³⁰ B. Anguelov y H. Vakarelski, 1946, n° 108.

³³¹ Véase B. Anguelov y H. Vakarelski, 1946, n° 108. En la mayoría de las variantes de este canto, el mozo consigue cazar al ciervo gracias a la ayuda de unas doncellas que blanquean paños en el río; él les pide que tiendan los paños y así detengan al ciervo; ellas lo hacen, lo cogen y lo reparten entre sí; una se queda sin nada; a ésa la lleva el mozo a su casa para casarse con ella.

Puede que la respuesta esté en este canto navideño recogido en una pequeña comunidad serbia de Hungría³³²:

Pođe u lov, koledo!	Se fue a cazar, <i>¡koledo!</i>
Mlad delija, koledo!	El joven héroe, <i>¡koledo!</i>
Pusti hrte, koledo!	Soltó galgos, <i>¡koledo!</i>
U livade, koledo!	A los campos, <i>¡koledo!</i>
I ogare, koledo!	Y los sabuesos, <i>¡koledo!</i>
U lugove, koledo!	A los bosques, <i>¡koledo!</i>
Hrtovi mu, koledo!	Sus galgos, <i>¡koledo!</i>
Zalajaše, koledo!	Ladraron, <i>¡koledo!</i>
I ogare, koledo!	Y sus sabuesos, <i>¡koledo!</i>
Isteraše, koledo!	Echaron fuera, <i>¡koledo!</i>
Belu vilu, koledo!	A la blanca <i>vila</i> , <i>¡koledo!</i>
Na jelenu, koledo!	En el ciervo, <i>¡koledo!</i>
Na jelenu, koledo!	En el ciervo, <i>¡koledo!</i>
Zlatorogu, koledo!	De cuernos de oro, <i>¡koledo!</i>
Zlatorogu, koledo!	De cuernos de oro, <i>¡koledo!</i>
I parogu, koledo!	Ramificados, <i>¡koledo!</i>
Zmijom ga je, koledo!	Con una serpiente, <i>¡koledo!</i>
Zauzdala, koledo!	Lo ha embridado, <i>¡koledo!</i>
A s drugom ga, koledo!	Y con otra, <i>¡koledo!</i>
Opasala, koledo!	Lo ha ceñido, <i>¡koledo!</i>
A trećom ga, koledo!	Y con la tercera, <i>¡koledo!</i>
Opšibuje, koledo!	Lo está fustigando, <i>¡koledo!</i>
Zapne strelu, koledo!	Tensó la flecha, <i>¡koledo!</i>
Mlad delija, koledo!	El joven héroe, <i>¡koledo!</i>
Da ustrelji, koledo!	Para flechar, <i>¡koledo!</i>
Belu vilu, koledo!	A la blanca <i>vila</i> , <i>¡koledo!</i>
Na jelenu, koledo!	En el ciervo, <i>¡koledo!</i>
Zlatorogu, koledo!	De cuernos de oro, <i>¡koledo!</i>
Zlatorogu, koledo!	De cuernos de oro, <i>¡koledo!</i>
I parogu, koledo!	Ramificados, <i>¡koledo!</i>
Al' govori, koledo!	Mas decía, <i>¡koledo!</i>
Bela vila, koledo!	La blanca <i>vila</i> , <i>¡koledo!</i>
«Ne streljaj me, koledo!	“No me fleches, <i>¡koledo!</i>
Mlad delijo, koledo!	Joven héroe, <i>¡koledo!</i>
Kazat ću ti, koledo!	Te diré, <i>¡koledo!</i>
Do tri bilja, koledo!	Tres plantas, <i>¡koledo!</i>
Prvo bilje, koledo!	La primera planta, <i>¡koledo!</i>
Kazat ću ti, koledo!	Te diré, <i>¡koledo!</i>
Da ti polje, koledo!	Para que tu campo, <i>¡koledo!</i>
Žitom rodi, koledo!	Dé trigo, <i>¡koledo!</i>
Drugo bolje, koledo!	La segunda planta, <i>¡koledo!</i>
Kazat ću ti, koledo!	Te diré, <i>¡koledo!</i>
Da t' vinograd, koledo!	Para que tu viña, <i>¡koledo!</i>
Vinom rodi, koledo!	Dé vino, <i>¡koledo!</i>
Treće bilje, koledo!	La tercera planta, <i>¡koledo!</i>

³³² Esta comunidad del pueblo de Dušnok es curiosa por varios elementos arcaicos que se pueden hallar en sus cantos. El hecho de que en los principios del siglo XX eran de confesión católico-romana ha llevado a ciertos estudiosos a atribuirles la identidad croata, a pesar de que ellos mismos insistían en que eran *raci*, es decir, serbios (se trata de otro nombre con los que llama a los serbios, pero que ahora ya ha caído en desuso). Sin embargo, el material etnográfico-lingüístico claramente revela su origen serbio. Sobre ellos, véase: S. Velin, 1976.

Kazat ću ti, koledo!	Te diré, ¡ <i>koledo!</i>
Da ti žena, koledo!	Para que tu mujer, ¡ <i>koledo!</i>
Muško rodi, koledo!	Dé a un hijo varón, ¡ <i>koledo!</i>
Na čast pesma, koledo!	Este canto, al honor, ¡ <i>koledo!</i>
Mlad' domač'nu, koledo! ³³³	Del joven anfitrión, ¡ <i>koledo!</i>

Esta “blanca *vila*” que monta sobre ciervos a los que embriada y fustiga con serpientes es la misma figura mitológica que la doncella-fuente y la doncella-albahaca de los capítulos III.2.1.2. y III.2.1.4. Como ya ha sido señalado, en una variante de la balada sobre esta doncella cósmica y su pretendiente humano, la doncella entra en combate con el ejército del bajá tirano montando sobre un caballo ensillado con cuernos de un ciervo, al que fustiga con una serpiente. Respecto de ello, no está de más mencionar que en los pueblos serbios de Crna Reka los *koledari* cantaban canciones de alabanza a la “*vila Koleda*”³³⁴, probablemente, la misma figura que la “blanca *vila*” de la *pesma* citada. Esta figura virginal está a la vez relacionada con la fertilidad – ella es concedora de plantas que proveen la fertilidad de los campos, viñas y mujeres. En el capítulo III.2.1.4, hemos visto que esta figura pertenece al prototipo divino igualable a la Ártemis primitiva (todavía no identificada con la luna y relacionada con la fertilidad) o a la Inanna sumeria, y que puede aparecer igualada a la estrella de la mañana y a la cierva cornuda que tiene cuernos de oro. Se deduce que la figura de la “blanca *vila*” perseguida por el “joven héroe” es el ciervo de cuernos de oro y es la estrella de la mañana (a la que, como hemos visto en el capítulo III.2.1.3., el cantor popular llamar “cierva-la-mañana-de-oro”). En la *pesma* navideña serbia, en cambio de su vida, la “blanca *vila*” ofrece revelar el secreto de las plantas de la fertilidad de los campos, viñas y mujeres, mientras que en el canto búlgaro, la muerte del ciervo anuncia el casamiento de la joven pareja y el comienzo de la época fértil, es decir, la caza de la *vila*/ciervo es necesaria para conseguir la fertilidad. Igual que en el caso de la “pastora de ciervos” que vadea el agua con la ayuda del ciervo (acción asociada a la *muerte de su doncellez* y al *comienzo de su condición de mujer*), el motivo de la caza de la cierva astada por parte del héroe solar puede hacer referencia al casamiento entre el sol y la estrella de la mañana –motivo ya comentado en los capítulos anteriores y probablemente relacionado con la idea del dominio recobrado sobre la duración del día y del momento del amanecer–.

³³³ S. Velin, 1976, n° 22, pp. 109-110.

³³⁴ M. Nedeljković, 1990, p. 115.

Aparte de los motivos ya comentados (el de la persecución de la “blanca *vila*” montada sobre el ciervo de cuernos de oro, el de los ciervos asociados a la fertilidad de los campos arados por los “bueyes-ciervos” y el del ciervo en cuyos cuernos están sentados la hilandera y el orfebre cósmicos), en las *pesmas* serbias de la Nochebuena el ciervo de cuernos de oro aparece estrechamente vinculado a la figura de san Pedro. He aquí una de esas *pesmas* que fue recogida como canción cantada a una mujer anciana:

Уранила, коледо, стара мајка, коледо!
 Светој цркви, коледо, на јутрењу, коледо.
 Сусрете је коледо, свети Петар, коледо,
 на јелену, коледо, златорогу, коледо,
 златорогу, коледо, и парогу, коледо.
 „Врн’ се на траг, коледо, стара мајко, коледо!
 Ево су ти, коледо, гости дошли, коледо,
 добри гости, коледо, колеђани, коледо,
 који оде, коледо, Бога моле, коледо,
 за старога, коледо, за Бадњака, коледо,
 за младога, коледо, за Божића, коледо.“
 Слава и част, коледо, домаћину, коледо!
 Тебе на част, коледо, стара мајко, коледо!³³⁵

¡Madrugó, *koledo*, la madre anciana, *koledo*!
 A la santa iglesia, *koledo*, a los maitines, *koledo*.
 Se encontró, *koledo*, con san Pedro, *koledo*,
 en el ciervo, *koledo*, de cuernos de oro, *koledo*,
 de cuernos de oro, *koledo*, y ramificados, *koledo*.
 “¡Vuelve [a casa], *koledo*, madre anciana, *koledo*!
 Aquí tienes, *koledo*, visitantes llegados, *koledo*,
 buenos visitantes, *koledo*, los *koledani*, *koledo*,
 que van andando, *koledo*, a Dios pidiendo, *koledo*,
 para el Viejo, *koledo*, para *Badnjak*, *koledo*,
 para el Joven, *koledo*, para *Božić*, *koledo*.”
 ¡Gloria y honor, *koledo*, al anfitrión, *koledo*!
 ¡En tu honor, *koledo*, madre anciana, *koledo*!

En esta *pesma* aparece la figura de “san Pedro” en el papel del cabeza de la comitiva de los *koledani* o *koledari*, el grupo de diez o más hombres que, disfrazados (uno de “novia” y los demás de seres con atributos animalísticos), iban desde el día de San Ignacio (20 de diciembre) hasta la Nochebuena por el pueblo visitando casas, “armados” con espadas de madera y simulaban luchar contra unos seres malignos invisibles; de esa forma los “expulsaban” de la casa visitada. Durante su visita, los *koledari* cantaban *koledarske pesme* (= ‘las *pesmas* de los *koledari*’), una para cada miembro de la familia a la que visitaban y que eran apropiadas para esa persona. Los *koledari* tenían que ser ritualmente puros –eran normalmente mozos no casados, y en las zonas en las que se permitía que participasen hombres casados, éstos durante cinco días preparatorios no podían compartir lecho con la mujer–³³⁶. El estribillo de estas *pesmas* es “*koledo*” –típico de un gran número de tradiciones eslavas, pero también de la lituana y la rumana–. Es palabra derivada de la misma raíz que *calendae* (lat.), de la que también proviene la palabra serbia *kolo*, que se refiere tanto a la rueda, como a la danza en forma de círculo/semicírculo de la que ya hemos hablado arriba. Vemos, por lo tanto, que se trata de la palabra estrechamente relacionada con la imagen de la

³³⁵ Vuk, 1953, 1, n° 191, p. 122.

³³⁶ Sobre las variantes de *koledari* en distintas zonas y comunidades serbias, véase: M. Nedeljković, 1990, pp. 115-117.

rueda cósmica, que es el atributo del dios uránico supremo. El motivo de la liberación del sol capturado por un rey poderoso y malo y realizada por los signos de zodiaco (que no son otra cosa que la “rueda cósmica”) que existe en la tradición lituana, debe de estar muy cercana a la costumbre de los *koledari*.

En la *pesma* citada, san Pedro encabeza la comitiva de los *koledari* montado sobre un ciervo de cuernos de oro y dice a la “madre anciana” que no vaya a los maitines, sino que vuelva a casa porque han llegado los *koledari*. En estas palabras de “san Pedro” se notan huellas de un tipo de rivalidad entre la “religión antigua” (*koledari*) y la “religión nueva” (cristianismo), en la que “san Pedro”, siendo el cabeza de los *koledari*, revela que en realidad no es un santo cristiano, sino una figura perteneciente a la religión precristiana y “disfrazada” del santo. Este nombre, como ya hace tiempo ha señalado el sapientísimo Čajkanović, suele cobijar en sí la figura de Perun, el dios antiguo-eslavo de la tempestad y del rayo. Hasta ahora ha aparecido en muchos textos serbios que hemos analizado, en los que a veces puede esconderse detrás del hipocorístico Pero. En el primer verso de la variante citada de la *pesma Balsamita, Pero, leljo*, la mención de la figura que lleva este nombre está acompañada por el vocativo “leljo” (=‘cervatillo’ en el dialecto de sudeste de Serbia), lo que, teniendo en cuenta el motivo de san Pedro montado sobre un ciervo de cuernos de oro, reafirma una vez más la relación entre Perun y el ciervo cósmico. Como podemos ver, Perun / ciervo cósmico es el que encabeza a los *koledari*. Esto se confirma en el nombre de la máscara principal de los *koledari* en la zona de Banat: *šerbulj, čerbulj* (palabras derivadas del *cervus* latino e introducidas al serbio a través del contacto con los rumanos, cuyas comunidades son muy numerosas en Banat) o *jelen* (=‘ciervo’ en serbio). Esta máscara suele tener cuernos de los ciervos (verdaderos o imitados con ramas de árboles)³³⁷. Ilić ha realizado estudios sobre la presencia de esta máscara en la parte serbia de Banat³³⁸ en la que conviven varias etnias, de las cuales las más numerosos son los húngaros, rumanos, gitanos y serbios. A diferencia de las comunidades húngaras, en las que la máscara del ciervo no existía, en las otras tres etnias se practicaba la costumbre de la danza de esta máscara. Según han mostrado los

³³⁷ No se utilizan siempre los cuernos del ciervo, a veces se trata de cuernos de carnero o de toro, pero es probable que estos últimos se utilizasen por ser más fáciles de conseguir. En cuanto al toro, este animal podría haber sido considerado igualable en su función al ciervo. Entre los rumanos, aparte del nombre *čerb* (=ciervo) para la máscara, es muy común el de *tur* (=animal cáprido muy común en Cáucaso). Sobre este tipo de máscaras y la bibliografía sobre ellas, véase: M. Ilić, 1964, pp. 45-68, 235-238. Sobre la costumbre, véase también D. Srejojić, 1955, pp. 231, 234-235.

³³⁸ El Banat geográfico es compartido por Rumanía y Serbia.

resultados del estudio realizado por Ilić, los portadores de la costumbre eran los rumanos y los serbios. El hecho de que en el siglo XX la única zona de Serbia en la que ha sido detectado el uso de la máscara del ciervo sea Banat y de que esa costumbre estuviera muy extendida por casi toda Rumania, ha llevado a esta etnógrafa a la conclusión de que se trata de la máscara introducida en Banat por los colonizadores rumanos procedentes de la zona carpática. Sin embargo, la autora no excluye la posibilidad de que en los tiempos más remotos este tipo de máscara fuera utilizado por los serbios en las zonas de Serbia al sur del Danubio, puesto que hay testimonios sobre su uso en la región de Požarevac y también en Dubrovnik, que datan de los comienzos del siglo XIX³³⁹. Sea como fuere, las *pesmas* de los *koledari* serbios mantienen en sus versos fórmulas encapsuladas que conservan un recuerdo vivo del ciervo de cuernos de oro que encabeza a los *koledari*. La máscara de ciervo que esta figura masculina lleva en Banat refleja lo mismo.

Los *koledari* representan las almas de los antepasados muertos que vienen para ahuyentar el mal; por esa razón, sus “descendientes” los reciben en casas y les ofrecen el calor del hogar y regalos (sacrificios). Teniendo esto en cuenta, el ciervo de los *koledari* apunta hacia la existencia de creencias de tipo totémico, según las cuales el ciervo era el ancestro zoomorfo de la comunidad³⁴⁰.

Todo lo que se ha dicho hasta ahora sobre la identificación simultánea del ciervo cósmico con dos figuras divinas, una femenina y otra masculina, que en la *pesma* sobre el ciervo que vadea el “Morava turbio” aparecen sentados cada uno en un cuerno del ciervo, es muy indicativa a la hora de interpretar la estructura mitológica de este ciervo. A pesar de que solía ser identificado con el sol, nuestro ciervo tiene una simbología mucho más compleja y subrayada en su bisexualidad primordial, de la que parte y de la que se diferencia una pareja divina de la hilandera/tejedora y el orfebre/herrero cósmicos. Por lo visto, cada uno de ellos, por su parte, puede asumir la forma del ciervo.

En cuanto a la relación entre la figura popular de san Pedro, Perun y el ciervo, acordémonos también de la leyenda comentada en el capítulo III.2.3.3., en la que se habla sobre el *sacrificio voluntario* de un ciervo que venía solo y se entregaba para ser inmolado por el bienestar de la comunidad – el sacrificio del ciervo en la tradición serbia suele ser la elección propia del ciervo, incluso en el canto en el que el ciervo de

³³⁹ M. Ilić, 1964, pp. 63-65.

³⁴⁰ D. Srejšević, 1955, pp. 234-235.

alas de oro aparece encadenado por el Príncipe Marko (véase capítulo III.2.3.2.), el animal lo hace queriendo, no intenta liberarse, no huye, no hace falta perseguirlo. Según la leyenda, el sacrificio se realizaba en Petrova Gora (El Monte de Pedro) y la inmolación del ciervo no se vinculaba al ciclo solar, sino al día del santo patrón de la comunidad (san Pedro), relacionado con el culto a Perun y a la figura del *initia gentis*.

Por fin, antes de concluir este capítulo, nos queda terminar el análisis de la *pesma* en la que “san Pedro” encabeza a los *koledari* y decir algo sobre los versos en los que se menciona la función de estos visitantes divinos. Según dice la *pesma*, los *koledari* van “por el mundo” rogando a Dios por “el viejo *Badnjak*” y por “el joven *Božić*”. El *badnjak* es el tronco del roble (normalmente, *quercus cerris*, a pesar de que pueden utilizarse también el *quercus pedunculata* y el *quercus robur*) que el día de la Nochebuena, después de haber sido cortado (siguiendo ciertas normas rituales), es introducido a la casa por la tarde (con reverencia y toda una serie de acciones rituales realizadas por los miembros de la familia) y dejado en el hogar para que se quemara. Al *badnjak* se le trata como si fuera una persona (por ejemplo, se le invita a cenar y se le ofrece comida), lo que se refleja también en la *pesma* en la que se le llama “el viejo”. Representa al “genio de la vegetación que se quema ritualmente para volver a nacer otra vez”³⁴¹. La palabra *Božić*, ‘Navidad’, a la vez quiere decir ‘el Diosito’. Es diminutivo de *bog*, ‘dios’. Por lo tanto, “el joven” de la *pesma* es “el Diosito” nacido de las cenizas del “viejo”, el *Badnjak*. La función de los *koledari*, por lo tanto, es la de ayudar a que este paso (la muerte del “Viejo” y el nacer del “Joven”) sea satisfactorio. Igual que en el caso del ciervo que vadea el agua llevando a la pareja de novios cósmicos *al otro lado*, los *koledari*, encabezados por la misma figura cérvida, facilitan la muerte y el renacer del sol durante el solsticio de invierno y junto con el sol, de toda la naturaleza. El reflejo de ello se puede ver en la siguiente *pesma* de los *koledari* recogida entre los serbios de Dušnok (Hungría):

Faljen Isus, koledo!	Alabado sea Cristo, <i>¡koledo!</i>
Oče Bože, koledo!	Padre Dios, <i>¡koledo!</i>
Oče Bože, koledo!	Padre Dios, <i>¡koledo!</i>
Gospodine, koledo!	Señor, <i>¡koledo!</i>
U dvoru vam, koledo!	En vuestra casa, <i>¡koledo!</i>
Jelen igra, koledo!	El ciervo baila, <i>¡koledo!</i>
Jelen igra, koledo!	El ciervo baila, <i>¡koledo!</i>
S košuticom, koledo!	Con la cervatilla, <i>¡koledo!</i>
Na njemu su, koledo!	Él tiene, <i>¡koledo!</i>
Zlatni rošci, koledo!	Los cuernillos de oro, <i>¡koledo!</i>

³⁴¹ Véanse las notas de V. Đurić en: V. Čajkanović, 1994, 4, p. 268.

Zlatni rošci, koledo!	Los cuernillo de oro, <i>¡koledo!</i>
I parošci, koledo!	Y las ramitas, <i>¡koledo!</i>
Rosu rosi, koledo!	Desprende rocío, <i>¡koledo!</i>
S košuticom, koledo!	Con la cervatilla, <i>¡koledo!</i>
Al' 'di si se, koledo!	Mas, ¿dónde te has, <i>¡koledo!</i> ,
Zarosila, koledo!	rociado con rocío? <i>¡Koledo!</i>
Kraj Dunava, koledo!	Al lado del Danubio, <i>¡koledo!</i>
Tanke šajke, koledo!	El barco delgado, <i>¡koledo!</i>
Na dva kraja, koledo!	Por dos puntas, <i>¡koledo!</i>
okovane, koledo!	Forjado, <i>¡koledo!</i>
Al' u sredi, koledo!	Mas en el centro, <i>¡koledo!</i>
Pozlaćene, koledo!	Dorado, <i>¡koledo!</i>
U njoj sedi, koledo!	En él está senado, <i>¡koledo!</i>
Sveti Petar, koledo!	San Pedro, <i>¡koledo!</i>
Sveti Petar, koledo!	San Pedro, <i>¡koledo!</i>
I Mikola, koledo!	Y Nicolás, <i>¡koledo!</i>
Sveti Petar, koledo!	San Pedro, <i>¡koledo!</i>
I Mikola, koledo!	Y Nicolás, <i>¡koledo!</i>
S levom rukom, koledo!	Con la mano izquierda, <i>¡koledo!</i>
S levom rukom, koledo!	Con la mano izquierda, <i>¡koledo!</i>
Veslom vozi, koledo!	Rema con el remo, <i>¡koledo!</i>
Al' desnom se, koledo!	Mas con la derecha, <i>¡koledo!</i>
Boga molji, koledo!	Le pide a Dios, <i>¡koledo!</i>
Da priveze, koledo!	Que traslade, <i>¡koledo!</i>
Mlada Boga, koledo! (...) ³⁴²	Al joven Dios, <i>¡koledo!</i>

Lo que llama la atención es que, una vez más, la acción de trasladar al “joven Dios” del más allá al mundo humano está relacionado con la pareja de ciervos ubicada en la orilla del Danubio. Si comparamos ese motivo con aquel procedente del canto navideño lituano, en el que el ciervo corre hacia el agua y, al llegar, la observa y cuenta sus cuernos, fácilmente notamos un trasfondo ideológico muy cercano en las dos tradiciones. En ambas, la idea de la muerte del “viejo” y del nacimiento del “joven”, por lo visto, está vinculada al paso de una frontera acuática. Ya hemos señalado que tanto en la tradición lituana, como en la serbia, existe la asociación del mundo de la ultratumba con el mar: en la lituana, es un mar subterráneo e inmenso, mientras que en la serbia, el viaje a la ultratumba se realiza a través del mar.

Como podemos ver en esta *pesma*, los *koledari* – que son aquellos que realizan la “danza lustrativa” –en los vv. 7-9 equiparan a sí mismos con una pareja de cérvidos, un ciervo de cuernos de oro y una cierva, a los que identifican como protagonistas de la acción de “bailar” en la casa del anfitrión-. El ciervo *desprende* rocío, mientras que la cierva se queda *rociada* con rocío –motivo ya comentado y vinculado a la idea de la fertilización de la tierra por parte del cielo–. Este acto ocurre

³⁴² S. Velin, 1976, n° 30, pp. 118-119.

al lado de las aguas del Danubio (río al que, como hemos visto, probablemente se le atribuya cierta primordialidad³⁴³), donde dos santos intentan trasladar al otro lado al “joven Dios”. Estamos aquí ante una bellísima síntesis de motivos mitológicos y cristianos, en la que el nacimiento de Cristo se presenta como resultado de la fertilización de la tierra por parte del agua generatriz caída del cielo –la materia impregnada de la potencia uránica engendra al Logos que viene a los humanos llegando *del otro lado*–.

Por fin, para concluir el tema de la pareja de novios cósmicos sentados en los cuernos de un ciervo vadeador, comentaremos el motivo del ciervo que desprende rocío hacia una cierva, que, por su parte, se queda rociada con rocío. Ya hemos señalado que este motivo está relacionado con la idea de la fertilización de la tierra por parte del cielo, es decir, con la recreación del universo iniciada en el acto del “casamiento” del cielo y de la tierra, con el que se desencadena la proliferación de las formas de la vida que nacen de esa unión. Esta idea se nota en muchas variantes de la *pesma* sobre los novios cósmicos sentados sobre los cuernos del ciervo, en las que el cumplimiento de la tarea que los novios dan uno a otro a primera vista parece imposible, puesto que el orfebre suele darle a la hilandera un copo pequeño para que le hile una camisa grande y ella le da a él una moneda pequeña para que le haga un collar o unos pendientes muy grandes (de las siguientes citas está excluido el estribillo):

(...)	(...)
Да ти ја дадем	Para que yo te dé
Једно повесмо	un copo,
Те ми испреди	y tú me hiles
Малу кошуљу.	una camisa pequeña,
Од сто лаката,	¡de cien codos,
Од девет ката!	de nueve pisos!
Што ти остане,	¡De lo que te sobre,
Преди дарове	hílate el dote!
Преди дарове	¡Hílate el dote,
Пођи за мене.	cásate conmigo!

(...)	(...)
Да ти ја дадем	Para que yo te dé
Једну асприцу.	un asprito,
Те ми сакови	y tú me hagas

³⁴³ Las huellas lejanas de ideas semejantes se remontan hasta la cultura de Lepenski Vir (la localidad está ubicada a las orillas del Danubio), en la que los animales sagrados por excelencia eran el ciervo y el pez y a los que, según señala Srejšović, muy probablemente se les atribuía algún papel importante en el mito sobre la creación del mundo y del ser humano. Véase sobre ello: D. Srejšović, 1969, p. 145.

Једне обоце,	unos pendientes,
Једне обоце	unos pendientes,
Од сто дуката,	de cien ducados,
Од сто дуката	de cien ducados,
Од девет ката.	de nueve pisos.
Што ти остане,	De lo que te sobre,
Петре златаре,	Pedro, orfebre,
Поткови коња,	hiérrate el caballo,
Дођи за мене.	ven a por mí.
Дођи за мене,	Ven a por mí
По' њу за тебе. ³⁴⁴	Me casaré contigo.

Las tareas aparentemente imposibles de crear algo grande con pocos recursos está igualable semánticamente a lo de hacer múltiple de uno. Los novios míticos, el orfebre/joyero y la bordadora/hilandera, son capaces de crear multiplicidad de formas partiendo solamente de la esencia de sus dos naturalezas unidas. Como hemos visto arriba, los dos son igualables a ciervos, es decir, a un ciervo primordial y anterior a la diferenciación de la polaridad de los sexos.

³⁴⁴ Vuk, 1898, 5, la primera variante de la *pesma* n° 177, pp. 132-134.

III.4. INTERPRETACIÓN DE LA *PESMA MADRUGABAN LAS DONCELLAS (1)* – SÍNTESIS

Después de presentar y analizar las *pesmas* del *ranilo* por separado, sus fórmulas y estructuras internas, igual que los elementos extralingüísticos imprescindibles para su interpretación, es necesario hacer una síntesis comparativa de los resultados. El hecho de que todos los textos examinados pertenezcan a la misma costumbre, la del *ranilo*, refiriéndose todos al mismo contexto ideológico y las mismas prácticas mágico-religiosas, nos permite comparar entre sí los contenidos presentes en todos ellos, independientemente de las diferencias aparentemente existentes en sus “temas”, estructuras y motivos.

Con esta síntesis pretendemos: 1) reunir los elementos básicos de la estructura mitológica de los personajes protagonistas; 2) ver hasta qué punto el material expuesto nos permite penetrar en la estructura de las ideas y creencias en las que el *ranilo* está basado; 3) cerrar el tema del significado pragmático del *ranilo* y de los textos en los que se verbaliza su trasfondo mitológico; 4) interpretar la *pesma Madrugaban las doncellas 1* en el contexto semántico del *ranilo*; 5) ver hasta qué punto el estudio de todos los elementos observados ha revelado algo sobre los motivos marcados como clave a lo largo del capítulo II.2., sobre los problemas que ellos habían suscitado y sobre la hipótesis respecto de la “historia” inmanente a los textos con el motivo de la falsa excusa del agua enturbiada por el ciervo.

III.4.1. Los “temas”

Echando un vistazo superficial a las *pesmas* de *ranilo* presentadas, podemos clasificarlas según el “tema” en dos grupos:

1. Cuatro textos con el motivo del encuentro matutino entre una o más doncellas y un personaje masculino o un ciervo al lado del agua: *Madrugaban las doncellas 1*, *Madruga con tu caballo*, *Radivoye*, *Madrugaban las doncellas 2* y *Madrugaba la doncella, madrugaba*; en el verso inicial de estos textos aparece obligatoriamente la fórmula “madrugar”, lo que tiene sus paralelos ibéricos en la fórmula de “levantarse”, existente en los versos iniciales de las cantigas *Levouss’ a louçana* de Meogo y *Levantou-s’a velida* del Rey Don Denís. En los textos serbios, la ida al agua se presenta como un tipo de carrera

entre los personajes femeninos y los masculinos, de los que los dos quieren ser los primeros en llegar. Esto se debe al carácter especial atribuido al agua y relacionado con la fertilidad y la fertilización. El personaje femenino y el masculino son presentados como miembros de clanes diferentes que compiten en la tarea de apoderarse de la fertilidad.

2. Dos textos en los que se expresan el paralelismo entre la doncella y el alba y el deseo de casarse de la misma: *Ay bella, bella doncella, ay* y *Alba le, las águilas van girando*; en la cantiga *Levouss' a velida* del Rey Don Denís, que pertenece a los textos ibéricos más estrechamente relacionados con nuestro tema también aparece la ecuación *alba=doncella*.
3. Un texto en el que se habla de la huida voluntaria de una moza de su casa paterna con el fin de casarse con un joven del que está enamorada: *Ha caído una hojita sobre la pradera*; este motivo es inherente tanto a la balada *Por tres años pretendí a una doncella*, como a las cantigas de Meogo.
4. Grupo de canciones pertenecientes a la “danza tejida” o la “rueda del ciervo” en la que, de forma mágico-ritual, se reactualiza el misterio del nacer, la vida, la muerte y el renacer del sol, es decir, del paso de este astro por el mundo de los vivos y el mundo de ultratumba. El motivo central es el de “tejer”, que aparece asociado a la acción de “pasar por la puerta” y el protagonista de la acción es ora un ciervo mitológico (igualable tanto con el sol, como con la figura del dios de tempestad, es decir, del dios uránico supremo, representado también como dios de la rueda), ora “el ejército del ban Esteban”, o sea, del “Coronado”, procedente de “La Ciudad del Zar”. El análisis del motivo del ciervo iniciático nos ha llevado hasta una pareja de novios cosmogónicos y un ciervo primordial vinculado a la creación y la recreación del universo.

III.4.2. *Los personajes*

Como acabamos de ver, es posible distinguir cuatro grupos temáticos en las *pesmas* del *ranilo*. Sin embargo, a pesar de las diferencias “temáticas”, los protagonistas de los cuatro grupos de textos indudablemente están basados en los mismos prototipos mitológicos. Tanto los “temas”, como los protagonistas, siendo partes constitutivas de un sólo ritual mágico-religioso, tienen que girar alrededor de un mismo eje mitológico, que se verbaliza, dramatiza y reactualiza durante el *ranilo*.

Después de haber marcado los “temas”, hay que reunir datos respecto de los protagonistas.

III.4.2.1 *El personaje femenino*

En cuanto al personaje femenino, podemos ver que cada uno de los cuatro grupos de textos revela alguno de sus aspectos. Su mención es explícita en los primeros tres grupos, mientras que en el cuarto su presencia puede, pero no tiene que, ser explícita. Mientras que en *¡Balsamita, Pero, lejjo!* aparece una tal *Jela* (= abeto), “portera del cielo”, relacionada con la estrella de la mañana, hemos citado otros textos que acompañan a la *danza del ciervo* en los que no hay ninguna mención de personajes femeninos, pero su presencia está implícita en la acción de “pasar por la puerta” que representa el paso del sol por “la puerta del cielo”, relacionada también con la acción de “tejer” (tradicionalmente, labor femenina, asociada a la figura de la hilandera/bordadora/tejedora cósmica), con las que en la danza se simula el ciclo de la vida y la muerte. La danza a la que acompaña el canto de estas *pesmas*, como hemos visto, en ciertas épocas obligatoriamente tenía que ser realizada por mozas no casadas. Eso, una vez más, relaciona la simbología de la doncella-alba con la virginidad, subrayada en otros grupos de cantos tanto ibéricos como balcánicos.

En el primer grupo, se mencionan una o más muchachas vírgenes que en la madrugada salen al agua. En el caso de la *pesma Madrugaban las doncellas* (1), no se menciona ninguna razón especial por qué lo hacen; en *Madruga con tu caballo, Radivoye* explícitamente aparece el pretexto de “lavar la ropa de su hermano” para prepararlo para el casamiento; en otros dos cantos se pueden entrever razones implícitas: llevar la fuerza vital/fertilizadora a su casa/campo. Podríamos decir que en todos los casos el objetivo de las jóvenes es llevar el agua –y con ella la fertilidad– a sus casas. Para conseguirlo tienen que ser las *primeras* en llegar. El análisis de cada uno de los textos ha mostrado también una ecuación entre el personaje femenino y el agua deseada: doncella=agua enturbiada por el ciervo (*Madrugaban las doncellas* 1), doncella=agua virginal, perfumada con perpetuas y albahaca (*Madrugaban las doncellas* 2); en la *pesma Madrugaba la doncella, madrugaba*, aparece una moza que es portadora del agua necesaria para iniciar labores agrarias, es decir, el año agrario; En *Ay, anciana, anciana*, de la que hemos visto que comparte muchos motivos con los textos del *ranilo*, también aparece el motivo de aseo prenupcial matutino del

cabello de la doncella, lo que la relaciona con el mismo motivo existente en la poesía de Meogo.

El motivo de *llegar la primera* al agua está vinculado a la idea de llegar antes de que salga el sol – en la *pesma Madrugaba la doncella*, *madrugaba* se dice explícitamente que la moza se apresura “para adelantar a la luna”, es decir, para llegar al agua antes de que la luna desaparezca y aparezca el sol. Este propósito de la doncella parece estar conforme con su condición de “buena doncella”, que cumple con la tarea que le está encomendada en su casa paterna. El análisis de la fórmula “madrugar la doncella para adelantar a la luna” ha mostrado que es igualable a la fórmula “correr la Estrella de la Mañana para adelantar a la Luna”, lo que revela el carácter uránico de la doncella y su ecuación o asociación con el lucero matutino. Por otro lado, la ecuación doncella-agua parece estar vinculada a la idea de que el astro reflejado en el agua (o en el espejo) se queda “atrapado” en ella, es decir, de que le entrega sus calidades. La doncella-alba y el agua se quedan en su estado virginal porque la doncella consigue llegar al agua de noche. Su llegada al agua después o durante la misma salida del sol supone su encuentro con un personaje masculino y solar y anuncia el casamiento de los dos. Como hemos visto, estas ideas están relacionadas con la ascensión del sol primaveral en las fechas cercanas al equinoccio, el crecimiento de la duración del día y el adelantamiento del momento del amanecer.

El análisis de las fórmulas nos ha mostrado que los dos protagonistas del encuentro al lado del agua pueden aparecer en forma de cérvidos:

- *el sol* = *el ciervo que enturbia el agua y la aclara con sus ojos*
- *la estrella de la mañana* = a) *la cierva-mañana-de-oro perseguida por un cazador*
b) *la vila-cierva astada a la que persigue un héroe solar.*

Hemos visto que el motivo de la caza de la cierva-mañana-de-oro está vinculado a la idea del sol que cobra el dominio sobre el momento del amanecer. En los cantos de la *rueda del ciervo* hemos visto que este acto se asocia a la imagen de una portera celestial, por cuya puerta pasa el sol.

En el segundo grupo, marcado por la mención del alba en su estribillo, la doncella / doncellas se identifican o asocian con el alba. La oscilación entre el singular y el plural del alba o de las albas es un rasgo arcaico. Así, por ejemplo, en la *Ṛg Veda*, figuran alrededor de veinte himnos a Uṣas, la diosa del alba, y en algunos de ellos se la imagina en forma multiplicada, como conjunto de albas, cada una

correspondiente a un día. Se la describe mientras brilla en el resplandor de su amante el sol¹. La mención del alba en plural está conservada en la tradición rusa y la rumana también².

Mientras que la Uṣas védica brilla en el resplandor de su amante el sol, en los textos ibéricos y balcánicos observados, el epíteto que acompaña la mención del alba es la blancura (*Blanqueaba blanca alba*): el alba es *blanca* y se manifiesta en la acción de *blanquear*. Este rasgo adicionalmente vincula el personaje femenino de las *pesmas* serbias a la *velida* de la cantiga *Levouss'a velida* del rey Don Denís, en la que las palabras *alva* y *velida/louçana*, además de aparecer como sinónimas, en los versos “meteu-s' alva en ira” y “meteu-s' alva en sanha”, claramente identifican a “la alva” como una ‘blanca doncella’. La blancura de la doncella está estrechamente relacionada con su condición de virgen. La actitud hacia la virginidad de la doncella es ambigua. Mientras que en el primer grupo temático de las *pesmas* y en la cantiga *Levantou-s'a velida*, el personaje femenino quiere evitar el contacto con el personaje masculino/ciervo/viento y, por lo tanto, conservar la virginidad, en la *pesma* *¡Ay, bella, bella doncella, ay!*, la virginidad se asocia a la esterilidad (las doncellas-albas vienen de las “desérticas tierras” del este) y se invoca con deseo y añoranza la llegada de un personaje masculino. En la *pesma* *Alba-le, las águilas van girando*, se nota el mismo deseo de la intervención masculina (el movimiento giratorio de las águilas entre las nubes lluviosas está relacionado con el motivo de enturbiar el agua con el cuerno del ciervo); se nota también presencia de simbología nupcial, en la que la anunciación del casamiento de una moza connota un “casamiento” naturalista entre el cielo y la tierra; éste se efectúa en el acto de la fertilización de la tierra por parte del cielo a través de la acción de llover; siguen el renacer de la vegetación como condición de la multiplicación del mundo vegetativo, animal y humano. Como hemos visto, este motivo es muy complejo y tiene su raíz en la imagen de una pareja de cérvidos primordiales que participan en la recreación cíclica del universo.

Estas ideas se pueden encontrar reflejadas también en la tradición de la antigua y la moderna India. Hatto señala que, en la antigua India, el canto de los himnos védicos al alba estaba fijado a una parte concreta de la Fiesta Primavera, en la que se cantaba sobre el comienzo del año. Este autor llama la atención sobre la tradición de Uraon de la India Central, en la que todavía es posible observar elementos de estas

¹ Véanse: A. Hatto, *Eos*, p. 70 y A. L. Basham, “Indian: II Sanskrit”, *Eos*, p. 141.

² A. Hatto, *Eos*, p. 70.

ideas: los festejos del año nuevo empiezan en marzo y terminan a principios de abril con la ceremonia de *Sarhul* dedicada a la fertilidad de la vegetación; el elemento central de esta ceremonia es el árbol de *Sal* en flor; durante el ritual se simula miméticamente el casamiento entre el sol y la tierra que está en la fase adecuada para concebir; al dios-sol se le sacrifican aves, después, los participantes se mojan ritualmente, luego tienen el banquete en el que comen las aves inmoladas, beben y bailan hasta el amanecer; durante las danzas, los mozos y las mozas, cogidos de las manos de forma alternante, giran en forma de círculo; la fórmula “en la madrugada”, que obligatoriamente aparece como estribillo en los cantos realizados durante las danzas, suele ser pronunciada en los momentos en los que los danzantes cambian de dirección, empezando a moverse en el sentido contrario. Según apunta Hatto, la mención de la madrugada en estos cantos expresa “the dancers’ night-long expectation of love towards dawn”³. El autor llama la atención sobre varios elementos que vinculan esta costumbre de Uraon a las costumbres primaverales celebradas en distintas partes de Europa en abril y mayo: el Mayo o la Maya (de los que, a veces, pueden ser colgadas aves sacrificadas) y acciones mágico-rituales con el agua (carreras para ser el primero en cogerla, el lavado con el rocío mágico, el rociarse con el agua entre sí o el rociar los campos recién sembrados)⁴.

Los datos expuestos por Hatto respecto de las celebraciones primaverales en India son muy valiosos para nuestra interpretación de los textos del *ranilo* puesto que muestran una serie de fáciles paralelismos: la época del año (marzo-abril) y la parte del día en las que se celebran (la segunda mitad de la noche y la madrugada), la importancia que se da al alba/madrugada en los cantos pertenecientes a las costumbres, el culto a la vegetación y a la renovación solar y, por fin, el tipo de danza ritual marcada por dos elementos: el movimiento circular y el cambio de dirección en un momento preciso de la danza, de los que los dos simulan el ciclo del nacer, la muerte y el renacer solar. Mientras que durante el *Sarhul* el casamiento entre la tierra y el sol es simulado a través del mimo, en el texto del *ranilo Alba-le, la águilas van girando* se habla explícitamente de este tipo de “casamiento”: unas águilas (aves solares por excelencia) giran en el cielo agrupando nubes y provocando la lluvia que cae sobre la tierra fertilizándola y desencadenando así el renacer de la naturaleza; eso

³ A. Hatto, *Eos*, pp. 49-50; la cita está en la p. 50.

⁴ Véase: A. Hatto, *Eos*, pp. 50-57.

anuncia el “casamiento” de una doncella que, provista de su gorro nupcial (hecho de plumas del pavo real), se muestra preparada para casarse.

El análisis de los textos ibéricos y balcánicos nos ha mostrado que el aseo del cabello en los dos casos está vinculado a la idea del “casamiento”, es decir de la unión con el elemento fertilizante (masculino), y que, en el caso balcánico, la idea nupcial suele ser sugerida a través del gorro nupcial de la novia o a la acción de “adornar” la cabeza simplemente con plumas del pavo real/romero. Si es que la simbología de la garza tiene que ver con el aseo de las garcetas de las doncellas gallegas, es probable que ésta esté en la misma línea con la simbología de las plumas del pavo real en la tradición serbia. Ya hemos mencionado el carácter mágico del aseo prenupcial del cabello y la función del gorro nupcial, vinculados a la idea de la renovación de la potencia virginal y a la protección mágica durante el paso del estado de virgen al estado de mujer. El motivo del “agua do páxaro” igualable a la “flor del agua”, que hay que recoger justo antes del rayar el día, podría estar relacionado con lo mismo y tener sus orígenes, por un lado, en la probable asociación entre la garza y la figura mitológica en el que está basado el personaje de la protagonista de los textos ibéricos y, por otro lado, en su ecuación con la estrella de la mañana y las creencias de que los astros, reflejados en la superficie del agua, pueden ser “capturados”, si uno se apodera de su imagen reflejada.

En el tercer grupo, en la *pesma Ha caído una hojita sobre la pradera* se menciona una doncella asociada a una pradera, que se escapa de su casa paterna para casarse con el mozo al que quiere. El mozo es el hijo de un *zar* y de una *zarina*, que dan a la moza el gorro nupcial con plumas y un par de botas amarillas (color asociado a la luz y al sol). Como podemos ver, igual que en la *pesma Alba-le, las águilas van girando*, se repiten el tono nupcial, la ecuación tierra=doncella y el motivo del “gorro de plumas” de la novia. Sin embargo, aparece un motivo nuevo: la huida voluntaria de la casa paterna para poder unirse al amigo. Este motivo es especialmente curioso puesto que el análisis de las cantigas de Meogo y de la balada *Por tres años pretendí a una doncella* ha mostrado que se trata del eje narrativo del conjunto de estos textos. La interpretación del motivo nos ha llevado a la conclusión de que se podría tratar de un personaje del tipo de Perséfone, relacionado con la idea del renacer anual de la naturaleza.

Por ahora podemos decir con seguridad que se trata de una *historia mitológica* sobre el renacer primaveral de la naturaleza, en la que éste se relaciona con la huida

voluntaria de un personaje femenino, una “dulce virgen”, que de madrugada se escapa de su casa paterna para unirse a su enamorado. El personaje está vinculado al ámbito uránico (está asociada y equiparada al alba y al lucero matutino) y, a la vez, al mundo ctónico (se la identifica con la tierra), igual que a la fuente clara y pura (el agua virginal y nacida de las entrañas de la tierra), la vegetación perenne (el abeto) y la cierva (muy probablemente astada). Sobre los paralelos hallados entre este personaje mitológico y el prototipo divino Inanna/ Istar/ Ártemis (en su fase primitiva) ya hemos hablado en los capítulos anteriores. Y, por fin, este personaje parece pertenecer al prototipo de la Perséfone clásica, relacionado con la idea del renacer cíclico de la vida vegetativa, pero, a diferencia de Perséfone, es imaginado como una doncella resplandeciente, hija del ámbito de la oscuridad (noche/invierno/ultratumba), que está guardada por sus nueve hermanos-lobos (obsérvese la posible similitud con los cinco hermanos de la doncella lituana, de los que la madre exige que castiguen a la hermana por el “agua enturbiada”), que la mantienen encerrada en el reino de los muertos. A esta figura femenina se la imagina vinculada paralelamente a Venus, a la siempre renovable y virginal alba, a la “cierva-mañana-de-oro”, a la tierra fertilizada por el agua uránica (“cervatilla rociada”), al agua dulce procedente de las entrañas de la tierra (fuente), a la fertilidad dormida de la tierra que hace falta despertar/cazar/fertilizar (doncella dormida con un cervatillo en su regazo/cierva capturada) y a la vegetación perenne (el abeto).

III.4.2.2. *El personaje masculino*

Personajes masculinos aparecen explícitamente en los cuatro grupos indicados de *pesmas*. En el primer grupo, la doncella-alba madruga para ser la primera en coger/enturbiar el agua. Si llega “tarde”, puede esperar que en el agua se encuentre con un personaje masculino. En la *pesma Madrugaban las doncellas 1* no se trata de un personaje masculino, sino de un ciervo, pero la comparación estructural de este texto con las *pesmas Madruga con tu caballo, Radivoje y Madrugaban las doncellas 2*, muestra que el motivo del ciervo funciona dentro del texto de la misma forma que los motivos de Radivoje (*Madruga con tu caballo, Radivoje*) y el del Príncipe Marko (*Madrugaban las doncellas 2*). En los tres casos, el ciervo, Radivoje y el Príncipe Marko funcionan como representantes del personaje masculino con el que la doncella se encuentra en el agua al rayar el día. Los tres textos presentan diferentes finales de una misma carrera:

1. *Madrugaban las doncellas 1*: al llegar al agua, la doncella ve que el ciervo ya ha llegado antes que ella; está enturbiando el agua y, a la vez, la está aclarando con sus ojos. El análisis de los motivos presentes en este texto ha mostrado que la acción del ciervo, dentro del contexto narrativo, tiene simbología erótica y nupcial (ciervo=hombre; agua=doncella), mientras que en el contexto mágico-ritual, se refiere a la penetración de los rayos del sol en el agua, que en las fechas posteriores al equinoccio de primavera se hace suficientemente potente, anunciando el renacer de la naturaleza. El hecho de que el ciervo consiga adelantar a la doncella también hace referencia a la salida más temprana del sol.

2. *Madrugaba con tu caballo, Radivoje*: Radivoje se apresura hacia el agua para adelantar a las doncellas que han salido de sus casas antes que él, pero no sabemos si lo ha conseguido; si no llega primero, ellas prepararán a su hermano para el casamiento a través del lavado de la ropa del hermano con el agua cogida. El significado nupcial que en la pesma anterior aparece más bien intuitivo que expresado, aquí está claro. El apoderarse del agua anuncia el casamiento de un personaje masculino: si la cogen las doncellas, se casa su hermano, y, si de ella se apodera el mozo, él se casará con una de las doncellas-albas. El agua aquí aparece como un tipo del punto fronterizo entre dos comunidades al cual hace falta recurrir para apoderarse de la fertilidad existente “al otro lado” y llevarla a su comunidad, multiplicando así el bienestar familiar.

3. *Madrugaban las doncellas 2*: las jóvenes han llegado antes que el Príncipe Marko; éste justifica su llegada tardía con el cansancio que tiene después de un gran combate (si no se hubiera agotado tanto luchando, el agua virginal y la doncella hubieran sido suyas y él las habría llevado a su casa). Como ya ha sido señalado a lo largo de los capítulos III.2.1.4. y III.3.2.2, el personaje épico-mitológico del Príncipe Marko está relacionado con la figura mitológica vinculada al año nuevo que se celebra el 1 de marzo; a esta figura pertenecen los papeles del “liberador de las aguas”, el “padre del joven sol”, el “liberador del joven sol devorado por el monstruo” y el “matador del monstruo”. Estos elementos constitutivos del personaje de Marko Kraljević reafirman el valor uránico-solar del personaje masculino con el que se encuentra la doncella-alba y su relación con el ciclo solar.

De forma que una vez más se confirma el siguiente esquema: el personaje masculino intenta llegar al agua antes que el personaje femenino. Durante un tiempo llega tarde, pero al final, consigue ser el primero. Una vez allí, espera a la

protagonista y su encuentro anuncia el casamiento de los dos, relacionado a la vez con la idea del raptó nupcial voluntario. A la vista de todo lo que se ha dicho respecto de la simbología solar del protagonista se hacen claros los motivos de sus intentos vanos de encontrarse con la amada (*Por tres años pretendí a una doncella, Tal vai o meu amigo*), vinculado a la imagen del sol pre equinoccial que sale “demasiado tarde” y el motivo de su inesperado adelanto (el equinoccio primaveral), que está coronado con el mitogema del casamiento del sol con la estrella de la mañana.

En la *pesma Madrugaba, la doncella, madrugaba* este drama uránico es presentado como momento que inicia el año agrícola, relacionándolo con la fertilidad y dándole nuevas connotaciones. La protagonista se apresura para llegar al agua antes de que desaparezca la luna y salga el sol; quiere coger el agua y llevarla a los aradores para que inicien la labranza de los campos. El análisis de esta *pesma* y de textos vinculados a ella (III.3.5.) ha mostrado que la doncella es la Estrella Matutina y que, una vez fallido el intento de llegar al agua antes del amanecer, se encuentra allí con el sol, primero, en forma de un “caballero anciano” (sol descendente) al que rechaza y, luego, en la forma de otro caballero joven (sol ascendente), al que acepta. Una vez más aparecen la simbología solar del personaje masculino y su relación con la idea del año nuevo. La mención alternante del sol anciano y el sol joven puede ser la llave para la comprensión de la sucesión de las bodas anuales entre la doncella-alba y el sol, es decir, de la época en la que ella rechaza al sol por ser viejo y la época en la que se enamora de él (en condición de joven) y se escapa para unirse a él –motivo que, dentro de un contexto agrícola, también puede relacionarse con la figura del Jarilo/Jarovit primaveral (potencia uránica fertilizadora) y el Jarilo solsticial estival (“entierro” de la muñeca que representa al dios anciano con un falo prominente)–.

En el segundo grupo de *pesmas* del *ranilo* presentadas, aparece una mención explícita de un personaje masculino al que se invoca en *Ay, bella, bella doncella, ay* (Miguel) y una alusión a la intervención masculina en *Alba-le, las águilas van girando*, donde aparece la imagen de águilas que girando en el cielo acumulan nubes lluviosas y producen una lluvia bienhechora. Ha sido previamente comentada la simbología solar de las águilas y, a la vez, su vinculación con Zeus, es decir, al dios uránico supremo y dios de la rueda/rayo/tempestad. El paralelismo entre las imágenes de las águilas mencionadas que giran en el cielo y el ciervo que enturbia el agua con su cuerno ha sido comentada también, de forma que nos detendremos solamente en el motivo de “Miguel, nombre de miel”, al que se le invoca para que salga al encuentro

de las “doncellas-blancas-albas” que vienen de las “tierras desiertas” y estériles del este. Una vez más, el personaje masculino se refiere claramente al sol, pero, además, con la mención del nombre “Miguel” se hace referencia implícita al victorioso combate bíblico entre el arcángel san Miguel y el dragón/demonio, en lo que se percibe el paralelismo con la figura del Príncipe Marko, el “matador de la *aždaja*”. Vemos aquí de qué formas ingeniosas la fórmula “matador del dragón” se reviste de “personajes distintos” dentro de la misma tradición serbia, para abrir el texto hacia nuevos significados, esta vez ya no relacionados con el calendario solar, sino con las ideas retomadas del cristianismo y asociadas a las fechas en las que el *ranilo* se celebra (la Pascua de la Resurrección). Por lo tanto, el Miguel de la *pesma* representa al “Vencedor sobre las Tinieblas”.

En el tercer tipo, el protagonista masculino está implícito – es el hijo del zar y la zarina (la pareja de divinidades supremas y primordiales respecto al sol, de los que hemos visto que son los que inician y realizan la tarea de la renovación y la recreación cíclica del sol y del universo entero). Se casa con la moza que se ha escapado de su casa paterna para unirse a él.

Por fin, en el cuarto tipo, aparece un tal Juanillo (nombre vinculado al culto solar), que hace el papel de cabeza de la “rueda del ciervo”, en la que se simula el ciclo del nacimiento, la muerte y el renacer del sol y en la que los motivos del personaje masculino, el sol y el ciervo se encuentran unidos una vez más como en el primer grupo de los textos del *ranilo*. También se hace referencia a un combate con la mención del ejército del “ban-Esteban” (= ‘el *ban* Coronado’) de “La Ciudad del Zar” (*Carigrad* = Constantinopla) y con el paso victorioso del ejército por la “puerta” (equinoccial). Aparece también alusión a Perun, el dios del rayo y el dios uránico supremo, relacionado con la acción de “abrir la puerta”.

Por fin, podemos concluir que todo el conjunto de *pesmas* del *ranilo* presentadas y analizadas una y otra vez confirma la naturaleza solar del personaje masculino / el ciervo que en ellas aparece, pero también su relación con la figura del dios de la tempestad –Perun y sus atributos: águilas, roble (el *zapis*), agua uránica (lluvia bienhechora), maza golpadora (arma favorita de Marko Kraljević) –. En el capítulo III.3.2.2. dedicado al trasfondo mitológico de la figura épica del Príncipe Marko, ya hemos señalado la proximidad de las figuras del dios de la tempestad y del dios solar de la que ha advertido Eliade. Recordemos que este gran sabio ha mostrado –a base de un amplio y bien documentado corpus crítico– que el “destino” de las

divinidades uránicas supremas es el de sufrir con el tiempo un tipo de *solarización* en el paso de creadores a fecundadores y el de absorber en sí las demás hierofanías vinculadas a la fertilidad⁵. Sin embargo, las conclusiones de este tipo no pueden dar respuestas definitivas en la interpretación de los textos del *ranilo*, puesto que se refieren al resultado final de un proceso duradero en el que las dos figuras (la del dios de tempestad y la del dios solar) se han ido aproximando y fundiendo. Los textos han existido y se ha ido creando y recreando a lo largo del periodo en el cual este proceso ha podido tener lugar, incorporando en sí elementos que apuntan hacia los dos tipos de divinidades, pero no nos permiten decir con toda seguridad en qué fase de ese proceso se ha formado el mitogema de la doncella que al alba se encuentra en el agua con un personaje uránico/solar que le “enturbia” el agua. Tampoco podemos saber con exactitud si en el hecho de que el personaje de Marko (con atributos de Perun) llega al agua después de las mozas, mientras que el ciervo solar llega antes, se esconde la dicotomía anciano-joven y la existencia de dos personajes distintos, o es que se trata de un mismo personaje masculino. También hay indicaciones para establecer dos parejas distintas: una primordial (hilandera-herrero), que es creadora tanto del sol, como del todo el universo materializado (son padres del sol y de los astros, es decir, del cielo inferior⁶, igual que de la tierra) y otra, que aparece imaginada de dos formas: en su aspecto astral se refiere al “casamiento” del sol con la estrella de la mañana y las ideas ya comentadas que están inherentes a este motivo, mientras que en su aspecto vegetativo, el “casamiento” de los astros se refleja en la tierra en la forma del renacer primaveral de la naturaleza protagonizada por el cielo que fertiliza a la tierra.

Y para concluir, podemos decir que, independientemente de si se trata de uno o de más personajes masculinos, los del *ranilo* son reducibles a la figura mitológico-religiosa de un dios uránico, soberano y fecundador.

III.4.3. La posible reconstrucción del mito subyacente en el *ranilo*.

Juntando los dos polos de nuestro análisis y los mitogemas relacionados con los personajes masculino y femenino, se abre ante nosotros el siguiente esquema mitológico: una “dulce virgen”, imaginada como hija del ámbito relacionado con la

⁵ M. Eliade, 2000, p. 172, pp. 222-225.

⁶ Me refiero a la creencia en el “cielo superior” que está más allá del cielo visible y el “cielo inferior” que es visible y que está compuesto por la rueda cósmica de los astros. Véase sobre ello: B. A. Rybakov, 1981, pp. 193-195.

oscuridad/noche/invierno/ultratumba y asociada a la estrella de la mañana y al agua dulce, cerrada en las entrañas de la tierra o en el pino, cada noche, justo antes del amanecer, va al agua (la estrella de la mañana se refleja en el agua) sin encontrarse con nadie, pero una vez el sol se “adelanta” (=sale antes) y ellos se encuentran (reflejan en el agua simultáneamente) y se enamoran; ella se “baña en el resplandor de su amante” (= el ciervo que enturbia el agua con su cuerno y la aclara con sus ojos) y decide escaparse de su entorno familiar (noche/invierno/ultratumba) y casarse con su amigo; el momento de la “liberación” de la “virgen encerrada” y de su casamiento con el sol coincide con el inicio del renacer de los mundos vegetativo, animal y humano y con el comienzo del año agrícola.

Un relato reconstruido de esta forma necesitaría una continuación que explicaría la separación de los amantes y su encuentro/reencuentro en un nuevo ciclo anual. Los textos examinados no nos permiten penetrar en esa segunda parte del relato, a pesar de que la simbología del ciervo-vadeador de las aguas primordiales/nupciales/de la muerte, asociado a la idea de la muerte y el renacer del sol, podrían indicar un posible esquema según el cual el amigo solar muere y resucita cíclicamente. Estas ideas podrían estar relacionadas también con la imagen del lobo que devora los astros iniciando así su renacer, que en la tradición serbia suele estar asociado a los hermanos-guardianes de la doncella contrarios a la relación entre dos amantes. Hay un romance judeo-español de Marruecos que podría estar relacionado con el motivo del rapto nupcial anunciado en la *pesma* serbia:

Estábase la infantina en silla de oro sentada;
peine de oro en la su mano, los sus cabellos peinaba.
Por allí pasó un culebro que de ella se namorara.
Ya ponía el rey su padre las guardias las veinticuatro,
cuando viniera el culebro, que le traigan sano y vivo.
Cuando viniera el culebro, a todos halló durmiendo;
arçó la infantina en su pico, volando fue por el cielo.⁷

En este romance aparece toda una serie de motivos que ya hemos comentado arriba con el fin de interpretar la estructura semántica de los motivos existentes en las *pesmas* del *ranilo*: la infanta virginal sentada en una silla de oro (igualable a las damas entronizadas de los capítulos III.2.1.2 y III.2.1.4.), el aseo de su cabello, el culebro volador (semejante a la figura del *zmaj*, el ser solar que puede tener forma zoomorfa de una culebra alada o de un ciervo volador), el enamoramiento del

⁷ E. Morales Blouin, 1981, p. 153.

personaje zoomorfo y uránico de una doncella guardada por parte de su familia con muchos guardias (en este caso son veinticuatro – número que los relaciona con el curso del día compuesto por veinticuatro horas, lo que vincula al “culebro volador” al ciclo solar diurno) y, por fin, el rapto connubial.

Teniendo en cuenta la pluralidad de albas que se menciona en algunos textos serbios, no debería ser descartada la idea de que el “relato” sobre el rapto connubial voluntario estaba relacionado con el ciclo diario del sol y que el “casamiento” imaginado entre cada alba nueva con el sol se realizaba o no dependiendo de la época del año. Eso podría explicar el motivo de los encuentros alternantes de la doncella con un anciano (el sol descendente) y con un joven (el sol ascendente) presente en la tradición serbia.

El motivo de un padre ¿muy protector? respecto de su hija reaparece en una variante catalana de *La Infantina*, en la que el padre encanta a la hija y esta cobra la forma de un ciervo:

Al passant d' un' arboleda qu' es (arboleda) molt linda;
que las trucas son de oro, las ramas de plata fina;
al mitx d' aquell' arboleda n' hi ha una font tan linda,
a n' el mitx d' aquella Font (n' hi ha) un cérvol que hi bevía:
“Cassadó, ‘l bon cassadó, m’írame y no me tiris
no som cérvol, cassadó, no som cérvol que som nina,
qu’ el meu padre m’ ha encantada sols per un any y un dia (...)”⁸

En la continuación, el cazador deja a la niña para consultar a su madre y al final queda como un caballero burlado. Aparte de los motivos del árbol dorado y la fuente fría, lo que llama la atención en este romance es el periodo durante el cual la niña debería permanecer en la forma de un ciervo (obsérvese que no se trata de una cierva, sino de un ciervo, lo que podría tener que ver con la condición de ser un animal cornífero, es decir, una cierva con cuernos): el encanto durará un año y un día, lo que apunta hacia el ciclo anual del sol y una posible preocupación del padre de que el caballero solar no consiga dar con su hija.

En otra variante del mismo romance nos topamos con una infantita luminosa vinculada a un pino, lo que la relaciona con la doncella del pino de la tradición serbia que se escapa con el mozo-ciervo:

A cazar iba el caballero, a cazar como solía,
los perros iban cansados y el halcón perdido había.
¿Ande le cogió la noche? En una oscura montina

⁸ E. Morales Blouin, 1981, p. 145.

ande canta la leona y el león le respondía,
ande cae la nieve a copos y corría el agua fría.
Asomárase a un pino, alto es a maravilla,
la raíz es de oro y las hojas de plata fina:
en el pimpollo más alto vido estar a una infantita:
cabellos de su cabeza todo aquel roble cubrían,
los ojos de la su cara la montaña esclarecían,
los dientes de la su boca aljófares parecían.⁹

Igual que la doncella del pino serbia que “brilla como el mismo sol”, la infantita ibérica es luminosa e ilumina toda la montaña. A diferencia de Morales Blouin que cree que esta infantita ejerce el papel de la luna, creemos que sería más oportuno relacionarla con la estrella vespertina – el caballero la ve en el momento en el que se hace de noche y el pino al que está ligada une en sí elementos tanto solares, como lunares, es decir, diurnos y nocturnos a la vez (su raíz es de oro, lo que lo relaciona con el sol, mientras que las hojas las tiene de plata, que es el metal vinculado a la luna). La descripción de la montaña en la que está el pino también apunta hacia la proximidad entre las dos figuras femeninas balcánica e ibérica. El análisis ha mostrado que la doncella balcánica está encerrada en el ámbito relacionado a la ultratumba y la noche, mientras que el pino de la infantita ibérica está en una montaña oscura y fría. En su momento ha sido comentada la demanda de astas de oro (que el doncel le pide de Dios para que pueda penetrar en el pino), que tiene relaciones curiosas con las prácticas de los chamanes siberianos que utilizan cascos con cuernos de reno en sus incursiones al más allá. Teniendo en cuenta tanto las prácticas de brujería chamánica, como el motivo del encanto que sufre la protagonista, es posible que el motivo de la demanda de los cuernos tenga que ver con el desencantamiento de la moza del pino y su liberación. El motivo de la doncella muy guardada y encerrada puede relacionarse con el amigo frustrado de mucho esperar. Por otro lado, el motivo de un caballero cazador que en el monte encuentra a una moza vinculada a un árbol perenne recuerda al caballero de los textos serbios comentados en el capítulo III.2.1.1.

Aparte de las cantigas mencionadas a lo largo del capítulo II, el texto ibérico que tiene un mayor número de motivos relacionados con aquellos que hemos ido interpretando en relación con las *pesmas* del *ranilo*, es *Ay, un galán de esta villa*, el canto asturiano que acompaña a la Danza Prima descrita por Menéndez Pidal en 1930. Este ilustre autor la presencié un domingo, 3 de agosto, en la plaza de Mieres, Asturias. Es una danza coral, en la que el corro gira despacio de la siguiente manera:

⁹ E. Morales Blouin, 1981, p. 146.

los danzadores, cogidos de las manos, dan un paso hacia el interior del círculo, a la vez que tienden adelante los brazos, y el corro se estrecha; luego dan un paso atrás, al par que dejan caer los brazos, y la circunferencia se ensancha; después dan un paso de costado, y la rueda gira un poco alrededor de su eje.¹⁰

Según el estudioso, la canción que acompaña a la danza revela una gran antigüedad, es “una asombrosa reliquia que nos queda de remotos siglos” y “el único resto de aquel género de poemitas paralelísticos que en el primer albor de la lírica española cultivaron los trovadores galaico-portugueses”¹¹. Se trata de un texto difícil de interpretar, al que el autor califica de “oscuro” e “indescifrable”, “una sucesión de imágenes incongruente, mejor dicho, anómala, como la de un ensueño”, una “evocadora ruina”¹². El texto es bastante largo. Citaremos una variante corta que ofrece Morales Blouin:

¡Ay! un galán de esta Villa, ¡ay! un galán de esta casa,
¡ay él que por aquí venía, ¡ay! él que por aquí llegaba.
–¡Ay! diga lo que él quería, ¡ay! diga lo que él buscaba!
–¡Ay! busco la niña blanca, ¡ay! busco la niña blanca,
la que el cabello tejía, la que el cabello trenzaba.
que tiene la voz delgadina, que tiene la voz delgada!
–¡Ay! ¿trenzadicos tenía? ¡Ay! ¿trenzadicos llevaba?
¡Ay! que no la hay n’esta Villa, ¡ay! que no la hay n’esta casa,
si no era una mi prima, si no era una mi hermana,
¡ay! del marido pedida, ¡ay! del marido velada.
¡Ay! bien qu’ora la castiga, ¡ay! bien que la castigaba,
¡ay! con varillas d’oliva, ¡ay! con varillas de malva!
–¡Ay! diga la blanca niña, ¡ay! diga la niña blanca,
¡ay! que su amante la cita, ¡ay! que su amante la aguarda
al pie de una fuente fría, al pie de una fuente clara,
que por el oro corría, que por el oro manaba.
¡Ay! su buen amor venía, ¡ay! su buen amor llegaba,
por sobre la verde oliva, por sobre la verde rama,
por donde ora el sol salía, por donde ora el sol rayaba,
¡Ay! mañana la tan fría, ¡ay! mañana la tan clara.
¡Ay! llegó a la fuente fría, ¡ay! llegó a la fuente clara.
¡Ay! agua la depedía, ¡ay! agua la demndaba;
¡ay! agua de fuente fría, ¡ay! agua de fuente clara.
¡Ay! lo que allí le decía! ¡ay! lo que allí le falaba!
–¡Ay! más galana y pulida, ¡ay! más pulida y galana,
¡ay! si quiés mi compañía, ¡ay! si quiés la mi compañía.
–¡Ay! sí, por el alma mía, ¡ay! sí, por la vuestra alma.
¡Ay celos la depedía, ¡ay! celos la demandaba.¹³

¹⁰ R. Menéndez Pidal, 1968, pp. 127-128.

¹¹ Para las dos citas, véase: R. Menéndez Pidal, 1968, pp. 126.

¹² R. Menéndez Pidal, 1968, pp. 126-127.

¹³ E. Morales Blouin, 1981, p. 180.

Ya a primera vista, este texto ofrece una serie de motivos compartidos con las *pesmas* comentadas arriba: el joven amante que anhela ver a su amiga, la amiga que es una “blanca niña” que “teje el cabello” y lleva “trenzadicos”, el amante que la cita, el lugar del encuentro que está “a pie de una fuente fría” “que por el oro corría”, la amiga que observa a su amante llegar por donde en ese mismo momento sale el sol en una mañana fría, el amigo que primero la pide que le sacie la sed y luego que se le entregue y el sí de la “blanca niña” –anunciado ya desde antes con el motivo de los rayos del sol (igualados al amigo) que aparecen “por la verde oliva” (símbolo que, como ya hemos señalado antes, está relacionado con la virginidad femenina)–. Lo único que diferencia a esta joven de las demás doncellas meoquinas y balcánicas es que está casada –es una malmaridada a la cual el marido castiga con varas de olivo y malva (motivo relacionado con la idea de que el marido la mantiene virgen) –; castigo curioso porque tiene su paralelo lituano en el motivo de los cinco hermanos que castigan a la hermana con unas varillas por haber estado con el amigo. A diferencia de la tradición serbia en la que la protagonista de los encuentros matutinos al lado del agua nunca es una casada, en la Península Ibérica podemos observar la coexistencia de dos modelos, uno (en las cantigas galaico-portuguesas), que coincide con el modelo balcánico y otro (*¡Ay! un galán de esta villa*), que podría tener su paralelo en el modelo francés en el que es común el motivo del adulterio y con el que posiblemente esté relacionada la historia del *Romance de Celinos*. Sin embargo, todos los demás motivos señalados que existen en el texto de *¡Ay! un galán de esta villa* son muy cercanos a las cantigas galaico-portuguesas y las *pesmas* balcánicas.

Hablando sobre el motivo de la “niña blanca” malmaridada del canto de la Danza Prima, Morales Blouin dice:

El tema de la malmaridada en este romance es de por sí materia mítica. Creo que se relaciona con una diosa de primavera estilo Perséfone o la Reina de las Flores del mundo celta, cuyo celoso marido es el viejo rey o cual Plutón, representante del bajo mundo o muerte, es decir, del invierno.¹⁴

En una variante mucho más extensa que ofrece Beltrán aparecen ciertos detalles curiosos que afirman esta hipótesis de Morales Blouin. Primero, antes de la descripción de la llegada del amigo-sol, existen versos en los que el amigo, todavía no visto por la joven, observa la llegada de la niña al lugar citado:

Por arriba d’una peña, por arriba d’una mata,
donde canta la culebra, donde la culebra canta,

¹⁴ E. Morales Blouin, 1981, nota 29, p. 181.

vi venir una doncella: es hija del Rey d'Arabia.
¡Ay! llegó a la fuente fría, ¡ay! llegó a la fuente clara.¹⁵

Lo interesante de este fragmento es que a la joven se la identifica como la “hija del Rey d'Arabia”. Analizando el motivo de los *mouros* en las leyendas orales de Galicia, González Reboredo llega a la conclusión de que éstos, en la imaginación popular, poco tienen que ver con árabes reales –son blancos, comen cerdo, beben vino– y que hay que relacionarlos con “razas míticas” del más allá:

Es evidente que la palabra “mouro” fue asociada con “otro”, “extraño” y “antiguo”, convirtiendo a los “mouros” en una especie de “tribu mágica” a la que se atribuían fenómenos sobrenaturales.¹⁶

Como señala, a diferencia de los labriegos que son cristianos, no tienen poderes especiales, viven vida normal de la aldea dedicándose a los labores agrícolas que realizan de día, a los *mouros* se lo imagina como seres que suelen realizar sus actividades de noche, viven fuera de la aldea en zonas subterráneas, no son cristianos, tienen poderes especiales y disponen de enormes riquezas (agrarias y otras) sin hacer ningún esfuerzo especial¹⁷. Todas estas características relacionan a los *mouros* con seres ctónicos y vinculados a la ultratumba. De ahí que detrás del Rey de Arabia que se menciona como padre de la “blanca niña”, puede que se esconda una divinidad del tipo de Plutón (= ‘El Rico’), cuyo nombre se debe a su condición de ser el dueño de las riquezas de la tierra.

El que la “blanca niña” está vinculada al inframundo se nota también en el hecho de que se la relaciona con la culebra, que es un animal perteneciente a ese ámbito:

¡Ay! ¡cantaba la culebra, ¡ay! la culebra cantaba!
¡ay! ¡voz tiene de doncella! ¡ay! ¡voz tiene de galana!¹⁸

En la variante de Beltrán se menciona también el nombre del joven amante:

¡Ay! Antonio se decía, ¡ay! Antonio se llamaba;¹⁹

Este dato es curioso, primero, porque en ciertas zonas de Galicia existe la creencia de que hay que rezar a san Antonio para liberarse de los ataques del lobo²⁰

¹⁵ V. Beltrán, 1987, vv. 39-46, p. 102.

¹⁶ X. M. González Reboredo, 1996, p. 17.

¹⁷ X. M. González Reboredo, 1996, p. 17.

¹⁸ V. Beltrán, 1987, vv. 97-100, pp. 103-104.

¹⁹ V. Beltrán, 1987, vv. 55-56, 107-108, pp. 103-104.

²⁰ X. Taboada Chivite, 1972, p. 114.

–animal que, como ha sido señalado previamente, está asociado al ámbito nocturno y de la ultratumba– y, luego, porque el día en el que Menéndez Pidal presencié la Danza Prima y oyó el canto era el 3 de agosto, que es el día en el que se celebra a san Antonio. Es posible que se trate de coincidencias, pero no por ello deberían ser rechazadas por completo estas posibles indicaciones de la procedencia del amante, según las cuales éste pertenecería al ámbito diferente a aquel del que proviene su amiga.

En la variante de Beltrán también aparecen los episodios de una romería, de la misa en una montaña, del parto de la “niña en cinta” a la que la Virgen la ayuda y el del bautizo de una “blanca niña” recién nacida. La variante termina con el episodio del enfado de un Rey que castiga severamente a la “blanca niña” encerrándola en una almena alta:

¡Ay mandara el Rey prenderla ¡ay! mandara el Rey prindarla;
en cadenillas meterla, y en cadenillas echarla
¡ay! arriba en la alta mena, ¡ay! arriba en la mena alta.
Quier que le sirva a la mesa, quier que le sirva a la tabla,
¡ay! con la taza francesa, ¡ay! con la francesa taza;
que file paños de seda, que file paños d’Holanda,
con rueca la de madera, con rueca la de su casa;
los que filaba la Reina, los que filaba la Infanta
¡ay! con el tortoriu d’oro, co’ el tortoriu de esmeralda.
¡Ay! tortoriu trae de piedra; ¡ay! tortoriu, fuso y aspa!
Llabra en él la seda fina llabra en él la seda clara;
¡ay! al Rey le fai camisa, ¡ay! al Rey le fai delgada,
¡ay! del oro engordonida, ¡ay! de oro engordanada.²¹

En este fragmento, la “blanca niña” se muestra como una hábil hilandera y tejedora, puesto que consigue hilar seda y hacer de ella paños y camisas usando, ¿por castigo?, utensilios de madera y piedra y no los de oro y esmeralda. Pero lo que es de mayor interés es el motivo del Rey que se enfada y encierra a la protagonista cerca de las almenas y que se asemeja a la imagen de la doncella encerrada contra su voluntad en el pino, en el monte boscoso o en un cofre salido de una fuente.

Los textos ibéricos citados en este capítulo nos han servido para presentar pocos, pero posibles rastros de ideas mitológicas conservadas en la tradición ibérica hasta el siglo veinte y relacionables con aquellas subyacentes en las *pesmas* del *ranilo*. A pesar de que la estructura de los textos citados indica que no pertenecen a la familia de los textos balcánicos, son numerosos los motivos muy específicos que

²¹ V. Beltrán, 1987, vv. 165-190, pp. 105-106.

coinciden en las dos tradiciones y que revelan la existencia de un substrato de ideas mágico-religiosas muy arcaicas que es común para las dos penínsulas.

III.4.4. La estructura ideológica del *ranilo*

El análisis comparativo de los datos sobre el tiempo en el que se realizaba el *ranilo* ha apuntado hacia las fechas relacionadas con el renacer cíclico del sol y el retorno de su dominio sobre la duración del día. Estas ideas, proyectadas hacia las necesidades concretas de una economía agrícola, tienen una componente fuerte vinculada a la renovación vegetativa y biológica en general. De ahí que se haya impuesto la necesidad de clasificar el *ranilo*, por un lado, entre las fiestas del culto solar, y por el otro, entre aquellas vinculadas al culto a la fertilidad. Los resultados de los análisis de los textos han confirmado una vez más la certeza de ello, mostrando a la vez que los elementos lingüísticos y extralingüísticos de esta costumbre no son fortuitos, sino que representan partes constitutivas de un mismo acto mágico-religioso, dentro del cual cada uno tiene su propio valor funcional. De ahí que la interpretación de cada uno de ellos haya exigido que no se pierda de vista el conjunto de la costumbre, porque ésta representa el contexto dentro del cual los textos cobran y revelan su pleno sentido –procedimiento en el que hemos insistido desde el principio–.

Para poder perfilar la estructura ideológica de la costumbre de *ranilo*, hace falta tomar en cuenta sus aspectos temporal, espacial, extralingüístico y lingüístico. Los aspectos extralingüístico y lingüístico ya han sido comentados a lo largo de los capítulos dedicados a la interpretación de los textos y la danza. Ahora nos queda cerrar el tema sobre los aspectos temporal y espacial que, en parte, han sido comentados en el capítulo III.1., pero que, después de todo lo que se ha dicho en los capítulos posteriores, debería ser profundizado y completado.

III.4.4.1. El aspecto temporal

Los datos reunidos respecto de las fechas en las que se realizaba el *ranilo* muestran que esta costumbre estaba ligada a la celebración del año nuevo, indistintamente de si ésta se vincula a la época del equinoccio primaveral o a la del solsticio de invierno. Sin embargo, se ha notado una considerable prevalencia de los testimonios que vinculan estas celebraciones a la época del equinoccio de primavera que, por otro lado, coincidía con el comienzo del año nuevo agrario. Otro dato que

podría ser relevante es la posible importancia de la primera luna llena/creciente después del equinoccio de primavera, a lo que aluden las fechas en las que el *ranilo* se celebraba. Si es así, lo más probable es que se deba a las creencias de que la época idónea para la siembra son periodos de luna creciente/llena.

El segundo indicador importante es el *amanecer* en las fechas señaladas, que funciona como un tipo de punto de referencia temporal que determina el momento en el que se realizan reuniones y salidas del pueblo, salidas al agua *antes del amanecer* o bailes *hasta el amanecer*. El nombre de la costumbre, *ranilo*, proviene del verbo *raniti=madrugar*, mientras que la madrugada (el alba) es uno de los motivos más recurrentes en los cantos del *ranilo*. El análisis ha mostrado que la razón de ello es que el momento del romper el día se percibe como el momento del posible “encuentro amoroso” entre la estrella de la mañana y el sol. Teniendo eso en cuenta, el motivo de la carrera matutina protagonizada por una blanca doncella y un héroe solar con el fin de llegar primero al agua, puede referirse al adelantamiento del momento en el que amanece el día – el sol tiene que “madrugar” cada vez más temprano, si quiere adelantar a la doncella-alba. Con las mismas connotaciones aparece el motivo de la caza de la cierva-alba, para cuya realización hace falta ir hasta los extremos del mundo. Se trata de una transposición del motivo de la carrera matutina al motivo de la caza, de los que los dos están asociados a la idea de la caza erótica. En su forma zoomorfa, la pareja cósmica ha aparecido como un par de cérvidos: la estrella de la mañana, como una cierva-mañana-de-oro, y el sol, como un ciervo que enturbia el agua con su cuerno y la aclara con sus ojos. Como hemos visto, a los dos motivos se los puede relacionar con el antiguo motivo védico del alba que se baña en el resplandor de su amante el sol.

Sin embargo, el análisis de los motivos vinculados a las *pesmas* del *ranilo* nos ha llevado hasta una pareja cérvida de mayor primordialidad que la de la estrella de la mañana y el sol y vinculada a la idea de la creación, la muerte y la recreación del universo. En un nivel primario, este tipo del ciervo/cierva está asociado al nacimiento, la muerte y el renacer del sol, pero, en un nivel más profundo y abstracto, tiene que ver con la idea de la actividad demiúrgica de la materialización y la desmaterialización de las formas. Hemos visto que las dos figuras que forman esa pareja, la hilandera/tejedora y el orfebre/herrero, pueden aparecer en forma de ciervos, ella, como una cierva astada de cuernos de oro, y él, como un ciervo de cuernos de oro con puntas de plata. La pregunta que se ha quedado sin contestar es el problema

del origen de estas imágenes. Por esa razón intentaremos reunir datos sobre las ideas astronómico-astrológicas relacionadas con los motivos señalados, pero sin ninguna pretensión de profundizar demasiado en ese campo. La interpretación de los textos tradicionales desde el punto de vista astronómico y astrológico lleva a un terreno muy resbaladizo y no nos creemos bastante competentes como para movernos por él con demasiada libertad. Eso se debe a dos razones: primero, al hecho de que los cielos cambian con el curso de los siglos, haciendo que el momento de las apariciones y las desapariciones de las constelaciones se va fijando a diferentes fechas; después, porque los textos tradicionales son producto de un largo proceso durante el cual se han ido moldeando. En ese proceso, inevitablemente sufren presiones de las realidades nuevas para la comunidad, las geográficas, históricas, ideológicas y lingüísticas. Sin embargo, durante la realización de este estudio nos hemos tropezado con muchos datos curiosos de este tipo y creemos oportuno reunirlos.

Como ya hemos visto en los capítulos anteriores, uno de los estudiosos que ha hecho considerables esfuerzos para adentrarse en el tema de los ciervos cósmicos ha sido Rybakov. Este autor llama la atención sobre las huellas conservadas entre los eslavos del norte (rusos y polacos) de la asociación entre el reno y la Osa Mayor: testimonios procedentes del siglo XV en los que se ve que los rusos de esa época llamaban a la Osa Mayor “Reno”, o el hecho de que la estrella polar entre los polacos tiene el nombre de la “Estrella del Reno”. El autor halla paralelos entre estas ideas y las procedentes de la tradición de los evenkes siberianos, que llaman a la Osa Mayor la “Reno-hembra *Heglen*” y a la Osa Menor, el “Cervatillo de *Heglen*”²². Según Rybakov, estas dos figuras cósmicas deberían ser relacionadas con mitos y leyendas sobre dos “Señoras del mundo”, mitad mujeres - mitad renos, que están muy divulgados por todo el norte siberiano. A estas figuras de dos ciervas cósmicas se les atribuía el papel de madres de animales, humanos y astros y se creía que de ellas dependía la economía de la comunidad basada en el uso y consumo del reno²³. La condición de ser unas hembras-reno astadas, relaciona estas figuras con el prototipo de la divinidad femenina Ártemis-Diana (obsérvese que esta diosa ha sido asociada también a una osa en aquellas tradiciones en las que a la constelación de la Osa Mayor se la relacionaba con ese animal). Respecto de ello es indicativa también la interpretación mística de la caza de la cierva cornífera de Ártemis que dio Píndaro.

²² B. A. Rybakov, 1981, p. 54.

²³ B. A. Rybakov, 1981, p. 61.

Según el poeta beocio, en su persecución de la gigantesca cierva, Heracles tuvo que dirigirse hacia el extremo norte, al país de los Hiperbóreos o, incluso, a la tierra de los Bienaventurados, donde fue acogido por Ártemis, que le esperó allí²⁴.

Otra constelación que desde la antigüedad se menciona en relación con los ciervos es Boyero. En las tradiciones ibéricas antiguas, tanto el Boyero, como la Osa Mayor se representaban como una cierva y un ciervo o respectivamente. En las pinturas de la cueva del Arce (Cádiz), fechada a finales del IX milenio a.C., aparecen la imagen del ciervo (Osa Mayor) y de la cierva (Boyero) junto al polo y sobre el zodíaco²⁵. Méndez Ferrín también hace referencia a los bestiarios que toman datos de dos capítulos de Plinio sobre el ciervo (VIII, 32,50), en los que se dice que el ciervo es lúbrico, pero que la cierva concibe solamente cuando brilla la estrella Arcturus²⁶. Arcturus es la estrella más brillante de la ya mencionada constelación de Boyero, para la que hemos visto que en la antigüedad ibérica era imaginada como una cierva. La asociación del Boyero con una cierva y de la Osa Mayor con un ciervo hacen pensar sobre la posibilidad de que las ideas de las que habla Plinio pudieran tener que ver con el hecho de que la Osa Mayor sea siempre visible en el cielo, mientras que el Boyero no. Ello implicaría que la época del apareamiento de los ciervos se la vinculaba al momento de la aparición de la “cierva cósmica” (Boyero) y su visibilidad en el cielo, porque se le atribuía la función de proporcionar la capacidad de concebir a las ciervas. Por analogía, la idea de que el ciervo sea lúbrico puede estar relacionada con el “ciervo cósmico” (Osa Mayor), que nunca desaparece del firmamento y, por lo tanto, hace posible que la potencia viril del ciervo sea permanente. No es superfluo recordar que en el poema *Phoebi claro nondum orto iubare*, que podría estar relacionado con las *alboradas* ibéricas, el momento en el que se realiza el despertar aparece asociado a Arcturo: “el Aquilón sopla desde Arturo, las estrellas del firmamento esconden sus rayos. El Carro se dirige a oriente”.

En cuanto a la constelación de Boyero, no está de más mencionar que en la tradición popular serbia, se llama la *Kaigdžija*²⁷ (“El Timonel”) – nombre que, teniendo en cuenta la posible asociación entre el ciervo y el Boyero, hace pensar sobre el ciervo-timonel y el ciervo vadeador de las baladas serbias comentadas arriba.

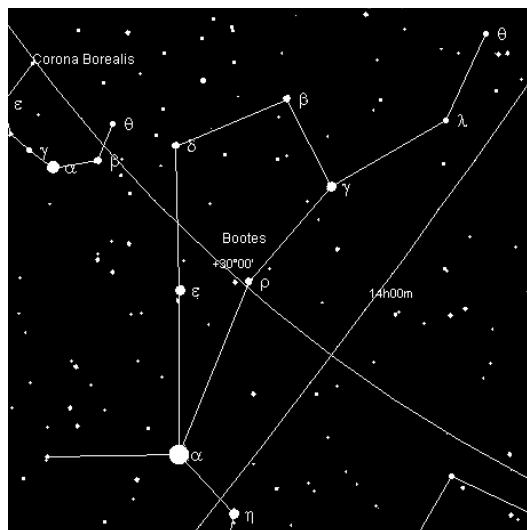
²⁴ Véase “Heracles” en: P. Grimal, 1979, especialmente, p. 244.

²⁵ Véase: “Osa Mayor” en: J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991, pp. 787-788.

²⁶ X. L. Méndez Ferrín, 1966, p. 76.

²⁷ L. Komarčić, 1902, p. 23.

Es curioso mencionar que en la tradición de los vogules, a la Osa Mayor también se la relaciona con cérvidos. Se la llama “Estrella Alce” y la historia de su creación después de una caza mítica de una vaca-alce o de un toro-alce (que quiere proteger a la vaca-alce, madre de siete alces hembras) está descrita en un grupo de textos tradicionales²⁸.



Las constelaciones de Boyero (a la izquierda) y de la Osa Mayor (a la derecha)²⁹.

Los mesopotámicos también tenían una constelación asociada al ciervo. Hay diferentes opiniones respecto de cuál de las constelaciones era el *Lulim* (“Ciervo”, “Venado”, “Gacela”) mesopotámico. Snodgrass (apoyándose en la opinión de Hartner y Ettinghausen) cree que la constelación mesopotámica de *Lulim* se fijaba exactamente con las Pléyades³⁰, por lo que (dado el hecho de que las Pléyades pertenecen a la constelación de Tauro), el motivo del combate entre el León y el Ciervo (existente en el mundo mesopotámico) tendría el mismo significado que el combate del León con el Toro y he aquí lo que este autor dice sobre la relación entre estas constelaciones:

Este combate entre el León y el Toro se refiere a las alternadas apariciones de las constelaciones de Leo y Tauro, coincidentes con las estaciones de verano e invierno. Las divisiones y subdivisiones del año eran

²⁸ Los textos en vogul y en sus traducciones al húngaro, se pueden consultar en: Munkácsi, *Vogul Népköltészet Gyűjtemény*, IV, pp. 310-317; Géza Képes, *Napféél és éjjél: finnugor rokonaink népköltészete*, pp. 103-110; Béla Kálmán, *et. al.*, *Leszállt a medve az égből*, pp. 99-106. [La información sobre las creencias vogules respecto de la Osa Mayor y los datos citados los debo a la amabilidad de Óscar Abenójar Sanjuán, que me los ha pasado antes de publicarlos.]

²⁹ Las fotos retomadas del portal de la Asociación Astronómica de Gran Canaria: “Bootes, El Boyero” (http://www.astrosurf.com/aagc/gt_historia_constelaciones/bootes.htm) y “Osa Mayor” (http://www.astrosurf.com/aagc/gt_historia_constelaciones/osamayor.htm).

³⁰ Respecto de la ecuación Toro=Ciervo en la astronomía mesopotámica y la bibliografía sobre ello, véase Snodgrass, A., nota n° 17

indicadas, en Mesopotamia, por las salidas y puestas helíacas de destacadas estrellas. En el año 4000 antes de Cristo, la salida helíaca de las Pléyades, las principales estrellas de la constelación de Tauro, anunciaban el paso del Sol por el ecuador de norte a sur en el equinoccio de primavera (...)

La puesta helíaca de las Pléyades, que desaparecían para permanecer invisibles durante cuarenta días antes de reaparecer en su salida helíaca para anunciar el equinoccio de primavera, indicaba la época primaveral de labranza. En la puesta helíaca de las Pléyades, Régulo, que tiene una separación de 90 grados respecto de ellas, culmina aproximadamente en los 8" del cenit. O sea que la constelación de Leo se halla en el ápice del cielo y domina los Cielos cuando Tauro (el Toro) desaparece debajo del horizonte. (...) La batalla del León y el Toro divide, pues, al año en cuatro fechas intermedias que corresponden al año agrícola, precediendo a los equinoccios y solsticios entre treinta y cuarenta días. (...)

La Montaña es fuente de fertilidad: cuando Leo se hallaba en ascendente, los dioses de la fertilidad se recogían en la Montaña, permaneciendo allí prisioneros hasta ser convocados ritualmente cuando el Toro se eleva sobre el horizonte. Cuando el Toro asciende al cielo, los dioses salen de la Montaña y la Tierra vuelve a la vida.³¹

Los datos reunidos por Snodgrass sobre las creencias respecto a la constelación de Tauro, a la que pertenecen las Pléyades, están en la misma línea con

los motivos existentes en los textos serbios analizados arriba. Es especialmente curiosa la creencia de que con la aparición de Leo los dioses tenían que permanecer cerrados en la Montaña Cósmica



Escena de lucha entre un león y un ciervo. Fragmento de un tablero embutido de hacia 2600 a. C. hallado en el Cementerio real de Ur. Museo de Irak, Bagdad.

(asociada a la “fuente de fertilidad”), mientras que con la salida de Tauro salían de la Montaña, anunciando así el retorno de la vida sobre la faz de la Tierra. Esta idea tiene su paralelo en el motivo de la doncella encerrada en el pino/monte boscoso/cofre salido de una fuente y a la que libera un doncel-ciervo/orfebre Juanito. Igual que en el caso mesopotámico, el motivo de las *pesmas* serbias está vinculado a la idea del renacer primaveral de la naturaleza. El caso contrario, en el que el león vence al toro/ciervo podría estar relacionado con las prácticas del sacrificio del ciervo vinculadas a la idea de la muerte del dios de la vegetación con el fin de iniciar su

³¹ A. Snodgrass, *El simbolismo astronómico en la arquitectura del Cercano Oriente*, en: www.geocities.com/antologia_hermes/016astronomia.htm.

renacer en el próximo año. En ese contexto, Š. Kulišić ha llamado la atención sobre las numerosas representaciones de lucha entre el ciervo y algún otro animal (normalmente un león) presentes entre los escitas y sármatas y, también, menciona un relieve procedente de una tumba etrusca, en la que se halla la escena de un león atacando a un ciervo³² –todo escenas que podrían estar relacionadas con las antiguas ideas astronómico-astrológicas de Mesopotamia–.

En la tradición serbia existen también leyendas que guardan bastante parentesco con los motivos que hemos comentado a lo largo del presente capítulo y que tienen como sus protagonistas a las Pléyades. Esta constelación se menciona en varias leyendas³³, pero hay unas especialmente interesantes para nosotros, puesto que hablan de un rapto connubial realizado por “Los Siete Vlašić” (el nombre tradicional para las Pléyades). Según una de ellas, había una anciana que tenía una hija muy hermosa y que se llamaba Mizulinka; al llegar el día de San Pedro, seis vlacos decidieron raptar a la hija; al darse cuenta de lo ocurrido, la anciana intentó parar a los raptadores tirando unos palos detrás de ellos, pero no los pudo alcanzar; al ver que no había forma de pararlos, rompió a llorar tan amargamente que Dios se hartó de escucharla y clavó a los raptadores y a la moza al cielo para que la gente hable de ellos hasta el fin de los tiempos. Así se formaron “Los Siete Vlašić”: las primeras seis estrellas que se ven son los raptadores, y la séptima es Mizulinka, que “durante la primera mitad del camino, sintiendo tristeza por la madre, anda como si no quisiera seguir el cortejo nupcial, pero cuando llega a la mitad del camino, ella adelanta el cortejo y va delante de todos” – lo que significaría que Mizulinka sería la χ Tauri. Los palos que la anciana tiró a los raptadores son *Štapci* o *Štapovi* (= ‘palos’) –el nombre tradicional para el conjunto de estrellas que forman el cinturón de Orión en la constelación del mismo nombre, conocido también como *Babini štapci* (= ‘los palos de la Vieja’)³⁴.

A pesar de que esto no corresponde exactamente a la verdad, el pueblo dice que los Siete Vlašić “abren el verano y cierran el invierno”, que “no se ven desde San Jorge hasta San Pedro” o “desde San Jorge hasta San Vito”, que “el alba de San Jorge los cierra, y el alba de San Vito los abre” o que son “los únicos que no se alegran por

³² Š. Kulišić, 1973, p. 203.

³³ Respecto de las leyendas populares serbias sobre las Pléyades, véase: Đ. N. Janković, 1951, pp. 139-143.

³⁴ Sobre esta leyenda, véase: Đ. N. Janković, 1951, pp. 140 y 145.

la llegada del día de San Jorge³⁵. Luego, la aparición de las Pléyades el día de San Pedro es la señal para empezar a segar, mientras que su desaparición de la vista en las vísperas de Navidad indica que hay que poner el animal sacrificado al fuego³⁶. A parte del



Las Pléyades

motivo del rapto connubial de una joven, en la leyenda también aparece un motivo que vincula las Pléyades con san Pedro: el rapto tiene lugar justamente el día en que se celebra a este santo. Ya ha sido comentado el hecho de que este nombre, en la tradición serbia, suele encubrir a la figura de Perun.

Teniendo en cuenta la importancia del día de San Pedro, en el que se sacrificaba un buey en sustitución de un ciervo y, también, el hecho de que la exposición del animal sacrificado al fuego en el solsticio de invierno tenía la función de hacer renacer al dios de fertilidad, relacionan las creencias sobre esta constelación con la simbología del ciervo en las *pesmas* comentadas anteriormente.

Hay que decir que, a pesar de la leyenda comentada, el nombre los Siete Vlašić no proviene de la palabra *vlaco*. En otros pueblos eslavos, independientemente de si han tenido alguna vez contactos con los vlacos reales o no, aparece este mismo nombre para las Pléyades. Las variantes existentes en el antiguo-eslavo son: *Vlaseželišti*, *Vlasoželišti*, *Vlasožilišti*, *Vlasoželjci*, *Volosini*; los rusos la llaman ‘La Constelación de la Anciana’ y *Volosin*– lo que, ya en el siglo XIX, ha hecho a los estudiosos percibir la relación entre el nombre de esta constelación y el antiguo dios eslavo *Volos/Veleš/Veles*. Según cree Janković, el nombre Vlašić, igual que todos los apellidos serbios en *-ić*, quiere decir ‘los hijos de Volos/Veles’.³⁷ En cuanto a Volos/Veles, lo que definitivamente sabemos de él es que junto con Perun era uno de los dioses del mayor rango en la antigua religión eslava. En las crónicas medievales se menciona que en 971 los eslavos orientales firmaron un convenio con los bizantinos poniendo la cláusula que decía: “si no respetamos lo que hemos declarado, que seamos maldecidos por los dioses en los que creemos, por Perun y por Volos, el dios del ganado”³⁸. Referencias a Volos/Veles como dios del ganado cornudo, dios-buen-pastor, dios-agricultor que enseñó a la gente arar, sembrar y cultivar la tierra,

³⁵ Para todas estas citas, véanse: B. A. Rybakov, 1981, pp. 421-422; Đ. N. Janković, 1951, p. 142.

³⁶ Respecto de estas dos costumbres, véase: Đ. N. Janković, 1951, pp. 141-142.

³⁷ Đ. N. Janković, 1951, pp. 141.

³⁸ Para las dos citas, véase: S. Petrović, 1999, p. 235.

existen entre los esclavos en general³⁹. Es el dios que cuida del bienestar humano ocupándose del aspecto productivo de la actividad uránica. En ese sentido, las funciones de Perun y de Volos son complementarias: Perun se ocupa de las condiciones atmosféricas (por lo que hay que hacerle benévolo para que el tiempo sea favorable), mientras que Volos es el que rige todo lo relacionado con la productividad (frutos, ganado y bienes en general). Como podemos ver de los testimonios sobre las menciones de estos dioses como testigos y fianderos de los acuerdos, los dos compartían el papel de dioses que castigaban a aquel que violaba un pacto, puesto que a ellos se consagraban los tratados. Esa es una muestra clara de la proximidad de estas dos divinidades y de su vínculo con la figura del prototipo del dios uránico supremo. Según bien ha mostrado Eliade, el “destino” del gran dios uránico iranio de tipo naturalista e identificado con el cielo (Urano/Cielo en las teogonías griegas, por ejemplo) es de ser reemplazado por otra divinidad uránica (su hijo) que es más dinámica y tiene funciones concretas: es soberano (ejerce la soberanía y ley, pero no a la fuerza, sino de “forma *mágica*, actuando directamente sobre las fuerzas espirituales”⁴⁰); bajo su dominio están la expiación, purificación e iniciación; es señor de las condiciones meteorológicas y lucha heroicamente con sus rayos y mazas; es creador (ya no cosmogónico, pero sí biocósmico) y administra la fertilidad; él es el fertilizador, el arquetipo del padre de la familia, el *dis pater*, el genio doméstico en forma de serpiente y, en relación con estas funciones, es también el antepasado mítico⁴¹. Estas funciones, a veces, aparecen repartidas entre Perun y Volos, y otras veces, son compartidas por estas dos divinidades. Lo que definitivamente le pertenece a Perun son la soberanía, las condiciones meteorológicas y la fertilización uránica, mientras que Volos se ocupa de los demás aspectos –es el creador biocósmico, administrador de los bienes, el padre de la familia, el protector, el antepasado mítico–. Esta última función lo vincula a las almas de los antepasados y la ultratumba. Muchos estudiosos han llamado la atención sobre la proximidad del nombre Volos y la raíz *vel* relacionada con la muerte, los muertos y los fantasmas⁴². Sin embargo, como advierte Rybakov, la etimología del nombre Volos/Veles no parece estar derivada de allí, sino de las palabras *volos* (rus.) o *vlas* (ser.) que quieren decir ‘vello’ o ‘pelo’. Volos/Veles significaría ‘El Velludo’, es decir, no correspondería al verdadero

³⁹ Véanse: B. A. Rybakov, 1981, pp. 421-431; S. Petrović, 1999, pp. 235-247.

⁴⁰ M. Eliade, 2000, p. 163.

⁴¹ Sobre todas estas ideas, véase: M. Eliade, 2000, pp. 147-182.

⁴² Véase B. A. Rybakov, 1981, p. 424; V. Čajkanović, 1994, 3, p. 41.

nombre de la divinidad, sino al atributo con el que se le nombra porque la pronunciación de su mismo nombre está tabuizada (ese es también el caso con las palabras eslavas *medved* (=‘el que saca la miel’) para denominar al oso, o, *los* (=‘el cornífero’), que quiere decir ‘reno’⁴³. Se lo solía representar con barba y cuernos de *tur* (un tipo de bovino salvaje todavía muy común en la zona de los Cárpatos), lo que significaría que se trataba ora de una divinidad revestida de pieles de un bovino/cáprido/cérvido, ora de que se lo imaginaba en forma de uno de estos animales.

Según la tradición serbia los nombre de los hijos de Volos, “Los Siete Vlašić”, son “*Vole y Voleta, Rale y Raleta, Mile y Mileta* y el pequeño *Prigimiz*”⁴⁴. Como podemos ver, hay seis nombres que aparecen en forma de parejas, lo que podría indicar que se trata de tres pares de gemelos, porque entre los serbios es muy común dar nombres semejantes a gemelos. Si nos fijamos en las raíces de las que han sido derivados, podemos ver que *Vole y Voleta* vienen de *vo(l)* (nom.)/ *vola* (gen.) = ‘buey’ (de hecho, *Voleta* es un nombre que a menudo se da a los bueyes⁴⁵), que *Rale y Raleta* vienen de *ralo* (= ‘arado’, en el sentido de ‘instrumento con el que se ara’) y que *Mile y Mileta* están relacionados con el adjetivo *mili,-a,-o*, ‘querido’, lo que reúne los atributos de Volos (animal cornudo y arador) con la figura masculina asociada al amor.

Ahora conviene acordarse de ciertos datos mencionados arriba:

- Volos es el padre de los Siete Vlašić;
- es el señor del ganado cornudo;
- está vinculado a los antepasados;
- en el solsticio de invierno (vésperas de Navidad), la aparición de los Siete Vlašić indica el momento en el que hay que poner el animal sacrificado al fuego;
- la exposición del animal sacrificado y el *badnjak* (roble sagrado) al fuego tienen función de reiniciar el ciclo cósmico y hacer renacer al dios-sol;
- las visitas previas a la Navidad realizadas por los *koledari* (hombres encabezados por una persona disfrazada de ciervo/tur y que representan a

⁴³ B. A. Rybakov, 1981, p. 426.

⁴⁴ Đ. N. Janković, 1951, p. 139. Sobre otras combinaciones de los nombres de las Pléyades en la tradición serbia, fonéticamente cercanas a las citadas arriba, véanse las pp. 139-140 del mismo libro.

⁴⁵ Véase “ватело” en el *Diccionario SANU*.

los antepasados) tienen la función de expulsar a los seres maléficos de la casa visitada y de asegurar el bienestar de sus habitantes;

- después de su desaparición del cielo, los Siete Vlašić vuelven a aparecer el día de San Pedro;
- el día de San Pedro, antes del banquete dedicado al patrón del pueblo, “un ciervo venía solo y se entregaba voluntariamente para ser sacrificado”; cuando por la culpa de la gente dejó de venir, empezaron con sacrificios de un carnero/buey que sustituía al ciervo.

De todos estos datos podemos ver que Volos era una divinidad uránica vinculada a Perun (sustituidos los dos más tarde por san Pedro y san Elías); era el antepasado totémico y junto con los (demás) antepasados participaba en el festejo navideño en función de protector y proveedor (*koledari*) de la familia en forma de un ciervo (a veces montado por san Pedro y, en *pesmas*, provisto de cuernos de oro); era señor del ganado cornudo; se le asociaba con el sacrificio navideño en el que muere “el anciano” para que nazca “el joven” – hecho que lo vincula, por un lado, a la divinidad que muere y resucita y, por otro, al sol en ambas funciones del astro: la uránica (asociada a la figura del fertilizador) y la ctónica (vinculada a la ultratumba, el descenso y la figura del antepasado-psicopompo); por fin, aparece asociado al ciervo expiatorio que primero recibe de la gente regalos en forma de primicias de los campos y luego se entrega para que lo sacrifiquen.

Teniendo en cuenta el hecho de que Volos es un dios “velludo” y cornífero, que en la costumbre de los *koledar* aparece en forma de un ciervo y que está asociado al sacrificio voluntario de un ciervo, se impone la conclusión de que a Volos se le imaginaba como un ciervo o, por lo menos, de que se creía que podía tener forma zoomorfa y que, en ese caso, la tenía de un ciervo. También se podría decir que el animal consagrado a él en primer lugar era el ciervo y, en el segundo, lo era cualquier otro tipo de ganado cornudo. En ese sentido, no hay que descartar que aparte de la etimología anteriormente señalada, Volos sea un nombre compuesto: *vo(l)*, ‘buey’ y *los*, ‘reno’, es decir, ‘El Buey-Reno’. Si Volos era un ciervo, sus hijos, los Siete Vlašić, tendrán inherente algo de la simbología cérvida también. Juntando este hecho con la leyenda sobre el rapto de la hija de una anciana, nos acercamos más al motivo del mozo-ciervo que con su cuerno abre la corteza del pino y “rapta” a una doncella resplandeciente y vinculada al prototipo de Perséfone.

Si volvemos a girar nuestra mirada hacia el mito mesopotámico sobre el toro-ciervo y su lucha contra el león, las coincidencias entre los motivos existentes en las *pesmas* serbias y la tradición mesopotámica se hacen mejor perceptibles. No olvidemos que la constelación de Tauro se vincula al mito sobre el rapto de Europa; según el cual Zeus se enamoró de la joven mientras ella estaba en una orilla; se transformó en un toro para que ella se le acercase y acto seguido la puso sobre su lomo escapándose rápidamente hacia Creta. Eliade ha llamado la atención sobre la asociación frecuente entre Zeus-toro y sus aventuras amorosas:

(...) digamos que fue en forma de toro como Zeus raptó a Europa (epifanía de la madre), como se unió a Antíope e intentó violar a su hermana Deméter. En Creta se leía este extraño epíteto: “Aquí yace el gran bovino que se llama Zeus”.⁴⁶

También recuerda que los dioses fecundadores iraníes suelen aparecer asociados y comparados con toro:

A Indra se le compara constantemente con toro (...) su réplica irania, Verethragna, se aparece a Zaratustra bajo la forma de un toro, un caballo semental, un carnero, un macho cabrío y un jabalí (...) Estas mismas epifanías animales aparecen también en Rudra, divinidad prearia, asimilada por Indra. Rudra es el padre de los maruts y en un himno (...) se nos recuerda cómo “el toro Rudra se los creó en el blanco seno de Prishni”. En su forma taurina, la divinidad genésica celeste se unió a una diosa vaca de proporciones cósmicas. Uno de sus nombres es Prishni, otro es Sabardughâ; pero se trata siempre de una vaca que lo procrea todo. (...) Esta “especialización” genésico-aurina de la divinidad de la atmósfera y de la fertilidad no es exclusiva de la India, también aparece en toda un área afroeuroasiática bastante extensa.⁴⁷

Añade:

El toro y el rayo fueron desde muy pronto (2400 a.C.) los símbolos conjugados de las divinidades atmosféricas (...). El mugido del toro se asimiló en las culturas arcaicas al huracán y al trueno (...); uno y otro eran epifanías de la fuerza fecundante. (...)

En Ur, en el tercer milenio, el dios de la tormenta estaba representado por un toro (...), y “el dios por el que se jura” (es decir, en su origen un dios del cielo) era en la antigua Asiria y en Asia Menor un dios tauomorfo.⁴⁸

Por otro lado, entre algunos pueblos indoeuropeos, este tipo de divinidad aparece asociado al ciervo y no al toro. Los hititas representaban a su dios de tormenta cabalgando sobre un ciervo⁴⁹ —lo que recuerda al motivo de san Pedro (Perun) que, montado sobre un ciervo con cuernos de oro, encabeza a los *koledari*

⁴⁶ M. Eliade, 2000, p. 176.

⁴⁷ M. Eliade, 2000, p. 27.

⁴⁸ M. Eliade, 2000, pp. 172-173.

⁴⁹ M. Eliade, 1985, p. 150.

serbios en su misión lustrativa—. Ya ha sido comentado el hecho de que la separación de los motivos del ciervo y el toro es a veces muy difícil. La coexistencia de los dos animales en función del animal central del culto, que es posible notar en el folklore celta, ha llevado a Weisweiler a reflexionar sobre la existencia de dos culturas célticas distintas y basadas en dos tradiciones diferentes, una, en la que la dominante era la importancia de toro, y otra, en la que dominaba el ciervo. Señala que en los textos celtas es difícil discernir de cuál de estos dos animales se trata, puesto que el ciervo es llamado ‘buey salvaje’ (*oss allaid, dam allaid, ag allaid*), la cierva, ‘vaca salvaje’ (*bó allaid*), y el cervato, ‘ternero salvaje’ (*loeg allaid*). Según este autor, la primera tradición (la del toro) sería de origen meridional, mientras que la segunda (la del ciervo), del nordeuroasiático⁵⁰. Sobre la proximidad entre el ciervo y el toro llama la atención Eliade también y, comentando las ideas de Weisweiler, advierte que el culto al ciervo no tendría que provenir obligatoriamente del norte euroasiático, puesto que la coexistencia de los dos motivos existe en el suelo europeo ya desde el Neolítico, incluso desde el Paleolítico, y que en aquella época las condiciones ambientales eran más o menos iguales que en el periodo glacial – hechos que le llevan a la conclusión de que la Eurasia septentrional ha sido heredera de la cultura paleolítica franco-cantábrica⁵¹.

Volvamos ahora a la figura de la divinidad uránica suprema, para la que hemos visto que puede aparecer asociada e identificada con un toro/ciervo. Eliade señala:

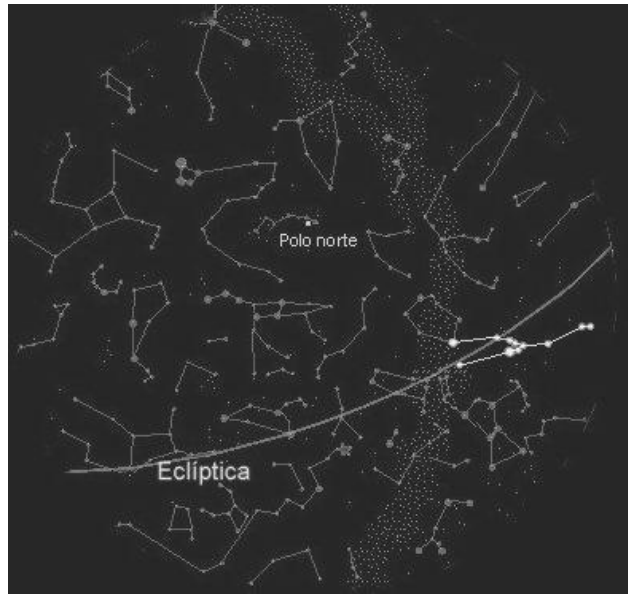
(...) a veces el rayo adquiere la forma de los cuernos rituales (...). El dios Min, prototipo del dios egipcio Ammón, era también calificado de “toro de su madre” y “gran toro” (*Ka wr*). El rayo era uno de sus atributos y su función pluviogénica aparece clara en su epíteto de “el que raspa la nube de lluvia”.⁵²

⁵⁰ Sobre estas ideas de Weisweiler, véase: M. Eliade, 1985, p. 149.

⁵¹ M. Eliade, 1985, pp. 151-152.

⁵² M. Eliade, 2000, p. 176.

La última imagen mencionada por Eliade, la del toro que raspa la nube de lluvia, es especialmente interesante en nuestro caso porque confirma de una forma clara lo que hemos dicho arriba sobre el mismo valor semántico de dos motivos existentes en las *pesmas* del *ranilo*: el ciervo que enturbia el agua con su cuerno y la aclara con sus ojos y el águila que girando entre las nubes provoca la lluvia con la que se desencadena el renacer de la naturaleza. Sin embargo, si incluimos en nuestra interpretación la ya comentada constelación de Tauro que podría estar vinculada al mito subyacente en el *ranilo*, podemos notar que los “cuernos” de la constelación de Tauro están colocados de tal forma que tocan



La imagen en la que se puede apreciar la posición de Tauri respecto de la eclíptica y la Vía Láctea.

la Vía Láctea. En cuanto a las ideas mitológicas relacionadas a la Vía Láctea, he aquí lo que sobre ello dice Cornelius:

La Vía Láctea ha sido una fuente de inspiración desde tiempos remotos. Casi todas las culturas la han descrito como un río o una carretera celeste. En la tradición hebrea era el río de Luz; en la India era el reflejo del río Ganges; en el antiguo Egipto había sido la contrapartida celestial del Nilo. Otro motivo frecuente es el que ve en la Vía Láctea el sendero que recorren las almas.⁵³

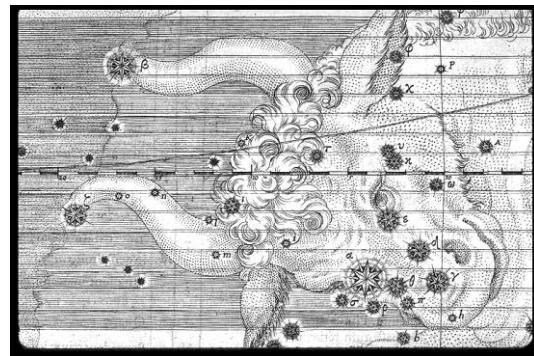
Esta asociación de la Vía Láctea a un río cósmico que suele tener su “copia” terrenal en algún río sagrado (Ganges/Nilo) puede ser otro elemento relevante en la interpretación del motivo del ciervo (Tauro) que enturbia el agua (Vía Láctea) con su cuerno –imagen cósmica que (si tenemos en cuenta la creencia de que los astros se pueden capturar si se recoge su reflejo en el agua) llega a estar al alcance humano por el hecho de que se haya reflejado en el agua–.

Hay que tener en cuenta también que la punta de uno de los “cuernos” de Tauri toca a la vez a la eclíptica, lo que quiere decir que en una fecha concreta, en el momento de amanecer, entra en conjunción con el sol, creando la ilusión de que se

⁵³ G. Cornelius, 2005, pp. 116-117.

hayan unido en un astro. Ese hecho, adicionalmente, puede explicar, por un lado, el carácter solar del ciervo de los textos que hemos ido comentando hasta ahora y, por el otro, la razón por la que al sol se le ha dado la forma de un ciervo. La idea sobre un ciervo flamígero que corre por el cielo, existente en la tradición rusa⁵⁴, podría tener que ver con la entrada del sol en Tauri, igual que el motivo del “ciervo solar”, que aparece en una poesía islandesa del siglo XIII, y que se describe como un animal que tiene patas en la tierra y la cuerna que toca el cielo⁵⁵.

El ciervo del *ranilo* tiene otra característica “misteriosa”: con su cuerno enturbia el agua, pero la aclara con sus ojos. La estrella que marca el ojo de Tauri es Aldebarán y es la más luminosa de toda la constelación. Es una de las Cuatro Estrellas Reales (“observadores celestes”) de la antigua Mesopotamia. El nombre Aldebarán es de origen árabe y quiere decir ‘el seguidor’ porque parece que sigue a las Pléyades⁵⁶.



La cabeza de Tauri en la que se puede observar el “ojo” derecho del animal formado por Aldebarán.

Hemos visto que en la balada serbo-croata, en la que como parte de la excusa transparente se mencionan uno o más halcones, la estrella *Volarica*, ‘Boyerá’, aparece como un punto de referencia temporal relacionado con la cita de los enamorados al lado del agua. Teniendo en cuenta que se trata de Sirio de la constelación del Can Mayor, que el pueblo describe como una estrella que aparece después del cinturón de Orión –conocido en la tradición serbia bajo el nombre *Štapovi* o *Štapci*, ‘Palos’, y relacionado con los palos que una vieja tiró en el intento de parar a los Siete Vlašić que le habían raptado a la hija– notamos que la fijación del mito percibido en el *ranilo* muy probablemente podría estar vinculada a la aparición de estas constelaciones en el firmamento, y, además, no tal como aparecen hoy en día (en otoño), sino tal como aparecían en tiempos mucho más remotos, cuando su aparición señalaba el comienzo de la primavera.

He aquí una balada que también podría estar relacionada con la historia de la huida premeditada de una moza con su amigo. El nombre del amigo es Rade Vlašić:

⁵⁴ M. Eliade, 1985, p. 151.

⁵⁵ M. Eliade, 1985, p. 151.

⁵⁶ G. Cornelius, 2005, p. 106.

Није зоре ни бијела дана,
 Ни Даница помолила лица,
 Воларица обасјала поља,
 Два су драга гору прејездила:
 Влашић Раде и Латинка дјевојка.
 Кад су били на сред горе црне,
 Под дјевојком коњиц поклекао,
 Она паде у зелену траву.
 Још говори Раде момче младо:
 Што је теби Латинко дјевојко,
 Хоћеш душо да те на твог коња бацим?
 Је – л’ је тебе љуго забољела глава?
 Није мене забољела глава;
 Већ ја гледам јесам ли ти драга.
 – Драга си ми него сунце драго!
 – Драга си ми него срца из недара!⁵⁷

No hay [señas] del alba, ni del blanco día,
 ni ha asomado su cara la estrella de la mañana,
 la *Boyera* está iluminando los campos.
 Dos enamorados atravesaron el monte a caballo:
 Vlašić Rade y la Doncella Latina.
 Cuando estaban en la mitad del monte negro,
 se arrodilló el caballo debajo de la doncella,
 ella cayó a la verde hierba.
 Le decía Rade, el joven mozo:
 „¿Qué es lo que tienes, Doncella Latina?
 ¿Quieres, mi alma, que te suba al caballo?
 ¿Te duele fuertemente la cabeza?“
 “No me duele la cabeza,
 sino quiero ponerte a prueba, para ver si me quieres.”
 “¿Te quiero más que al sol querido!
 ¿Te quiero más que el corazón dentro de mi pecho!“

Esta balada es interesante porque en ella aparecen un joven que por su apellido puede ser relacionado con los Siete Vlašić y una doncella perteneciente a otra comunidad: el nombre del mozo indica que es vlaco o serbio, porque, dependiendo de la zona, estas dos etnias son aquellas que pueden recibir el nombre de ‘vlaco’, mientras que ella es una “doncella latina”. La pareja parece estar intentando huir clandestinamente, puesto que cabalgan por el monte de noche, unas horas antes del amanecer (según el pueblo, la “estrella boyera” sale tres horas antes del amanecer y marca el momento cuando hay que preparar los bueyes para ir a arar), lo que sugiere que se podría tratar de un rapto connubial voluntario y realizado por la oposición de los padres al lazo de la joven pareja. La mención de Sirio que aparece también en la balada serbo-croata con el motivo de la falsa excusa protagonizada por un halcón, apoya la posibilidad de que exista relación más cercana entre estos textos. No es superfluo recordar que, en el antiguo Egipto, Sirio (la ‘Boyera’ serbia) era la estrella asociada a Isis-Hator –consorte de Osiris, dios vinculado a la constelación de Orión– y que se le describía como estrella de cuernos de vaca⁵⁸.

Antes de que cerremos este tema, nos gustaría llamar la atención sobre una leyenda china en la que se menciona el encuentro amoroso entre una Tejedora y un Vaquero y que se realiza cruzando la Vía Láctea, que en China llaman ‘Río de Plata’. Hé aquí la leyenda:

Vivía en la ribera oriental del Río de Plata una tejedora, hija de un Emperador celestial, que trabajaba año tras año con una lanzadera tejiendo sin parar nubes de seda con colores y dibujos para abrigo del cielo, descuidada de su atuendo y apariencia.

⁵⁷ N. Begović, 1887, pp. 31-32.

⁵⁸ G. Cornelius, 2005, p. 53.

Viendo el Emperador con lástima que vivía sola, la dejó que se casara con un boyero que habitaba en la ribera de enfrente del mismo río.

Después de la unión, ella colgó la rueca, lo que encendió la cólera del Emperador hasta el punto de ordenar a la tejedora que regresara a su ribera. No obstante, les dio permiso de vadearlo una vez al año, una sola, para poder encontrarse.

Novelas, citado en *Recopilación de ordenanzas mensuales*,
«Ordenanzas para el séptimo mes»⁵⁹

La Tejedora y el Vaquero se encuentran una vez al año, el séptimo día de la “séptima luna” del año; ella representa la estrella Vega de la constelación de Lira y el Vaquero, la estrella Altaír de la constelación de Águila. Al Vaquero se le llama a veces “buey celestial”⁶⁰.

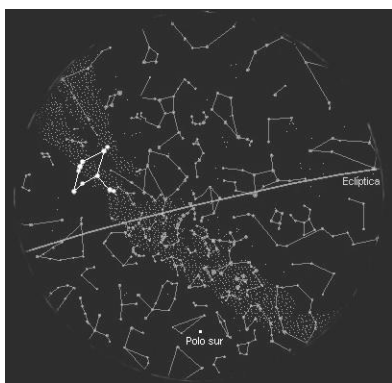
En la China antigua existía una costumbre practicada en la época del equinoccio primaveral que estaba inspirada en la leyenda sobre la Tejedora y el Vaquero. La costumbre consistía en que las parejas jóvenes atravesaban un río teniendo como modelo la pareja de los amantes cósmicos. Esta práctica estaba relacionada con el paso de la estación *yin* a la estación *yang* y tenía la función de invocar la lluvia, es decir, la fecundación de la tierra por parte del cielo⁶¹.

La coincidencia entre, por un lado, las fechas, la función de la costumbre china descrita arriba y la leyenda en la que se basa y, por otro, los mismos elementos en las tradiciones europeas, puede ser eco de un mismo prototipo mitológico, pero esta vez adaptado a unas circunstancias geográficas concretas y a una configuración de cielos específica. Justo encima de Lira y Águila, está la constelación de Cisne, colocada encima de la Vía Láctea. La estrella más brillante de Cisne (Deneb), junto con Altaír (la estrella más luminosa de la constelación de Águila) y Vega (la estrella más luminosa de la Lira) forma actualmente “El Triángulo de Verano” del hemisferio norte. No se debería descartar la idea de que el origen del motivo de ánade que enturbia el agua (casos gascón, bretón y lituano) podría tener que ver con las constelaciones de Águila o de Cisne que se perfilan sobre la Vía Láctea.

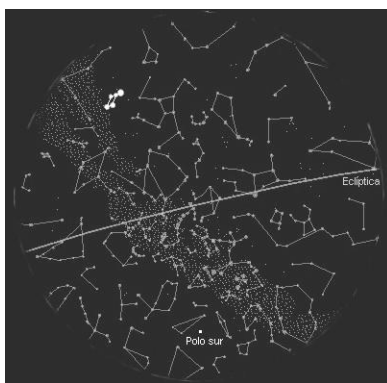
⁵⁹ Retomado de G. García-Noblejas Sánchez-Cendal, 2004, p. 73.

⁶⁰ Véase: “Weaver girl and heavenly ox” en J. Roberts, 2004, p. 123.

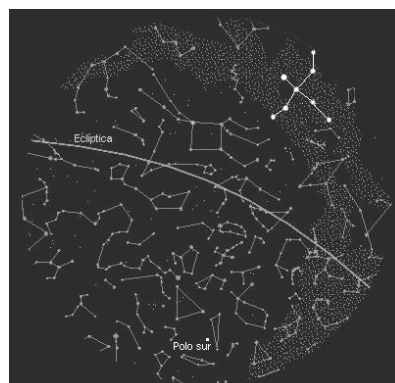
⁶¹ Véase “Río” en: J. Chevalier y A. Gheerberant, 1991.



La constelación de Águila sobre la Vía Lácta



La constelación de Lira al borde de la Vía Láctea



La constelación de Cisne sobre la Vía Láctea

Lo curioso respecto de las constelaciones de Águila y de Cisne es que las dos, en la mitología griega, están vinculadas a las aventuras amorosas de Zeus, en las que este dios se convertía en un ave para conseguir su objetivo erótico. Cuando el dios se encaprichó con el bello Ganímedes, se convirtió en un águila y así raptó y sedujo al joven⁶². Por otro lado, cuando quiso gustar de Leda (en algunas versiones se trata de Némesis), que había adoptado la forma de una gansa para escaparse de él, el dios se convirtió en un cisne y se unió a ella de esta forma.

Por fin, hace falta subrayar una vez más que el tema de la inspiración astronómica para la formación del mito que creemos subyacente en el *ranilo* y, por lo tanto, en la *pesma Madrugaban las doncellas 1* y balada *Por tres años pretendí a una doncella* es sumamente complejo y merece estudios aparte. Esperamos que en futuro el tema sea profundizado. Lo que sí hemos podido ver es que la idea sobre el toro/ciervo que despierta el renacer vegetativo es muy antigua y que sus raíces se remontan hasta las ideas astronómico-religiosas de 4000 años a.C. Las fechas de las fiestas anuales en las que se cantan las *pesmas* con motivo del ciervo cósmico también apuntan hacia los equinoccios, lo que, una vez más, une los textos manejados a las simbologías y creencias expuestas arriba. Es asombroso el hecho de que el motivo del ciervo que enturbia el agua con su cuerno y la aclara sus ojos, haya conseguido cobijarse durante tanto tiempo dentro de una fórmula petrificada y que haya sobrevivido incluso en unas circunstancias ya completamente cambiadas respecto del aspecto del cielo europeo en la primera mitad del siglo veinte –época de la que nos llegan los últimos testimonios sobre el *ranilo*–. A propósito de ello, lo único que podríamos decir es algo que Eliade ha señalado desde hace ya tiempo:

⁶² G. Cornelius, 2005, p. 42.

(...) en los «orígenes» de una leyenda encontramos siempre un universo espiritual arcaico, que no sólo le ha precedido, sino que además ha preparado su eclosión y su «éxito».⁶³

III.4.4.2. *El aspecto (meta)espacial*

En cuanto al aspecto espacial, en el capítulo III.1. hemos visto que durante el *ranilo* se realiza un tipo de incursión dirigida desde el centro del poblado (*zapis*; el roble sagrado) hacia sus confines (collado/agua) y viceversa, con el objetivo de establecer contacto con un ámbito ajeno, extracomunitario, en el que los participantes de la costumbre consiguen un tipo de fuerza vitalizante (en forma del “agua mágica” o “varitas mágicas”), y que, más tarde, al volver al poblado, la distribuyen entre los miembros de la comunidad. En las *pesmas*, la adquisición del objeto mágico-vitalizante aparece asociado a la idea del rapto nupcial, a veces consentido por la muchacha. Hemos visto que, en la última instancia, estas nupcias representan el casamiento entre el cielo y la tierra realizado a través de los actos de *regar* la tierra con el agua cargada de la fuerza uránica (recogida con el fin de iniciar el año agrícola) o de *llover* “lluvia menuda”, actos que desencadenan el renacer de la vida agrícola, animal y humana. Mientras que la “lluvia menuda” (producida por el movimiento giratorio de las águilas entre las nubes) obviamente es un agua uránica, el agua recogida en la fuente al alba debe su naturaleza uránica al hecho de que en ella se hayan reflejado los “astros amantes”, transfiriéndole así la fuerza fertilizante de su unión. El origen uránico de la “fuerza vitalizadora” puede explicar la necesidad de ir más allá de los límites del poblado, es decir, del espacio domesticado, para entrar en contacto con el ámbito salvaje. En ese sentido es muy importante el motivo del agua percibida como frontera entre las dos esferas. La importancia de la participación de las mozas no casadas (identificadas a las “albas”) en las danzas del *ranilo* demuestra que, por su condición de vírgenes, son capaces de *atraer* al agente uránico y fertilizador y de provocar su aparición. En ese sentido es interesante mencionar la interpretación de la costumbre de dar golpes con una varita verde que ofrece Čajkanović y que apoya Arandelović-Dopuđa. Según ellos, la acción de dar golpes ritualmente – realizada en el *ranilo* por las mozas protagonistas – está basada en la idea de que hay que “despertar” y, de esa forma, reforzar la potencia vital, con lo que mágicamente se intenta provocar la fertilidad. La autora recuerda que de la misma

⁶³ M. Eliade, 1985, p. 157.

forma se daban golpes a los muchachos espartanos en el templo de Ártemis⁶⁴. Estas ideas se relacionan con la de “despertar al *zmaj*”, de la que habla Todorović y en la que el *zapis* –imaginado como el lugar en el que vive el *zmaj*– tiene una importancia especial. En las descripciones del *ranilo* hemos visto que el *zapis* representa el punto de partida y la meta de la incursión realizada con el fin de proporcionar al poblado la fuerza vitalizante. En el análisis de la costumbre de las procesiones patronales y las acciones realizadas alrededor del *zapis*, Todorović señala que esas prácticas tienen un trasfondo mitológico relacionado con la necesidad de “despertar al *zmaj*” –razón por la que los participantes se dirigen al *zapis* central y a los demás *zapis* del término que trazan el coto del pueblo–:

(...) la comitiva ritual visita los „templos“ de los señores de los accidentes atmosféricos que entran en combate con los seres enemigos y realizan la acción de “despertar al *zmaj*”. (Es semejante al ritual practicado en el este de Serbia, en el cual los participantes del rito volcaban todo tipo de objetos para “encontrar” y “hacer salir” al *zmaj* que se había detenido demasiado tiempo en el pueblo, olvidándose de ejercer sus actividades y deberes básicos: los de proporcionar condiciones atmosféricas favorables) (...) En otras palabras, en todos estos casos, el héroe-*zmaj* lucha contra el enemigo que lleva la oscuridad, el frío y las malas condiciones atmosféricas.⁶⁵

El autor relaciona la acción del “despertar al *zmaj*” con el mitogema del combate entre un héroe y un monstruo, llamando la atención sobre el paralelo existente entre la figura del Príncipe Marko (uno de los típicos representantes de los héroes-*zmajes* de la épica tradicional serbia, al que, además, le pertenece el papel del “matador de la *aždaja*”) y el Marduk babilónico (este dios asimiló la figura del Enlil sumerio), que combate con el monstruo Tiamát. En los dos casos, el combate victorioso está vinculado al renacer de la vegetación y, también, a la celebración del Año Nuevo fijada al 1 de marzo⁶⁶. Hé aquí como Blázquez explica este festejo babilónico:

La fiesta del Año Nuevo comprendía los siguientes rituales: 1.º Expiación por el cautiverio de Marduk cumplida por el rey. 2.º Liberación de Marduk. 3.º Combates y procesión ritual, presidida por el monarca hasta la mansión del Año Nuevo, Bit Akitu; la procesión representaba a los dioses que iban a combatir a Tiamat. 4.º Matrimonio sagrado con una hieródula, personificación de la diosa, después de un banquete sagrado. 5.º Determinación de las suertes por los dioses. En el santuario de Marduk el gran sacerdote cumplía determinadas acciones para humillar al monarca. El pueblo buscaba a Marduk hasta que era liberado. Esta

⁶⁴ J. Arandjelović-Lazić, 1971, p. 65.

⁶⁵ I. Todorović, 2005, p. 330.

⁶⁶ I. Todorović, 2005, p. 330.

fiesta era la repetición de una cosmogonía, la regeneración periódica del cosmos.⁶⁷

La idea del hierogamos vinculada a la celebración del Año Nuevo la hallamos también en la religión sumeria:

La fiesta de regeneración del mundo era la solemnidad del Año Nuevo, según el ciclo del eterno retorno. Un rito fundamental de esta fiesta era el *hierogamos* entre los dioses de la ciudad, representados por sus imágenes, o entre el sacerdote, encarnación de Dumuzi y que recibe el título de esposo de Inanna, y una hieródula. La finalidad de este matrimonio sagrado, que unía el cielo con la tierra, era santificar la ciudad donde se celebraba y asegurar la prosperidad.⁶⁸

Este tipo de ideas, ya identificados en el *ranilo*, es posible hallarlas en muchísimas tradiciones a lo largo de los siglos. Sin embargo, hay ciertas razones por las que la pareja sumeria es especialmente curiosa para nuestros propósitos. Primero, astronómicamente, Inanna es el planeta Venus y a esta diosa se le atribuye en la mitología sumeria el mito del Descenso al Inframundo. Por otro lado, a su consorte Dumuzi, el dios que muere y resucita, se lo asocia a la figura del agricultor. En un mito se lo llama el “divino *ushumgallu* del cielo, el amigo de An”⁶⁹, vinculado a una figura muy similar al *zmaj* serbio (*ushumgallu* = ‘dragón’ positivo; metafóricamente, ‘gran rey’⁷⁰). La compleja historia de los amores entre Inanna y Dumuzi, en un momento dado llega al punto en el que la diosa, yendo por el mundo después de su fracasada incursión al Inframundo y buscando a algún ser que la sustituya allí, se enfada con Dumuzi al verlo sin señales de duelo por ella y lo mira con “una mirada de muerte”⁷¹. De esta forma lo abandona a los *galla* (seres del Inframundo) y lo condena a que pase cada medio año en los Infiernos – motivo compartido con el mito de Perséfone. Dumuzi intenta escaparse de los *galla*: en una variante del mito, pide a Utu (Dios-Sol y hermano de Inanna) que de su mano y de su pie (de Dumuzi) le haga la mano y el pie de un dragón⁷², para poder huir; en otra variante, le pide que convierta sus manos y sus pies en los de una gacela. Utu lo hace, pero el intento de huir no

⁶⁷ J. M. Blázquez, “La religión asirio-babilónica” en: *HRA*, p. 33.

⁶⁸ J. M. Blázquez, “La religión sumeria”, en: *HRA*, p. 15.

⁶⁹ Véase el mito “Enki y el orden del mundo” en: F. Lara Peinado, 1984, p. 88.

⁷⁰ Véase la nota 98 en: F. Lara Peinado, 1984, p. 98.

⁷¹ Véase el mito “El descenso de Inanna a los Infiernos”, en: F. Lara Peinado, 1984, p. 185.

⁷² Véase el mito “El descenso de Inanna a los Infiernos”, en: F. Lara Peinado, 1984, p. 186. En la traducción del autor pone “serpiente” y no “dragón”, pero en la nota 75 (p. 191) transmite la traducción de S. N. Kramer, que sí lo traduce con “dragón”. Esta última opción nos parece más adecuada, puesto que Dumuzi menciona “manos” y “pies” del animal y las serpientes no los tienen.

acaba satisfactoriamente: los cinco *gallas* entran en el aprisco en el que estaba Dumuzi-gacela y lo matan⁷³.

Nos llaman la atención dos detalles, primero, la ecuación posible de establecer entre los motivos del dragón uránico y la gacela y, luego, el motivo del dios de la vegetación que muere y resucita, asociado a una gacela justo antes de morir – motivos semejantes a aquellos con los que nos hemos ido topando al comentar el motivo del ciervo psicopompo y ciervo agonizante–. Igual que en el caso del posible sustrato astronómico de las ideas sobre la pareja cérvida, para las que hemos visto que se remontan a una antigüedad muy lejana, en este caso también nos resulta difícil discernir con precisión contornos de una sola historia cuyo hilo sería posible seguir a lo largo de los siglos. Los motivos señalados están agrupados alrededor de ideas afines o, incluso, iguales, pero muy separados entre sí y se parecen más bien a ecos lejanos que viven una vida nueva e independiente respecto de su protomodelo.

Por fin, digamos que el *ranilo* probablemente esté basado en la idea de la reactualización de un mito relacionado con la recreación del cosmos y el renacer de la vegetación. Las danzas y cantos alrededor del *zapis* central del pueblo o en las afueras del poblado, en el monte, tienen que ver con la idea de despertar al héroe mitológico que debería combatir el invierno. Las danzas realizadas en las afueras del poblado al lado del agua están relacionadas con la necesidad de llevar la fertilidad a los campos por medio del agua, que se cogía en las fechas próximas al equinoccio primaveral y para la que se creía que estaba impregnada del principio fertilizador uránico gracias a los astros que en esas fechas se reflejaban en ella, principalmente el Sol y la estrella Venus –esta última aparece también como alba personificada, unida a su amado, el Sol–. De esta forma se pretendía realizar un tipo de “casamiento” ritual entre el cielo y la tierra, combatir así la esterilidad invernal y provocar de forma mágico-ritual el renacer de la vegetación y de la naturaleza en general.

Respecto de la forma en la que se percibe la fuerza fertilizante puede observarse que ella aparece imaginada como producto de unión entre los elementos del agua dulce (nubes, fuente), que funcionalmente es sustituible por el motivo del alba, y el fuego/luz (animales solares: el águila y el ciervo). Esta unión se realiza a través del movimiento giratorio que el agente solar ejerce sobre el agua, haciendo que ésta salga de su estado de pasividad y se convierta en un elemento generatriz activo. La imagen

⁷³ Véase el mito “La muerte de Dumuzi”, en: F. Lara Peinado, 1984, pp. 196-197.

del ciervo que enturbia el agua con su cuerno y la aclara con sus ojos alude, por lo tanto, a la penetración solar en el agua/alba en la que la “enturbia” en el acto de fertilizarla, pero, a la vez, la “aclara” impregnándola de la luz, es decir, bañándola en la luz.

Esta simbología tiene connotaciones nuevas si la interpretamos desde el punto de vista de la religiosidad cristiana, que es el superestrato más reciente de las prácticas del *ranilo*, pero no por ello debería ser dejado de lado. La época en la que se realiza la costumbre, en la mayoría de los testimonios, coincide temporalmente con la Cuaresma (se inicia y acaba con ella), que es el periodo preparatorio para la celebración de la Resurrección de Jesucristo y, con ella, la victoria de la vida sobre la muerte y de la Luz sobre las Tinieblas. Respecto de ello no es superfluo recordar que, como hemos señalado en el capítulo II.2.2.2.1. dedicado a la alborada ibérica, hay indicaciones para relacionar los ejemplares más arcaicos de este género justamente con las celebraciones de la Pascua de Resurrección y las *albas litúrgicas* cantadas durante los sábados de Cuaresma. El problema de esa hipótesis se hallaba en la dificultad de explicar el paso de un texto religioso a otro amoroso y, también, abría la pregunta sobre la anterioridad de un contexto u otro, puesto que ha habido tanto críticos según los que los textos religiosos precedían a los amorosos como otros que optaban por la anterioridad de los textos amorosos. Con el fin de aproximarnos a las respuestas de estos problemas, en el capítulo IV presentaremos un grupo de cantos de boda serbios en los que reaparecen los motivos observados en las *pesmas* del *ranilo*, pero esta vez ya con claras alusiones erótico-amorosas.

IV DEL CONTEXTO MÁGICO-RITUAL AL AMOROSO

–CANTOS DE BODA–

El objetivo central de este capítulo será seguir huellas de los motivos cometados a lo largo del capítulo III, pero esta vez no en los textos mágico-rituales vinculados al ciclo festivo del calendario anual solar, sino en los cantos de boda. Dentro del contexto ritual de los festejos anuales, esos motivos operan semánticamente de una forma, pero en los cantos de boda aparecen en un contexto diferente, principalmente erótico-amoroso, y es así como deben ser interpretados. La función que ejercen dentro de rituales nupciales es también mágico-ritual, pero ya no está relacionada con el calendario solar o el calendario agrario, sino con el pequeño universo del lazo matrimonial. Las ideas sobre el “erotismo cósmico” expuestas en el capítulo III están presentes, pero transferidas al plano del erotismo humano.

Hay que tener presente que la boda es un rito de paso y que por esa razón supone la “muerte” ritual de neófito, en este caso los novios, el fin de su estado anterior, y su paso a un estado y una vida nuevos. De ahí que sea percibida como un acontecimiento en el que los novios, y en especial la novia, se exponen a ciertos riesgos por la posible actuación de seres maléficos/males de ojo que esperan a la comitiva nupcial en el camino de la casa de la novia a la del novio. Por esa razón, las dos partes, el novio y la novia, participan en el rito “armados” debidamente: el novio, con las “armas masculinas” (fúsil), y la novia, con las “armas femeninas” (objetos mágicos, por ejemplo, el *smiljevac*, gorro nupcial de que se ha hablado en el capítulo III). Como hemos visto, el *smiljevac* tenía una función principalmente apotropaica y estaba compuesto de plantas (a las que se atribuían fuerza mágica) y otros elementos (plumas de pavo real, borlas con monedas de plata, trenzas artificiales, etc.), usados por la misma razón. Tanto la indumentaria de los novios, como la realización adecuada de las costumbres en todas las fases de la boda tienen la función de proteger a los novios, de invocar a sus patrones divinos y de asegurar así la futura felicidad y fertilidad de la pareja. Los cantos que se cantan durante la boda tienen la misma función. En una boda tradicional serbia no se podía cantar cualquier canción, ni el canto tenía la función de divertir a los presentes. Cada fase de la boda tenía que estar

acompañada con cantos propios para esa situación concreta. En la mayoría de los casos, los cantos eran realizados por un coro previamente determinado, que en ciertas zonas tenía un nombre concreto, por ejemplo, en Boljevac, lo llamaban *pevice*¹ - hecho que subraya la importancia del papel del coro durante la realización de la boda. Aparte del coro, existen otras personas a las que se encomiendan papeles especiales: *stari svat* (=‘el anciano-convidado-de-boda’)², padrino (en función del testigo de boda), *dever*³, *vojvoda* o *lažnja*⁴ y *nakonče*⁵. Puesto que la boda tradicional serbia en sí no es tema de este trabajo, para evitar desviaciones innecesarias, dejaremos de lado sus fases y la descripción de costumbres nupciales y nos centraremos en aquellos cantos en los que aparecen motivos que nos interesan. No respetaremos siempre el orden cronológico con el que se cantan las canciones (fijadas a fases concretas de la boda), pero sí indicaremos el momento en el que cada una de ellas se realiza.

En los cantos que presentaremos en este capítulo no aparece el motivo del agua enturbiada por un ciervo, pero la identificación novio=ciervo, novia=cierva aparecen constantemente y, además, en combinación con otros motivos afines, comentados en el capítulo III; por ejemplo, el agua enturbiada por un halcón, el animal “atmosférico”, el rocío identificado con perlas, el cabello femenino identificado con la hierba, el ciervo primaveral, la cierva rociada, la *vila* patrona del lazo matrimonial, etc. Veámoslos.

IV.1. *El novio-ciervo y la novia-cierva*

El motivo del ciervo es muy común en los cantos de boda serbios. Mencionaremos algunos de los contextos en los que suele aparecer –aquellos en los que los ciervos nupciales guardan parentesco con los del capítulo III–.

Mientras se está reuniendo el cortejo nupcial antes de partir de la casa del novio, el ciervo anuncia una boda:

¹ Véase, por ejemplo, S. M. Grbić, 1909, pp. 154-195.

² Podríamos decir que se trata de un tipo de “jefe de la boda”. Entre otras cosas, esta persona encabeza la comitiva nupcial de novio desde su casa (la de novio) hasta la casa de la novia y viceversa. Se le rinde el mayor respeto y, durante la boda, se le considera hierárquicamente superior a los demás presentes. El papel de *stari svat* suele ser encomendado al hermano de la madre del novio.

³ *Dever* es normalmente un hermano del novio. En el momento de ser entregada por parte de su hermano a las manos de los familiares del novio, la novia se encomienda al *dever*, que a partir de entonces es su guardia: camina junto al caballo de la novia sujetando la brida y cuidando de que la novia no se caiga, la acompaña y protege hasta la noche de bodas.

⁴ Persona a la que está encomendada la organización de los invitados. Cuida de que todos estén bien y de que no les falte nada. Suele ser una persona divertida y uno de aquellos que dicen el brindis en el banquete.

⁵ Un niño varón pequeño, aproximadamente de un año.

„Ковиље и рано босиле,
што си зелено
тако полегло?”
„Како не би зелено
‘вако полегло?
Синоћ мене љељен пројездио,
а јутроске три добре дјевојке,
свака носи српак на рамену;
оне жању траву свакојаку,
понајвише траве дјетелине,
па је међу пред коња братина:
„Гризи, паси, ти братин коњицу!
Далеко ћеш сада путовати—
ђе дјевојка своје дворе мела;
ђе је мела ту је и заспала;
будила је најмлађа снашица:
„Устан' горе, мила заовице!
Ето свати дворе обиграше,
више главе копје ударише”
Ђипила је лијепа ђевојка,
редом она столе поређала,
на столове саге и мараме.”⁶

“¡Albahacas tempranas y espolines!
¿Por qué tan verdes
estáis abatidos?”
“Aun siendo verdes,
¿cómo quieres que no estemos abatidos?
Anoche el ciervo nos atravesó corriendo,
y esta mañana tres buenas doncellas;
cada una en el hombro llevaba un hoz
estaban segando varias hierbas,
y más que ninguna, la hierba del trébol.
Se la daban al caballo de su hermano:
“Muerde, pasta, caballo del hermano,
pronto viajarás lejos,
donde la doncella su casa barría,
donde la barría, allí se dormía;
la despertaba la más joven cuñada:
“Levántate, mi cuñada querida,
el cortejo de la boda ha cercado la casa,
encima de sus cabezas erguida la lanza.””
Saltó la bella doncella,
mesa tras mesa alineó:
sobre las mesas puso manteles y pañuelos.”

En este canto, aparece el motivo de un ciervo que corriendo por el campo aplasta la albahaca y el espolín y de esa forma anuncia la proximidad de una boda; a la madrugada salen tres “buenas doncellas”, hermanas del novio, y con un hoz recogen el trébol para alimentar al caballo de su hermano y prepararlo así para el largo viaje que emprenderá el novio para llegar hasta la casa de la novia; la comitiva nupcial del novio está armada y adopta una postura de “ataque” al acercarse a la casa de la novia: la cercan teniendo erguidas las lanzas. Respecto del motivo de las flores aplastadas, hay que mencionar la creencia de que el acto de pisotear los pastos o campos de trigo, si lo realiza un cortejo nupcial, puede aumentar la fertilidad del campo. Por esa razón, si una comitiva nupcial pasa por un campo sembrado, nunca se le reprocha nada, al contrario, es deseado por todos⁷.

La identificación entre el novio y el ciervo que aplasta/pasta la albahaca aparece en el siguiente canto que se canta en la casa de la novia mientras el cortejo nupcial del novio se está acercando a la casa de la moza:

Јелен попасе смиљ по загорју,
више га тлачи нег' што га пасе.
Лепи га Ранко на коњу тера,
братац га васа на друму чека,
а братац Мила код бела двора,
а сестра Јела кроз пенџер гледа,

El ciervo ha pastado la perpetua detrás del monte,
más bien aplastando que pastando,
Ranko, apuesto, en su caballo lo está arreando,
el hermanito Vasa, en el camino lo está esperando,
el hermanito Milo, delante de la casa blanca,
la hermana Jela lo está mirando por la ventana,

⁶ Vuk, 1953, 1, n° 14.

⁷ Sobre esta creencia véase: J. Šarenac, 1985, pp. 152-159.

кроз пенцер гледа, тијо беседи:
„Терај га, брате Ранко, не остављај га!
Удри га, брате Васо, не пропуштај га!
Није то звере у гори расло,
веће је расло код миле мајке,
код миле мајке, код драге браће,
код свега рода, код родитеља”.⁸

por la ventana miraba y bajito decía:
“¡Arréalo, hermano Ranko, que no se suelte!
¡Dale, hermano Vaso, que no se escape!,
el animal ese no se crió en el monte,
mas se crió con su querida madre,
su querida madre, sus hermanos amorosos,
con todos sus familiares, con sus padres.”

El mismo tipo de identificación ciervo=novio aparece en la *pesma* que se canta cuando la comitiva nupcial del novio entra en la casa de la novia:

“Бре не дај, не дај, девојко,
јелен ти удвор ушета,
босиљак бел ти попасе!”
“Нека га, друге, нека га;
за њега сам га сејала.”⁹

“Venga, doncella, no dejes, no lo dejes,
el ciervo te está entrando en casa,
pastará tu blanca albahaca.”
“Lo dejaré, amigas, lo dejaré,
para él la he sembrado.”

Estos versos, en los que el motivo del ciervo tiene un claro significado erótico y vinculado a la idea de la virginidad (albahaca) que pronto desaparecerá (será pastada) al unirse el novio (ciervo) con la novia, en otras variantes procedentes del sur de Serbia guarda conexiones más cercanas con el ciervo cósmico y atmosférico con el que nos hemos ido topando en los cantos pertenecientes a los ciclos de las fiestas anuales:

Бре удри, не дај, девојко,
магла ти у двор припаде,
из маглу јелен испаде,
бел ти босиљак опасе.
Ала сте луде, другарке,
ја сам га за тој сејала,
сејала ни негувала
сватовски коњи да газе,
јелени да опасу.¹⁰

“¡Venga, no dejes, despéjala, doncella,
la niebla te ha entrado en casa,
de la niebla ha salido un ciervo,
pastará tu blanca albahaca!”
“¡Lo loquillas que estáis, amiguitas!
Si yo por ello la he plantado,
plantado y cuidado:
para que caballos nupciales la pisen,
para que los ciervos la pasten entera.”

En esta variante, el ciervo sale de la niebla, es decir, es un ciervo “atmosférico”. La asociación entre el novio y la nube es muy común. Por ejemplo, así se canta durante la visita en la que la “delegación” del novio pide la mano de la moza:

Надви де облак изнад дјевојак'.
То не био облак изнад дјевојак',
већ добар јунак тражи дјевојак'.¹¹

Se puso una nube encima de las doncellas.
No fue una nube encima de las doncellas,
sino un buen caballero buscando doncellas.

⁸ Vuk, 1953, 1, n° 35

⁹ Vuk, 1953, 1, n° 17.

¹⁰ N. Bogdanović, 1995, n° 57, p. 15. Véanse también las variantes nn° 51, 56, 58.

¹¹ Vuk, 1953, 1, n° 3.

También, el día de la boda, cuando el novio parte de su casa, se canta esta *pesma*, en la que, además de la ecuación *nube=novio*, aparece marcada la idea de que los novios pertenecen a comunidades diferentes:

Облак се вије по ведром небу,
и леџи Ранко по белом двору,
опроштај иште од своје мајке,
од своје мајке, од свога оца:
„Опрости мени, мила мајчице, –
мила мајчице, бела црквице,
опрости мени и благослов' ме!
Ја ћу да идем у туђе село,
у туђе село, за туђу сеју,
за туђу сеју, за моју љубу“.¹²

La nube circulaba por el cielo despejado,
y el Ranko apuesto por su casa blanca,
pidiendo perdón de su madre,
de su madre y de su padre:
“Perdóname, madre querida,
madre querida, dulce iglesia blanca,
¡perdóname y bendíceme!
Yo voy a ir al pueblo ajeno,
al pueblo ajeno, por la hermana de un ajeno,
la hermana de un ajeno, por mi novia”.

Hay variantes de esta *pesma*, en las que en vez de la nube, aparece un águila:

Оръл се вије под небо.
Неје ни оръл под небо,
већ младожења по кући. (...) ¹³

El águila está girando por el cielo.
Eso no era un águila [girando] por el cielo,
mas el novio, por su casa (...)

El motivo del águila había aparecido en una de las *pesmas* del *ranilo*, *Alba-le, las águilas van girando*. Allí, las águilas, girando entre las nubes, provocan la lluvia y desencadenan así el reverdecer de la naturaleza, en el que una doncella empieza los preparativos para su casamiento. Como ha sido señalado en el capítulo III, ese motivo está relacionado con la idea del “casamiento” entre el cielo y la tierra. Aquí, el motivo reaparece, pero transferido al plano humano y a una boda real.

Los motivos de *novio-nube-ciervo* y *novio-nube-águila* tienen otra variante suya en el grupo *novio-nube-halcón*, como en la siguiente *pesma* cantada en el mismo momento que la del ciervo que sale de la niebla:

¹² Vuk, 1953, 1, n° 27, p. 17. En la *pesma* que se canta a la novia en el momento cuando ella, antes de irse con el novio, está saliendo de la casa paterna pidiendo a sus padres que la bendigan, también se insiste en que los novios pertenecen a comunidades diferentes:

Опроштај иште Милка девојка,
Опроштај иште од своје мајке:
„Опрости мени, мајчице моја,
Опрости мени и благослови ме,
Ја сада идем у туђу земљу,
У туђу земљу, мељ' туђе људе,
Да туђег оца ја оцем зовем,
Да туђу мајку ја мајком зовем,
Да братим туђу браћу и туше сеје.“¹²

Perdón está pidiendo Milka, la doncella,
perdón está pidiendo de su madre:
“Perdóname, mi madre querida,
perdóname y bendíceme,
yo me voy ahora a una tierra ajena,
a una tierra ajena, de la gente ajena,
para llamar padre a un padre ajeno,
para llamar madre a una madre ajena,
para ser hermana de hermanos y hermanas ajenos.

El hecho de que se insistiera tanto en que los novios pertenecen a comunidades diferentes es normal en una sociedad con matrimonios exógamos.

¹³ N. Bogdanović, 1995, n° 173, p. 31.

Бре удри, не дај девојко,
магла ти у двор припаде!
Из маглу сокол испаде,
девојке на перо паде;
сас крила иње одива,
сас душу леда отапа.
Девојка њему говори:
–Соколе, море, соколе,
зашто си студен и ледан
зашто си ињав и снежан?
Сокол си њојзи казује:
–Девојко, луда будало,
девет сам гора прелетел,
десету воду студену,
док сам до тебе дошао,
затој сам студен и ледан,
затој сам ињав и снежан.¹⁴

“¡Venga, no dejes, despéjala, doncella,
la niebla te ha entrado en casa,
de la niebla ha salido un halcón,
ha caído sobre la pluma de la doncella;
con las alas sacude escarcha,
con el alma derrite el hielo.
A él le decía la doncella:
“Halcón, hey, halcón,
¿por qué estás frío y helado?
¿por qué estás escarchado y nevado?”
El halcón le decía:
“Doncella, loca tontilla,
he sobrevolado nueve montes,
[y] la décima agua fría,
hasta que he llegado hasta ti:
por eso estoy frío y helado,
por eso estoy escarchado y nevado.”

En los capítulos anteriores ya ha sido señalada la proximidad de los motivos del águila y del halcón y la muy probable sustitución del águila, que debería ser un motivo más arcaico, por el motivo del halcón. Dado el hecho de que las dos últimas variantes y la variante con el motivo del ciervo que sale de la nube provienen de la zona de Svrljig (sudeste de Serbia), podemos ver que los motivos de ciervo, águila y el halcón son completamente intercambiables incluso en una misma comunidad. Eso hay que tenerlo presente a la hora de interpretar la balada serbo-croata en la que aparece el motivo de la excusa transparente del agua enturbiada por un animal, en la que aparece justamente un halcón como agente de la acción de enturbiar el agua. Igual que el ciervo en la variante anterior, el halcón de esta variante sale de la niebla, pero, además, dice que llega desde muy lejos, que ha tenido que sobrevolar nueve montes (y aguas) y la “décima agua fría” para llegar hasta la novia. Sobre el motivo de nueve obstáculos que hace falta superar para cumplir satisfactoriamente una tarea ya hemos hablado arriba a la hora de comentar los nueve hermanos-lobos de la doncella encerrada en el pino, para la que hemos visto que en sí guarda la idea de un prototipo mitológico cercano a Perséfone. Aquí, los obstáculos mencionados (nueve montes) aparecen asociados al frío, escarcha y nieve y, teniendo en cuenta la simbología solar del halcón, podemos notar la presencia de un subyacente contexto vinculado a la idea de la victoria del sol sobre el invierno y el frío. Sin embargo, dentro del contexto nupcial en el que se realiza el canto, esta idea está transferida del plano material

¹⁴ N. Bogdanović, 1995, n° 52, p. 14; Véanse también las variantes nn° 53, 54, 55, y una en: V. M. Nikolić, 1910, p. 291.

(invierno) al plano sentimental y erótico: sacudiendo la escarcha con sus alas, el halcón “derrite el hielo con su alma”, es decir, con su amor él “despierta”, “vivifica”, “calienta” a la novia, igual que el sol que, al deshelar la tierra, despierta el renacer de la naturaleza. En este contexto no sería superfluo acordarnos de los textos irlandeses y galeses comentados en el capítulo II.2.2.1.2., en los que aparece un ciervo valiente, ardiente, vehemente, que combate contra el frío, invierno y oscuridad, y con cuya aparición se rompe el hielo. El ciervo/halcón de los cantos nupciales serbios es el mismo tipo de animal solar. Hemos visto que Deyermond ha relacionado los poemas irlandeses y galeses con el curioso poema chino escrito entre los siglos X y VI ante Cristo, en el que aparece un ciervo muerto, una doncella que anhela la primavera, un joven que la seduce – todo motivos claramente vinculados a aquellos que aparecen en los cantos de boda que estamos manejando.

En otra variante recogida por Bogdanović, el halcón responde así:

<p>(...) Девојко, луда будало, зашто ме толко питујеш зашто сам студен и леден; с крила сам иње обио, с нокти сам леда пробио, затој сам студен и леден.¹⁵</p>	<p>(...) “Doncella, loca tontilla, ¿por qué me preguntas tanto por qué estoy frío y helado? Con las alas he sacudido la escarcha, con las uñas he agujereado el hielo, por eso estoy frío y helado.”</p>
---	--

El motivo del halcón que con sus garras perfora el hielo está relacionado con el motivo de la “décima agua fría”, que es la novia, y, semánticamente es igualable con el motivo del la “albahaca pastada por el ciervo” o el agua enturbiada por el ciervo/halcón. En una variante recogida por Nikolić, el halcón “cae sobre el regazo” de la doncella:

<p>Девојћа седи под горе, отуда лети сив сокол, паде девојћи у скута. Девојћа га питује: Тако ти Бог, сив сокол, Зашто си студен и леден? Тако ми Бога, девојћо, Су ноч сам летел кроз горе, с крила сам иње обирал, с кљунцу ситну росицу, та да ми пројду сватове да ни продаду девојћу, зато сам студен и леден.¹⁶</p>	<p>Doncella estaba sentada a la falda del monte, desde allí volaba un halcón gris, se cayó en la falda de la doncella. La doncella le preguntaba: “Por Dios, halcón gris, ¿por qué estás frío y helado?” “Por Dios, doncella, toda la noche he volado por el monte, con las alas sacudía la escarcha, con el pico, el rocío menudo, para que pasase mi cortejo nupcial, para que me vendiesen a la doncella, por eso estoy frío y helado.”</p>
--	--

¹⁵ N. Bogdanović, 1995, nº 54, p. 14.

¹⁶ V. M. Nikolić, 1910, p. 291

Una vez más nos topamos con la asociación entre la doncella y el lugar en el que ella está sentada (la falda del monte) y se observa la subyacente identificación doncella=tierra, mozo=agente uránico (halcón), pero el contexto los transpone al plano humano. El halcón dice que sacudía la escarcha con sus alas y “rocío menudo” con su pico para hacer paso a su cortejo nupcial y para conseguir que le “vendiesen” a la novia, es decir, que la familia de la novia aceptase dársela como esposa. Reaparece aquí el motivo del “rocío menudo” del que se ha hablado en el capítulo dedicado al ciervo mitológico, que en uno de los cantos navideños citados desprende rocío y hace que la cierva que lo acompaña se quede “rociada de rocío” – acción previa al nacimiento del Niño Dios. El mismo motivo aparece en un canto de boda que se canta en el momento cuando los novios están yendo de la iglesia:

„Моја росна кошутице, Што си скуце обросјела?”	“Mi cervatilla rociada de rocío, ¿por qué tienes rociadas las faldas?”
„Пратила сам првијенца – ту сам скуце обросјела.”	“He seguido al <i>prvijenac</i> ¹⁸ – allí se me rociaron las faldas.”
„Моја росна кошутице, Што си скуце обросјела?”	“Mi cervatilla rociada de rocío, ¿por qué tienes rociadas las faldas?”
„Пратила сам старог свата– ту сам скуце обросјела.”	“He seguido al <i>stari svat</i> – allí se me rociaron las faldas.”
„Моја росна кошутице, Што си скуце обросјела?”	“Mi cervatilla rociada de rocío, ¿por qué tienes rociadas las faldas?”
„Пратила сам сретног кума– ту сам скуце обросјела.”	“He seguido al feliz padrino, allí se me rociaron las faldas.”
„Моја росна кошутице, Што си скуце обросјела?”	“Mi cervatilla rociada de rocío, ¿por qué tienes rociadas las faldas?”
„Пратила сам барјактара, и остале све сватове,– ту сам скуце обросјела.” ¹⁷	“He seguido al alférez y a todo el cortejo nupcial - allí se me rociaron las faldas.”

Como habíamos visto en el capítulo III, el motivo del campo rociado estaba vinculado a la fertilización de la tierra por parte del cielo. Aquí, el motivo se transfiere a la novia que, yéndose con la comitiva nupcial, pronto asumirá el papel de la madre de los futuros descendientes de la estirpe del novio: se mencionan uno por uno todos los “representantes oficiales” de la familia del novio que llevan a la novia hacia una “nueva vida” en la que se espera que asuma el papel de madre.

La ecuación entre el novio y el rocío y entre el rocío y el motivo de las perlas esparcidas en la hierba se pueden notar en la siguiente *pesma* que se canta al novio:

Ој, убава, убава девојко, ој,

¡Ay, bella, bella doncella, ay!

¹⁷ Vuk, 1953, 1, n° 127, p. 79.

¹⁸ *Prvijenac* es uno de los “funcionarios” de la boda.

Створ` ме, Боже, у ситнога бисера,
растури ме по зелене траве,
покрај воде, где девојке оде,
Да ме беру убаве девојке,
Нек` ме нижу на зелену свилу,
нек` ме вежу под грло бијело,
да ја слушама шта девојке вреве,
Када вреве, помињу ли мене.¹⁹

Conviértame, Dios, en perlas menudas,
derrámame por la verde hierba,
junto al agua, a donde van doncellas,
para que me recojan doncellas bellas,
y me ensarten en la verde seda
y me cuelguen a sus blancos cuellos,
para que yo escuche lo que hablan doncellas,
cuando hablan, si me mencionan.

Los latidos del corazón del novio emocionado por la cercanía de la novia se comparan con el ciervo que salta por el monte, como en esta *pesma* que se canta a su madre:

Съг да знаје мајка на јунака,
како му се срце разиграло,
разиграло, јако разпирало,
како јелен проз гору зелену,
како паре у нове кутије,
како жито у ново решето,
како змије проз зелену траву,
како гуштер проз ситно камење,
како риба проз студену воду.²⁰

Si supiera la madre del héroe,
cómo le está bailando el corazón,
bailando, saltando fuertemente,
como ciervo por el monte verde,
como monedas en cajas nuevas,
como trigo en una criba nueva,
como serpientes por la verde hierba,
como lagartija por piedras pequeñas,
como pez por el agua fría.

Mientras el novio está bebiendo de la copa, se lo compara con un ciervo también:

Јеленак ми гору ломи,
путака да му је;
за њим иде кошутица,
тек друг да му је.²¹

El joven ciervo está rompiendo el bosque,
para hacerse sendero;
le está siguiendo la cervatilla,
para serle compañera.

También a la novia se la compara con una cierva en el momento en que ella bebe de la copa:

Пила кошута на леду воду.
За кошуту је та ладна вода,
а за невесте то рујно вино.²²

La cierva bebía el agua sobre el hielo;
para la cierva es esa agua fría,
y para las novias, vino tinto.

Играла је кошутица,
баштина јој је;
невестица вино пије,
прилика јој је.²³

Daba saltos la cervatilla,
es su condición;
la novia está bebiendo vino,
es su ocasión.

¹⁹ S. M. Grbić, 1909, p. 169.

²⁰ N. Bogdanović, 1995, n° 111, p. 22.

²¹ Vuk, 1953, 1, n° 103, p. 61.

²² Vuk, 1953, 1, n° 105, p. 62.

²³ Vuk, 1953, 1, n° 106, p. 62.

El apoderarse de la novia está normalmente asociado o a una conquista militar (obsérvese arriba el motivo del “cerco” de la casa de la novia por hombres procedentes del “bando” del novio, que en la *pesma* tienen las lanzas erguidas), o a la caza de un animal. El animal puede ser indeterminado, como, por ejemplo, en la zona de Nišava, donde el *dever*, al llegar a la casa de la novia, dice que esa mañana había salido a cazar con los demás hombres del cortejo; ellos hablan de sí mismos como de halcones de caza y de la novia como de su presa que se ha escondido en la casa del padre de la novia; los familiares de la novia les ofrecen normalmente una por una dos mujeres que no son la novia (un anciana, una mujer casada ...), pero ellos protestan diciendo que no es la suya; al final sale la novia, o se queda escondida en algún lugar hasta que la encuentren solos²⁴. Sin embargo, muy a menudo, de la presa se habla como de una cierva, por ejemplo, entre los serbios de Popovo²⁵ o de Trebinje²⁶. Las mismas alusiones a la caza de una cierva la hacen los vlacos bosnios²⁷. Es curioso un testimonio atestiguado entre los serbios del este de Herzegovina, porque en él aparecen entremezcladas las alusiones a la caza, al ejército, a los personajes épicos de Miloš Obilić y el Príncipe Marko (para los que hemos visto que han asimilado atributos de ¿una? figura mitológica probablemente vinculada a Perun), un paisaje paradisíaco con fuentes, ciervos y cisnes etc. Según informa Šarenac, la comitiva del novio se encamina hacia la casa de la novia en un ambiente del orgullo nacional evocando las historias del pasado heroico de las luchas contra los turcos; están atados; los de la comitiva se identifican con los nobles y los héroes del pasado; todos actúan, se evocan el mito del pueblo y su pasado histórico; al llegar a la casa de la novia los reciben como si fueran unos viajeros y se quedan allí a cenar y dormir; a la mañana siguiente, se entabla un diálogo ritual entre el anfitrión (el padre de la novia) y *stari svat*, en el que este último cuenta un “sueño que ha soñado la noche anterior” para que los presentes le digan qué es lo que el sueño significa; dice que soñó que se encontraba en un palacio blanco rodeado de flores, viñas y olivos; en frente del palacio había un rebaño de ovejas pastando y un poco más arriba, en el monte, en un claro, jugaban ciervas y ciervos; cerca del palacio corría un río claro y silencioso donde unas doncellas blanqueaban paños; por el río nadaban cisnes; al lado del

²⁴ S. Mihailović, 1971, pp. 85-103.

²⁵ Lj. Mićović, 1952, pp. 190-192. Cuando entregan la novia al *dever*, dicen así refiriéndose a la novia: “¡Que sea sabia como nutria, lista como zorra, rápida como liebre, trabajadora como abeja, y sana como ciervo! ¡Que en sus pies tenga el viento, y en la lengua, el plomo!” (véase p. 190).

²⁶ E. Lilek, 1898, pp. 22-25.

²⁷ T. Filipesku, 1907, pp. 94-95.

palacio estaban dos fuentes, de una corría miel y de otra, leche; de repente llegó un ejército encabezado por Miloš Obilić y Marko Kraljević, que estaba fuertemente armado (con armaduras, astas, escudos); sus caballos corrían de tal manera que de sus cascos salía fuego y de sus ollares, llamas; al verlos, él se asustó, pero pronto vio que ellos no querían hacerle daño a nadie, ni tampoco cazar a los ciervos, únicamente cogían flores que encontraban alrededor del palacio, se adornaban con ellas, cogieron el cisne más bonito y se fueron otra vez al bosque; el padre de la novia le interpreta el “sueño” y le dice que el palacio es su casa, que el ejército es la comitiva nupcial del novio y el cisne, la novia²⁸. Como podemos ver en este testimonio, los hombres de la comitiva nupcial del novio se identifican con figuras heroicas del pasado, pero, a la vez, para mostrar que son inofensivos, llegan a la casa de la novia *atados*. Esa misma idea se repite en el “sueño” del *stari svat*, en el que se describe la fuerza de dos héroes épicos y de su ejército que a primera vista dan miedo, pero que después actúan de una forma no agresiva y dejan claro que “no tienen la intención de cazar ciervos”, es decir, de atacar a los habitantes de la casa a la que han llegado, sino sólo de llevarse consigo a la novia (el cisne más bello). La forma alegórica en la que *stari svat* revela la razón por la que los visitantes han llegado también tiene la función de suavizar el supuesto impacto negativo de la aparición del grupo de hombres armados. Desarrollando su historia alegórica, de forma discreta, hace una propuesta ritual al padre de la novia, esperando que éste tome la iniciativa, interprete su “sueño” y de esa manera se muestre benévolo hacia el lazo que está por establecerse.

En Boljevac (zona este de Serbia), en el momento en el que el novio dispara por primera vez con el fusil antes de partir de su casa hacia la de la casa de la novia, se canta así:

Oj ubava, ubava девојко, oј,	¡Ay bella, bella doncella, ay!
Јелен бега, старојко, преко брега,	El ciervo huía, <i>¡stari svat!</i> , por el collado,
Ми трчасмо, старојко, ухватисмо! ²⁹	nosotros corrimos, <i>¡stari svat!</i> , ¡lo cogimos!

Después, cuando el novio ya ha montado en caballo, le dan una copa de vino para beberla; él la bebe entera y la rompe tirándola por encima de su cabeza. En ese momento las *pevice* cantan:

Oј, убава, убава девојко, oј,	¡Ay, bella, bella doncella, ay!
Шта то пишти у гори зеленој,	¿Qué es lo que está chillando en el monte verde?
Да л' је вила или љута змија?	¿Es una <i>vila</i> , o una serpiente dañina?

²⁸ J. Šarenac, 1985, pp. 152-159.

²⁹ S. M. Grbić, 1909, p. 160.

Није вила, није љута змија,
Већ девојка косу закачила;
Мајку зове косу да откачи,
Мајка неће косу да откачи;
Сеју зове косу да откачи,
Сеја неће косу да откачи;
Снају зове косу да откачи,
Снаја неће косу да откачи;
Војна зове косу да откачи,
Војно јој је косу откачио
И бијело лице обљубио!³⁰

No es *vila*, ni es una serpiente dañina,
mas una doncella cuyo cabello se ha enganchado;
está llamando a la madre a que le desenganche el cabello,
la madre no quiere desengancharle el cabello;
está llamando a la hermana a que le desenganche el cabello,
la hermana no quiere desengancharle el cabello;
está llamando a la cuñada a que le desenganche el cabello,
la cuñada no quiere desengancharle el cabello;
está llamando al marido a que le desenganche el cabello,
el marido le desenganchó el cabello
¡y se sació besando su blanca cara!

Las dos últimas *pesmas* hay que interpretarlas, por un lado, como partes íntegras de un escenario ritual común para las dos (preparación del novio para ir a la casa de la novia) y, por otro lado, como textos que, a pesar de no estar relacionados entre sí de forma explícita, hacen referencia a una misma idea presente en el ritual, que es la “caza” ritual de la novia: la primera *pesma* se canta en el momento en el que el novio, preparándose para partir, coge el fusil, y la segunda, cuando el novio, justo antes de partir, ya está en caballo, ha bebido el vino y ha roto la copa. Eso es lo que pasa en el tiempo y espacio reales, sin embargo, las *pesmas* abren la escena real hacia una realidad nueva, la ritual, en la que el novio es un cazador que persigue un ciervo y la novia es una doncella atrapada en el “monte verde” por habersele enredado el cabello entre el follaje. De forma que la acción de ir a por la novia es percibida como la caza de un ciervo y la novia (el ciervo deseado) se describe como una doncella atrapada. Se la asocia a una *vila* y una serpiente, y, como hemos visto, las *vilas* de montes y bosques están estrechamente vinculadas a la figura de una divinidad femenina del prototipo de Ártemis, se las imagina como mujeres que montan sobre ciervos usando serpientes como bridas y látigos y cuyo atributo también pueden ser trenzas (a veces curativas, que devuelven la vista). La coincidencia de todos estos motivos hace pensar sobre la imagen de un ciervo con cuernos atrapados entre las ramas. Es curioso que en la comunidad de la que proceden estos dos cantos no se menciona como animal perseguido una cierva (que no tiene cuernos), sino justamente un ciervo, al que se lo identifica a la novia. Una vez más aparece asociación entre los cuernos del ciervo y el cabello de una virgen. Por otro lado, se establece una ecuación entre la entrega del cabello de la novia (el marido que desengancha el pelo de la doncella) y la pérdida de la virginidad (la cara besada; la alusión a la desfloración en el acto de beber el novio de la copa y romperla ritualmente).

³⁰ S. M. Grbić, 1909, pp. 161-162.

A pesar de que no se trata de una costumbre nupcial, sino iniciática guerrera, es interesante mencionar aquí la forma en la que se iniciaban los *fianna*, los legendarios guerreros libres irlandeses. Eran dirigidos por el mitológico Finn Mac Cumhaill al que se le atribuía la capacidad de convertirse en ciervo por su libre voluntad y que con Sava (una legendaria mujer-cierva) tenía un hijo cuyo nombre era Oisin (‘Cervatillo’) –otro miembro destacado de los *fianna*–. Pues, para acceder a las bandas de los *fianna*, uno tenía que pasar por pruebas muy duras: se lo obligaba a correr por el bosque perseguido por otros guerreros y si las armas del candidato temblaban, su trenza de pelo se enredaba en el follaje, algún tallo crujía bajo sus pies, o era capturado, se lo rechazaba inmediatamente³¹. Por esta descripción vemos que el animal al que se vinculaban los *fianna* era el ciervo y que por esa razón el candidato tenía que demostrar que tenía la habilidad de moverse por el bosque propia de un ciervo (ser rápido, silencioso, capaz de no enredarse con cuernos en el follaje). Las pruebas mencionadas muestran de una forma clara la ecuación *trenza=cuerno y cabello enganchado = cuernos atrapados entre el follaje*.

La idea de la “entrega nupcial del cabello” se puede percibir también en la siguiente *pesma* que se canta mientras peinan a la novia:

Сад мајка Милку по коси љуби: Ој, косо моја, жалости моја, Док сам те плела, нисам те клела, Већ сам те плела, пак те љубила, а јутрос сам те другоме дала. ³²	La madre está besando el cabello de Milka: “Ay, cabello mío, pena mía, mientras te trenzaba, no te maldecía, yo te trenzaba y te besaba, mas hoy te he dado al otro.
---	--

El motivo del novio al que la novia entrega su cabello también puede aparecer asociado al halcón que va de un abeto a otro buscando “la sombra en la que nadie ha yacido “o “el agua no bebida”, como en esta *pesma* que se canta al mozo:

Ој, убава, убава девојко, ој, Соко лети од јелу до јелу, Крилима бије од грану до грану, Па си тражи лада нележана, Па си тражи воде непијене, Па си тражи сенку нележану. Гледала га кроз пенџер девојка, Гледала га па је говорила: Дођи к мени младо нежењено, Код мене има воде непијене, Моја снага сенка нележана, моја коса трава некошена. ³³	¡Ay, bella, bella doncella, ay! El halcón volaba de abeto en abeto, con las alas daba rama contra rama, se buscaba el sombraje en que nadie ha yacido, se buscaba el agua que nadie ha bebido, se buscaba la sombra en que nadie ha yacido. Le miraba una doncella por la ventana, le miraba y así hablaba: “Ven conmigo, joven no casado, yo tengo el agua no bebida, mi cuerpo, sombra en que nadie ha yacido, mi cabello, hierba que nadie ha segado.
---	---

³¹ Véanse: “Fianna”, “Finn Mac Cumhaill”, “Oisin” en: V. M. Renero, 1999, pp. 88-89, 90-91, 156-157.

³² Vuk, 1898, 5, n° 101, p. 61.

³³ S. M. Grbić, 1909, p. 170.

En esta *pesma* nos topamos con una serie de motivos asociados a la novia que la vinculan a la esfera de la vegetación: el novio en busca de una virgen va *de abeto en abeto* (obsérvese la ecuación *muchacha=abeto* de la que se ha hablado en el capítulo III); la ecuación *agua no bebida=doncella*; el cuerpo de la doncella igualado a un sombraje en el que es posible hallar reparo del calor excesivo del sol (y, por lo tanto, conservar la humedad de la tierra); la asociación entre el cabello de una virgen y la hierba no segada, relación que implica el significado opuesto del motivo del “cabello entregado” de una virgen y que, por analogía, debería corresponder a la ecuación *cabello entregado=hierba segada*. Este último motivo, por otro lado, está estrechamente relacionado a la idea de la hierba recogida para el pasto o la “hierba pastada”, como aquella que es pastada por el ciervo de una de las *pesmas* citada arriba.

No es superfluo mencionar aquí otra *pesma* que no figura entre las nupciales del tomo 5 de Vuk, pero que claramente se refiere a un contexto nupcial, en la que aparece el motivo de los ramilletes de flores que la novia tiene que envolver con hilos de oro. Comienza con la imagen de una *vila* que madruga para avisar a la novia de que debería levantarse temprano y prepararse para la boda:

„Устан се, Маро, невјесто, У башчи па се прошетај, У цв'јеће те си гојила, Утро и вече појила, У ките, па ги сакићај, Златном га жицом обвијај, Златнијем жиком нажикај, Сватове даром даривај, Свакоме свату и ките, Староме свату и двије.“ ³⁴	“¡Levántate, Mara, novia! Date un paseo por el jardín, por las flores que has cuidado y regado por la mañana y por la tarde. Vete recogéndolo en ramilletes, envuélvelo con hilo de oro, adórnalo con láminas de oro, dáselo de regalo al cortejo nupcial, a cada uno, un ramillete, a <i>stari svat</i> , dale dos.”
--	--

Teniendo en cuenta los motivos comentados arriba: la albahaca plantada para que los caballos de la comitiva nupcial/el ciervo la pasten, el cabello de la novia igualable a la hierba verde y la entrega nupcial del cabello de la novia al novio, podemos ver que la acción de envolver los ramilletes con oro es semánticamente cercana a la de enlazar cabello con lazos de oro (acordémonos de la doncella meoguina), con tal de que aquí el motivo se refiere a un tipo de participación ritual de todos los miembros de la comitiva del novio en la entrega de la novia, es decir, se trata de un tipo de sustitución simbólica de la novia por las flores.

³⁴ Vuk, 1898, 5, pp. 203-204.

Entre las costumbres nupciales de la zona de Boljevac figura también esta: durante la noche de bodas cuando los novios ya se han retirado, los invitados no se acuestan, sino que se pasan la noche cantando y bailando; una de las canciones que cantan en esa ocasión es la siguiente:

Подрани девојка	Madrugó la doncella
У младу недељу,	un domingo de la luna nueva
Сено да сабере.	para recoger la hierba segada.
Испод откос сено	Debajo de la hozada
Змија је уједе.	la mordió una serpiente.
Подвикну девојка:	Gritó la doncella:
„Овамо сте, браћо,	“Venid aquí, hermanos,
Девет братичеда,	nueve primos-hermanos,
Змија ме уједе	me ha mordido serpiente,
Под гривну за руку.”	bajo la pulsera, en la mano.”
„Не бој нам се селе,	“¡No temas, hermanita,
Змија лека има:	hay cura para la serpiente:
Од кошуте млеко,	la leche de cierva,
Од јелена рог,	el cuerno de ciervo,
Од језера вода!” ³⁵	el agua de lago!”

Este canto es interesante por varias razones. Primero, el momento en el que se realiza (la noche de bodas) indica la ecuación semántica entre el motivo de la mordedura de la serpiente y la desfloración de la novia (conforme con la simbología del “cabello entregado” y la “hierba segada”). Con otra variante de la misma *pesma* ya nos habíamos topado en el capítulo III cuando hablamos de las creencias sobre el poder medicinal, apotropaico y profiláctico de la leche de cierva y el cuerno de ciervo. Sin embargo, la variante citada en esa ocasión no había sido recogida como un canto de boda, sino como una canción que se canta mientras se siega y en ella como remedios contra la mordedura de la serpiente aparecen “la leche de cierva” y “la manzana de arce”³⁶. Las variantes han sido recogidas por Grbić en la misma zona – hecho que nos indica que una misma *pesma* podía ser cantada como un canto de boda

³⁵ S. M. Grbić, 1909, p. 171.

³⁶ El motivo de la “manzana de arce” se refiere a la novia. Aparece en un canto de boda que se canta durante el banquete (Vuk, 1953, 1, n° 91, pp. 54-55):

Л'јепо ли је погледати	Lo bonito que es mirar
уз високо ведро небо,	hacia el cielo despejado,
ђе се муња громом игра,	donde el relámpago juega con el trueno,
а јаворе јабучицом,	y el arce con la manzanita,
млади Јово Ђевојчицом.	joven Juan, con la niña.

Respecto del significado del arce en la tradición serbia, vinculado al intermediario entre el mundo de los vivos y en mundo de sus antepasados muertos, se ha hablado en el capítulo III. Aquí, el arce simboliza a los antepasados difuntos, que se cree que están presentes durante el banquete y que participan en la alegría de la familia mostrándose a la vez benévolos hacia la novia (manzanita), acogida por la familia como un nuevo miembro.

y como un canto que acompaña una determinada labor de campo (siega)– dato que señala de una forma clara que en la imaginación popular lo nupcial y lo agrícola están entremezclados y unidos por la idea de un tipo de erotismo universal, percibido como activizante de la fertilidad en general.

El tercer elemento interesante de esta *pesma* es la idea inherente de que la conquista de la fertilidad conlleva una doble necesidad: por un lado, de exponerse al peligro de morir (la mordedura de serpiente) –motivo asociado a la pérdida de la pureza/virginidad– y, por otro lado, la necesidad de superar ese peligro, es decir, de recuperar otra vez la vida/pureza/virginidad. Lo que llama la atención es que las cosas que se mencionan como remedios a través de los cuales es posible conseguir tal cosa son la leche de cierva, el cuerno de ciervo y el agua de lago. Conviene recordar aquí el canto épico-mitológico *El casamiento de Miloš Vojinović* comentado en el capítulo III.2.1.4., en el que el protagonista tiene que pasar por varias pruebas para conquistar la mano de una princesa escondida por su padre en una lujosa “cárcel” cerrada con diez puertas. La segunda prueba consiste en coger el agua del Lago del *Zmaj* (en el que nadan el ánade de alas doradas y se bañan los halcones del *zmaj* y su corza del vellochino de oro), que está rodeado de diecisiete abetos, guardado por un león feroz y sus doce leones acompañantes y situado en el sitio al que “ningún alma viva puede llegar”; ese agua puede curar la ceguera a cualquiera que se lave los ojos con ella. En las descripciones de la princesa escondida y el Lago del *Zmaj* es posible notar paralelos con las situaciones simuladas ritualmente durante las bodas concretas de las que se ha hablado arriba. En ellas, la novia aparece identificada con una presa (cierva/cisne) escondida y guardada en la casa de su padre, mientras que los alrededores de la casa de la novia se describen (en la alegoría del sueño) de forma paradisiaca, con agua, cisnes y ciervos. Como ya ha sido señalado en su momento, el motivo de la ceguera está vinculado a la idea de la muerte, es decir, a la condición de permanecer vivo, pero en oscuridad, o sea, seguir con vida, pero en el mundo de la ultratumba. Notamos aquí una confluencia de tres motivos relacionados con la idea de superar la muerte renovando la vida: la leche de cierva (cierva cornífera; la madre de humanos, renos y otros animales; la inmune viajera por todas las zonas de la existencia), el cuerno de ciervo (vinculado a la idea de pureza inmutable y la epifanía de la luz uránica, tanto en la forma del rayo solar, como en la del relámpago) y el agua de lago (el agua de la vida, que es perseguida ya desde los tiempos de Gilgamesh, el

agua prometida por Cristo, que es el ciervo que ha convertido a san Eustacio en un cazador cazado).

Volviendo a nuestro canto nupcial, nos queda comentar el motivo de los nueve hermanos que reaparece otra vez. De él se ha hablado en los capítulos anteriores, pero solamente dentro del contexto mitológico y no el ritual. En su momento hemos visto que ese motivo está relacionado con nueve hermanos lobos de una doncella encerrada en el pino y liberada por un mozo-ciervo. Existe una costumbre nupcial atestiguada entre los serbios de Bosnia que es especialmente interesante, puesto que en ella es posible divisar cierto paralelismo con el motivo de los hermanos-lobos de la doncella del pino y su enemistad con el amigo-ciervo de su hermana. Según informa Kulišić, durante la boda, los mozos del pueblo, a los que los llamaban *vukovi*, ‘lobos’, fingían atacar la casa del novio en el momento en el que los novios se retiraban: se colocaban en línea formando una cadena, aullaban como lobos y gritaban al novio que cuidase de la novia porque se la podían “comer los lobos”. Kulišić menciona la interpretación de esta costumbre ofrecida por Čajkanović, según la cual los mozos-lobos representan a los antepasados en la forma lobuna que aparecen durante la boda para tomar parte en el festejo familiar³⁷. Entendidos así, los *mozos-lobos* que amenazan al novio tienen inevitablemente su lado siniestro y relacionado con la muerte, lo que implica la ecuación entre la idea de “comer a la novia” y su devolución a la zona en la que no tendrá acceso a la procreación (virgen encerrada/guardada), de la que se ha hablado bastante en el capítulo III.

Por fin, concluyamos citando una *pesma* que se canta el día después de la noche de bodas, mientras están poniendo el velo sobre la cabeza de la novia, acción que indica su nueva condición de mujer:

Бела мома пребела од вечера до света, а од света до века. ³⁸	Blanca joven, más que blanca, del atardecer al amanecer y del amanecer hasta siempre.
---	---

En este canto se percibe de una forma clara la preocupación por mantener siempre viva la pureza que se desea para la recién casada. La función del canto es conseguir ese objetivo por medio de la magia verbal.

³⁷ Š. Kulišić, 1973, p. 199.

³⁸ Vuk, 1953, 1, n° 124, p. 77.

V.2. *El agua fresca y el agua vieja*

En las *pesmas* del *ranilo* habíamos percibido la presencia de contraste entre los motivos del agua fresca y agua vieja: aquella casa en la que vive la doncella que va a la fuente es la casa en la que se beberá el agua fresca (el Príncipe Marko se queja de estar agotado por luchar toda la noche, porque si no, sería su madre la que bebería el agua fresca y perfumada con flores y no la madre de la doncella). Estas mismas ideas reaparecen en los cantos de boda.

Cuando el novio y su comitiva llegan a la casa de la novia, el hermano de la moza saca a la novia y en ese momento se canta:

Мучи, не плачи, душо девојко! Твоја ће мајка већма плакати, већма плакати, тебе жалити, кад твоје друге на воду пођу, а лепе Руже на води нема, ни лепе Руже, ни воде ладне. ³⁹	¡Calla, no llores, doncella-alma! Tu madre llorará aún más, llorará aún más, triste por ti; cuando tus amigas vayan al agua, la bella Rosa no estará en el agua, no estará bella Rosa, ni habrá agua fría.
---	---

Por otro lado, en los momentos en los que la comitiva con los novios se acerca a la casa del novio, se canta así a la madre del novio:

Радуј ми се, војинова мајко, иде војно и води девојку. Дојакo си пила синотњицу, натруњену трњем и пеленом; одјакo ћеш пити јутрошњицу, натруњену смиљем и босиљем. ⁴⁰	Alégrate, madre del novio, viene el novio trayendo a la doncella. Hasta ahora bebías el agua de la noche anterior, espolvoreada con espigas y ajeno; a partir de ahora beberás el agua de esta mañana, enflorada con perperuas y albahaca.
--	---

A base de estos ejemplos, una vez más, podemos ver de manera bastante clara que fórmulas idénticas pueden aparecer tanto en las *pesmas* del *ranilo*, como en los cantos de boda, y que su valor semántico cambia adaptándose al contexto.

IV.3. *El vado nupcial del agua turbia*

En los cantos de boda también aparece el motivo del agua turbia, que se menciona como uno de los obstáculos por los que el novio tendrá que pasar para llegar hasta la novia. Así se canta cuando el novio sale de su casa antes de partir hacia la casa de la novia:

Излете соко из града, Изнесе књигу под крило, Баци је оцу на крило. Погледај, отац, погледај,	El halcón salió volando desde la ciudad-fortaleza, llevaba una carta debajo del ala; la tiró al regazo de su padre: “Mira, padre, mira
--	---

³⁹ Vuk, 1953, 1, n° 42, pp. 25-26.

⁴⁰ Vuk, 1953, 1, n° 76, p. 47.

Како ти књига говори: Дуге ћу путе путоват, Мутну ћу воду газити, Чарну ћу гору јездити, Докле ти снаху доведем. ⁴¹	lo que te dice la carta: iré de un viaje largo, por el agua turbia pasaré, por el monte negro cabalgaré, hasta traerte a la nuera.”
--	---

Con el motivo del halcón que llega volando desde la ciudad-fortaleza ya nos hemos topado antes. En la balada serbo-croata con el motivo de la falsa excusa del agua enturbiada por un halcón, el halcón llega desde una ciudad-fortaleza. También, en la balada *Por tres años pretendí a una doncella*, al oír la falsa excusa de la hija, la madre la desmiente diciendo que en la fuente no se encontró con un ciervo del monte, sino con un buen caballero desde la ciudad-fortaleza. En esta *pesma* nupcial, el halcón suelta una carta al regazo de *su* padre y le anuncia su propia boda, revelando la ecuación halcón=novio. Hé aquí otra *pesma* que se canta en el momento cuando el cortejo nupcial del novio entra en la casa de la novia:

Сиви соко воду мути крајем Дунава. Пуна су му брчна пера дробног бисера. Да је теби стари свате, срећа весела. ⁴²	El halcón gris enturbiaba el agua al lado del Danubio. Llenas están las plumas de sus alas de perlas menudas. ¡Que seas, <i>stari svat</i> , feliz y alegre!
---	---

Así se canta a todos los “funcionarios” de la boda (padrino, *dever*, etc.). Como podemos ver, la acción de entrar en la casa de la novia se identifica a la de enturbiar el agua por el halcón – motivo especialmente interesante para nosotros puesto que figura entre una de las variantes en las que aparece nuestro motivo central, el de la falsa excusa del agua enturbiada por un animal. A lo largo de los capítulos II y III se ha hablado mucho de diferentes connotaciones que cobra dependiendo del contexto en el que opera, pero aquí, igual que en los textos con la falsa excusa, su significado es erótico-amoroso, puesto que anuncia la proximidad de la unión entre los novios. En los cantos citados arriba hemos visto que la misma idea puede ser expresada a través de los motivos del halcón que sacude escarcha de sus alas / rompe el hielo, o del ciervo que aplasta / pasta albahaca. Teniendo en cuenta el hecho de que en los cantos de boda serbios los motivos del halcón y del ciervo suelen aparecer en los mismos contextos y de forma intercambiable, creemos probable que en algún momento también existiera algún canto nupcial, hoy en día perdido, en el que se mencionaba el ciervo que enturbia el agua.

⁴¹ S. M. Mijatović, 1907, pp. 17-18.

⁴² Vuk, 1898, 5, nº 20.

Comentando la naturaleza del animal que enturbia el agua, ya ha sido señalado que el motivo del ciervo debe de ser, si no la variante más arcaica del motivo, por lo menos, una de las dos más arcaicas junto con el motivo del ánade. Tanto el caballo, como el halcón pertenecen a los típicos atributos caballerescos y es muy posible que de ahí provenga su capacidad de absorber los motivos del ánade y del ciervo en un proceso de desmitologización, paralelo a la transposición del núcleo narrativo a una dimensión más cercana a la vida humana. Sin embargo, el caso del halcón no parece de todo claro, puesto que, como hemos visto en los cantos de *ranilo*, el ciervo puede tener otro paralelo arcaico en el águila, por lo que el halcón podría haber sustituido esa ave también. Teniendo en cuenta el hecho de que el ánade de alas de oro en la tradición serbia está asociado a la presa deseada por héroes mitológicos y que su simbología es principalmente femenina, nos inclinamos a pensar que el halcón nupcial es la sustitución del águila mitológica y no del ánade. Por lo menos, eso vale en el caso balcánico.

Por fin, el agua turbia aparece asociada al vado del agua. Hé aquí una *pesma* que se canta al carretero en el momento cuando parte con los novios, llevándose a la novia de la casa paterna:

Рабацијо, мутна водо, што те мутна не однесе, и поројна не пороји те зароби мајке ћерку. ⁴³	Carretero, agua turbia, porque, turbia, no te lleve, [el agua] que hunde, no te hunda y guarde a la hija junto a su madre.
---	---

Aquí aparece una curiosa fusión de los motivos del carretero y el agua turbia. El primer verso está formado por dos vocativos, de lo que el segundo, “agua turbia”, figura como atributo de “carretero”. En el segundo verso, el “carretero” se convierte en aquel que, junto con los novios, es llevado por el agua. Vemos que el trayecto de la novia desde su casa paterna hasta la del novio está asociada a la idea del vado de un agua turbia, realizado por medio del personaje conductor de un vehículo – motivo que hace pensar en el ciervo de cuernos de oro en los que están sentados los novios cósmicos (la hilandera y el orfebre) y que vadea el “Morava turbio”.

En la siguiente *pesma*, que también se canta en el momento en el que el carruaje con la novia parte hacia la casa del novio, se halla una alusión al rapto nupcial realizado al alba:

Oј, убава, убава девојко, ој, Сву ноћ крадо, мале,	¡Ay, bella, bella doncella, ay! Toda la noche robando, madre,
---	--

⁴³ N. Bogdanović, 1995, nº 184, p. 32.

Ништа не украдо,
 Кад би зора, мале,
 Украдох девојку.
 Па се чудим мале,
 Где ћу да је метнем?
 Па је метнух, мале,
 Себи иза коња.
 Па се нишнух, мале,
 преко равно поље,
 Као звезда, мале,
 Преко ведро небо.⁴⁴

sin dar con robar algo,
 mas al alba, madre,
 robé una doncella.
 Y me preguntaba, madre,
 ¿dónde me la pondría?
 Me la puse, madre,
 detrás mío, sobre el caballo,
 y me lancé, madre,
 por el campo llano,
 como estrella, madre,
 por el cielo despejado.

El momento de separarse la novia de su familia durante la boda en esta *pesma* es comparado al rapto nupcial. Lo que es interesante es que el escenario de ese rapto coincide con aquellos descritos en el capítulo III: ocurre al alba y el novio aparece asociado a un caballero rápido, parecido a una estrella.

IV.4. *Los novios humanos y su imagen cósmica*

Hemos visto de qué forma la simbología del agua y del ciervo ha hallado su lugar en los cantos de boda. En el capítulo III hemos mostrado que los motivos del ciervo y de la cierva tienen una componente fuerte de connotación astral. Lo mismo se percibe en los cantos nupciales, en los que tanto los “funcionarios” de la comitiva nupcial, como los novios suelen ser comparados con astros, como en la siguiente *pesma* que se canta a la madre del novio en los momentos cuando la comitiva nupcial, después de haber recogido a la novia, está acercándose a la casa del novio. En ella, toda la comitiva aparece comparada con el sol.

Весели се, женикова мајко!
 Три ти сунца дворе обасјала:
 једно сунце – момал и девојка,
 друго сунце – куме и девере,
 треће сунце – кићени сватови.⁴⁵

¡Alégrate, madre del novio!
 Tres soles te han alumbrado la casa:
 el primer sol – el mozo y la moza,
 el segundo sol – el padrino y el *dever*,
 el tercer sol – la comitiva engalanada.

Por otro lado, cuando la comitiva del novio parte de la casa para encaminarse hacia la casa de la novia, se canta:

Подигни се стари свате, бријеме ти је!
 Узми зв'језду пред собоме, славја на руци:
 зв'језда ће ти свијетлити куд ћеш путовати,
 а славић ти поп'јевати, те те веселити.⁴⁶

¡Levántate, *stari svat*, es la hora!
 Coge la estrella delante de ti, y en la
 [mano al ruiсеñor:
 la estrella te alumbrará el camino por el
 [que viajarás,
 y el ruiсеñor te cantará y te dará alegría.

⁴⁴ S. M. Grbić, 1909, pp. 176-177.

⁴⁵ Vuk, 1953, 1, n° 77, p. 48. Véanse también otras variantes citadas por Vuk: Vuk, 1953, 1, nn° 78, 81, pp. 48-49.

En la nota de pie de página, Vuk menciona otra variante de este canto, en la que en vez del ruiseñor aparece el motivo de halcón – motivo, como hemos visto, igualable al novio. ¿Y la estrella? El coro aconseja al *stari svat* “cogerla estrella” que está delante de él, es decir, seguirla y permitir que ella le guíe hacia la novia. Esta estrella-guía se refiere a la estrella de la mañana que es la imagen astral de la novia –hecho observable en muchísimas *pesmas* nupciales en las que se describe a la moza–:

Васе, сестрице, зв'јездо данице! Да би се сјала међу другама, Како даница међу звјездама, Не сврхла са себе руха свијетла, Коли' к маслима листак зелени. ⁴⁷	¡Vase ⁴⁸ , hermanita, estrella de la mañana! ¡Que brilles entre las amigas, como la estrella de la mañana entre las estrellas! ¡Que no se te quite vestimenta brillante, igual que no se quita hojita verde al olivo!
---	--

O, como en este canto, que se canta mientras la novia, acompañada por su hermano, se encamina hacia el novio:

Истече звезда Даница– то не била звезда Даница, већ је то брата сестрица, русе јој косе попале, миломе брату по раме. ⁴⁹	Salía la estrella de la mañana – esa no era la estrella de la mañana, mas eso era hermana del hermano, su cabello rojizo se le ha caído, sobre el hombro del hermano querido.
---	---

Por otro lado, el novio puede aparecer asociado al sol, como en esta *pesma* que se canta mientras la novia se está despidiendo de su familia antes de abandonar la casa paterna:

Сунце је над заодом, оће да зађе, Милка је на пооду, оће да пође, Најмлађи братац пред коњма стоји, Десницом руком за узде држи, А левом руком на сунце маше: Лако, полако, сунашце јарко! Док ми се мила сеја с родом изљуби, С родом изљуби, с мајком опрости. ⁵⁰	El sol está en el oeste, se va a poner, Milka está para partir, se ve a ir, el hermanito más joven está delante de los caballos, con la mano derecha sujetando las bridas, y con la izquierda, avisando al sol: “¡Despacio, despacio, solecito ardiente! Hasta que mi querida hermanita se bese con la familia, se bese con la familia, se despida de su madre”.
---	---

Como podemos ver en esta *pesma*, la partida del novio (que ya quiere irse) está comparada con el sol que se acerca hacia el poniente – el hermano de la novia intenta con una mano parar los caballos de la comitiva del novio y con otra detener el sol. Por otro lado, la acción de ponerse el sol se iguala a la ida de la novia que tiene

⁴⁶ Vuk, 1953, 1, n° 134, p. 85.

⁴⁷ Vuk, 1898, 5, n° 47.

⁴⁸ “Vase” es el nombre de la novia a la que se cantaba.

⁴⁹ N. Bogdanović, 1995, n° 176

⁵⁰ Vuk, 1898, 5, n° 116, pp. 66-67.

que abandonar su casa paterna, es decir, la novia sigue al sol en su trayectoria. De esa forma llegamos otra vez a la ecuación novio-sol y novia-Venus.

Cuando el cortejo nupcial llega a la casa de la novia, se canta:

Кад појдосмо за нашу девојку, ми појдосмо с кићени сватови, па позвасмо рода и народа, окупимо Бога јединога, ситне звезде кићени сватови, а Влашићи убаве девојке. Кад пријдосмо при младини двори, сретоше ни нови пријатељи, изведоше убаву девојку, месечину у косу уплепа, а звездицу на чело ставила. ⁵¹	Cuando partimos por nuestra doncella, nosotros partimos con la comitiva engalanada. Invitamos a familiares y a la gente, reunimos al Dios único y las estrellas menudas, comitiva engalanada, las Pléyades, doncellas bellas. Cuando llegamos a la casa de la novia, nos encontramos con nuevos amigos; sacaron a la doncella bella, luz de luna tiene entretejida en su cabello, y una estrella puesta en su frente.
---	---

En muchas otras *pesmas* la estrella de la mañana no se menciona explícitamente, pero a la novia se le atribuyen características solares y lunares a la vez, propias de la estrella de la mañana que en el cielo coincide tanto con la luna, como con el sol. Así, es cómo se describe a la novia:

(...) –Је ли л`јепа та дјевојка? Нит` је ружна нит` је лијепа: Из чела јој сунце сија, Из образа мјесечина. ⁵²	(...) –¿Es bella esa doncella? No es fea, ni es bella: de su frente, el sol emana, de sus mejillas, luz de luna.
---	--

Cuando la comitiva parte hacia la casa de la novia, se canta así:

Заран', куме, заран' стари свате! Моли вам се женикова мајка: зарана јој снау доведите, да донесе сунце у недрима, у рукав'ма сјајне месечине! ⁵³	¡En la madrugada, padrino, en la madrugada, <i>stari svat!</i> Os lo ruega la madre del novio: ¡traedle la novia en la madrugada, que traiga el sol en sus pechos, y en las mangas, clara luz de luna!
--	--

Cuando la novia llega a la casa del novio, ella se encamina primero hacia la suegra y en ese momento se canta así:

Ој, убава, убава девојко, ој, Ви, орлови, орлови, Ви високо летите, Ви далеко видите, Видесте ли девојку, Што долете најпре пред сватове и донесе сунце у пазуху, Јасан месец у десну рукаву, Те огреја мајку младожењску. ⁵⁴	¡Ay, bella, bella doncella, ay! Vosotras, águilas, águilas, vosotras voláis alto, vosotras veis lejos, ¿habéis visto a la doncella que primera ha llegado volando ante el cortejo y ha traído el sol en sus sobacos, la luna clara en su manga derecha y ha dado calor a la madre del novio?
--	--

⁵¹ N. Bogdanović, 1995, n° 68

⁵² Ђ. Rajković, 1869, n° 141, pp. 104-105.

⁵³ Vuk, 1953, 1, n° 24, p. 16. Véanse también las variantes nn° 25 y 26 en el mismo libro.

La novia también puede aparecer igualada al “hilo de oro” procedente del “cielo despejado”, como en esta *pesma* que se canta durante el banquete:

Повила се златна жица из ведра неба,
савила се милом куму у свил'на недра.
То не била златна жица из ведра неба,
већ то била лепа Ружа од добра рода.
Повила се златна жица из ведра неба,
савила се милом свекру у свил'на недра.
То не била златна жица из ведра неба,
већ то била лепа Ружа од добра рода.⁵⁵

Se encorvó un hilo de oro desde el cielo despejado,
se dobló en el pecho de seda del padrino querido.
Eso no fue un hilo de oro desde el cielo despejado,
sino fue la bella Rosa de una buena estirpe.
Se encorvó un hilo de oro desde el cielo despejado,
se dobló en el pecho de seda del suegro querido.
Eso no fue un hilo de oro desde el cielo despejado,
sino fue la bella Rosa de una buena estirpe.

El “hilo de oro” que baja desde el cielo despejado y se posa en el “pecho de seda” del padrino y del suegro se refiere al cariño que se establece entre estos dos y la novia, percibida como regalo caído desde el cielo. Sin embargo, también tiene un significado adicional que este motivo embebe de los estratos mitológicos más profundos. En las *pesmas* y leyendas citadas en el capítulo III, hemos visto que el motivo del hilo de oro está vinculado a los rayos del sol convertidos en hilos que, a la vez, son el atributo principal de la figura mitológica de una hábil hilandera/tejedora/bordadora demiúrgica, muy posiblemente imaginada como la madre del sol. Esta simbología de la que está impregnado el motivo de la *novia-hilo de oro* implica, por lo tanto, la idea del deseo de que la novia le dé a la estirpe del novio buenos descendientes.

La idea del casamiento entre el sol y la estrella de la mañana está implícita en la siguiente *pesma* montenegrina, que se canta durante el banquete nupcial:

Ливаде су урешене
б'јелим цв'јетом и црвеним.
Млади Јово коња игра,
у ливаду копје мери,
а вила га с горе гледа.
Вила Јову говорила:
„Што ливаду копјем мериш?
Но с' обрни с десном страном,
с десном страном пут истока,
ђено дивно коло игра:
ту је твоја вјереница,
сваким добром испуњена,
и ружицом од прољећа,
и грињицом од бисера“.
Јово вилу послушао:
он с' обрну с десном страном,

Los campos están adornados
con flores blancas y rojas.
El joven Juanito cabalgaba en su caballo,
midiendo el campo con la lanza.
Le miraba la *vila* desde el monte.
La *vila* le decía a Juanito:
“¿Por qué mides el campo con la lanza?
Mejor gírate a la derecha,
a la derecha, hacia el este,
donde baila un *kolo* precioso:
allí está tu prometida,
llena de toda clase de bienes,
de rositas de primavera,
de guirnaldas de perlas”.
Juanito dio oídos a [lo que dijo] la *vila*:
él giró a la derecha,

⁵⁴ S. M. Grbić, 1909, pp. 178-179.

⁵⁵ Vuk, 1953, 1, n° 93, p. 56.

с десном страном пут истока;
ту наводи ђевојчицу,
милу своју вјереницу,
сваким добром испуњена,
и ружицом од прољећа,
и грињицом од бисера.
Он је фата за ручицу,
пак је води мајци дома.
Путем јој је савјет дао:
„Што с' у мајке ти умјела,
то при путу све остави;
моју мајку вјерно служи,
да се на те не потужи“.⁵⁶

a la derecha hacia el este;
allí halló a la niña,
a su dulce prometida,
llena de toda clase de bienes,
de rositas de primavera,
de guirnaldas de perlas.
Él la cogió de la mano,
y la llevó a casa, a su madre.
En el camino la aconsejaba:
“Todo lo que sabías en la casa de tu madre,
déjalo todo en el camino;
sirve fielmente a mi madre,
para que no se queje de ti”.

En esta balada, el novio se identifica con un joven armado llamado Juan –nombre que, como hemos visto en el capítulo III, suele aparecer asociado al sol–. Una *vila* aparece en papel de patrona del lazo matrimonial y le dice que deje por el momento su ocupación de caballero y gire su mirada hacia el este donde verá un *kolo* de doncellas; entre ellas hallará una novia para sí. La novia procedente del este está asociada al alba, puesto que está “llena de guirnaldas de perlas” –motivo vinculado al rocío matutino–. También, ella tiene atributos del reverdecer primaveral: está “llena de rositas de primavera”.

Tanto en éste, como en los demás cantos de boda citados, podemos percibir un conjunto de motivos uránicos, telúricos y vegetativos típicos para las *pesmas* rituales citadas a lo largo del capítulo III y vinculados al culto al sol y a la fertilidad y, también, a la figura de una “Perséfone serbia” que hace falta “despertar”, “rescatar” o “raptar”. Sin embargo, en el caso de los cantos nupciales, todos estos motivos aparecen transferidos al plano humano. La simbología del “casamiento cósmico” está constantemente presente en el rito nupcial y los novios humanos asumen el papel de los “novios cósmicos”: son su imagen humana y futuros participantes en el acto de creación.

⁵⁶ Vuk, 1953, 1, n° 92, pp. 55-56.

CONCLUSIONES

En los capítulos anteriores hemos ido buscando respuestas a una serie de preguntas relacionadas con el motivo de la falsa excusa del animal que enturbia el agua, más precisamente, el ciervo. Es hora de comparar y contrastar los resultados a los que hemos llegado.

Hablando de forma general, podemos decir que a lo largo del presente trabajo se ha demostrado la presencia de paralelos existentes entre la lírica arcaica de la Península Ibérica en general (tanto la gallega, como aquella recogida en otras zonas de España) y la poesía popular balcánica de tipo ritual, especialmente la serbia. El estudio etnográfico realizado simultáneamente con el filológico (en el que hemos comparado prácticas, costumbres, creencias y textos de las dos penínsulas) ha confirmado un altísimo nivel de coincidencias respecto a las ideas populares alrededor de las cuales las poblaciones de esas dos zonas tenían organizadas sus vidas. Este hecho apoya la hipótesis con la que hemos iniciado este estudio y según la cual, los sistemas ideológico-religiosos precristianos de estas dos regiones estaban muy próximos. Podemos conjeturar, por otro lado, que en la Península Ibérica existió un tipo de poesía ritual similar a aquella conservada en los Balcanes, pero que con el tiempo se haya perdido. El lenguaje formulaico-poético conservado en la poesía oral ibérica que ha llegado hasta nosotros lo demuestra de una forma más que evidente, porque el número de paralelos hallados a lo largo del presente estudio es tan grande y los paralelos suelen ser tan específicos, que no nos cabe ninguna duda de que eso sea así.

Estos paralelos se producen no sólo en un nivel superficial: se notan también en aquellos motivos que solían considerarse específicos de la poesía ibérica e inexistentes en otras tradiciones. Nos referimos a la falsa excusa del agua enturbada por un *ciervo*, el *encuentro matutino* de los enamorados al lado de la fuente, el *aseo ritual de trenzas/cabello*, el *liar el cabello con oro*, la *entrega del cabello* o el *ciervo herido que se dirige al mar-muerte*. Aparte de los motivos observados por separado, se ha notado paralelismo en cuanto a *contextos* en los que estos motivos aparecen en

las dos tradiciones, creando un tipo de *sistema de motivos entrelazados y organizados en estructuras específicas, tanto formales, como semánticas*.

En cuanto a los paralelos estructurales de tipo formal, son los siguientes: 1) fórmulas casi idénticas como, por ejemplo, la de “mientes, hija” en la posición inicial de la respuesta de la madre, “amigo *va* como ciervo”, “el ciervo enturbiaba el agua”, “levantarse/madrugar” en la posición inicial del texto y su repetición inmediata (*Levouss a louçana / levouss’ a velida; madrugaban las doncellas / madrugaban al alba*), igual que otras más ampliamente divulgadas en las que no nos hemos detenido demasiado (por ejemplo, la de la “fuente fría”); 2) textos enteros con estructuras paralelas, como es el caso de la cantiga *Levouss’ a louçana* y la *pesma Madrugaban las doncellas 1*, o bien, fragmentos que en una tradición figuran como textos autónomos, mientras que en otra aparecen como partes de un texto más amplio, como es el caso de la cantiga *Digades, filha, mia filha velida* y la balada *Por tres años pretendí a una doncella*; 3) relato prototípico común, que está subyacente tanto a las cantigas de Meogo, como a la balada *Por tres años pretendí a una doncella*.

Estos paralelos estructurales de tipo formal han dejado claro que se trata de un caso absolutamente único (hasta ahora) de coincidencias con la poesía de Pero Meogo, porque, incluso en la tradición ibérica, los motivos de Meogo parecen casi olvidados. Este hecho me ha permitido interpretar las cantigas del trovador gallego no como un sistema limitado, cerrado en sí mismo, aislado y solitario, sino como la punta de un iceberg mucho más grande, cuyos orígenes se remontan a la protohistoria europea, y que es un testimonio claro de que en Galicia y, probablemente, en una zona más amplia de la Península Ibérica (testimonios etnográficos y literarios dispersos por casi toda la Península lo indican), existió una tradición oral muy cercana a la antigua tradición balcánica. Esta última ha resistido mejor el paso de los siglos y, a diferencia de la ibérica, ha conseguido conservarse por más tiempo. De forma parcial, eso ha ocurrido con las tradiciones búlgara, macedonia y croata, y, de forma mucho más completa, en la tradición serbia. Por lo menos en el caso de la poesía de Meogo, podemos decir sin vacilación alguna que la tradición serbia es una verdadera mina para el análisis de las cantigas de este trovador. Lo mismo podríamos decir respecto de las cantigas de amigo galaico-portuguesas en general y la poesía de tipo tradicional ibérica compuesta en castellano. Las limitaciones de espacio y de tiempo no han permitido abrir varios temas que han tenido que ser descartados como “periféricos”, por no aparecer en la poesía de Meogo. Sin embargo, a lo largo de nuestro estudio,

han sido citados muchos textos procedentes de todas las zonas de España que claramente están vinculados a los textos balcánicos presentados al lector español.

Se ha podido ver que los rasgos distintivos del mundo poético meoguino aparecen en la tradición serbia no como casos aislados, sino como parte íntegra de un complejo sistema mitológico-religioso que impregna todos los poros de la religiosidad popular. Eso ha permitido descubrir estratos semánticos más profundos de los motivos presentes en Meogo y penetrar en el trasfondo mitológico-religioso de los mismos. De esta forma quedan más claros aquellos motivos que con mayor frecuencia se consideraban “misteriosos”: el del ciervo que enturbia el agua, el ciervo que se dirige al mar para morir, el aseo protalámico de las *garjetas* o el apóstrofe incomprensible a los ciervos calificados a la vez como “velidas”. Mediante pruebas arqueológicas, etnográficas y otras halladas en la tradición oral balcánica, se comprueba que los dos últimos motivos probablemente provengan de la imagen de una antigua divinidad femenina cuya forma zoomorfa era una cierva (reno hembra) relacionada con el prototipo de una Ártemis arcaica del tipo de Inanna-Astarté. Esa divinidad lleva en sí la tensión entre la virginidad y la fertilidad. Por su parte, los dos motivos relacionados con el ciervo tienen sus raíces en el culto a dos divinidades uránicas masculinas: el dios del rayo y el dios-sol.

Además, a lo largo de esta investigación, he intentado dar respuestas a una serie de preguntas que la crítica había formulado alrededor de la obra de Meogo. Así, he intentado demostrar que las cantigas de Meogo no son fruto de influencias semíticas (judías o árabes), o de fuentes puramente clásicas. La *inexistencia total* de motivos propiamente meoguinos en esas tres tradiciones respaldan esta conclusión.

Las raíces de la tradición que ha engendrado los cantos reelaborados poéticamente por Meogo pertenecen a unos estratos muy arcaicos del canto protohistórico europeo, cuyas huellas, en un lapso de siete siglos, han sido detectadas únicamente en las zonas más periféricas y conservadoras del continente. Dentro de ese tronco común existen por lo menos dos ramas diferentes: una, en la que el animal que enturbia el agua es un ánade/cisne/ganso; y otra, en la que ese animal es el ciervo. Los únicos vestigios de la segunda rama son las cantigas de Meogo, la balada serbia *Por tres años pretendí a una doncella* y la *pesma* ritual *Madrugaban las doncellas 1*, a las que hay que añadir también los textos búlgaros con el motivo del caballo que enturbia el agua, puesto que su prototipo más antiguo seguramente ha sido el ciervo. De hecho, el caso búlgaro ilustra bien de qué forma un motivo desprendido del

contexto ideológico dentro del cual operaba con su plenitud semántica, acaba deformado, dessemantizado, racionalizado y adaptado a la realidad histórico-social (oposición doncella cristiana-caballos de un bey). Por otro lado, desconcierta el caso del halcón existente en las tradiciones croata y serbia, que podría ser también resultado de una adaptación del motivo del ciervo o ánade a la iconografía caballeresca (como piensa Hatto), pero, a la vez, puede ser que se trate de la modificación de otro motivo de indudable antigüedad, que es el del águila. Esta, en su condición de hierofanía de la divinidad uránica suprema indoeuropea, con su vuelo giratorio “abre” las nubes lluviosas e inicia la fertilización de la tierra. El hecho de que este motivo coexista con el motivo del ciervo en las *pesmas* del *ranilo* apoya esta última hipótesis y hace pensar que su *coexistencia debería de ser funcional también*. Esta pareja de animales podría ser reflejo de la bifuncionalidad complementaria del dios uránico, observada en la pareja Perun-Volos.

Por otro lado, he analizado algunos textos que guardan cierto parentesco semántico con los textos europeos que versan sobre la excusa transparente del agua enturbiada por un animal: cantos irlandeses, galeses e, incluso, chinos. Los motivos presentes en los poemas galeses e irlandeses (agrupados alrededor del motivo de un ciervo solar que vence al invierno) tienen su paralelo en los cantos de boda serbios, por lo que podrían ser residuos de la rama a la que pertenecen los textos ibéricos y balcánicos. Por otro lado, el caso chino es difícil de explicar, y es más bien una prueba del arcaísmo de la imagen del ciervo cósmico, cuyos vestigios perviven diseminados a ambos lados de los Urales.

El estudio ha demostrado que las nueve cantigas de Meogo tienen como base un solo relato, que, mediante el análisis de la costumbre serbia llamada *ranilo*, ha sido posible reconstruir en sus líneas básicas como un relato mítico en el que se intenta explicar el renacer primaveral, percibido como reflejo de un acontecimiento observable en el cielo durante la época del equinoccio de primavera. La balada *Por tres años pretendí a una doncella* probablemente constituye un fragmento de un texto más extenso en el que se contaba el mito, mientras que la *pesma Madrugaban las doncellas 1*, que por sus características estilísticas está más cercana a las cantigas que la balada, es un canto ritual cuya función, junto con los demás cantos y acciones relacionadas con el *ranilo*, es la de reactualizar el mito en cuestión. La finalidad era doble: 1) provocar de forma mágico-imitativa el renacer de la naturaleza y 2) beneficiarse del mismo gracias a la participación activa en el misterio, consiguiendo

que la fuerza vital que se materializa en el acto de la fertilización de la tierra por parte del cielo se transfiera a los participantes, y estos, más tarde, la distribuyan entre los miembros de la comunidad. Podemos decir que existe una gran probabilidad de que los cantos que sirvieron como inspiración a Meogo se parecieran más a la *pesma Madrugaban las doncellas 1* que a la balada *Por tres años pretendí a una doncella* (la asombrosa coincidencia de los textos de la *pesma* y la cantiga *Levouss' a louçana* apunta hacia ello). Eso quiere decir que no eran de tipo mitológico-narrativo (como la balada), sino que se trataba de cantos rituales lírico-narrativos. Igual que las *pesmas* del *ranilo*, probablemente iban acompañadas de ciertas danzas.

El escenario ritual de este tipo de danzas y cantos era el alba, mejor dicho, los momentos que preceden a su aparición, lo que confirma las especulaciones de Hatto de que el motivo del encuentro amoroso al alba, presente en la poesía ibérica desde las jarchas hasta los cantarcillos populares más modernos, podría tener alguna relación con las albas litúrgicas visigodas (himnos al alba cantados en la época equinoccial, es decir, los sábados de Cuaresma, en los que la Resurrección de Cristo se asociaba a la luz de la mañana que se extiende por todo el mundo venciendo las tinieblas). El problema percibido por Hatto es que parece muy difícil explicar el mecanismo que llevó a la transposición de un contexto religioso-ritual a otro amoroso, especialmente si se tiene en cuenta que el proceso suele ser justamente el opuesto: textos que en un principio eran amorosos, suelen ser interpretados y reelaborados *a lo divino* y convertirse así en textos religiosos.

El análisis comparado de dos ciclos de *pesmas* rituales serbias, el del *ranilo* y el de los cantos de boda, ha mostrado que ese paso sí es posible. Es más, que se trata de un proceso completamente natural y lógico, en el que un ciclo ritual vinculado a las esferas cósmica y agraria (el ciclo del *ranilo*), en las que se simula el “casamiento entre los astros” y el “casamiento del cielo con la tierra” se halla reflejado en otro ciclo de cantos, también rituales, pero esta vez relacionado con el casamiento de parejas humanas. De esa manera, se intenta transferir de forma mágico-imitativa y mágico-verbal la potencia creadora de los “consortes cósmicos” a los humanos. Desprendidos del contexto ritual-nupcial, los cantos de boda han podido iniciar fácilmente una vida aparte y llegar a convertirse en cantos amorosos. De hecho, entre las *pesmas* presentadas en el capítulo IV destaca una que, por algunos de los motivos presentes en ella (la *vila* que enseña a la *novia* cómo preparar regalos para la *comitiva nupcial* que está llegando), indica claramente que en un momento dado esa *pesma* fue

un canto de boda. Vemos, por lo tanto, que la clave para la comprensión del proceso por el que himnos religiosos se han convertido en cantos amorosos podrían ser justamente los cantos de boda. Es decir, la transposición de lo religioso a lo amoroso ha podido ocurrir no de una forma directa, sino a través de un eslabón intermedio (cantos de boda), que, igual que el alba litúrgica, tenía una función ritual (aunque más mágica que religiosa), pero que fácilmente ha podido desprenderse del contexto ritual, convirtiéndose en cantos amorosos.

El hecho de que las cantigas de Meogo tengan un sustrato mitológico-religioso no implica obligatoriamente que el mismo trovador fuera consciente de ello a la hora de escribir sus cantigas. Lo que sí he intentado demostrar es que los cantos populares ibéricos hoy en día perdidos, pero existentes en la época de Meogo, en una fase arcaica eran parte de un sistema de cantos rituales que, con el tiempo, se han ido desacralizando y desprendiendo de su matriz ideológico-religiosa. Eso ha llevado inevitablemente, primero, a la desementización de sus fórmulas y, más tarde, a la desaparición definitiva de ciertos motivos meoginos de la tradición peninsular ibérica. Sin embargo, en la época de Meogo, parece que el recuerdo de esos cantos en Galicia era muy vivo, puesto que muestran un número muy alto de elementos comunes entre sí y compartidos con textos procedentes de otras tradiciones en las que se documenta el motivo del agua enturbiada por un animal. A pesar de que ese mismo proceso fue iniciado en la tradición serbia en el siglo XIX y de que se intensificó de forma considerable a partir de los comienzos del siglo XX, los testimonios etnográficos que han llegado hasta nosotros son suficientemente informativos para posibilitar la reconstrucción de la estructura básica de esas ideas. Ha sido posible percibir sus raíces en las huellas más arcaicas del comportamiento religioso europeo (los vestigios del culto del ciervo, de las aguas, de ciertos astros, árboles y plantas), que nacieron en un intento de comprender y explicar el mundo circundante y de participar místicamente en su pulso. De esa forma el ser humano se hacía no sólo su aprendiz, sino también su recreador dentro del ámbito real o deseado, tanto de su entorno familiar, como del entorno de la comunidad a la que pertenecía. Creo que las futuras investigaciones comparativas de las tradiciones ibérica y balcánica podrían ser reveladoras en cuanto a la reconstrucción de los sistemas mágico-religiosos arcaicos del continente europeo. Por mi parte, de momento, me queda dar por concluido mi intento de poner mi grano de arena, anunciado al comenzar el presente estudio.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcina Franch, Juan (ed.). *Romancero antiguo: Romances amorosos y caballerescos*. 2 vols. Barcelona: Editorial Juventud, 1971.
- Alín, José María (ed.). *Cancionero tradicional*. Madrid: Castalia, 1991.
- Alonso del Real, Carlos. “El sentido de las pinturas rupestres en las cuevas de la región cantábrica”. *Boletín de la Real Academia de la Historia* 171, nº 1 (enero-abril 1974): 7-77.
- . “Mas sobre ‘el ciervo del pie blanco’ y sus conexiones”. *Cuadernos de estudios gallegos* 29, fasc. 87-89 (1974-1975): 219-244.
- Alonso, Dámaso y José Manuel Bleca (eds). *Antología de la poesía española. Lírica de tipo tradicional*. Madrid: Gredos, 1964. (1º ed. 1956).
- Alvar, Carlos. “El amor en la poesía española de tipo tradicional y en el Romancero”, *Revista de Occidente* 15-16 (1982): 133-146.
- y Vicente Beltrán (ed.). *Antología de la poesía gallego-portuguesa*. Madrid: Alhambra, 1985.
- y Ángel Gómez Moreno. *La poesía lírica medieval*. Madrid: Taurus, 1987.
- Alvar, Manuel (ed.). *Cantos de boda judeoespañoles*. Madrid: CSIC, 1971.
- Álvarez Pellitero, Ana María. “La configuración del doble sentido en la lírica tradicional”, *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*. (Santiago de Compostela 2 al 6 diciembre de 1985). Barcelona: PPU, 1988. 145-155.
- Anguelov, B., y H. Vakarelski. *Kniga na narodnata lirika*. Sofía, 1946. [Б. Ангеловъ, и Хр. Вакарелски. *Книга на народната лирика*. София.]
- Arandelović-Lazić, Jelena. *Pokrivanje i kićenje glave u narodnim nošnjama Srbije*. Belgrado: Museo Etnográfico, 1965. [Араншеловић-Лазих, Јелена. *Покривање и кићење главе у народним ношњама Србије*. Београд: Етнографски музеј.]
- . “Žensko ogavlje u obliku roga kao odraz primitivne ideje o plodnosti”, *Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu* 34 (1971): 37-74. [Аранђеловић-Лазих, Јелена. “Женско оглавље у облику рога као одраз примитивне идеје о плодности”, *Гласник Етнографског музеја у Београду*.]
- Asensio, Eugenio. *Poética y realidad en el cancionero peninsular de la Edad Media*. Madrid: Gredos, 1957.

- Ayensa Prat, E. *Nueva Roma: Baladas griegas: estudio formal, temático y comparativo*. Madrid: CSIC, 2000.
- Azevedo Filho, Leodegário A. de. *As cantigas de Pero Meogo*. Santiago de Compostela: Laiovento, 1995, 3º ed. revisada. (1º ed. 1974).
- . “A narrativa simbólica na lírica de Pero Meogo”, *Coloquio/ Letras* 80 (julio 1984): 49-55.
- Bandić, Dušan. *Narodna religija Srba u 100 pojmova*. Belgrado: Nolit, 1991. [Бандић, Душан. *Народна религија Срба у 100 појмова*. Београд: Нолит]
- Basham, A. L. “Indian: I. Tamil, II Sanskrit”, *Eos*. 140-146.
- Begović, Nikola. *Život i običaji Srbe graničara*. Zagreb: Narodne novine, 1887. [Беговић, Никола. *Живот и обичаји Срба граничара*. Загреб: Народне новине]
- Bell Aubrey, F. G., “The Hill Songs of Pero Moogo”, *The Modern Language Review* 37, nº 3 (julio 1922): 258-262.
- Bell, Robert E. *Dictionary of Classical Mythology. Symbols, Attributes & Associations*. Santa Barbara-Oxford: ABC, 1982.
- Beltrán, Vicente. *O cervo do monte a augua volvía. Del simbolismo naturalista en la cantiga de amigo*. Ferrol: Esquío, 1984.
- . “O vento lh’as levava: don Denis y la tradición lírica peninsular”, *Bulletin Hispanique* 86, nº 1-2 (jan.-jun. 1984): 5-25.
- . *Canción de mujer, cantiga de amigo*. Barcelona: PPU, 1987.
- Benavente Barreda, Mariano. “El motivo de la cierva astada en la literatura griega”, *Revista de bachillerato* 23 (1982): 19-22.
- Berlanga Reyes, Alfonso, y Bustos Tovar, José Jesús de. “Intertextualidad e intratextualidad en la lírica tradicional. A propósito de tres canciones ‘de alba’”, *Organizaciones textuales. Textos hispánicos. Actas del III Simposio del Séminaire d’Etudes Littéraires de l’Université de Toulouse-Le Mirail* (Toulouse, Mayo de 1980). Toulouse-Madrid: Universidad de Toulouse-Le Mirail-Universidad Complutense de Madrid-UNED, 1981. 13-36.
- Bešlagić, Šefik. “Stećci u dolini Neretve – Les ‘stechak’ (pierres funéraires) de la vallée de Neretva”, *Naše starine* 2 (1954): 180-212.
- Blázquez, José M^a. *Imagen y mito. Estudios sobre religiones mediterráneas e ibéricas*. Madrid: Ediciones Cristianidad, 1977.

- Bogdanović, Nedeljko. *Kulturna istorija Svrljiga. Svadbene pesme svrljiškog kraja*. Svrljig: Etno-kulturološka radionica, vol. III: 1995. [Богдановић, Недељко. *Културна историја Сврљига. Свадбене песме сврљишког краја*, Сврљиг: Етно-културолошка радионица]
- Bogišić, Valtazar. *Narodne pjesme iz starih, najviše primorskih zapisa*. I. *Glasnik Srpskog učenog društva* 10 (1878). [Богишић, Валтазар. *Народне пјесме из старих, највише приморских записа*. I. *Гласник Српског ученог друштва*]
- Borez, Elizabeth. *Mysterious Realms: Functions of Imagery in Traditional Spanish Lyric and Balladry*. Newark-Delaware: Juan de la Cuesta, 1998.
- Boura, C. M. *Poesía y canto primitivo*. Barcelona: Antoni Bosch, 1962. [1^a ed. en inglés: *Primitiv Song*. Londres, 1962]
- Bouza-Brey Trillo, F. *Etnografía y folklore de Galicia*. Ed. José Luis Bouza Álvarez. Vigo: Xerais de Galicia, 1982, vol. I.
- Bratić, Toma A., y S. Delić. "Narodne igre sa sijela i zboru u Gornjoj Hercegovini", *Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini* 17 (1905): 53-172. [Братић, Тома А., & Делић, Ст. „Народне игре са сијела и збора у Горњој Херцеговини”, *Гласник Земаљског музеја у Босни и Херцеговини*]
- Cabo Aseguinolaza, Fernando. "Sobre la perspectiva masculina en la lírica tradicional castellana", *Actas del I Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval* (Santiago de Compostela 2 al 6 de diciembre 1985). Barcelona: PPU, 1988. 225-230.
- Cantimpré, Tomás de. *De natura rerum (lib. IV-XII). Tacuinum Sanitatis*. Edición facsímil a cargo de Luis García Ballester y colaboradores. Granada: Universidad de Granada, 1974.
- Caro Baroja, Julio. "La significación del llamado 'Canto de Lelo'", *Algunos mitos españoles. Ensayos de mitología popular*. Madrid: Editora Nacional, 1941. 161-186.
- . *La estación de amor (fiestas populares de mayo a San Juan)*. Madrid: Taurus, 1983 (1^o ed. 1979).
- . *Ritos y mitos equívocos*. Madrid: Istmo, 1989.
- Cénac Moncaut, Justin. *Littérature populaire de la Gascogne*. Paris: E. Dentu, 1868.
- Cortés, Luis L. *Antología de la poesía popular rumana*. Salamanca: CSIC-Universidad de Salamanca, 1955.

- Cornelius, Geoffrey. *Manual de los cielos y sus mitos. Guía práctica para observar 88 constelaciones, sus mitos y sus símbolos*. Barcelona: Blume, 2005. (1° ed. en inglés en 1998. Título original: *The Starlore Handbook*.)
- Curtius, Ernst Robert. *Literatura europea y Edad Media Latina*. Vol. I. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1999. [1° edición 1948]
- Chevalier, J., y A. Gheerbrant, *Diccionario de símbolos*, Barcelona: Editorial Herder, 1986.
- Christian, R. F. "Russian", *Eos*. pp. 658-667.
- Čajkanović, Veselin. *Sabrana dela iz srpske religije i mitologije*, 5 vols. Belgrado: Srpska književna zadruga, BIGZ, Prosveta, Partenon, 1994. [Чажканивић, Веселин. *Сабрана дела из српске религије и митологије*, Београд: Српска књижевна задруга-БИГЗ-Просвета-Партедон]
- Ćurpudija, Branko. *Agrarna magija u tradicionalnoj kulturi Srba*. Belgrado: Etnografski institut SANU, 1982. [Ћурпудија, Бранко. *Аграрна магија у традиционалној култури Срба*. Београд: Етнографски институт САНУ]
- Danojlić, Milutin Lujo (ed.), *Srpske narodne pesme*. Belgrado: Ružičasti zmaj, 1995. [Данојлић, Милутин Лујо. *Српске народне песме*. Београд: Ружичасти змај]
- Debeljković, Dena. "Обичаји народа српског на Косову Пољу", *Srpski etnografski zbornik* 7 (1907): 171-332. [Дебељковић, Дена. „Обичаји народа српског на Косову Пољу”, *Српски етнографски зборник*]
- . *Srpske narodne umotvorine sa Kosova iz rukopisa Dene Debeljkovića*. Ed. Boban Vladimir. Priština: Akademija nauka i umetnosti Kosova, 1984.
- De Bray, R. G. A., y Arthur. T. Hatto. "Yugoslav. II. Slovene. III. Macedonian", *Eos*. 621-641.
- Detelić, Mirjana. *Mythical Space in the Epic*. Belgrado: SANU, 1992.
- . *Urok i nevesta. Poetika epske formule*. Belgrado: Balkanološki institut SANU, 1996. [*Урок и невеста. Поетика епске формуле*. Београд: САНУ.]
- Devoto, Daniel. "Una mata de albahaca", *Textos y contextos. Estudios sobre la tradición*. Madrid: Gredos, 1974. 394-414.
- Deyermond, Alan. "Pero Meogo's Stags and Fountains: Symbol and Anecdote in the Traditional Lyric", *Romance Philology* 33, nº 2 (Nov. 1979): 265-283.
- . "The Love Poetry of King Dinis", *Florilegium Hispanicum. Medieval and Golden Age Studies*. Ed. John S. Geary. Eds. colaboradores Charles B.

- Faulhaber & Dwayne E. Carpenter. Madison: The Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1983. 117-130.
- Díaz-Mas, Paloma (ed.). *Romancero*. Barcelona: Crítica, 1994.
- Diccionario MS-MH = Rečnik srpskohrvatskog književnog jezika*. Novi Sad, Zagreb: Matica srpska, Matica Hrvatska, 1967. [Речник српскохрватског књижевног језика. Нови Сад, Загреб: Матица српска, Матица Хрватска]
- DRAE = Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: Espasa-Calpe, 1992.
- Diccionario SANU = Rečnik srpskohrvatskog književnog i narodnog jezika*. 17 vols. Belgrado: Institut za srpskohrvatski jezik SANU, 1959-2006. [Речник српскохрватског књижевног и народног језика, Београд, Институт за српскохрватски језик САНУ]
- Di Stefano, Giuseppe (ed.). *El Romancero*. Madrid: Santillana, 1993.
- Dopuđa, Jelena. "Narodne igre Kupreškog Polja", *Bilten Instituta za proučavanje folklor* 2 (1953): 161-200.
- Dronke, Peter. *La Lírica en la Edad Media*. Barcelona: Seix Barral, S. A., 1978.
- Du Cange. *Glossarium mediae et infimae latinitatis*. Graz : Akademische Druck, U. Verlagsanstalt, 1954, II vol. [1^o ed. 1883-1887]
- Dumba, Lazar, y Jovanović, Jovan. *Epske pesme iz Makedonije*. CE, ms. 225. [Думба, Лазар и Јовановић Јован, *Епске песме из Македоније*]
- Dumézil, Georges. *Los dioses de los indoeuropeos*. Barcelona: Seix Barral, S. A., 1970. (1^a ed. en francés 1952)
- Đorđević R., Tihomir. *Veštica i vila u našem narodnom verovanju i predanju. Vampir i druga bića u našem narodnom verovanju i predanju*. Belgrado: SANU, 1953. [Ђорђевић, Р. Тихомир. *Вештица и вила у нашем народном веровању и предању. Вампир и друга бића у нашем народном веровању и предању*. Београд: САНУ]
- . "Srpski narodni običaji", *SEZb* 14 (1909): 1-382. [„Српски народни обичаји”, *СЕЗб*]
- . "Građa za srpske narodne običaje iz vremena prve vladavine kneza Miloša", *SEZb* 14 (1909): 436-437. [“Грађа за српске народне обичаје из времена прве владавине кнеза Милоша”, *СЕЗб*]
- Đurić, Vojislav (ed.). *Antologija narodnih lirskih pesama*. Novi Sad, Belgrado: Srpska književna zadruga, Matica Srpska, 1958. [Ђурић, Војислав.

- Антологија народних лирских песама*. Нови Сад, Београд: Српска књижевна задруга, Матица српска]
- Eliade, Mircea. *El chamanismo y las técnicas arcaicas del éxtasis*. México: Fondo de Cultura Económica, 1960.
- . *The Quest. History and Meaning in Religion*. Chicago: University of Chicago, 1969.
- . *Tratado de historia de las religiones. Morfología y dialéctica de lo sagrado*. Madrid: Cristianidad, 2000. [1ª ed. en francés, Paris, 1949]
- . *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1983.
- . *De Zalmoxis a Gengis-Khan. Religiones y folklore de Dacia y de la Europa oriental*. Madrid: Cristianidad, 1985.
- Empaytaz de Croome, Dionisia (ed). *Antología de albas, alboradas y poemas afines en la Península Ibérica hasta 1625*. Madrid: Playdor, 1976.
- Entwistle, J. William. "The Adventure of 'Le Cerf au Pied Blanc' in Spanish and Elsewhere", *Modern Language Review* 18, nº 4 (Oct. 1923): 435-448.
- Ferreiro Alemparte, Jaime. "Los 'cervos' como trasfondo del cancionero de amor, de Pero Meogo, en contraposición a los 'zevrões' del cancionero de escarnio, de D. Lopo Lias", *El Museo de Pontevedra* 44 (1990): 499-513.
- . "La poesía de Pero Meogo. Tenue hilo narrativo y lírica efusión", *Cuadernos de estudios gallegos* 39, fasc. 104 (1991): 367-391.
- Ferro Couselo, Jesús. *Los petroglifos de término y las insculturas rupestres de Galicia*. Orense, 1952.
- Filipesku, Teodor. "Karavlaška naselja u Bosni", *GZM* 18.1 (1907): 77-101.
[Филипеску, Теодор, "Каравлашка насеља у Босни", *ГЗМ*]
- Filgueira Valverde, Xosé. *Estudios sobre la lírica medieval. Trabajos dispersos (1925-1987)*. Vigo: Galaxia, 1992.
- Filipović, S. Milenko. "Običaji i verovanja u Skopskoj kotlini – građa", *SEZb* 54 (1939): 275-566. [Филиповић, С. Миленко. „Обичаји и веровања у Скопској котлини-грађа”, *СЕЗб*]
- Finazzi-Agrò, E. *Il canzoniere di Johan Mendiz de Briteyros*. L'Aquila, 1979.
- Frenk Alatorre, Margit. "Supervivencias de la antigua lírica popular", *Studia Philologica. Homenaje ofrecido a Dámaso Alonso por sus amigos y discípulos con ocasión de su 60º aniversario*. Madrid: Gredos, 1963. III: 51-78.

- . *Entre folklore y literatura (lírica hispánica antigua)*. México: El Colegio de México, 1971.
- . *Las jarchas mozárabes y los comienzos de la lírica románica*. México: El Colegio de México, 1975.
- . *Estudios sobre lírica antigua*. Madrid: Castalia, 1978.
- . *Lírica española de tipo popular*. Cátedra: Madrid, 1994. [1^o ed. 1966]
- . “Lírica tradicional y cultura popular en la Edad Media española”, *Actas del III Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval*, Salamanca: Universidad, 1994. I: 41-60. (= Frenk Alatorre, M., *Actas*, 1994)
- (ed.). *Nuevo corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)*. 2 vols. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.
- Gacović, Slavoljub. *Petrecǎtura. Pesma za ispraćaj pokojnika u Vlaħa Ungurjana*. Zaječar: Biblioteka “Svetozar Marković”, 2000. [Гацовић, Славољуб. *Petrecǎtura. Песма за испраћај покојника у Влаха Унгурјана*. Зајечар: Библиотека „Светозар Марковић“]
- García Gómez, Emilio (ed.). *Las jarchas romances de la serie árabe en su marco*. Barcelona: Seix Barral, S. A., 1975. (1^a ed. 1965)
- García Matos, Manuel. “Viejas canciones y melodías en la música instrumental popular de las danzas procesionales practicadas aún en España”, *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*. 1958-1961. I: 283-305.
- García-Noblejas Sánchez-Cendal, Gabriel. *Mitología clásica china*. Barcelona: Trotta, Edicions de la Univeritat de Barcelona, 2004.
- Gaster, H. Theodor, y Frazer, J. J. *Mito, leyenda y costumbre en el Libro del Génesis*. Barcelona: Barral, 1973.
- Gesemann, Gerhard (ed.). *Erlangenski rukopis starih srpskohrvatskih pesama. Zbornik za istoriju, jezik i književnost*. Sremski Karlovci, 12 (1925) [Геземан, Герхард. *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских песама. Зборник за историју, језик и књижевност*, Сремски Карловци]
- Gil, Bonifacio. “La canción vaquera en la tradición hispánica. El tema del toro en el campo”, *Miscelánea en homenaje a monseñor Higinio Anglés*. Barcelona: CSIC, 1958-1961. I: 335-359.
- Gómez Moreno, Ángel, y Teresa Jiménez Calvente. “A vueltas con Celestina-bruja y el cordón de Melibea”, *Revista de Filología Española*, LXXV 1-2 (1995): 85-104.

- Góngora y Argote, Luis de. *Obras completas*. Recopilación, prólogo y notas de Juan Millé y Giménez e Isabel Millé y Giménez. Madrid: Aguilar, 1956.
- González Reboredo, X. M. *Lendas gallegas de tradición oral*. Vigo: Galaxia, 1996.
- Gornall, John. "Transparent Excuses in Spanish Traditional Lyric: A Motif Overlooked?", *Modern Language Notes* 103, nº 2 (marzo 1988): 436-439.
- Gran Atlas de Arqueología*. Barcelona: Ebrisa, D. L., 1986.
- Grbić, M. Sevatije. "Srpski narodni običaji iz Sreza Boljavačkog", *SEZb* 14 (1909): 1-382. [Грбић, М. Саватије. „Српски народни обичаји из Среза Бољевачког”, *СЕЗб*]
- Green, Miranda. *The Sun-Gods of Ancient Europe*. London, B. T.: Batsford Ltd, 1991.
- . *Animals in Celtic Life and Myth*. London, New York: Routledge, 1992.
- . *Celtic Goddesses. Warriors, Virgins and Mothers*. London: British Museum Press, 1995.
- Grimal, Pierre. *Diccionario de mitología griega y romana*. Barcelona, Buenos Aires, México: Paidós, 1979.
- Gubernatis, Angelo de. *Zoological Mythology*. New York: Arno Press, 1978, vol. I. [1º ed. New York: Macmillan – London: Trubner., 1872]
- . *Mythologie des plantes*. 2 vols. New York: Arno, 1978. [1º ed. París, 1878]
- Guerra da Cal, E. "As cantigas de Pero Meogo", *Grial* 49 (jul.-ago.-sep. 1975): 378-383.
- Guiette, Robert. "L'Entrée en Espagne et la tradition des *Croniques et conquestes de Charlemaine* (1458)", *Forme et senefiance, (Etudes médiévales recueillies par J. Dufournet, M. De Grève, H. Breat)*. Genève: Droz, 1978. 81-89. [publicado previamente en *Cultura Neolatina* 21 (1961): 206-213]
- Gušić, Marijana. "Neki primjeri ženskog oglavlja u hrvatskoj narodnoj nošnji", *ZNŽO* 46 (1975): 389-426.
- Hatt, Jean-Jacques. *Los celtas y los galo-romanos*. Barcelona: Editorial Juventud, 1976. (1ª ed. en francés: 1970)
- . *Mythes et dieux de la Gaule*. Paris: Picard, 1989.
- Hatto, Arthur T. "General Survey". *Eos*. 17-102.
- . "Apendix I". *Eos*. 771-819.
- Eos = Eos: An Enquiry into the Theme of Lovers Meetings and Partings at Dawn in Poetry*. Ed. y estudio preliminar Arthur T. Hatto. The Hague: Mouton, 1965.

- HRA = Blázquez, José María, Jorge Martínez-Pinna, y Santiago Montero. *Historia de las religiones antiguas. Oriente, Grecia, Roma*. Madrid: Cátedra, 1999.
- HREA = Blázquez, José María, Jorge Martínez-Pinna, Santiago Montero, María Paz García Gelabert, Francisco Marco Simón, Juan José Sayas, Guadalupe López Monteagudo, y Francisco Diez de Velasco. *Historia de las religiones de la Europa antigua*. Madrid: Cátedra, 1994.
- Plić, Mirjana. “Klocalica, šerbulj ili curka”, *Rad vojvođanskih muzeja* 12-13 (1964): 45-68. [Илић, Мирјана, „Клоцалица, шербуљ или цурка”, *Раd војвођанских музеја*]
- . “Kolekcija klocalica-šerbulja u Vojvođanskom muzeju”, *Rad vojvođanskih muzeja* 12-13 (1964): 235-238. [„Колекција клоцалица-шербуља у Војвођанском музеју”, *Раd војвођанских музеја*]
- Ivanova, Radost. “Povraćena voda. Odlike mitološkog sloja epskog ciklusa pesama o Marku Kraljeviću”. *Raskovnik* 87-90 (1997): 67-128. [Иванова, Радост. „Повраћена вода. Одлике митолошког слоја епског циклуса песама о Марку Краљевићу”, *Расковник* 87-90 (1997)]
- Janković, Đ. Nenad. *Život i običaji narodni. XXVIII: Astronomija u predanjima, običajima i umotvorinama Srba, SEZb* 63 (1951). Belgrado: Naučna knjiga. [Јанковић, Ђ. Ненад. *Живот и обичаји народни. XXVIII: Астрономија у предањима, обичајима и умотворинама Срба. СЕЗб* 63 (1951). Београд: Научна књига]
- Janković, Danica. “Praznične narodne igre u Poreču u Južnoj Srbiji”, *GEM* 13 (1938): 24-29. [Јанковић, Даница. „Празничне народне игре у Поречу у Јужној Србији”, *ГЕМ*]
- Janković, Ljubica y Danica Janković. *Narodne igre*. Belgrado: Prosveta, 1964, vol. VIII. [Јанковић, Љубица и Даница Јанковић. *Народне игре*. Београд: Просвета]
- Jareño, Ernesto. “Un topos simbólico: ‘El ciervo vulnerado’”, *Mélanges a la Mémoire d’ André Joucla-Ruau*. Provence: Université, 1978. II: 755-767.
- Jeanroy, Alfred. *Les origines de la poésie lyrique en France au Moyen Age: Etudes de littérature française et comparée*. Paris: Champion, 1969. [1° ed. 1889]
- Jiriček, Konstantin Josef. *Kulturna istorija Srba*. Edición ampliada por Jovan Radonić. Belgrado: Naučna knjiga, 1952, vol. 2. [Јиричек, Константин

- Јосеф. *Културна историја Срба*, превео и допунио Јован Радонић, Београд: Научна књига]
- Junquera, Juan José (dir.). *Historia general del arte. I. Prehistoria y primeras civilizaciones*. Madrid: Espasa Calpe D. L., 1996.
- Кашиковић, Никола. *Srpske narodne junačke pjesme iz Bosne i Hercegovine. 1898*, СЕ ms. 245. [=Кашиковић Никола. *Српске народне јуначке пјесме из Босне и Херцеговине. 1898*]
- Комарчић, Л. *Jedna ugašena zvezda*. Belgrado: Štamparija Kraljevine Srbije, 1902. [Комарчић, Л. *Једна угашена звезда*. Београд: Штампарија Краљевине Србије]
- Костић, С. *Narodne pesme iz Maleša*. СЕ, ms. 41. [Костић, С. *Народне песме из Малеша*]
- Краппе, Alexandre H. *La genèse des mythes*. Paris: Payot, 1938.
- . "Guiding Animals", *The Journal of American Folklore* 55, n° 218 (Oct.-Dec. 1942): 228-246.
- Краус, С. Фридрих. *Slavische Volksforschungen*. Leipzig: Verlag von Wilhelm Heims, 1908.
- Крстић, Бранислав. *Motif Index for the Epic Poetry of the Balkan Slavs*. Belgrado: SANU, 1984.
- . "Yugoslav. I. General", *Eos*. 613-620.
- Крута, Венцеслас (ed.). *L'Europe del origines. La Protohistoire 6000-500 avant J.-C.* Paris: Gallimard, 1992.
- Кулишић, Шпиро. *Značaj slovensko-balkanske i kavkaske tradicije u proučavanju stare slovenske religije*. Godišnjak 10. Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, Centar za balkanološka ispitivanja, 1973. VIII: 189-212
- . *Stara slovenska religija u svjetlu novih istraživanja posebno balkanoloških*. Sarajevo: Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, Centar za balkanološka ispitivanja, 1979.
- Ламбрехтс, Пјер. *Contributions à l'étude des divinités celtiques*. Brugge: De Tempel, 1942.
- Лара Пеинадо, Федерико (ed.). *Mitos sumerios y acadios*. Madrid: Editora Nacional, D. L., 1984.

- Laurinkiene, Nijole. “Simvolika devyatirogogo olenya v litovskih kalendarnih pesnyah”, *Živaya starina* 4 (2000): 39-41 [Лауринкене, Ниёле. „Символика девятирогого оленя в литовских календарных песнях”, *Живая старина*]
- Lévi-Strauss, Claude. *El pensamiento salvaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 1972. [1ª ed. en francés 1962]
- . *Lo crudo y lo cocido*. México: Fondo de Cultura Económica, 1968.
- . *El totemismo en la actualidad*. México-Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1965.
- Lewis, Charles Bertram. “The Origin of Weaving Songs end the Theme of a Girl at the Fountain”, *PMLA* 37 (1922): 141-181.
- Lida de Malkiel, Mª R. “Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española”, *La tradición clásica en España*. Barcelona: Ariel, 1975. 33-99. [Reimpreso de: *Revista de Filología Hispánica* 1 (1959): 20-63.]
- Lilek, Emil. “Ženidba i udaja u Bosni i Hercegovini”, *GZM* 10 (1898): 5-92. [Лилек, Емил. “Женидба и удаја у Босни и Херцеговини”, *ГЗМ*]
- Littleton, Scott C. *Mitología. Anología ilustrada de mitos y leyendas del mundo*. Barcelona: Blume, 2004.
- Lockwood, John. “Classical, Later, and Mediaeval Latin”, *Eos*. 271-281.
- López Castro, Armando. “El cancionero de Pero Meogo”, *Incipit* 18 (1998): 81-105.
- . “El cancionero de Pero Meogo: poética y tradición”, *Revista de poética medieval* 3 (1999): 85-105. (Reimpreso del artículo del año 1998)
- . *De las jarchas a Gil Vicente*. León: Universidad de León, 2001.
- Lorenzo Gradín, Pilar. *La canción de mujer en la lírica medieval*. Santiago de Compostela: Universidad, 1990.
- Lovrenčević, Zvonko. “Ladarice”, *Narodno stvaralaštvo* 9-10 (enero-abril 1964): 711-713.
- Lovrić, Ante. “Glagoljski natpis na kamenu iz okolice banjalučke”, *Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini* 49 (1937): 31-36.
- Ljubinković, Nenad. “Jelen u bugaršticama”, *Narodno stvaralaštvo. Folklor* 7, nº 26-27 (1968): 173-177. [Љубинковић, Ненад. „Јелен у бугарштицама, *Народно стваралаштво. Фолклор*]
- Madoz, José. “Una nueva recensión del *De correctione rusticorum* de Martín de Braga”, *Estudios eclestiásticos*, 1945. XIX: 335-353.

- Mariño Ferro, José Ramón. "El águila: símbolos y creencias", *Cuadernos de estudios gallegos* 39, fasc. 104 (1991): 313-326.
- Marjanović, Vesna. "Fenomen maske u narodnoj kulturi stanovništva Banata", *Etnokulurološki zbornik* 5 (1999): 243-248. [Марјановић, Весна. „Феномен маске у народној култури становништва Баната”, *Етнокултуролошки зборник*]
- Martínez Pereiro, Carlos Paolo. *Natura das animalhas: bestiario medieval da lírica profana galego portuguesa*. Vigo: A Nosa Terra, 1996.
- Matić, Svetozar. "Tragovi stiha na stećcima", *Zbornik Matice srpske za književnost i jezik* 4-5 (1958): 80-93. [Матић, Светозар, „Трагови стиха на стећцима“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*]
- Medenica, Radoslav, y Dobrilo Aranitović (eds.). *Erlangenski rukopis. Zbornik starih srpskohrvatskih narodnih pesama*. Nikšić: Univeritetska riječ, 1987. [Меденица, Радослав и Добрило Аранитовић. *Ерлангенски рукопис. Зборник старих српскохрватских народних песама*. Никшић: Универзитетска ријеч]
- Méndez Ferrín, Xosé Luis. *O Cancioneiro de Pero Meogo*. Vigo: Galaxia, 1966.
- Menéndez Pidal, Ramón. "Cantos románicos andalusíes", *Boletín de la RAE* 31 (1951): 187-270.
- . *De primitiva lírica española y antigua épica*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968. (1^o ed. 1951.)
- Mićović, Ljubo. "Život i običaji Popovaca", *SEZb* 65 (1952): 187-195. [Мићовић, Љубо. "Живот и обичаји Поповаца", *СЕЗБ*]
- Mihailović, Sunčica. "Svadbeni običaji u Nišavi", *GIEM* 34 (1971): 85-103. [Михаиловић, Сунчица, "Свадбени обичаји у Нишави", *ГЛЕМ*]
- Mijatović, M. Stanoje. "Običaji naroda srpskog u Levaču i Temniću", *SEZb* 7 (1907): 1-170. [Мијатовић, М. Станоје. „Обичаји народа српског у Левчу и Темнићу”, *СЕЗБ* 7 (1907)]
- Miletich, John S. "Early Medieval Iberian Lyric and Archaic Croatian Folk Song", *La Corónica* 19, n° 1 (Fall 1990): 83-95.
- Miladinov, Dimitrije, y Konstantin Miladinov, *Blgarski narodni psni*, Zagreb, 1861 [Миладиновци, Димитрије и Константин, *Български народни пьсни*]

- Miladinović, M. Đ. *Narodne pesme iz Mačedonije*, CE, ms. 262 ½ [Миладиновић М. Ђ. *Народне песме из Македоније*]
- Milićević, Milan Đ. *Život Srba seljaka*. SEZb I. Belgrado: Srpska Kraljevska Akademija, 1894. [Милићевић, Милан. Ђ. *Живот Срба сељака*, CEЗб I. Београд: Српска краљевска академија]
- Morales Blouin, Eglá. *El ciervo y la fuente. Mito y folklore en la lírica tradicional*. Madrid: Ediciones José Porrúa Turanzas, 1981.
- Moreau, Marcel. *Las civilizaciones de las estrellas*. Barcelona: Plaza & Janes, 1978. (1° ed. en francés, 1973)
- Nandriş G. "Rumanian", *Eos*. 419-423.
- Nedeljković, Mile. *Godišnji običaji u Srba*. Belgrado: Vuk Karadžić, 1990. [Недељковић, Миле. *Годишњи обичаји у Срба*. Београд: Вук Караџић]
- Nikolić, V. M. "Etnografska građa i rasprave iz Lužnice i Nišave", *SEZb* 16 (1910): 1-436. [Николић, В. М. „Етнографска грађа и расправе из Лужице и Нишаве”, *CEЗб*]
- Nodar Manso, Francisco. *La narrativa de la poesía galaicoportuguesa. Estudio analítico*. Kassel: Reichenberger, 1985, vol I.
- Noël, J. F. M. *Diccionario de Mitología Universal*. 2 vols. Barcelona: Edicomunicación, 1987.
- Nuñez, José Joaquín (ed.). *Cantigas d'amigo dos trovadores galego-portugueses*, 3 vols. Lisboa: Centro do Livro Brasileiro, 1973.
- Obradović, Milan. *Srpske narodne ženske lirске pjesme iz Slavonije*, CE, ms. 25/2.
- Ogle, M. B. "The Stag-Messenger Episode", *American Journal of Philology* 37, n° 148 (1916): 387-416.
- Olinger, Paula. *Images of Transformation in Traditional Hispanic Poetry*. Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1985.
- Olivares Pedreño, J. C. *Los dioses de la hispania céltica*. Madrid: Real Academia de la Historia, 2002.
- Ors, Joan. "De l'encalç del cérvol blanc al creuer de la balena sollerica: la funció narrativa del motiu de l'animal guia", *Studia in honorem prof. M. de Riquer*. Barcelona: Quaderns Crema, 1986. 565-577.
- Ostojić, Tihomir. *Srpske narodne pripovjetke*. Dubrovnik: Matica srpska u Dubrovniku, 1911. [Остојић, Тихомир. *Српске народне приповјетке*, Дубровник: Матица српска у Дубровнику]

- Pedrosa, José Manuel. “*Las tres hilanderas: fórmula y mito en oraciones y ensalmos hispánicos y paneuropeos*”, *Brigantia*, 18, fasc. 1-2 (janeiro-maio 1998): 15-25.
- . “La mujer-árbol y el hombre-mar: simbolismo mítico y tradición indoeuropea del epitalamio sefardí de *La galana y el mar*”, *Acta poética. Cultura y literatura medieval*, 20 (1999): 291-310.
- Pena Sánchez, Xosé Ramón. *Literatura galega medieval. A Historia*. Barcelona: Sotelo Blanco, 1986, vol. I.
- Peña Santos, Antonio J. de la. “Petroglifos de Montecelo”, *Cuadernos de estudios gallegos* 29, fasc. 87-89 (1974-1975): 274-281.
- Petranović, Bogoljub. *Srpske narodne pjesme iz Bosne iz Hercegovine*. Belgrado, 1867-1870, vols. II y III. [Петрановић, Богољуб. *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине*. Београд]
- . *Srpske narodne pjesme iz Bosne iz Hercegovine*, CE, ms. 64/ 1-3 [= *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине*]
- Petrosyan, Armen. “The Indo-European **H₂ner(t)-s* and the Dānu Tribe”, *Journal of Indo-European Studies* 35, n° 3-4 (Fall/Winter 2007): 297-310.
- Petrović, Petar Ž. “Život i običaji narodni u Gruži”, *SEZb* 58 (1948). [Петровић, Петар Ж. „Живот и обичаји народни у Грузи”, *СЕЗб*]
- Petrović, S. *Srpska mitologija. Sistem srpske mitologije*. Niš: Prosveta, 1999, vol. I. [Петровић, Сретен, *Систем српске митологије*, Ниш: Просвета]
- Piguet, Edgar. *L'évolution de la pastourelle du XII siècle à nos jours*. Basilea: Société Suisse des Traditions Populaires, Helbing & Lichtenhahn, 1927.
- Pinto, V. de S. “Bulgarian”, *Eos*. 642-657.
- Radenković, Ljubinko. “Pripevi ‘Lado’ i ‘Ljeljo’ u narodnim pesmama istočne i južne Srbije”, *Etno-kulurološki zbornik* 5 (1999): 127-132. [„Припеви ‘Ладо’ и ‘Љељо’ у народним песмама источне и јужне Србије”, *Етнокултуролошки зборник*]
- . *Simbolika sveta u narodnoj magiji južnih Slovena*. Niš, Beograd: Prosveta, Balkanološki institut SANU, 1996. [*Симболика света у народној магији јужних Словена*. Ниш, Београд: Просвета, Балканолошки институт САНУ]
- . *Narodne basme i bajanja. Knjževna istorija* 11, n° 43 (1978): 421-427.

- Radić, Đorđe P. “Jedna srpska narodna igra iz Srijema”, *Bosanska vila* 13, nº 12 (1898): 189-190. [Радић, Ђорђе П. „Једна српска народна игра из Сријема”, *Босанска вила*]
- Rajković, Đorđe. *Srpske narodne pesme (ženske)*. Novi Sad: Matica srpska, 1869. [Рајковић, Ђорђе. *Српске, народне песме (женске)*. Нови Сад: Матица српска]
- Reckert Stephen, y Herder Macedo. *Do cancionero do amigo*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1976.
- Reckert, Stephen. *Más allá de las neblinas de noviembre*. Madrid: Gredos, 2001.
- Rendić-Miočević, Duje. “Ilirske predstave Silvana na kulturnim slikama s područja Dalmata”, *Glasnik Zemaljskog muzeja* (Nova serija. Arheologija) 10 (1955): 5-41.
- Renero, Víctor M. *Diccionario del mundo celta*. Madrid: Aldebarán, 1999.
- Rico, Francisco. “Las letras latinas del siglo XII en Galicia, León y Castilla”, *ABACO: estudios sobre literatura española* 2 (1969): 9-91.
- Roberts, Jeremy. *Chinese Mythology A to Z*. Nueva York: Facts on File, 2004.
- Rodrigues Lapa, M. *Das origens da poesia lírica em Portugal na Idade Média*, Lisboa: Seara Nova, 1929.
- . “O texto das cantigas d’amigo”, *Miscelânea de língua e literatura portuguesa medieval*. Coimbra: Universidad, 1982. 145-195.
- Rogers, Edith Randam. *The Perilous Hunt. Symbols in Hispanic and European Balladry*. Lexington: The University Press of Kentucky, 1980.
- Rubio González, Lorenzo (ed.). *Antología de la lírica del siglo XVI*. Madrid: Cásicos Castellanos, 1999.
- Ruiz de Elvira, Antonio. *Mitología clásica*. Madrid: Gredos, 1982.
- Rybakov, B. A. *Yazichestva drevnih Slavian*. Moscú: Academia de la Ciencia de la USSR, Instituto Arqueológico, 1981. [Рыбаков, Б. А. *Язычество древних Славян*, Москва: Академия наук СССР, Отделение истории, Институт археологии, 1981]
- Sachs, Curt. *Histoire de la danse*. Paris: Gallimard, 1938.
- Santonja, Pedro. “El tópico literario ‘morir de amor’ en la literatura española de los siglos XV y XVI. El ciervo ‘de amor herido’”, *Letras de Deusto* 90, fasc. 31 (enero-marzo 2001): 9-59.

- Senabre, Ricardo. "Las cantigas de Pero Meogo: problemas textuales y hermenéuticos", *Anuario de estudios filológicos* 3 (1980): 229-241.
- Sikimić, Biljana. "Beli Rusman", *Prilozi za književnost, jezik, istoriju i folklor* 65-66, fasc. 1-4 (1999-2000): 145-154. [Сикимић, Биљана. „Бели Русман“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*]
- Snodgrass, Adrian. *El simbolismo astronómico en la arquitectura del Cercano Oriente*. Web: http://www.geocities.com/antologia_hermes/016astronomia.htm.
- Srejović, Dragoslav. *Lepenski Vir*. Belgrado: Srpska književna zadruga, 1969. [Срејовић, Драгослав. *Лепенски Вир*. Београд: Српска књижевна задруга]
- . "Jelen u našim narodnim običajima", *GIEM* 18 (1955): 231-237. [„Јелен у нашим народним обичајима“, *ГЛЕМ*]
- Stern, Samuel Miklos. "Iberian: Ia", *Eos*. 299-301.
- . *Hispano-Arabic Strophic Poetry*. Oxford: Clarendon Press, 1974.
- Stoin, Vasil. *Narodni psni ot Timok do Vita*. Sofía: Ministarstvo na narodnoto prosvsenie, 1928. [Стоинъ, Василь. *Народни пьсни отъ Тимокъ до Вита*. Софиа, Министарство на народното просвьшение, 1928]
- Suárez López, Jesús. "Una versión asturiana de *Lanzarote y el ciervo de pie blanco*", *Dialectología y tradiciones populares* 48 (1993), I: 163-173.
- Schulz, Klaus-Dieter, y André Entzeroth. *A Monograph of the Colubrid Snakes of the Genus *Elaphe Fitzinger**. Koenigstein: Koeltz Sceintific Books, 1996.
- Šarenac, Jovo. "Običaji o rođenju i ženidbi u istočnoj Hercegovini", *GIEM* 49 (1985): 131-162. [Шаренац, Јово. "Обичаји о рођењу и женидби у источној Херцеговини", *ГЛЕМ*]
- Šaulić, Novica. *Srpske naroden pjesme*. Belgrado: Grafički institut „Narodna misao“, 1929. [Шаулић, Новица. *Српске народне пјесме*. Београд: Графички институт „Народна мисао“]
- Škarić, Đ. M. "Život i običaji 'Planinaca' pod Fruškom Gorom", *SEZb* 54 (1939): 1-274. [Шкарић, Ђ. М. „Живот и обичаји «Планинаца» под Фрушком Гором“, *СЕЗб*]
- Štrekelj, Karel. *Slovenske narodne pesmi*, Ljubljana: Slovenska Matica, 1896.
- Taboada Chivite, Xesús. *Etnografía galega*. Vigo: Galaxia, 1972.
- The Oxford Classical Dictionary*. Oxford University Press, 1970.
- Thiébaux, Marcelle. "An Unpublished Allegory of the Hunt of Love: *Li Dis dou Cerf Amoreus*", *Studies in Philology* 62, n° 4, (July 1965): 531-545.

- . *The Stag of Love. The Chase in Medieval Literature*. Ithaca, London: Cornell University Press, 1974.
- Todorović, Ivica. “Značenje sakralne arhitekture Lepenskog Vira”, *Glasnik Etnografskog instituta* 49 (2000): 119-125. [Тодоровић, Ивица. „Значење сакралне архитектуре Лепенског Вира”, *Гласник Етнографског института*]
- . *Ritual uma*. Belgrado: SANU, Instituto Etnográfico, 2005. [= Тодоровић, Ивица. *Ритуал ума*. Београд: САНУ, Етнографски институт]
- Trebješanin, Radoš. “Suđenice kao literarni motiv u pripovetkama južnomoravskog folklornog područja”, *Referati XIII Kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Dorjani 1966 godine*. Skopje: Združenije na folkloristite na SR Makedonija, 1968. 345-351. [Требјешанин, Радош. „Суђенице као литерарни мотив у приповеткама јужноморавског фолклорног подручја“, *Реферати XIII Конгреса Савеза фолклориста Југославије у Дорјану 1966. године*. Скопје: Здружение на фолклористите на СР Македонија]
- Trojanović, Simo. *Glavni srpski žrtveni običaji*, *SEZb* 17 (1911): Život i običaji narodni, 10. [Тројановић, Симо. *Главни српски жртвени обичаји*, *СЕЗб*, 17 (1911): Живот и обичаји народни, 10]
- . “Psihofizičko izražavanje srpskoga naroda poglavito bez reči”, *SEZb* 52 (1935). [„Психофизичко изражавање српског народа“, *СЕЗб*]
- Trubarac, Djordjina. “Las manzanas de oro: un motivo en las líricas populares española y serbia”, *DICENDA: Cuadernos de Filología Hispánica* 19 (2001): 315-336.
- . “La lucha por la vida del hijo primogénito en el romancero y en la poesía tradicional balcánica“, *Actas del Coloquio Internacional: Baladas y leyendas populares en España y en Yugoslavia*. (Belgrado, 5 de abril 2002). Belgrado: Instituto Cervantes-Aula Virtual Belgrado, 2003. 249-271.
- Truhelka, Ćiro. “Frigijska kapa, komad bosanske ženske nošnje“, *GZM* 6 (1894): 89-94. (Трухелка, Ћиро. „Фригијска капа, комад босанске женске ношње“, *ГЗМ*)
- Turović, Dobrosav. “Prinošenje žrtve na Petrovoj gori u Jablanici”, *Leskovački zbornik* 8 (1968): 121-126.
- Vázquez Varela, José Manuel. *Petroglifos de Galicia*. Santiago de Compostela: Universidad, 1990.

- Velin, Stjepan. "Običaj koleda u Dušniku", *Etnografija južnih Slavena u Mađarskoj*. Budapest: Tankönyvkiadó, 1976. 73-125.
- Velten, Harry V. "Le conte de la *Fille biche* dans le folklore français", *Romania* 56 (jan. 1930): 282-288.
- Vicente, Gil. *Copilaçam de todas as obras de Gil Vicente*. Introdução e normalização do texto de Maria Leonor Carvalhão Buescu. 2 vols. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa de Moeda, 1983.
- Victorio, Juan. *El amor y su expresión poética en la poesía tradicional*. Madrid: J. García Verdugo, 1995.
- Vilhena, M. C. "A morte-por-amor na lirica galego-portuguesa", *Cahiers d' études romanes* 3 (1977): 1-19.
- Villalba i Varneda, Pèrre. "Cérvols i serps", *Faventia* 15, fasc. 2 (1993): 123-132.
- Virgilio. *La Eneida*. Introducción y traducción de M^a del Dulce Nombre Estefanía. Barcelona: Bruguera, 1982.
- Vrčević, Vuk. *Pomanje srpske narodne svečanosti uz mimogredne narodne običaje*. Pančevo: Štamparija Braće Jovanovića 1888. [Врчевић, Вук. *Помање српске народне свечаности уз мимогредне народне обичаје*. Панчево: Штампарија Браће Јовановића]
- Vuk = Stefanović Karadžić, Vuk. *Srpski rječnik istumačen njemeckijem i latinskijem riječima*. Belgrado: Štamparija Kraljevine Srbije, 1935. (1^o edición, Viena, 1852). [Стефановић Карацић, Вук. *Српски рјечник истумачен њемецкијем и латинскијем ријечима*. Београд: Штампарија Краљевине Србије] (=Vuk, *Diccionario*)
- (ed.). *Srpske narodne pjesme*. Belgrado: Štamparija Kraljevine Srbije, 1898-1899, vols. V, VI. [*Српске народне пјесме*. Београд: Штампарија Краљевине Србије]
- (ed.). *Srpske narodne pjesme. Različne ženske pjesme*. Belgrado: Prosveta, 1953, vol. I. (1^o ed. Viena, 1841) [*Српске народне пјесме. Различне женске пјесме*. Београд: Просвета]
- . *Vukovi zapisi*. Ed. y comp. V. Đurić. Belgrado: Srpska književna zadruga, 1967. [*Вукови записи*. Приредио В. Ђурић. Београд: Српска књижевна задруга]

- Wenzel, Marian. *Ukrasni motivi na stećcima – Ornamental Motifs on Tombstones from Medieval Bosnia and Surrounding Regions*. Sarajevo: Veselin Masleša, 1965.
- Westfal, S. “Lithuanian”, *Eos*. 680-692.
- Wilson, E. M. “Iberian” (a partir del capítulo: I. Mozarabic B). *Eos*. 301-321.
- Yravedra, Luisa, y Esperanza Rubio. *Leyendas y tradiciones de la Rioja*. Zaragoza: Instituto de estudios riojanos, 1980.
- Zamfir, Mihail. “Uma hipótese semântica sobre a origem do lirismo galego-português”, *Coloquio/ Letras* 66 (marzo 1982): 28-40.
- Zečević, Slobodan. “Preglad narodnih igara užičkog dela Sandžaka”, *Rad VIII Kongresa Saveza folklorista Jugoslavije u Titovom Užicu 1961. godine*. Belgrado: Naučno delo, 1961. 117-119. [Зешевић, Слободан. „Преглед народних игара ужичког дела Санджака”, *Раd VIII Конгреса Савеза фолклориста Југославије у Титовом Ужицу 1961. године*. Београд: Научно дело]
- . “‘Ljeljenovo kolo’ - ‘Le kolo du cerf’”, *Narodno stvaralaštvo: Folklor* 9-10 (1964): 702-710. [„Љељеново коло”, *Народно стваралаштво: Фолклор*]
- . “Zavetina u severo-istočnoj Srbiji”, *GEM* 36 (1973): 43-66. [„Заветина у северно-источној Србији”, *ГЕМ*]
- Zega, Nikola. “Izobičajene mladine kape u Srbiji”, *GEM* 1 (1926): 68-75. [Зега, Никола. „Изобичајене младине капе у Србији”, *ГЕМ*]
- Živković, Gordana. “Zoomorfni ornamenti na preslicama opštine Zaječar”, *Etnokulurološki zbornik* 5 (1999): 227-230. [Живковић, Гордана. „Зооморфни орнаменти на преслицама општине Зајечар”, *Етнокултуролошки зборник*]

ABREVIATURAS

BV = *Bosanska vila*, Sarajevo [Босанска вила]

CE = *Colección etnográfica del Archivo de la Academia Serbia de Ciencias y Artes*

Eos = *Eos: An Enquiry into the Theme of Lovers Meetings and Partings at Dawn in Poetry*. Ed. y estudio preliminar Arthur T. Hatto. The Hague: Mouton, 1965.

GEM = *Glasnik Etnografskog muzeja u Beogradu* [Гласник Етнографског музеја у Београду], Belgrado

- GIEM* = *Glasnik Etnografskog muzeja*, Belgrado [Гласник Етнографског музеја]
- GZM* = *Glasnik Zemaljskog muzeja u Bosni i Hercegovini*, Sarajevo [Гласник Земалског музеја у Босни и Херцеговини]
- HRA* = Blázquez, José María, Martínez-Pinna, Jorge, Montero, Santiago, *Historia de las religiones antiguas. Oriente, Grecia, Roma*, Madrid, Cátedra, 1999
- HREA* = Blázquez, José María, Martínez-Pinna, Jorge, Montero, Santiago, García Gelabert, María Paz, Simón, Francisco Marco, Sayas, Juan José, López Monteagudo, Guadalupe, Diez de Velasco, Francisco, *Historia de las religiones de la Europa antigua*, Madrid, Cátedra, 1994
- MLN* = *Modern Language Notes*
- PMLA* = *Post Modern Language Association*
- SANU* = *Srpska akademija nauka i umetnosti* [Српска академија наука и уметности]
- SBORNIK* = *Sbornik za narodni umotvorenja i narodopis*, Sofía, Academia Búlgara de Ciencias [Сборникъ за народни умотворения и народопис, Българска академия на науките, Софија]
- SEZb* = *Srpski etnografski zbornik*, Belgrado, SANU [Српски етнографски зборник]
- ZNŽO* = *Zbornik za narodni život i običaje*, Zagreb, JAZU

ÍNDICE GENERAL

SUMARIO	4
I. DEMARCACIÓN DEL TEMA Y LA METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN	5
I.1. INTRODUCCIÓN.....	5
I.1.1. Etapas y líneas de investigación comparativa	8
I.1.2. Problemas planteados por paralelos distantes: la poesía de Meogo y la tradición serbia	13
I.2. LOS CRITERIOS PARA LA ELECCIÓN DE TEXTOS	18
I.3. EL MARCO METODOLÓGICO	23
II LAS CANTIGAS DE PERO MEOGO. INVESTIGACIONES HECHAS HASTA EL MOMENTO Y SU COMENTARIO	29
II.1. LA INTERPRETACIÓN DE LAS CANTIGAS A LA LUZ DE LAS INVESTIGACIONES HECHAS HASTA EL MOMENTO	30
II.1.1. Cantiga I:	30
II.1.2. Cantiga II.....	33
II.1.3. Cantiga III	34
II.1.4. Cantiga IV.....	45
II.1.5. Cantiga V	50
II.1.6. Cantiga VI.....	61
II.1.7. Cantiga VII.....	70
II.1.8. Cantiga VIII.....	73
II.1.9. Cantiga IX.....	77
II.1.9.1. <i>La “excusa transparente” y los motivos relacionados con ella. Paralelos pertenecientes a otras tradiciones y su estudio comparativo.....</i>	<i>78</i>
II.1.9.2. <i>Los textos con la excusa transparente del agua enturbiada por un animal y su análisis comparado.....</i>	<i>81</i>
II.1.9.2.1. <i>Las canciones francesas.....</i>	<i>82</i>
II.1.9.2.2. <i>La canción gascona</i>	<i>85</i>
II.1.9.2.3. <i>La daina lituana “My little mother sent me”</i>	<i>87</i>
II.1.9.2.4. <i>La balada búlgara</i>	<i>91</i>
II.1.9.2.5. <i>La balada serbo-croata.....</i>	<i>95</i>
II.1.9.2.6. <i>La balada serbia “Por tres años pretendí a una doncella” ...</i>	<i>99</i>
II.1.9.2.7. <i>Análisis comparado de los textos</i>	<i>107</i>
II.1.9.3. <i>La hipótesis de E. Morales Blouin respecto de los orígenes del motivo de la “excusa transparente”</i>	<i>111</i>

II.2. SÍNTESIS Y PROBLEMAS A LA LUZ DE LAS INVESTIGACIONES ANTERIORES	113
II.2.1. Hilo narrativo común de las cantigas	113
II.2.1.1. <i>El hilo narrativo de las cantigas versus la balada Por tres años pretendí a una doncella.</i>	119
II.2.1.2. <i>Las prácticas de raptó connubial y su función social y biológica</i>	121
II.2.1.3. <i>La posible relación entre la historia común de los modelos peninsular y serbio y los ritos de fecundidad.</i>	129
II.2.2. Motivos clave de las cantigas	134
II.2.2.1. El motivo del ciervo	135
II.2.2.1.1. <i>Ecuación: amigo = ciervo</i>	135
II.2.2.1.2. <i>El trasfondo mitológico-religioso del motivo</i>	137
II.2.2.1.3. <i>El ciervo herido que huye al mar para morir allí</i>	145
II.2.2.1.4. <i>El motivo del ciervo respecto del grupo animalístico relacionado con la excusa transparente</i>	148
II.2.2.2. El encuentro matutino de los enamorados al lado del agua	151
II.2.2.2.1. <i>El alba amorosa y el encuentro matutino</i>	151
II.2.2.2.2. <i>La razón de la salida matutina al agua</i>	160
II.2.2.3. El motivo de la falsa excusa del agua enturbiada por un animal	162
III EL MOTIVO DEL AGUA ENTURBIADA POR EL CIERVO EN EL CICLO DE LA COSTUMBRE SERBIA DEL RANILO	167
III.1. EL RANILO	171
III.2. MADRUGABAN LAS DONCELLAS (1): ANÁLISIS SEMÁNTICO	181
III.2.1. La “buena doncella”	187
III.2.1.1. <i>La doncella-abeto y los ciervos</i>	187
III.2.1.2. <i>La doncella-fuente</i>	193
III.2.1.3. <i>La doncella cósmica</i>	196
III.2.1.4. <i>Las vilas y sus vínculos con las divinidades del tipo de Ártemis</i>	208
III.2.2. El agua enturbiada con el cuerno y aclarada con los ojos	240
III.2.3. El ciervo solar y el zapis	242
III.2.3.1. <i>La figura del zmaj en la imaginación popular</i>	246
III.2.3.2. <i>Las formas teriomorfas del zmaj</i>	248
III.2.3.3. <i>El ciervo volador y su sacrificio voluntario</i>	254
III.2.3.4. <i>El roble. Los zapis de término</i>	259
III.2.4. El significado de la pesma Madrugaban las doncellas (1)- hipótesis	262
III.3. OTRAS PESMAS INDICATIVAS DEL RANILO	264
III.3.1. ¡Madruga con tu caballo, Radivoje!	264
III.3.2. Madrugaban las doncellas (2)	265
III.3.2.1. <i>El agua “no tocada”</i>	267
III.3.2.2. <i>El Príncipe Marko</i>	273
III.3.2.3. <i>Margita</i>	282

III.3.3.	<i>¡Ay, bella, bella doncella, ay!</i>	283
III.3.4.	<i>Alba-le, las águilas van girando</i>	284
III.3.5.	<i>Madrugaba la doncella, madrugaba</i>	293
III.3.6.	<i>Ha caído una hojita sobre la pradera</i>	299
III.3.6.1.	<i>El doncel con cuernos del ciervo. Los cuernos del ciervo como objeto mágico</i>	303
III.3.6.2.	<i>La doncella encerrada en el pino</i>	305
III.3.7.	<i>¡Balsamita-Peru, leljo!</i>	313
III.3.7.1.	<i>El primer verso</i>	316
III.3.7.2.	<i>La danza</i>	324
III.3.7.2.1.	<i>El “kolo del ciervo”</i>	326
III.3.7.2.2.	<i>El tejer y el ciervo en los ciclos de las lazarice y de los koledari</i>	330
III.3.7.2.3.	<i>El ciervo vadeador</i>	335
III.3.7.2.3.1.	<i>El ciervo como imagen del difunto</i>	342
III.3.7.2.3.2.	<i>El ciervo psicopompo de los Ungurjani</i>	348
III.3.7.2.4.	<i>La hilandera mitológica: la virgen y la madre</i>	356
III.3.7.2.5.	<i>Pedro, el orfebre</i>	368
III.3.7.2.6.	<i>El ciervo primordial</i>	372
III.4.	INTERPRETACIÓN DE LA PESMA MADRUGABAN LAS DONCELLAS (I) - SÍNTESIS	383
III.4.1.	<i>Los “temas”</i>	383
III.4.2.	<i>Los personajes</i>	384
III.4.2.1	<i>El personaje femenino</i>	385
III.4.2.2.	<i>El personaje masculino</i>	390
III.4.3.	La posible reconstrucción del mito subyacente en el ranilo. 394	
III.4.4.	La estructura ideológica del ranilo	402
III.4.4.1.	<i>El aspecto temporal</i>	402
III.4.4.2.	<i>El aspecto (meta)espacial</i>	420
IV.	DEL CONTEXTO MÁGICO-RITUAL AL AMOROSO	425
-CANTOS DE BODA-	425
IV.1.	<i>El novio-ciervo y la novia-cierva</i>	426
IV.2.	<i>El agua fresca y el agua vieja</i>	442
IV.3.	<i>El vado nupcial del agua turbia</i>	442
IV.4.	<i>Los novios humanos y su imagen cósmica</i>	445
CONCLUSIONES	450
ABREVIATURAS	474
ÍNDICE GENERAL	476