

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID



TESIS DOCTORAL

DIRECCIÓN:
NIEVES PARADELA ALONSO & CAMIÑO NOIA CAMPOS

2016

CELESTE SEOANE MÍGUEZ

TOMO I



**CUENTOS POPULARES Y SOCIEDAD EN
LOS OASIS DEL VALLE NUEVO (EGIPTO)**

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID



TESIS DOCTORAL

“Cuentos Populares y Sociedad en los Oasis del Valle Nuevo (Egipto)”

(TOMO I)

CELESTE SEOANE MÍGUEZ

2016

Dirección: Nieves Paradela Alonso
Camiño Noia Campos

*Quiero cuentos, historietas y novelas,
pero no de las que andan a botón.*

*Yo las quiero de la mano de una abuela
que me las lea en camisón.*

(María Elena Walsh)

El trabajo presentado como tesis doctoral está centrado en el estudio de un *corpus* inédito de cuentos populares orales grabados entre los años 1992 y 2010 en los oasis de la región egipcia del Valle Nuevo. En primer lugar, se ha procedido a realizar una contextualización descriptiva desde diversos ámbitos (histórico, geográfico, social, literario, lingüístico) con el fin de conocer mejor esta tradición literaria desconocida. Los objetivos propuestos en mi trabajo fueron varios: dar a conocer un importante acervo de la cultura oral de un pueblo árabe, desconocida incluso en el resto de Egipto debido a su situación de aislamiento del Valle del Nilo. Y, finalmente, conseguir clasificar los cuentos aplicándoles la tipología del catálogo internacional de Aarne-Thompson, *The Types of International Folktales* y del catálogo árabe de Hasan El-Shamy, mediante el estudio comparativo con versiones semejantes en otras dialectos árabes y en las lenguas europeas. Como trabajo complementario he analizado los temas, motivos y símbolos más representativos y definitorios que subyacen en los etnotextos y que nos ofrecen información concreta sobre la sociedad que los narra.

La hipótesis de partida era que los cuentos del Valle Nuevo eran variantes adaptadas al contexto árabe del patrimonio universal de los cuentos orales, en especial de los europeos, cuyas fuentes están esencialmente en el mundo árabe, persa e indio. Como se indica en las conclusiones, considero que la hipótesis de partida se ha convertido en tesis: los cuentos del Valle Nuevo son versiones, con características propias de la cultura del pueblo que los conserva, pero similares a otras difundidas por el mundo árabe y por otros países del mundo.

The work presented as a doctoral thesis is focused on the study of an unpublished corpus of oral folktales recorded between 1992 and 2010 in the oases of the Egyptian region of the New Valley. First, it was proceeded to perform a descriptive contextualization from several fields (historical, geographical, social, literary, linguistic) in order to obtain a better understanding of this unknown literary tradition. The objectives proposed in this research were several ones: to provide an important oral culture heritage of an Arab people, unknown even in the rest of Egypt due to their isolation from the Nile Valley. And finally to be able to classify these stories applying to them the typology of international Aarne-Thompson's catalogue, *The Types of international Folktales and Arabic* and Hasan El-Shamy's Arab catalogue, through the comparative study with similar versions in other Arabic dialects and in the European languages. As an additional work I have analyzed the most representative and defining themes, motifs and symbols that underlie the ethnotexts and that give us concrete information about the society that tells them.

The hypothesis was that the tales of the New Valley were variants adapted to the Arab context from the universal heritage of oral stories, especially the Europeans ones, whose sources are essentially from the Arabic, Persian and Indian world. As indicated in the conclusions, I consider that the hypothesis has become thesis: the tales of the New Valley are versions, with the own features of the culture of the people that retain them, similar to other ones spread through the Arab world and other countries in the world.

Palabras clave:

Cuentos, folclore, oralidad, dialecto, Egipto, etnotexto

Tomo I

Índice:

Listado de abreviaturas _____	1
Sistema de transliteración _____	2
INTRODUCCIÓN _____	5
Agradecimientos _____	8
Estructura de la Tesis _____	9
Los cuentos populares árabes y su influencia en la literatura hispánica _____	10
El arabismo español y la situación de los estudios sobre literatura popular árabe en España _____	15
I. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA _____	19
1.1. Objetivos _____	19
1.2. Metodología _____	20
1.2.1. Método histórico-geográfico y comparativista _____	21
1.2.2. Estudio lingüístico _____	28
1.2.2.1. Los cuentos populares como actos de habla _____	28
1.2.3. Estudio etnográfico _____	30
II. EL VALLE NUEVO EN SU CONTEXTO HISTÓRICO, GEOGRÁFICO y SOCIAL _____	33
2.1. El-Qasr (Dajla) y Barís (Jarga) _____	36
2.1.1. El-Qasr (Dajla) _____	36
2.1.1. Barís (Jarga) _____	38
2.2. Las rutas caravaneras _____	41
2.3. El agua _____	45
2.4. Relación con el valle del Nilo y otros pueblos _____	47
2.5. Contexto físico cotidiano y doméstico _____	52
2.5.1. La vivienda _____	55
2.5.2. La ropa _____	56
2.5.3. Los alimentos _____	58
2.5.4. Los utensilios _____	59
2.6. Contexto social _____	60
2.6.1. Tradiciones y celebraciones _____	61
2.6.1.1. La boda _____	62
2.6.1.1.1. La boda tradicional <i>wahatí</i> _____	63
2.6.2. Los valores morales, sociales y religiosos _____	66
2.6.2.1. El honor y la hospitalidad _____	68
2.6.3. Jerarquía y autoridades locales _____	69
III. LA NARRATIVA ORAL. LA NARRATIVA ORAL ÁRABO-ISLÁMICA _____	73
3.1. La narrativa oral en Egipto _____	78
3.1.1. Géneros narrativos y poéticos de tradición oral en Egipto _____	83
3.1.1.1. Las canciones (<i>al-'agānī</i>) _____	83
3.1.1.2. Las alabanzas o panegíricos religiosos (<i>al-madā'ih ad-dīniyya</i>) _____	84
3.1.1.3. Las letanías religiosas (<i>al-'ibtihālāt ad-dīniyya</i>) _____	84
3.1.1.4. El conjuro mágico (<i>ar-ruqā</i>) _____	85
3.1.1.5. Los refranes (<i>al-'amtāl</i>) _____	85

3.1.1.6. Expresiones y dichos (<i>at-ta'ābīr wa-l-al-'aqwāl</i>)	87
3.1.1.7. Anuncios de vendedores (<i>nidā'āt al-bā'a</i>)	87
3.1.1.8. Adivinanzas (<i>al-'algāz</i>)	87
3.1.1.9. Chistes (<i>an-nukat</i>), anécdotas (<i>an-nawādir</i>) y parodias (<i>al-qīṣaṣ al-fukāhiyya</i>)	87
3.1.1.10. Obras dramáticas (<i>al-'a'māl ad-dirāmiyya</i>)	88
3.1.1.10.1. Teatro de sombras (<i>jayāl az-zill</i>)	88
3.1.1.10.2. Las marionetas (<i>'ārāğğōz</i>)	88
3.1.1.10.3. Representaciones teatrales (<i>at-tamṭīlāt</i>)	88
3.1.1.11. <i>El mawwāl</i>	89
3.1.1.12. La leyenda y el mito o <i>uṣṭūra</i>	90
3.1.1.13. La biografía épica en verso (<i>malḥama</i>) o prosa (<i>sīra</i>)	90
3.1.1.14. <i>Ḥikāya</i> y <i>ḥaddūta</i>	92
IV. LOS CUENTOS DEL VALLE NUEVO: ANÁLISIS LINGÜÍSTICO Y TRADUCCIÓN	95
4.1. Descripción de los textos	95
4.2. Aproximación al dialecto del Valle Nuevo	96
4.2.1. Fonología	101
4.2.1.1. Sistema consonántico	101
4.2.1.1.1. El fonema <i>hamza</i>	101
4.2.1.1.2. Los fonemas dentales e interdentes	102
4.2.1.1.3. El fonema <i>yīm</i>	102
4.2.1.1.4. El fonema <i>qāf</i>	102
4.2.1.1.5. Los fonemas <i>lām</i> y <i>nūn</i>	103
4.2.1.2. Sistema vocálico	103
4.2.2. Morfología	104
4.2.3. Sintaxis	106
4.2.4. Léxico	108
4.3. Criterios de traducción al castellano	110
5.1. Los informantes y su contexto narrativo	119
5.1.1. El contexto narrativo y la forma de transmisión de los cuentos	120
5.1.2. Descripción de los informantes	122
5.1.3. El receptor u oyente	130
5.2. Recursos narrativos de los cuentos del Valle Nuevo	131
5.2.1. La repetición	132
5.2.1.1. La repetición en unidades menores	132
5.2.1.2. La repetición en unidades mayores	134
5.2.2. El tiempo pasado y el estilo directo	135
5.2.3. Las muletillas y los rellenos	136
5.2.4. Las fórmulas	138
5.2.4.1. Las fórmulas de inicio	139
5.2.4.1.1. Prenarrativas o religiosas	139
5.2.4.1.2. Paranarrativas o de apertura	140
5.2.4.2. Las fórmulas internas del narrador	142
5.2.4.2.1. Las preguntas a la audiencia	143
5.2.4.2.2. Las preguntas pseudoretóricas	143
5.2.4.2.3. Las fórmulas religiosas	143
5.2.4.2.4. Las fórmulas de disculpa	144
5.2.4.3. Las fórmulas de cierre	145
5.2.4.3.1. Las fórmulas taxativas	146
Esquema 1: <i>W tūta tūta jelset el-ḥaddūta</i> (Y morita a morita, se acabó la historietita).	147
Esquema 2: <i>Wa-'āšū fī-t-tabāt wa-n-nabāt w jallafū šobyān w banāt</i> (Estables y prósperos vivieron e hijos e hijas tuvieron).	148
Esquema 3: <i>W 'in kāna ma'āya el-muftāḥ kunt ġebtelkō ḥetta tuffāḥ</i> (Si la llave tuviera, un poco de manzana os diera).	148
Esquema 4: <i>Ḥelwa walā maltūta?</i> (¿Es bonito o es pesadito?)	149

Esquema 5: 'Alafethā fī harīr el-ǧīza w gah, (La envolvió en la seda de la boda y llegó)	149
5.2.4.3.2. Las fórmulas religiosas	150
5.2.4.3.3. Otras fórmulas	150
5.2.5. Los tópicos	151
5.2.5.1. Los tópicos en el discurso	151
5.2.5.2. Los tópicos en el nivel estructural	152
5.2.5.3. Los tópicos en el nivel fabulístico	153
5.2.5.4. Los tópicos de comparación	153
5.2.6. Las expresiones y frases hechas	155
5.2.7. Los estribillos y versos	158
5.2.8. Las explicaciones del narrador	161
5.3. Clasificación, estructura, simbología y análisis comparativo de los cuentos del Valle Nuevo	162
Cuento 1. <i>Los animales agradecidos y el hombre desagradecido</i>	163
Cuento 2. <i>Los siete gozos y las siete penas</i>	166
Cuentos 3-4. <i>La anciana y su hija</i> (versiones A y B)	171
Cuento 5. <i>La anciana y su hija</i> (variante 1)	176
Cuento 6. <i>El estornino (Ez-Zerzūra)</i>	177
Cuento 7. <i>El bonete de la invisibilidad</i>	182
Cuento 8. <i>Manoscortadas</i>	184
Cuento 9. <i>La esposa reemplazada del hijo del sultán</i>	191
Cuento 10. <i>Las palomas</i>	192
Cuento 11. <i>El gallo verde</i>	194
Cuento 12. <i>El caballo verde</i>	196
Cuento 13-14. <i>La alfombra, la bandeja y la piedra</i> (versiones A y B)	200
Cuento 15. <i>Sett el-Ḥosn y la cabra mágica</i>	202
Cuento 16. <i>Mentira tras mentira</i>	205
Cuento 17-18. <i>El rey y sus herederos</i> (versiones A y B)	206
Cuento 19. <i>Lūlī la hija de los gūl</i>	209
Cuento 20-21. <i>El gūl y los cazadores de gacelas</i> (versiones A y B)	214
Cuento 22. <i>El monstruo y los gūl</i>	216
Cuento 23. <i>La gūla y el pan</i>	218
Cuento 24. <i>Las tres hermanas y el gūl</i>	219
Cuento 25-26. <i>La gūla y el pozo mágico</i> (versiones A y B)	220
Cuento 27-28. <i>Abū Ṣarra</i>	224
Cuento 29-30. <i>ʿAyša y ʿAyūša</i> (versiones A y B)	226
Cuento 31. <i>Moḥammed Jalīl y el-Jedr</i>	228
Cuento 32. <i>La mujer paciente</i>	230
Cuento 33. <i>Un castillo en el aire</i>	232
Cuento 34-35. <i>El rey y la mujer del visir</i> (versiones A y B)	233
Cuento 36. <i>El rey y sus hijos</i>	235
Cuento 37-38. <i>Senāys la Ingeniosa</i> (versiones A y B)	236
Cuento 39-40. <i>El hijo del sultán y su esposa</i> (versiones A y B)	239
Cuento 41. <i>Es-Sett Selēs</i>	241
Cuento 42. <i>La princesa y su primo paterno</i>	242
Cuento 43. <i>Eš-Šāṭer Moḥammed y el encargo</i>	243
Cuento 44. <i>El buen hijo</i>	245
Cuento 45-46. <i>El dueño de la tienda y su sirviente</i> (versiones A y B)	245
Cuento 47-48. <i>La esposa del espejo</i>	248
Cuento 49. <i>El šěj Moḥammed el Tonto y los cuarenta ladrones</i>	249
Cuento 50. <i>El tacaño y la gallina</i>	252
Cuento 51. <i>El Calvo y la esposa infiel</i>	253
Cuento 52. <i>La corona del rey</i>	255
Cuento 53. <i>El cazador cazado</i>	256
5.4. Personajes	257
5.4.1. Los personajes femeninos	257
5.4.1.1. Las heroínas solteras	257
5.4.1.1.1. El ideal femenino	258

5.4.1.1.2. La princesa	260
5.4.1.1.3. La <i>ÿinniyya</i>	260
5.4.1.2. Las heroínas casadas	261
5.4.1.2.1. La procreación y los niños	263
5.4.1.2.2. La mujer calumniada	264
5.4.1.3. Las ancianas	264
5.4.1.4. El símbolo de la muñeca	265
5.4.2. Los personajes masculinos	266
5.4.2.1. Los héroes solteros	266
5.4.2.2. Los hombres casados	268
5.4.2.2.1. Padres e hijos	268
5.4.2.3. Los ancianos y los jueces	269
5.4.2.4. El símbolo del jardín y el jardinero	270
5.4.3. Los adversarios reales	271
5.4.3.1. La madrastra	271
5.4.3.2. La suegra y la cuñada	272
5.4.3.3. El rey	273
5.4.4. Los adversarios mágicos: los <i>gūl</i> y los <i>ÿinn</i>	273
5.4.4.1. El <i>gūl</i> y la <i>gūla</i>	274
5.4.4.2. Los <i>ÿinn</i>	277
5.4.5. Los ayudantes mágicos	279
5.4.5.1. Los ángeles	280
5.4.6. Los animales	282
5.4.6.1. El camello	283
5.4.6.2. El perro	284
5.4.6.3. El gato	284
5.4.6.4. El símbolo del pájaro	285
5.5. Temas	286
5.5.1. Violencia y castigos	286
5.5.1.1. La antropofagia	286
5.5.1.2. Las amputaciones	288
5.5.1.3. Los asesinatos	289
5.5.1.4. Los apéndices como castigo	290
5.5.1.5. La carne de burro como castigo	291
5.5.1.6. Dramatismo y crueldad hacia las heroínas	291
5.5.2. Colores	292
5.5.3. Tiempo	292
5.5.4. Espacio	294
5.5.4.1. Espacios acuáticos	296
VI. CONCLUSIONES GENERALES	299
VII. BIBLIOGRAFÍA	305
7.1. Catálogos y colecciones de cuentos usados	305
7.2. Bibliografía general	309
VIII. ANEXOS	333
8.1. Índice de ilustraciones	333
8.2. Índice de tablas y gráficos	334

Listado de abreviaturas

a.C.	antes de Cristo
ár.	árabe
AT	(catálogo internacional del cuento folclórico de) Aarne y Thompson
ATU	(catálogo internacional del cuento folclórico de) Aarne, Thompson y Uther
<i>c. (circa)</i>	alrededor de
cap. /caps.	capítulo/ capítulos
<i>cf.</i>	(<i>confer</i>) compárese, véase
col.	colección
CVN	Cuento/s del Valle Nuevo
d.C.	después de Cristo
ed.	edición o editor
<i>et al.</i>	(<i>et alii</i>) y otros
H.	Hégira
HE-S	(catálogo árabe del cuento folclórico de) Hasan el-Shamy
<i>ibid.</i>	(<i>ibidem</i>) en el mismo lugar
<i>inf.</i>	(<i>infra</i>) véase más adelante
lit.	traducción literal
núm.	número
<i>op. cit.</i>	obra ya citada del mismo autor
p. /pp.	página/ páginas
p. ej.	por ejemplo
pl.	plural
t.	tomo
trad.	traductor o traducción
vol.	volumen
vs.	(<i>versus</i>) contra
ss.	siguientes
VN	Valle Nuevo
[]	Completa o facilita la comprensión del texto en la traducción de los cuentos.

Sistema de transliteración

El sistema de transcripción que uso para la grafía árabe se basa en el sistema establecido por la Escuela tradicional de arabistas, con algunas variantes que marco con asterisco para señalar la pronunciación del dialecto al que pertenecen:

ء	ʾ
ب	b
ت	t
ث	ṭ/t*
ج	ġ/ġ*
ح	ħ
خ	j
د	d
ذ	ḍ/z*
ر	r
ز	z
س	s
ش	š
ص	ṣ
ض	ḍ
ط	ṭ
ظ	ẓ/z*
ع	ʿ
غ	g

ق	q/ġ*
ف	f
ك	k
ل	l
م	m
ن	n
ه	h
و	w
ي	y
اَ	a/e*
اِ	ā
اِي	i
اِي	ī
اُو	u/o*
اُو	ū
اِي	ay/ē*
اُو	aw/ō*
ى	à

*variantes dialectales en Egipto.

– Escribo el artículo determinado según su pronunciación en los dialectos egipcios como “el-“ (incluyendo los nombres propios y topónimos), excepto cuando va seguido de letras solares; entonces geminaré el artículo; por ejemplo, *aš-šams* (“el sol”) en lugar de *al-šams*.

- He decidido escribir las vocales según su realización más próxima en el dialecto hablado por los narradores de estos cuentos; es decir, que no me limito al sistema de transliteración de las tres vocales del árabe clásico, sino que añado: e/ē y o/ō, como en el apellido محمدین (Moḥammadēn).
- En el caso de los nombres propios mantengo los títulos (*sett*, *šāṭer*) siguiendo el nombre que se le ha dado en traducciones anteriores de los mismos cuentos o con título similar (Rabadán, 2003: 451 y 368; Sirhan, 1974: 134; Artin, 2005: 157, entre otros).
- “L” no equivale a la “elle” del castellano, sino a la reduplicación de una “e”.

En cuanto a los nombres propios árabes, transliteraré académicamente aquellos que no tengan transcripción reconocida (por ellos mismos o por otros) y dejaré el resto en la forma en que los autores escriben sus nombres propios en sus obras o la versión reconocida de su escritura, tanto para los nombres de persona, como los geográficos o los conceptos.

Voy a utilizar los términos *wahatí* (*al-waḥāt*, los oasis), *jariyí* (El-Jarḡa), *dajlí* (Ed-Dajla), *qasrí* (El-Qaṣr) y *barisí* (Barīs) para formar el gentilicio con el que referirme a los habitantes de los diferentes oasis y localidades de esta región o como adjetivo referido a estos, puesto que serán los lugares protagonistas de esta Tesis donde se han recogido los cuentos objeto de estudio y que serán mencionados con frecuencia. Por la misma razón, y para facilitar la lectura, a partir de este momento elimino el artículo de los topónimos de las localidades protagonistas de este trabajo de doctorado: Bārīs (El-Jarḡa) y de El-Qaṣr (Ed-Dajla), pasando a referirme a ellos como Barís (Jarga) y El-Qasr (Dajla).

Por último, cabe señalar que traduciré yo las citas de las obras del árabe, inglés o francés que incluiré en esta Tesis doctoral, cuando no cuenten con traducciones al castellano o no tenga constancia de ellas.

La foto de la cabecera fue tomada por mí a una de las narradoras: Hāḡḡa Tūtiya (Barís, 1993).

INTRODUCCIÓN

Viví cinco años en El Cairo, donde trabajé como corresponsal para Oriente Medio, aunque fue mi Tesis doctoral lo que me llevó inicialmente a este país. Después de acabar mis estudios de Filología Árabe e Islam en la Universidad Autónoma de Madrid, decidí irme a vivir a la capital egipcia y realizar allí mi trabajo de doctorado sobre cuentos populares egipcios de tradición oral. Tenía claro cuál sería el tema central de esta Tesis desde el momento que decidí llevar a cabo los cursos de doctorado, puesto que el mundo de las tradiciones populares, el de los cuentos populares en particular, y Egipto, como país, cultura e historia, siempre me habían apasionado y era la cuestión a investigar que conjugaba todos estos elementos. Además, no tenía conocimiento de que ningún arabista español hubiese abordado el estudio del cuento folclórico desde el punto de vista social, que era mi intención clara desde el principio. Era el año 1991 cuando le propuse este proyecto al profesor Serafín Fanjul, quien por aquel entonces era el único especialista en Literatura Popular Árabe en el Departamento de la UAM, aceptó dirigirla y me remitió al folclorista egipcio Ahmed Morsi para que me aconsejara en qué región podría focalizar mi estudio. Como entusiasta del folclore popular egipcio, me impresionó particularmente lo que leía en las revistas de folclore como *Al-funūn aš-šaʿbiyya* (Las artes populares)¹ y lo que afirmaban especialistas en el tema, como el citado Ahmed Morsi y Shawqi Habib, sobre la región del Valle Nuevo. Se trataba de una región egipcia alejada del valle del Nilo y situada en su desierto occidental, que conservaba muchas de sus costumbres ancestrales y sobre la que había un gran vacío de estudios y recopilaciones significativas de sus cuentos populares de tradición oral, porque las investigaciones sobre tradiciones populares se habían centrado casi siempre en la zona del valle del Nilo. Asimismo, me pareció que toda esa cultura podría perderse a causa de la poderosa aparición de los medios audiovisuales y el paulatino éxodo de sus habitantes a las urbes egipcias, por lo que me reafirmé en la decisión de que el tema de mi trabajo de investigación fuera la recogida y análisis de los cuentos populares de la región del Valle Nuevo.

Una vez resuelta la cuestión del tema y delimitada la zona en la que focalizaría mi estudio, inicié un plan de trabajo en el que me propuse, como primer paso, viajar allí y grabar las historias de boca de aquellas gentes que las preservaban, y que mayoritariamente fueron

¹ Editada El Cairo por *al-Hay'a al-miṣriyya al-ʿamma li-l-kitāb* (la Organización General Egipcia del Libro) y referente de los estudios del folclore egipcio.

las personas de más edad de la comunidad. Además, mis conocimientos de la lengua árabe me permitirían comprender el dialecto en que estos hablaban. Por lo tanto, tras hacer todas estas valoraciones, me pareció que podría suponer una excelente contribución a la folclorística árabe y a la universal recoger y trabajar con los cuentos folclóricos de esta apartada colectividad humana sobre la que poco se conocía; fijarlos por escrito, y así ofrecer un conjunto de cuentos inédito, que pertenece, al igual que los cuentos de *Las mil y una noches*, a un *corpus* universal mucho más grande.

Para realizar el total de las grabaciones de los CVN², tuve que hacer un exhaustivo trabajo de campo a lo largo de cuatro viajes al Valle Nuevo desde El Cairo, entre los años 1992 y 1996. A finales de marzo de 1992, aproveché la ocasión del viaje al Valle Nuevo del folclorista cairota Shawqi Habib, que se dirigía a las poblaciones de El-Qasr (Dajla) y Barís (Jarga) para recoger canciones con motivo de las celebraciones del final del mes de Ramadán. Fue entonces cuando me documenté sobre la pertinencia de centrarme yo también en estas mismas poblaciones y averigüé que ambas localidades eran unas de las más antiguas, con más historia como lugares habitados, y que mejor preservaban sus costumbres y tradiciones locales. Cuando fui por primera vez, concluí que quizás la razón por la cual nadie se había aventurado antes allí para elaborar un trabajo de campo podrían haber sido la cantidad de horas que se debían recorrer a través del desierto occidental, en el precario autobús que hacía entonces la distancia entre El Cairo y Jarga, la capital de la Gobernación de Valle Nuevo. A esto se sumaba que en Barís (todavía estaba más lejos y más aislado), no había ningún establecimiento público en el que alojarse, por lo cual tuve que aceptar la invitación del alcalde para dormir en un diván de su casa. Por aquel entonces, en ambas localidades no había agua corriente y la luz llegaba a través de generadores por un tiempo limitado.

La elección de los narradores se efectuó tras una reunión y consenso entre un grupo de habitantes de estas localidades, que conocían bien a todos los vecinos y a los que les pregunté por narradores o narradoras de cuentos populares que fuesen reconocidos como tales por la comunidad. Los colaboradores fueron alcaldes, maestros y especialistas en artes y tradiciones populares, que actuaron como mediadores entre los narradores y yo. Eran personas que gozaban de su confianza y me iban introduciendo en sus casas. Una vez en ellas, y tras un tiempo de presentación, procuré crear un ambiente de empatía con las mujeres y hombres contadores, inicialmente reacios a contarles sus historias tradicionales a gente ajena a su comunidad. En un principio, se mostraban perplejas ante la extrañeza de que una extranjera se interesara por «sus cuentos de toda la vida», pero finalmente, se veían emocionados y orgullosos por relatarme sus preciadas historias.

El material utilizado para las grabaciones fue una grabadora analógica Sony VOR TCM-84V. Para realizarlas procuré reproducir un ambiente lo más cómodo, distendido y cercano posible a un contexto de narración espontáneo y natural para el narrador. Con este fin, facilité la situación de que los momentos de las grabaciones estuvieran siempre abiertos a otros oyentes, que solían ser familiares directos y/o niños de la vecindad, atraídos por la curiosidad de la situación creada, pero que cada vez se iban interesando más en los cuentos de sus

² A partir de este momento, me referiré con estas siglas al cuento o cuentos del Valle Nuevo estudiados en esta Tesis.

mayores hasta quedar embebidos completamente. Eran unos relatos que, en la mayoría de las ocasiones, oían por primera vez, lo cual, por lo que a mí se refiere, aumentó aún más la emoción de la experiencia.

Como es conocido, el cuento folclórico³ es, en esencia, un relato anónimo, carente de una versión única, que conlleva un acto de continua creación, que varía incluso en boca del mismo narrador que se inspira en las tradiciones populares y en la vida local. Por ello, intenté volver a recoger el mismo cuento de los mismos contadores y contadoras en los diferentes años de mis visitas al Valle Nuevo, para poder analizar qué elementos mantenía y cuáles variaba.



1. Grabando los cuentos de Ḥaḡḡa Tūtya

Concluida la grabación, llevé a cabo la fijación de los textos por escrito: su transcripción en el dialecto original y su traducción al castellano de la manera más fiel y literal posible, para que aquellos estudiosos de la materia que no pudiesen acceder directamente a este dialecto del árabe comprendieran los signos distintivos que diferencian una tradición de otra.

Poco después de esta primera etapa de trabajo de campo y fijación por escrito, decidí volver a España y aquí comencé a trabajar ininterrumpidamente como periodista y posteriormente como profesora de árabe, sin tener la oportunidad de retomar el proyecto por falta de tiempo para dedicarme a él. En el año 2010 decidí pedir una excedencia durante dos cursos académicos para poder volver a retomarlo. De este modo, en octubre de 2010 comencé la segunda etapa de este proyecto de Tesis, que inicié actualizando los datos administrativos y buscando una nueva dirección, puesto que mi antiguo director se había jubilado. Para una codirección de la Tesis, me puse en contacto con las profesoras Nieves Paradela, profesora de la Universidad Autónoma y especialista en lengua y literatura árabe, y con Camiño Noia, quien había recogido y catalogado los cuentos gallegos. Con la colaboración de ambas profesoras, no sólo trabajaría desde la perspectiva del arabismo español que me proporcionaría Paradela, sino que también, a través de las aportaciones de Noia podría incluir mis investigaciones dentro de la tradición clasificatoria internacional de la narrativa oral.

Como siguiente paso, procedí a digitalizar las cintas de audio que componían el material del primer trabajo de campo, normalizar el sonido y limpiar el ruido⁴ con el software *Audacity*. A continuación, llevé a cabo una revisión, actualización del material recogido y una nueva visita al Valle Nuevo para completar dicho cometido. En esa visita, a finales del año 2010, solo pude añadir un único nuevo cuento, completando así los cincuenta y tres etnotextos que presento. Para este cometido, utilicé una grabadora digital Sony ICRRecorder. Adjunto en un CD, anexo a esta Tesis, este material editado, junto con el *corpus* de los cuentos recogidos con el fin de comprobar la realización oral de las transcripciones de los textos.

³ Retomaré este concepto en el capítulo III, *La narrativa oral*.

⁴ Ruido entendido como contaminación sonora.

De este modo, comenzó la etapa siguiente, en la que me propuse la nueva y vasta aventura de investigar lo que había más allá de la palabra, tamizar cada cuento, para encontrar otros mundos subyacentes en los universos fantásticos de estos relatos orales y dar así con otros conocimientos añadidos sobre la sociedad que los narraba.

Agradecimientos

En primer lugar quiero expresar mi agradecimiento a todos los narradores que han sido tan generosos al abrirme las puertas de sus casas y hacerme partícipe de sus preciados relatos, sin los cuales este trabajo no existiría; y a todos los mediadores y personas que me facilitaron el trabajo de campo como fueron: Faruq el-Telawi (gobernador del Valle Nuevo entre 1983 y 1993), Abbas Wahba Adel (alcalde de Barís entre 1983 y 1993), Maher Ezz el-Din (profesor de lengua árabe de El-Qasr), y Mohammad Mohammaden (Jefe del distrito local de El-Qasr en 1993).

En segundo lugar deseo reconocer el decisivo aporte de mis directoras de Tesis, Nieves Paradela (U.A.M.) y Camiño Noia (Universidade de Vigo), por haberme guiado durante todo este proceso, por su constancia y por sus pertinentes comentarios, los cuales contribuyeron determinadamente al enriquecimiento y adecuada ejecución de esta investigación. A Serafín Fanjul por sus consejos y por ponerme en contacto con el folclorista egipcio Ahmed Morsi, quien me aconsejó sobre la idoneidad de escoger la región del Valle Nuevo para el propósito de mi Tesis y el cual me abriría las vías para hacer mi primer viaje a la zona. Al folclorista Shawqi Habib, mi primer compañero de viaje a El-Qasr y Barís y el mejor profesor para aprender a hacer un trabajo de campo.

Fueron muchos los especialistas que, a lo largo del tiempo de dedicación a este trabajo de investigación, me ofrecieron sus consejos y me aportaron inestimables informaciones sobre este trabajo, y a los que quiero reconocer su ayuda. Entre los cuales estuvieron Hans-Jörg Uther (University of Duisburg-Essen), Francisco Moscoso e Ignacio Gutiérrez de Terán (Universidad Autónoma de Madrid), Montserrat Rabadán Carrascosa (Freie Universität Berlin), Ulpiano Lada Ferreras (Universidad de Alicante), Rosa M^a Ruiz Moreno (Universidad de Jaén), José Luís Forneiro Pérez (Universidad de Santiago de Compostela), Ali Menufi (Universidad de El-Azhar), entre muchos otros. Así como, el asesoramiento de folcloristas como el gallego Antonio Reigosa y el *wahatí* Fares Khedr, la información proporcionada por Marisa Vilas Agraso sobre la cronología del Egipto faraónico y la ayuda en la traducción de un cuento mallorquín de Eva María Ruíz.

Por último, y no menos importante, he tenido la suerte de contar con el constante ánimo de mi familia a lo largo de este largo proyecto, y en especial de mi madre, M^a Carmen Míguez, mi padre, Carlos Seoane y de mi marido, Fernando Casal; así como la ayuda y aliento de mis amigos, particularmente: Ezz ed-Din es-Semari, Ehab Samir y Ahmad Naser El-Khouli por estar siempre apoyándome incondicionalmente, a Ángeles Huerta por sus consejos, a Francisco Ameneiros por hacerme ricas comiditas en ocasiones en que no tenía tiempo ni para comer, a la valiosa contribución de mis amigos Mario Mosquera, con su experto asesoramiento en

edición de *Word* y a María Pereiró por su talento artístico para elaborar las portadas de la Tesis y separadores de los diferentes tipos de cuentos. Y por último a mi querida amiga Isabel Iglesias, que siempre me transmitió su entusiasmo por este trabajo, además de ofrecerme sus preciadas y cariñosas aportaciones.

Estructura de la Tesis

Para mayor comodidad en su consulta, he decidido separar el *corpus* propiamente dicho (transcripción, traducción, glosario y vocabulario visual) en un tomo aparte (el tomo II) y he dedicado el tomo I de la Tesis a la contextualización y al estudio de los etnotextos, en seis capítulos con diferentes apartados y subapartados.

Expongo en la introducción una contextualización académica de los etnotextos, enmarcándolos dentro del arabismo español, los cuales en un momento inicial se centraron en la influencia de los cuentos populares árabes en la literatura hispánica dentro del estudio de Al-Ándalus, hasta los estudios más recientes dedicados a la literatura popular.

En el capítulo I formulo los objetivos básicos y secundarios que persigo en esta investigación, por medio de un enfoque pluridisciplinar, mientras que en la parte consagrada a la metodología presento las diversas perspectivas y teorías que he escogido para alcanzarlos o para explicar las decisiones adoptadas.

Tomo el capítulo II como punto de partida para una contextualización que sitúe los cuentos en su marco histórico, geográfico y social, puesto que no es un lugar muy conocido: la justificación y descripción de las dos localidades escogidas para realizar la labor de campo (El-Qasr y Barís), y las características que definen su idiosincrasia y las diferencian de otras localidades egipcias, para comprobar si realmente condicionan y aportan marcas particulares propias que conformen el carácter de sus cuentos.

En el capítulo III encuadro los relatos dentro de la narrativa oral árabe y egipcia, y defino los tipos existentes de cuentos entre los otros géneros narrativos y poéticos de esta tradición oral.

Tras estos capítulos, centrados básicamente en una definición del marco en el que se narran los cuentos, les dedico un estudio (eje central) descriptivo y comparativo de los CVN. Y así en el capítulo IV, comienzo ofreciendo una aproximación al dialecto en el que fueron transmitidos y las decisiones tomadas en el momento de abordar su transliteración y traducción. Hablo de la traducción y las dificultades que me ha planteado por tratarse en mayor número de narradores de avanzada edad y no profesionales, así como del criterio elegido para reflejar en la traducción el carácter oral de estos textos. No obstante, en el tomo II escribo cada cuento, paralelamente en árabe y español, para que los investigadores y los miembros del Tribunal puedan recurrir a comprobar su traducción o poder consultar los textos completos durante la lectura de esta Tesis.

Dedico el capítulo V a la inmersión en el análisis directo de los CVN, para buscar sus especificidades y descifrar qué los hace diferentes a otras tradiciones árabes vecinas o incluso

europeas. Pero antes, presto la debida atención al narrador o informante⁵ de los cuentos (emisor) y a su audiencia (receptor): descripción, función de ambos elementos de la comunicación y su interacción mutua. Incluyo una ficha con los datos básicos y una foto de la mayoría de los narradores con el fin de resaltar el cuento como un producto humano que tiene unos protagonistas principales concretos. Seguidamente, describo los recursos narrativos que usan los informantes que puedan singularizar estos textos de la tradición oral *wahatí*.

Para abordar el siguiente punto, he comenzado localizando el tipo en el que aparecía clasificado cada uno de los cincuenta y tres cuentos recogidos. Y para ello he manejado el catálogo universal del cuento folclórico de Aarne, Thompson y Uther (ATU) y el árabe de Hasan El-Shamy (HE-S). Cabe mencionar que la función de las clasificaciones de los cuentos que realizo según este sistema es primordialmente práctica, puesto que, en este trabajo de investigación, me ha servido para rastrear la antigüedad de estos textos y la coincidencia e influencia en ellos de cuentos de otras tradiciones culturales, por medio de un análisis comparativo pormenorizado de sus temas, motivos, personajes y símbolos. Las tradiciones comparadas fueron en primer lugar la egipcia, después la árabe y, después, las europeas y peninsulares.

El término de este apartado, me condujo al último apartado de la Tesis en el que he sintetizado aquellos personajes y temas que me parecieron más recurrentes e importantes; o sea aquellos que pueden dar a conocer a este pueblo de origen nómada, asentado en estos oasis del desierto occidental egipcio y que poseen unas características especiales dentro del pueblo árabe.

Finalmente, en el capítulo VI, en las conclusiones, intento demostrar que, aunque estos cuentos se encuentran inmersos dentro de la tradición cuentística universal, también cuentan con sus propios símbolos y otras especificidades que los hacen propios del Valle Nuevo.

Los cuentos populares árabes y su influencia en la literatura hispánica

Antes de adentrarme en el objeto de este trabajo de doctorado, creo conveniente recordar la histórica relación de la literatura hispánica con los cuentos árabes, como fuente de la que han bebido muchos autores y así justificar el rastreo que he llevado a cabo de los CVN hasta la península ibérica.

Una de las grandes aportaciones de la literatura árabe a la universal ha sido la de sus cuentos populares, unas historias que florecieron en el mundo árabe en los siglos VIII y IX acompañados por otras formas de la literatura oral como fueron los refranes, los proverbios y los chistes, que la gente contaba en zocos, reuniones íntimas y en las cortes de príncipes y califas. Todos estos géneros circularon desde muy antiguo por Al-Ándalus transmitidos por vía oral a través de mudéjares y moriscos. Su desplazamiento de una lengua a otra, junto con los

⁵ Sobre el uso de este término, véase en esta Tesis el apartado 5.1. *Los informantes y su contexto narrativo*.

otros géneros de la literatura popular, pudo resultar fácil debido a su brevedad, estilo directo y llano. La presencia de los cuentos árabes en nuestra literatura se manifiesta a partir de los siglos XII-XIII, cuando se introducen en España géneros literarios árabes de temática didáctica. El género de las *maqāmāt*⁶, la obra de *Las mil y una noches* y el fértil papel de las antologías dentro de la literatura de *adab*⁷ prepararían el camino para la creación de la prosa literaria española del siglo XIII. Estos géneros comenzaron a decaer en el XV para volver a renacer en el XVI; perdieron su carácter paradigmático en el XVIII, y fueron recuperados posteriormente por los autores románticos del XIX⁸.

Los secretarios que trabajaban en la corte abbasí desarrollaron la literatura de *adab* (que ya existía en la época omeya) y contribuyeron decisivamente a la formación de la prosa árabe, a través de sus traducciones y compilaciones de «obras muy distantes entre sí, productos artísticos y sapienciales de culturas extranjeras trasplantados al árabe» (Gabrielli, 1971: 160), además de la escritura de sus propias obras. Los autores de *adab* habían recogido también una tradición árabe de cuentecillos, que se remontaba a la época preislámica, cuyo final estaba constituido por una frase, a modo de refrán, que los resumía y que normalmente era lo único que se citaba. Todas estas historias fueron transmitidas oralmente hasta que, mucho tiempo después, se fijaron por escrito y llegaron a la Península a través de tres de las obras más influyentes de este género: *Calila e Dimna*⁹, *Disciplina Clericalis*¹⁰ y *Sendebār*¹¹,

⁶ Las *maqāmāt* son unas narraciones que supusieron la forma suprema de culminación del género del *adab*. Según la definición de Vernet (2002:118-9), «es un género literario típico de la literatura árabe. Consiste en una serie de historias cortas, independientes unas de otras, que tienen una misma figura central, un primer actor, cuyo nombre varía según los autores». Mientras que Fanjul (1988:12) explica que se trata de «cuentos cortos que, bajo la apariencia del preciosismo literario y la fabulación, exponen un problema social o retórico».

⁷ El término *adab* designa a un género literario bien conocido de la literatura árabe medieval, sin equivalente próximo ni lejano en las literaturas occidentales. Las obras de *adab* son antologías en prosa y en verso con función didáctica y protocolaria. Son normas de conducta de tipo práctico, en las que predomina la eficacia funcional para desenvolverse en la vida, más que el contenido moral. En ellas se mezclan biografías, cuentos y anécdotas moralizantes en ocasiones, juicios críticos y digresiones de todo tipo. En cuanto a su contenido, expresan aspectos genéricos de la sociedad en las que dichas obras se producen y a la que van dirigidas, cumpliendo así una doble función de identificación y de preservación de los rasgos fundamentales de la cultura, entendida ésta en su estricto sentido antropológico (Ruiz Gírela, 1999:472). Por su parte, Vernet (2002: 128) define *adab* como «una palabra árabe cuyo valor semántico fluctúa con el correr de los siglos, significa en una primera aproximación el conjunto de disciplinas necesarias que dan la cultura general para desenvolverse en la vida o, en sentido más restringido, en el ejercicio de un cargo». Sobre las diversas interpretaciones que ha tenido este término a lo largo de la historia, véase Bonebakker, 1990.

⁸ Para información más detallada, consúltese Gómez Renau (2000: 321-332).

⁹ Esta colección de apólogos redactados para la enseñanza política llegaron a España a través de la traducción al romance del año 1251 por encargo de Alfonso X, siendo todavía infante. Se recurre a las fábulas para no poner en boca de personas, palabras que podrían resultar peligrosas.

¹⁰ Pedro Alfonso de Huesca utilizó para la redacción de su obra tres fuentes básicas: las sentencias y enseñanzas de los filósofos orientales, los proverbios y consejos árabes, y las fábulas en prosa y verso procedentes de Oriente (con especial atención a las que comparaban las actitudes humanas con los comportamientos animales). Reunidos estos materiales, el erudito oscense los organizó en unas narraciones que reproducen siempre el mismo esquema estructural: un prólogo que insiste en la necesidad de observar de continuo el "temor de Dios"; tres partes que reflejan los vicios y las virtudes del ser humano, la relación del hombre con sus semejantes, la relación de Dios con sus criaturas y la fugacidad de las cosas terrenas; y una parte final que recupera el concepto del prólogo sobre el "temor de Dios" y termina con un epílogo en el que siempre aparece una invocación al Ser Supremo. Fue escrita originalmente en latín y traducida al español por primera vez por González Palencia en 1948.

¹¹ En el *Sendebār*, el pretexto narrativo que enmarca los cuentos, es la leyenda del hijo único de Alcos, rey de Judea, que rehúsa los ofrecimientos amorosos de una de las mujeres del harén de su progenitor. Este rechazo provoca que la cortesana lo acuse falsamente de intentar violarla, en conexión con el motivo bien conocido de la madrastra malvada, que remite en última instancia a la leyenda bíblica del patriarca José y la mujer de Putifar (Putifar era el marido de la mujer que trató de seducir a José y que el Corán se refiere a ella como Zuleika). El joven príncipe es sentenciado a muerte y, por consejo de su ayo Çendubete, se ve obligado a guardar silencio por espacio de siete días. Para entretener la espera de su destino, los sabios de la

dando a conocer en Occidente este sistema de inserción de cuentos dentro de otras obras narrativas.

Entre los autores de la narrativa de *adab*, destacó el persa Abdallah Ibn al-Muqaffa (m. 759) quien tradujo las principales obras pahlevíes (persa medio) y fue autor de la primera versión árabe del *Calila e Dimna*, en la que se basan la mayoría de los textos conocidos de esta colección y su versión en romance castellano de 1251 (Vernet, 2002: 127-8), aunque ya se conocía su versión árabe en Al-Ándalus. El título de este cuento lo da el primer apólogo tomado del *Panchatranta* (s. IV-V) y es una recopilación de cuentos y fábulas procedentes de la tradición india y puestas en boca de animales, en las que se refieren las aventuras de dos lobos, Calila y Dimna, en la corte del león.

Ibn al-Muqaffa no hizo en realidad más que recoger una antiquísima tradición árabe, viva en la época preislámica, de cuentecillos cuyo final estaba constituido por una frase, a modo de refrán, que los resumía y que normalmente era lo único que se citaba. Estas historietas fueron transmitidas oralmente hasta que, mucho tiempo después, se fijaron por escrito (Ruiz Girela, 1998: 471).

Otro secretario que también contribuyó a recoger y difundir las narraciones orientales fue Ibn Bābūya (m. 991) que adaptó el *Libro de Barlaam y Josafat* (en *Kitāb Bilawhar wa-Yūdāsaf*), una colección de leyendas sobre la vida mística de Buda. Y en el mismo contexto aparece la primera versión árabe del libro pahleví *Siete Visires* o *Sendebār*, otra colección de cuentos moralizantes (Vernet, 2002: 129). Se trata de una antología que el infante Don Fadrique, hermano de Alfonso X el Sabio, mandó traducir del árabe en el año 1253 y tuvo amplia difusión oral y gran influencia en la cuentística y la prosa medieval. Es un libro que recoge una colección de cuentos con objetivo ejemplificador procedente de la tradición cuentística india y que ya había llegado a España, al igual que el *Calila*, en su versión árabe. Aunque pueden rastrearse algunas coincidencias temáticas entre las dos colecciones de cuentos, en el *Sendebār* son sensiblemente más escasas las reflexiones éticas. También destaca el tono misógino que tienen algunos de los cuentos narrados por “los siete sabios”, cuya finalidad es mostrar la perversidad, astucias y engaños de las mujeres. En la obra árabe quedó reducida a veintiséis cuentos, enlazados entre sí al modo de *Las mil y una noches*. La versión oriental del *Sendebār* conoció una prolífica divulgación oral, ayudada por el que hecho de que estos cuentos solían desembocar en refranes. Su celebridad e influjo se prolongó en España hasta llegar a los textos de cordel del siglo XIX.

A comienzos del siglo XII un judío converso, Pedro Alfonso de Huesca, realiza una aportación capital a la transmisión de la cuentística árabe a la cultura europea con su traducción del árabe al latín de una colección de treinta y tres cuentos ejemplarizantes de origen indio y árabe dirigidos a la enseñanza de clérigos, que tituló *Disciplina Clericalis* y que gozó de enorme éxito. Los cuentos estaban inspirados en el *Calila e Dimna* —cuya traducción

corte le narran cuentos que, en correspondencia con estos antecedentes, tienen carácter misógino; entre estos, su madrastra cuenta otros que tienen por objeto condenar al infante. El desenlace, sentenciado por el rey, es la condena de su madrastra a morir en un "caldero seco" al fuego, mientras que el príncipe se salva. La traducción al romance fue realizada en 1253 por iniciativa de don Fadrique, hermano de Alfonso X el Sabio.

aparecería más tarde en la Península— y en otros cuentos, y contiene las fábulas que un padre cuenta a su hijo, que completa con numerosos proverbios y sentencias. Argumenta Ángel González Palencia (1945: 35-36) a propósito de la difusión de estos relatos, que:

La *Disciplina clericalis* [...] puso en circulación por el mundo cristiano, desde principios del siglo XII, una gran cantidad de cuentos que el propio coleccionador dice haber recogido de proverbios y 'castigos' árabes; sus asuntos, repetidos por más de 60 autores o libros de la Edad Media y del Renacimiento, como Beauvais, don Juan Manuel, Boccaccio, Bozón, Chaucer, *fabliaux*, Gidaldi, Guicciardini, Minnesinger, Novellino, Scala Caeli, Straparola, Timoneda, Tamariz y el propio Cervantes, indican la vitalidad de tales cuentos, que perduran a través de tantos siglos en las naciones de más variadas aficiones, muestra inequívoca del alto sentido humano que los informa.

La influencia de los cuentos de la literatura de *adab* en la literatura española llega hasta el siglo XVII y podemos verla en la obra de Alfonso X el Sabio, en la obra de Ramon Llull *Livre de les maravelles*, en el *Libro del Buen Amor* del Arcipreste de Hita, *El Conde Lucanor* del Infante Don Juan Manuel, en el *Libro de los Exemplos por a. b. c.* de Clemente Sánchez, en Juan de Timoneda, en el *Viejo Celoso* de Cervantes, en Lope de Vega, Calderón de la Barca, y muchos otros.

Pero, de todas las obras orientales, la que más ha influido en la cuentística occidental, sin duda, ha sido *Las mil y una noches*. Su origen es persa, aunque es árabe por la lengua, por el ambiente donde se desarrolla y por las aportaciones abbasíes y caiotas, que le dieron un carácter cada vez más árabe. La fijación definitiva de la colección se hizo en el siglo XII. No obstante, en España ya se conocían algunas de sus historias antes de la primera publicación en Europa de Jean Antoine Galland en el año 1706, ya que parte de sus cuentos estaban incluidos en obras como el *Calila*, *Disciplina Clericalis* o el *Sendebär*. A *Las mil y una noches* le debe su argumento el cuento de *La Doncella Teodor* recogido en la *Primera Crónica General* de Alfonso X el Sabio; y de aquí la tomó Lope de Vega para su comedia del mismo título. El marco de *La Vida es Sueño* de Calderón se halla en el *Cuento del Durmiente despierto*, cuyo tema también se encuentra en *Las mil y una noches*. O en el *Libre de les Besties* de Raimundo Lluch que reproduce el cuento de *La mujer curiosa y el gallo* que aparece en la introducción de las *Noches* (González Palencia, 1928: 317 y ss). Existen muchos más cuentos medievales sacados de esta colección: *Clamades y Clarmonda* (Givanel, 1944), *Camar Azamán y la princesa Badura*, *Pierres de Provenza y la linda Magalona* (Cadi, 1946), entre otros. Además, según recordaba González Palencia (1945: 40), el hecho de que los moriscos conservaran en lengua aljamiada cuentos como *El alcazar de oro*, *La ciudad de latón*, *Temin Addar*, que figuran en las *Las mil y una noches*, prueba claramente que tal colección circulaba todavía en las postrimerías de Al-Ándalus, mucho antes de la traducción de Galland.

El arabista Fernando de la Granja estudió las relaciones entre la cuentística árabe y la literatura española, a través de una serie de trabajos que realizó desde finales de los años sesenta en adelante, aunque todos ellos dentro del marco andalusí, como parte de su dedicado interés por lo que pudiera contar la sociedad de Al-Ándalus. En su estudio, *De la Granja* (1971: 223) demuestra que un cuento árabe sirvió de base al episodio del *Lazarillo*, *La casa donde*

nunca comen ni beben, y supone que los cuentos incluidos en obras árabes que gozaron de gran difusión en al-Ándalus —como fue el caso de *Kitāb al-agānī*¹²— se pudieron desgajar de su contexto y vivir con independencia incorporándose a otros libros y llegando así a hacerse populares; suerte que corrieron también otros materiales del mencionado *corpus* de las canciones de Oriente. Entre 1959 y 1996, publicó una serie de artículos en la revista *Al-Andalus* sobre cuentos árabes que pasaron a la literatura española. Por ejemplo, De la Granja (1959: 319) prueba como D. Juan Manuel reproduce la historia de *Barlaam y Josafat*¹³ en la obra *El Libro de los Estados* y, en su artículo de 1971, encuentra en el episodio de *La casa donde nunca comen ni beben del Lazarillo de Tormes* un precedente en un cuentecillo recogido por el autor árabe Bayhaqī en su *Kitāb al-mahāsin wa-l-masāwi* (“El Libro de las Ventajas y Desventajas”. s.X). También halla origen árabe a tres cuentos que aparecen en la literatura española del siglo XVII: el *Libro de Chistes* de Luis de Pinedo, la *Floresta Española* de Melchor de Santa Cruz y el *Sobremesa y alivio de caminantes*¹⁴ de Juan de Timoneda, en la colección recogida por el hombre de letras y visir granadino Abū Bakr Ibn ‘Āšim al-Garnāṭī (1426) titulada *Kitāb ḥadā’iq al-azāhir* (una obra humorística de *adab* escrita a finales del siglo XIV).

Junto a él otros arabistas se sumaron a la búsqueda de estos en la literatura hispánica, como fueron los trabajos del ya citado González Palencia, y más puntualmente María Jesús Rubiera Mata (1991: 55-59), Mar Gómez Renau (2000: 321-2, donde ofrece una brillante recapitulación sobre los trabajos anteriores en la materia), Rosa Navarro Durán (2007) y Juan Vernet (2004), cuyas referencias bibliográficas completas incluyo en el apartado de bibliografía. Realizaron un arduo trabajo pues, como bien puntualiza Teresa Garulo (1998: 241):

Se trata normalmente de unas relaciones que casi siempre se han mantenido a través de cauces subterráneos, por vía oral y es difícil mostrar en qué momento de la convivencia la narración que se contaba en árabe pasó a contarse en español y a adaptarse a una sociedad distinta de la originaria.

Fuera del mundo del arabismo español, también cabe destacar los trabajos de María Jesús Lacarra (1979, 1984, 1989 y 2006) dedicados al cuento medieval en España.

Gómez Renau (2000: 327), citando a González Palencia en *Historia la Literatura Árabe-Española*, también repasa otros ejemplos de cuentos de *Las mil y una noches* dentro de la literatura hispánica como es el tema de los amantes contrariados que mueren de dolor (como los famosos *Amantes de Teruel*, que se repite varias veces en las *Noches*); El *milagro 23* de Berceo; la leyenda popular que inspiró a Zorrilla en sus *Recuerdos de Valladolid*, sacada del cuento *La justicia de Dios*; y La historia de *El caballero Cifar*, cuyo contenido está tomado del cuento de *Las mil y una noches: El rey que todo lo perdió*.

¹² El Libro de los Cantos (*Kitāb al-Agānī*) es una colección enciclopédica de poemas y canciones recogidas en más de 10.000 páginas por el literato del siglo décimo Abū-l-Faraḡ al-‘Iṣfahānī. Fue publicado en El Cairo por *Dār Al-Kutub al-miṣriyya*, en once tomos. No hay traducción al castellano hasta el momento.

¹³ Cuento de origen oriental que relata la cristianización del príncipe Josafat por mediación de su maestro Barlaam a través de diferentes relatos o cuentos y enseñanzas. Deriva de una leyenda de la vida de Buda, nacida hacia el siglo VI a. C, en que se contaba la conversión del príncipe indio Siddharta Gautama en un santón o *buda*. Sirve de marco a un conjunto de *exempla* afines a los de las colecciones de origen oriental, como el *Calila e Dimna* o el *Sendebār*.

¹⁴ Se conoce una edición de *la Floresta Española de Melchor de Santa Cruz* de Zaragoza publicada en 1563, que posiblemente no sea la primera. Fernando De la Granja (1970) presenta su hallazgo en su artículo “Cuentos árabes en la Floresta Española de Melchor de Santa Cruz”.

También la obra de Cervantes ofrece en su obra unas concordancias de conexión con la tradición cuentística árabe. Y así, Navarro (2007) localiza motivos de cuentos árabes en la escena de la gran nube de polvo que oculta a un ejército, en el vuelo de Clavileño del *Quijote* (*El caballo de ébano*, noches 357-371, en *Las mil y una noches*, 2004, I: XXXIV); en el relato que hace Lorenza a su marido de su adulterio en *El viejo celoso* o detalles del sueño de Periandro en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*. González Palencia halló similitudes entre *El celoso extremeño*, de las *Novelas ejemplares* de Cervantes y un cuento popular marroquí recogido por él en Rabat de la tradición oral. Este cuento había sido originalmente la explicación de un refrán o *maṭal* y debió de nacer durante los primeros siglos del islam basándose en el cuento árabe de Luqman Ibn Ad¹⁵. Gómez Renau (2000: 327) descubre asimismo el uso que hace Cervantes del tema del cuento *El qadí y la hija del comerciante* en su obra *El Viejo celoso*; el engaño del *Retablo de las Maravillas*, que se halla en el cuento de *La higuera encantada* y repetido también por Don Juan Manuel.

El arabismo español y la situación de los estudios sobre literatura popular árabe en España

Con el fin de conocer el marco académico en donde se inserta esta Tesis dentro del arabismo español y los estudios de literatura popular en España, cabe presentar una breve perspectiva de estos.

La justificación de los estudios del arabismo español¹⁶ en sus comienzos se centró en el mundo clásico, y especialmente en la historia y cultura de Al-Ándalus y lo que podemos denominar “alta cultura”, que personificaron grandes eruditos como Asín Palacios (1870-1944), Emilio García Gómez (1905-1995) o Fernando de la Granja (1928-1999).

En el siglo XIX pusieron en práctica un ideario orientalista que se movió entre ideas coloniales, la España musulmana y el africanismo marroquí, enmarcado en la perspectiva eurocentrista reinante en el continente y que se vinculaba a la colonización, llegando hasta los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado con este anquilosamiento de su interés científico en el mundo andalusí y siendo únicamente Julián Ribera y Tarragó (1858-1934) quien defendiera «un arabismo de utilidad práctica», en palabras de López García (2011: 421).

Cabe mencionar el trabajo de recopilación de narrativa oral que realizaron autores con diferente tipo de perspectiva hacia lo popular como Tomás García Figueras que recogió en Marruecos los *Cuentos de Yehá* (1934) y *Cuentos populares de los judíos del norte de Marruecos* (1952), recopilados por Arcadio Larrea Palacín.

¹⁵ El legendario sabio longevo de época preislámica que aparece en la azora XXXI del Corán.

¹⁶ Bernabé López dedicó una parte de su tesis doctoral “Contribución a la historia del arabismo español, 1840-1917” a la historia y evolución del arabismo español. Fue publicada en 2011, por la Universidad de Granada, con el título *Orientalismo e ideología colonial en el arabismo español (1840-1917)*. Nieves Paradela hace un análisis de la evolución por la que han pasado las gramáticas del árabe en español (desde 1910-2007) y de cómo se reflejó en ellas el pensamiento político de los arabistas, así como su relación con la universidad (Paradela, 2010). Paradela (2002) ofrece también una panorámica de conjunto sobre la situación en la que se encuentra el estudio de la literatura árabe moderna dentro del arabismo español, desde los inicios de este particular campo de estudios hasta la fecha.

No obstante, a pesar de su ideario proandalusí y de ser un trabajo puntual que no gozaría de una continuación científica, la primera traducción de literatura árabe moderna al español la realizó el propio Emilio García Gómez con *Los Días* de Taha Husayn en el año 1954 y *Diario de un fiscal rural* de Tawfiq al-Hakim, en 1955.

Fue solo llegada la década de los años setenta cuando se produce un cambio y una ruptura con la escuela tradicional y en el que la Universidad Autónoma de Madrid juega un importante papel, reflejado en un proyecto curricular que da protagonismo a los estudios de temática contemporánea. Este cambio lo impulsó el alumno de Emilio García Gómez, Pedro Martínez Montávez¹⁷, desde su puesto de director del recién creado Departamento de Árabe e Islam de esta universidad y apoyado por otros arabistas de dentro y fuera de la universidad que se unieron a sus iniciativas, exponiendo las bases teóricas de esta nueva perspectiva en su artículo *Reflexiones sobre arabismo y función social* (*Almenara*, 7-8 (verano 1975) 3-37). A él se debe la formación de una nueva generación de especialistas en la lengua y el mundo árabe con los que abriría nuevos ámbitos de estudio y de métodos y la creación de la revista *Almenara, Revista sobre el mundo árabe-islámico moderno*, que sirvieron como plataforma de este pensamiento durante los seis años que tuvo de vida (1971-1977).

De este modo, desde Madrid y desde la Universidad de Granada se comenzó a considerar el mundo árabe contemporáneo como un tema de trabajo científico y a acercarse a las realidades de los países que lo conforman. En esta etapa, la nueva generación de arabistas contemporaneístas (término acuñado por López García) se interesan por el estudio de las sociedades árabes y sus características particulares, empujados por el creciente interés social derivado de las migraciones magrebíes a la península. Así también se empieza a estudiar la literatura árabe contemporánea, aunque con predominio de la traducción de textos. En consecuencia, el interés de este colectivo por la literatura popular árabe fuera de estas fronteras, es decir: ajeno al marco andalusí, fue bastante reciente.

El primer arabista de esta nueva escuela que dedicó un estudio científico a la literatura popular fue Serafín Fanjul, cuya memoria de licenciatura dedicó al poeta popular egipcio Ahmed Rami y su tesis a *El mawwal egipcio, expresión literaria popular* (Madrid: 1976). Posteriormente escribiría: *Las canciones populares árabes* (1976) y *Literatura popular árabe* (1977). A esta incursión en la literatura popular le siguió la de Rodolfo Gil Grimau (1931- 2008), cuyas investigaciones y trabajos sobre literatura popular de transmisión oral se centraron en el norte de África y su relación con Europa. Destacan en este campo su ensayo *Los cuentos de hadas: historia mágica del hombre* (1984), *Cuentos al sur del Mediterráneo* (1987) y su antología y estudio de la cuentística oral marroquí *Que por la rosa roja corrió mi sangre*¹⁸ (1988) en colaboración con el hispanista marroquí Mohammed Ibn Azzuz Hakim; además de multitud de artículos sobre el tema, publicados algunos de ellos en la revista *Almenara*. En el apartado “Estudios” de esta revista se publicaron varias monografías sobre la literatura popular: de Gil Grimau sobre narración oral magrebí y de Serafín Fanjul sobre poesía popular

¹⁷ Escribe los libros teóricos sobre literatura: *Poesía árabe contemporánea* (1958) e *Introducción a la literatura árabe moderna* (1974), que marcan el inicio de esta nueva escuela.

¹⁸ Esta obra, en la que el autor incluye 143 cuentos, va precedida de estudio introductorio fruto de una investigación sobre la literatura oral del norte de Marruecos, en torno a las regiones de Yebala y Gomera, regiones que comparten la cultura de la España musulmana.

egipcia, que eran los temas de investigación de ambos arabistas. Recuerda Paradela (2002: 13-14) que esta materia gozó de muy buena acogida en la revista.

Sin dejar de reconocer el mérito de estas primeras exploraciones en la literatura popular árabe, el diálogo entre el arabismo con otras disciplinas científicas y otros centros de investigación y una metodología más exhaustiva se conformaría como objetivo más determinante en los arabistas actuales, y así aparece la tesis de Montserrat Rabadán Carrascosa *La 'jrefiyye' palestina: literatura, mujer y maravilla*, presentada en la Universidad Autónoma de Madrid en 1997 y su posterior publicación de 2003, donde trata el tema de la mujer como personaje y el elemento maravilloso y sobrenatural dentro de la *jrefiyye*¹⁹ palestina, así como también abarca el estudio de su forma, estructura y recursos literarios. Previamente, en 2002, había publicado la colección de estos relatos en *Cuentos palestinos de tradición oral ¿A dormir o a contar?*. Otra arabista que ha realizado publicaciones sobre la literatura popular ha sido M^a Dolores López Enamorado (2000, 2003 y 2011). Posteriormente, Francisco Moscoso publica *Aproximación al cuento narrado en árabe marroquí* (Helsinki, 2012), donde hace una descripción de los cuentos que él mismo recogió y cuya aparición corrobora también este naciente interés por estos temas dentro del arabismo español. En estos trabajos existe una mayor exigencia metodológica, una mayor formación en teorías críticas y marcos teóricos y la voluntad de incluir estos estudios dentro de un ámbito universal, de modo que esta Tesis pretende insertarse dentro de en este momento de los estudios sobre el folclore árabe y dentro del marco de los universales sobre el cuento popular.

En cuanto a las revistas especializadas en la literatura popular, cabe señalar que se echa todavía en falta hasta el momento la creación de una revista especializada española al nivel de la holandesa *Journal of Arabic Literature* o de la británica *Middle Eastern Literatures*²⁰. Sin embargo, existen varias revistas cuya labor divulgativa es encomiable, como son la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*²¹, fundada en 1944 y dedicada a la antropología social y cultural; la *Revista de Folklore* de la Fundación Joaquín Díaz²², creada en el año 1980, la cual publica recopilaciones y estudios etnográficos; y la revista *Estudios de Literatura Oral Popular*²³ (creada en 1994), que nace desde el Archivo de Folclore del Departamento de Filología Catalana de la Universidad Rovira i Virgili.

Además de la citada tesis de Montserrat Rabadán sobre los cuentos palestinos, en los últimos años, y hasta donde tengo conocimiento, se han presentado tres tesis sobre cuentos populares árabes. Dos de ellas se han centrado esencialmente en la traducción y en el análisis de esta: la primera defendida en 2003 por Larosi Haidar, *Traducción de cuentos saharauis: una introducción a la tradición oral del Sáhara occidental* en donde se realiza una contextualización dentro de la tradición oral del pueblo saharauí y consideraciones sobre la comunidad lingüística en la que nacieron; mientras que la segunda data de 2011: *El mundo maravilloso de los cuentos kuwaitíes y su traducción al español desde una perspectiva ideológica e intercultural*, donde Afrah Mulla Ali clasifica su *corpus* según el sistema AT y realiza una

¹⁹ "Cuento maravilloso", según la denominación local.

²⁰ Conocida anteriormente como *Arabic & Middle Eastern Literature* (1998 - 2001).

²¹ Disponible en: <http://rdtp.revistas.csic.es/index.php/rdtp>

²² Disponible en: <http://www.funjdiaz.net/folklore>

²³ Disponible en: <http://www.revistes.publicacionsurv.cat/index.php/elop>

definición de la composición de sus motivos, pero sin un análisis de estos. La tercera tesis es la más reciente, defendida a finales de 2015 por Ángela A. Piccolo, y codirigida por M. Rabadán, *La Ḥazawiyya: Cuento de tradición oral yemení*. Se trata de un trabajo importante, que sigue la línea del trabajo sobre el cuento palestino de Rabadán analizando el cuento popular yemení, y que también parte del trabajo de Stith Thompson y los motivos del cuento.

Como ya he mencionado, el Valle Nuevo ha sido una zona bastante olvidada dentro de los estudios de folclore pero, una vez iniciado este trabajo de investigación, he hallado dos estudios especializados posteriores por parte del folclorista Fares Khedr (2012), natural del Valle Nuevo, quien presentó una tesis sobre *Las ciudades encantadas y las creencias populares en el oasis de Dajla* posterior a su tesina en torno a *las costumbres sobre la muerte en el pueblo de El-Qasr*. En ambos trabajos aporta una pequeña colección de relatos cuyo estudio se centra solo en dos temas específicos: las creencias populares y las costumbres relacionadas con la muerte. En el año 2015, publicó también una antología de cien cuentos²⁴.

Una vez hecho un recorrido sobre los estudios del cuento popular dentro del arabismo español y de la región concreta del Valle Nuevo, considero que se echa en falta una dedicación a este género de la tradición oral con una perspectiva holística que englobe diferentes metodologías para abordarlos, no solo como producto lingüístico y literario, sino también social.

²⁴ *Sahrāyat al-layl. 100 ḥikāya ša'bīya min wāḥat ad-Dājila* (Las veladas nocturnas. 100 cuentos populares del oasis de Dajla).

I. OBJETIVOS Y METODOLOGÍA

1.1. Objetivos

Esta Tesis tiene cuatro objetivos principales:

En primer lugar, he pretendido aportar una colección de cuentos inéditos pertenecientes a la región del Valle Nuevo (Egipto), los cuales he recopilado personalmente mediante una labor de campo. Para ello he presentado los textos originales transcritos en el dialecto en el cual han sido transmitidos y su traducción paralela al castellano. He emprendido esta tarea procurando la mayor fidelidad posible al original, para respetar las marcas de la tradición oral y la información sociocultural y sociolingüística que los diferentes narradores hayan podido trasladar en ellos. Además así he proporcionado una valiosa muestra del árabe hablado en esta comunidad. Mi interés es dar a conocer estos cuentos fuera de su medio geográfico y lingüístico, cuya tradición en el momento de recogerlos todavía se mantenía viva y lamentablemente en peligro de desaparición actualmente.

El segundo objetivo de esta Tesis ha sido etiquetar los cuentos de mi *corpus* según la clasificación y tipificación empleada en los catálogos internacionales del cuento folclórico, para que puedan formar parte de un estudio comparativo emprendido por cualquier investigador que utilice este método de análisis.

Tras lograr este propósito, he querido ser la primera investigadora que hiciera uso de la clasificación de esta antología a fin de alcanzar mi tercer objetivo, que fue realizar un estudio comparativo de sus personajes, temas, motivos y símbolos con los de otros cuentos egipcios, árabes y europeos. A través de este análisis he pretendido buscar qué patrón se repetía, qué poseían de original y, por lo tanto, buscar la existencia de alguna singularidad que los particularizara, y comprobar si divergían o no de los cuentos de los otros *corpus* manejados.

He concebido este trabajo como un análisis comparativo y documentativo, y no como un estudio antropológico, —puesto que esa no es mi formación—. Sin embargo, al avanzar en la investigación me pareció de suma importancia no limitarme a la parte más formal que me ofrecía el análisis de los CVN, sino que comprobaba que se abría una puerta nueva a descubrir y dar a conocer su contenido sociocultural y posibles funciones intrínsecas como perpetuadores y transmisores de unos valores y un modelo social concreto. Por lo tanto, me

propuse como cuarto objetivo (derivado del análisis pormenorizado afrontado en el tercero) intentar extraer esos significados y funciones que les dan los narradores a los temas, personajes y símbolos de estos cuentos más recurrentes, por medio de un análisis sintético.

Conseguidos estos objetivos esenciales, busqué alcanzar otros secundarios, pero a la vez complementarios, para ofrecer una visión global de los CVN y de su contexto, los cuales fueron básicamente descriptivos.

Pretendo preservar la riqueza etnográfica y cultural de estos relatos y ofrecer las herramientas básicas para decodificarlos observando su marco específico. Con este fin he incluido algunas fotos ilustrativas a lo largo de la Tesis que sitúen el tema tratado y un vocabulario visual adjuntado al *corpus* de los cuentos. Quisiera hacer constar que con esto no persigo añadir un mero apéndice ornamental, sino una aportación gráfica a este trabajo de investigación. Con la misma finalidad, incluiré notas a pie de página en la traducción de los cuentos, sobre los aspectos culturales, literarios y lingüísticos imprescindibles para comprender mejor este *corpus* de literatura oral; así como también proporcionaré una sucinta contextualización sobre el marco físico y cotidiano de la región en la que se narran estos cuentos: el Valle Nuevo.

A fin de proseguir el rastreo de las particularidades de mi *corpus*, dentro del marco lingüístico y literario he estudiado la figura del narrador, de la audiencia y del propio texto. Para esto he realizado una breve presentación del dialecto en el que fueron narrados los cuentos y una descripción de los recursos expresivos y literarios usados por los narradores. Soy consciente de que este último punto podría ser objeto de la apertura de una nueva vía de investigación, a través de otro análisis comparativo con las tradiciones narrativas orales egipcias, árabes y europeas, y que los datos obtenidos podrían conducir a la consecución de más argumentos para indagar sobre otras posibles particularidades de los CVN; no obstante, he decidido centrarme en los personajes, temas y símbolos, para delimitar la investigación al aspecto temático y social, y realizar una exposición básicamente descriptiva de estos recursos.

El estudio de un *corpus* inédito supone tratar un amplio tema con múltiples vertientes, por lo que tanto este último punto como el resto son susceptibles de ser desarrollados con más detalle. Así pues, el último objetivo de esta Tesis será que sirva para sentar unas bases de las que partir en futuros estudios comparativos, lingüísticos, narrativos, antropológicos, entre otros.

1.2. Metodología

Como he mencionado, un *corpus* de cuentos, como el recogido en el Valle Nuevo, puede ser estudiado desde múltiples perspectivas, debido a lo cual he considerado necesario no centrarme en una única opción y hacer uso de aquellas disciplinas que me hayan podido resultar útiles para la consecución de mis objetivos, aplicando así en este trabajo de investigación un enfoque pluridisciplinar. Por consiguiente y partiendo de un trabajo propio de recogida de campo, he empleado aquellos instrumentos de cada disciplina que me sirvieran

para entender mejor la forma y contenido de los cuentos. Para ello, fundamentalmente he usado herramientas de la folclorística, del análisis narrativo comparativo, del sociolingüístico, del sociocultural, del literario y del pragmático, pues considero que es lo más apropiado y vigente para tratar estos temas.

Para realizar el volcado de la oralidad al registro escrito, he utilizado como referencia trabajos de diversos autores que han transcrito cuentos del registro oral al escrito, para lo cual he seguido principalmente los ejemplos de la arabista Montserrat Rabadán Carrascosa, en su obra de 2003. Así como, dentro del cuento peninsular, la referencia que he seguido ha sido la de la antología y clasificación del cuento gallego realizado por la folclorista Camiño Noia Campos en el año 2002.

Para realizar la traducción de los cuentos, me he basado en mi formación académica en el estudio de la lengua árabe y su traducción. Mientras que para su transliteración, he seguido el sistema empleado por la Escuela de Arabistas Españoles, aunque he añadido la realización de las vocales *o/ō/e/ē* en los dialectos, así como también he diferenciado la pronunciación de sonidos consonánticos que aparecen en el dialecto del Valle Nuevo, como son las grafías “ğ” (para la pronunciación de una parte de los habitantes de esta zona de la letra “ق”) o la “ğ̣” (para la extendida pronunciación egipcia de la letra “ج”). He aplicado principalmente el sistema de transliteración del dialecto egipcio de El-Said Badawi y Martin Hinds en su diccionario de 2009.

Para la consecución de mi segundo y tercer objetivo; es decir, para clasificar y tipificar los cuentos y compararlos, he empleado principalmente una metodología comparativista basado en lo que ya está hecho sobre los cuentos árabes, en el catálogo ATU y en el de Hasan El-Shamy, fundamentados sobre el método histórico-geográfico.

1.2.1. Método histórico-geográfico y comparativista

Los especialistas en folclore clasificaron el cuento folclórico de dos formas principales: siguiendo el análisis morfológico defendido por Vladimir Propp mediante el cual se analiza la función y acciones de cada personaje en el cuento y el sistema creado por la escuela de Helsinki. Este último sistema nació en 1910 de manos del folclorista finlandés Antti A. Aarne y fue elaborado siguiendo un método científico de clasificación en detalle y disponible para el análisis. En 1961 su discípulo Stith Thompson²⁵ lo revisó, amplió y creó el sistema AT-número o sistema AaTh, y finalmente en 2004 el alemán Hans-Jörg Uther²⁶ lo volvió a completar añadiéndole nuevas referencias de catálogos de otras regiones del mundo. Esta última versión es conocida por las iniciales de sus creadores: ATU²⁷. El método finlandés o histórico-geográfico es un sistema de investigación folclórica, que nació con el fin de estudiar el origen y

²⁵ Aarne y Thompson, 1961 y Thompson, 1955-58.

²⁶ Uther, 2004. Hans-Jörg Uther está dirigiendo actualmente una enciclopedia universal del cuento folclórico.

²⁷ Para más información sobre este método y opiniones de otros investigadores reconocidos al respecto consúltese Hernández Fernández, 2006 y Prat Ferrer, 2007. Y para información más detallada sobre este sistema de clasificación, véase: Krohn 1971 y Röhrich, 1987.

distribución de la poesía épica finlandesa. Más tarde amplió su campo de trabajo y pasó también al estudio de los relatos folclóricos, como técnica para analizar diacrónicamente la difusión de los cuentos orales. Según esta, las versiones literarias de un texto se catalogan cronológicamente y las orales geográficamente. Así los cuentos toman características diferentes, una vez que se van adaptando a los diversos lugares y culturas, y definiéndose a través del tiempo.

La principal aportación de esta escuela es el catálogo universal del cuento folclórico, reconocido internacionalmente como el sistema estándar de catalogación y clasificación universal de los cuentos populares. A raíz de esta iniciativa, numerosos folcloristas se han dedicado a la laboriosa tarea de compilar y catalogar los cuentos existentes en diversas regiones y países para incluirlo en este catálogo internacional y poder rastrear cómo se manifiestan los mismos tipos y motivos en diferentes zonas geográficas.

Los investigadores de la escuela finlandesa distinguieron cinco conceptos que manejaré en esta Tesis: tipo, subtipo, versión, variante y motivo:

- Aarne definió los *tipos folclóricos* como aquellos argumentos básicos inalterables y comunes en la tradición narrativa de una amplia área geográfica, y asignó a cada uno de los tipos un número que, según el caso, podía ir seguido de una letra o un asterisco en caso de tratarse de variantes del tipo. Para Thompson (1972: 528), un cuento tipo es:

Un cuento tradicional que tiene una existencia independiente. Puede contarse como una narración completa y no depende, para su significado, de ningún otro cuento. Puede suceder que se cuente junto a otro cuento, pero el hecho de que pueda aparecer solo confirma su independencia.

Se trata de un constructo a partir del cual se manifiestan las distintas versiones en todo el mundo. Realmente, en escasas ocasiones aparece la realización del tipo concreto, sino que lo que se manifiesta son versiones del tipo, que tienen que ver con el entorno y características del informante. Los cuentos que coinciden en su motivo principal pertenecen al mismo cuento tipo. El catálogo los distingue asignando a cada uno un número.

- Los *subtipos* son versiones comunes a varias áreas geográficas que se encuentran a partir de la reconstrucción del cuento más común en cada una de ellas. El catálogo los señala con una letra, o letra más asterisco, añadidos al número del tipo.
- Cada relato recogido de la tradición constituye una *versión*; es decir, la manifestación de un tipo.
- Si la versión presenta variaciones de cierta consideración, entonces será una *variante del tipo*.
- El *motivo* sería la unidad significativa mínima de un cuento, que representa un elemento de contenido y de situación, persiste en la tradición y a partir del cual se componen las narrativas (Thompson, 1972: 528 y Segre, 1985: 358), por lo que el argumento de un cuento se puede reconstruir siguiendo una sucesión de motivos. Los

motivos implican temáticas que superan las fronteras culturales y van más allá de la significación funcional particular de un relato concreto que los inscribe. Los motivos pueden ser los actores de un cuento, elementos que desarrollan la trama o incidentes aislados. Hay que discernir cuáles son los motivos decisivos del cuento y cuáles de ellos son suplementarios, puesto que en ocasiones pueden aparecer en diferentes tipos y complicar la clasificación. Los tipos pueden estar compuestos por varios motivos narrativos relacionados, aunque algunos de ellos se componen de un solo motivo, pero la pertenencia al tipo exige que tenga el mismo motivo principal.

Las unidades narrativas de significación del relato oral son el motivo y el tema. Los *temas* son aquellos elementos estereotipados, generalmente de carácter metadiscursivo, que sostienen todo un texto o gran parte de él. Muchas veces un tema resulta de la insistencia de varios motivos.

La organización del catálogo comenzado en 1910 por Aarne, continuado por Thompson en 1928 y 1961, y tras los cambios introducidos por Uther, ha quedado dividido de la siguiente manera:

I. Cuentos de animales (AT 1 – 299)²⁸. Son aquellos cuentos que presentan personajes del mundo animal comportándose como humanos, y donde generalmente aparece un personaje tonto y otro inteligente.

II. Cuentos ordinarios:

-Cuentos de magia o maravillosos (ATU 300–749). Son relatos en los que se presenta una sucesión de episodios que suceden en un mundo irreal, sin personajes definidos y con muchos elementos maravillosos.

-Cuentos religiosos (*exempla*) (ATU 750–849). Son cuentos con fin moralizante donde interviene un personaje religioso (Dios, santos, etc.).

-Cuentos novelescos, románticos o realistas (*nouvelle*²⁹) (ATU 850–999). Son aquellos que cuentan historias, generalmente complejas, con diferentes aventuras que ocurren en lugar y tiempos más precisos y reales que los cuentos de magia y tienden a retratar la vida cotidiana. Los elementos mágicos que puedan aparecer en ellos se presentan de modo verosímil.

-Cuentos del ogro estúpido (ATU 1000–1199). Son cuentos que tienen como uno de sus protagonistas principales a un ogro (diablo) al que vence un héroe de inteligencia superior.

²⁸ Antti Aarne y Stith Thompson catalogaron 300 tipos de cuentos de animales (actualizados en 2004 por Hans-Jörg Uther). Un cuento de animales es una historia fantástica, que suele ser corta y concisa y en la que los papeles se dan a los animales. Su propósito es entretener y, aunque a veces los animales puedan desempeñar funciones relacionadas con sus arquetipos o sus rasgos observables, la tendencia general de estas historias no es realista. En estos relatos los animales pueden hablar entre ellos o comportarse de forma que cabe esperar más de los seres humanos y, como en el cuento de esta colección, también se relacionan con seres humanos.

²⁹ En *The Types of Folktales*, Stith Thompson respetó la primera clasificación de los cuentos de tradición oral que había hecho Aarne en 1910, y tradujo simplemente el título que le había otorgado del subgrupo *Novellenartige Märchen* como *Novelle* (*Romantic Tales*). Para más información al respecto, véase Noia, 2015.

III. Cuentos cómicos (ATU 1200 – 1999). Son historias que narran acciones absurdas de insensatos, los cuales en muchas ocasiones recurren al engaño.

IV. Cuentos en fórmulas (ATU 2000–2100). Son un grupo de cuentos, generalmente en verso, formado por cuentos mínimos, de nunca acabar y cuentos acumulativos o de encadenamiento.

V. Cuentos sin clasificar (ATU 2400–2499). Son un grupo de cuentos que Aarne y Thompson consideraron que no se podían incluir en ninguna de las divisiones anteriores.

Los folcloristas de la escuela finesa o escuela de Helsinki sostuvieron también la existencia de un arquetipo con supuesta existencia histórica para cada cuento tipo; es decir: una forma original de la que partiría el conjunto de las versiones tradicionales.

El método propuesto por esta escuela no llega a convencer a todos los especialistas en la materia³⁰ y se centra en la tradición occidental, por lo que tiende a ser substituido por posteriores estudios sincrónicos. Pero, a pesar de estar de acuerdo en muchas de estas críticas, tienen su razón de ser y no se debe infravalorar el enorme valor científico de esta catalogación analítica: la más completa, rigurosa y reconocida hasta el momento. Por consiguiente, deseo contribuir con esta Tesis al esfuerzo de grandes investigadores de la narrativa oral de todo el mundo y hacer accesible a la comunidad científica las versiones de los tipos, los temas, motivos y variantes que ofrecen los CVN. El método de ATU ha sido utilizado por numerosos investigadores del cuento folclórico como Julio Camarena y Máxime Chevalier (1995, 1997, 2003), para catalogar el cuento folclórico español, Cardigos y Correa (2016) para el portugués, Oriol y Pujol (2003) para el catalán o la ya citada Camiño Noia para catalogar el cuento gallego. Señala Antonio Rodríguez Almodóvar (1989: 33) que:

El Motif-Index of Folk-Literature, de Thompson, fue ya manejado por Espinosa, con los resultados que se pueden ver en los volúmenes segundo y tercero de la obra de este autor. Allí se señalan las referencias a motivos recogidos por el primero en su monumental índice, es decir, se indican qué elementos de los cuentos españoles aparecen en otros cuentos de las más variadas y lejanas procedencias, a través del inventario de Thompson. No siempre Espinosa acertó a identificar determinados rasgos, aunque es posible que no le interesara hacerlo, o no lo considerase relevante.

También ha utilizado el catálogo el arabista español Fernando de la Granja. En *Nuevas notas a un episodio del Lazarillo de Tormes* (1971: 223), menciona el manejo de la obra de Thompson, que tenía en sus fondos la Escuela de Estudios Árabes, para comprobar datos de

³⁰ Espinosa (1934: 178) explica que el tipo del cuento hay que determinarlo no por la presencia de este o aquel motivo fundamental, sino por la presencia de un grupo de motivos fundamentales expresamente combinados para desarrollar una trama determinada que se ajuste a un plan definido.

Según Propp (1981: 22), los trabajos de esta escuela parten de un supuesto erróneo, de «una premisa inconsciente según la cual cada tema es un todo orgánico, que puede separarse de la masa de los otros temas y estudiarse por sí solo». González Sanz (1996: 23) también critica que no se hayan definido las subdivisiones según un criterio unificador, de manera que no se explica bien por qué los cuentos de animales se definen por el tipo de personaje, los de magia por la temática y en su conjunto la oposición entre cuentos propiamente dichos y cuentos de fórmula sea más bien formal (aunque internamente los cuentos de fórmula se subdividan temáticamente). Para él, este es el principal inconveniente del índice, que lleva a vacilaciones a la hora de clasificar cuentos que podrían pertenecer a diferentes categorías (por ejemplo, el mismo relato podría ser a la vez: de animales, mágico y formulístico).

Lázaro Carreter sobre motivos del *Lazarillo de Tormes*. Y, en estudios más actuales, el sistema AT fue usado por los arabistas Montserrat Rabadán Carrascosa (2003), Francisco Moscoso García (2012) y Ángela A. Piccolo (2015).

Con respecto al cuento popular árabe en general, Ursula Nowak llevó a cabo un primer intento serio de su clasificación en su Tesis doctoral presentada en la Universidad de Frisburgo en 1969, *Contribuciones a la tipología del cuento árabe (Beiträge zur Typologie des arabischen Volksmärchens)*. Posteriormente, ya en el 2004, fue el folclorista y antropólogo egipcio Hasan El-Shamy quien inició la elaboración de un archivo central de colecciones de cuentos árabes, utilizando principalmente para la egipcia los cuentos recogidos en su libro anterior *Folktales of Egypt*, y añadiendo los cuentos recogidos de Nowak, entre otras fuentes, todas ellas centradas principalmente en el valle del Nilo. El-Shamy utilizó el catálogo de AT para clasificar los cuentos árabes y cuando un cuento no aparecía allí, le daba un nuevo número, o número y letra, seguidos de diferentes signos: § (si cree que es un subtipo), ^R/E (cuento leído por El-Shamy como parte de los currículos escolares durante los años 40 y 50: ^R (lector árabe) y E (lector inglés). Para mí ha resultado de gran valor el poder contar con la catalogación específica del cuento árabe realizada por Hasan El-Shamy³¹, quien sigue las pautas de la escuela finlandesa, a pesar de que coincido con Heda Jason (2005) en un problema importante del libro de El-Shamy, que es su completa falta de descripciones de los tipos, con lo cual no es posible la reconstrucción de sus contenidos. Tan solo da un número, un título y luego una lista de todos los motivos registrados, sin darnos el esqueleto de la historia. Cabe destacar que, hasta donde yo tengo conocimiento, los arabistas españoles no han utilizado hasta el momento el catálogo árabe de El-Shamy. De este modo, pretendo incluir los cuentos de esta región, que también está prácticamente excluida del catálogo árabe realizado por Hasan El-Shamy (2004)³², en los mapas de este tipo de investigación, como una pieza más en su rastreo.

En el ámbito egipcio, tanto las recopilaciones del cuento folclórico realizadas por Yacoub Artin Pacha en 1893, como las de *Al-ġama'iyya al-miṣriyya li-l-ma'tūrāt aš-ša'biyya* (Asociación Egipcia del Folclore) de El Cairo se han centrado casi exclusivamente en el valle del Nilo y se han marginado, en gran medida, los cuentos populares de la región del Valle Nuevo, enclavada en la apartado sur del desierto occidental egipcio. Considero que no se puede tener una visión total del cuento egipcio sin tener en consideración también los cuentos de sus poblaciones periféricas, que en el caso del Valle Nuevo guardan además características propias que contrastan y a la vez complementan a las de los cuentos del valle del Nilo, formando de este modo un conjunto. Así pues, queda todo por hacer para conocer los cuentos de esta región: recopilación, clasificación, análisis y estudio, puesto que las recopilaciones han sido hasta ahora limitadas y, hasta donde yo sé, nadie ha realizado un estudio general y nadie los ha clasificado ni hecho un estudio comparativo.

³¹ El-Shamy, 2004.

³² En *Types of the folktales in the Arab World: demographically oriented tale-type index*, El-Shamy cataloga el cuento árabe, siguiendo el catálogo internacional de ATU e introduce en él motivos propios de la cultura árabe. No cuenta con traducción al castellano.

A raíz de la propuesta del método histórico geográfico, se plantea a continuación la cuestión del origen del cuento popular³³:

La aparición de los mismos cuentos en lugares muy distantes entre sí cuestionó el supuesto de que los cuentos procedían del ámbito geográfico en que vivían [...]. Así que una vez recogidos los cuentos de la oralidad, una de las principales tareas de los folcloristas fue la de buscar su origen, a la vez que investigaban de qué manera se habían difundido por los diversos países del mundo (C. Noia, 2002: 32).

Las teorías principales sobre su origen son: dos de carácter monogenista, una poligenista y una histórica. La primera hipótesis monogenista sería la indoeuropeísta, formulada en 1819 por los hermanos Jakob y Wilhelm Grimm³⁴ y que partía de que los mitos de los pueblos que dieron origen a las lenguas indoeuropeas viajaron desde Asia Central a Europa y aquí la tradición popular se encargó de adaptarlos a nuestras formas de vida y cultura, y se convirtieron en cuentos, por lo cual todos los cuentos compartirían un mismo pasado indoeuropeo. La segunda teoría monogenista es la orientalista, postulada más tarde por Théodor Benfey en 1859, Enmanuel Cosquín (1886) o F.M. Luzel (1887), y la más seguida actualmente³⁵. Defiende que el mayor fondo de cuentos del mundo (excepto las fábulas de Esopo) procede de India, pasando por Persia, y que desde allí se extendió por el mundo a través de viajeros, colonizadores, y llegaron a Occidente introducidos por el imperio islámico en el siglo XII por medio de las traducciones del griego, hebreo y árabe de obras como el *Panchatantra*³⁶, *Hitopadesa*³⁷, *Las mil y una noches* o *Calila e Dimna*. Cabe destacar el papel fundamental de las obras traídas por los árabes a España durante la dominación musulmana y que fueron traducidas en la Escuela de Traductores de Toledo para luego esparcirse por el resto de Europa, como hemos visto en la introducción de esta Tesis. Y lo más probable es que desde Europa llegaran a América a través de las diversas migraciones europeas. La tercera teoría es la teoría poligenista, que plantea que los cuentos se originaron en una época primitiva, salvaje, en varias regiones y que distintos pueblos, en estado cultural semejante, crearon similares narraciones³⁸. Por otra parte, Vladimir Propp (1974) sostuvo que las fuentes

³³ La información sobre las teorías del origen del cuento popular está tomada fundamentalmente de Camiño Noia (2002: 31-5). Consúltese información complementaria en Lada Ferreras (2003: 97-8) u otras fuentes de autoridad como Camarena, 1987.

³⁴ Esta tesis fue presentada entre las conclusiones que añadió a la colección de cuentos: *Kinder- und Hausmärchen* (Cuentos de niños y del hogar) publicada entre 1812 y 1815: la de que el origen de muchos cuentos se remontaba a una arcaica y evolucionada tradición indoeuropea.

³⁵ Por ejemplo, Dieckmann, H. (1997: 253–268), quien establece que los primeros cuentos de hadas registrados fueron de civilizaciones como la india, la sumeria y la egipcia.

³⁶ Es una colección de fábulas y cuentos escritos en el siglo III d.C. por un autor desconocido. Estas historias de animales, en los que los animales representan seres humanos, tenían como fin enseñar la sabiduría del mundo. Mientras que la versión original en sánscrito de estas historias se perdió, el texto sobrevivió en su traducción al árabe de la pluma de un autor persa en el año 750. En castellano (2001).

³⁷ El *Hitopadesa* es la colección más importante y antigua de fábulas y apólogos. Su presunto autor, el sabio Narayana, vivió en una época imprecisa y recogió sus historias de la sabiduría popular y de la tradición oral de la India.

³⁸ Recientemente, un par de investigadores han realizado un análisis filogenético de los populares cuentos de hadas, y han encontrado que muchos de ellos parecen ser mucho más antiguos de lo que se pensaba. En este artículo, Da Silva, científica social y folclorista de la Universidad Nueva de Lisboa y Tehrani, un antropólogo de la Universidad de Durham, (2016) describen el estudio lingüístico que llevaron a cabo y por qué creen que al menos un cuento de hadas tuvo sus orígenes en la Edad del Bronce. Se trata del cuento *El herrero y el demonio* (ATU 330), que se remontaría a aproximadamente 6.000 años; es decir, a la Edad de Bronce.

del relato maravilloso estaban en la realidad histórica porque, según su teoría, una determinada política económica condicionaría los modelos culturales de una sociedad, que crearía consecuentemente ciertos tipos de cuentos en lugar de otros.

Partiré de la teoría del origen árabe y oriental de los cuentos europeos para demostrar que muchos de los motivos de los cuentos del Valle Nuevo pueden rastrearse hasta los cuentos europeos, donde también se encuentran presentes. Por lo tanto, mi objetivo ha sido comprobar si, a pesar de la influencia fundamentalmente árabe que puedan tener CVN, los narradores de esta región cuentan las mismas historias que se narran en Europa. Se trata de cuentos que las tradiciones europeas adoptaron como propias, incluso después de que se hubiera demostrado su procedencia oriental.

He manejado recopilaciones de cuentos árabes de otras áreas geográficas, en especial la del valle del Nilo, en segundo lugar la árabe y en último plano, la europea; es decir, he buscado saber en qué difieren de lo encontrado en estas tradiciones a través de un análisis comparativo de sus personajes, temas, motivos y símbolos; o bien, si por el contrario, no hallaba nada diferente en ellos. He partido de que los informantes de estos cuentos tienen diversos orígenes y forman parte de una comunidad que cuenta con una tradición literaria con unas características determinadas y he analizado cada cuento para buscar esas marcas propias a partir de la bibliografía que conozco sobre el tema.

Para el análisis comparativo de los personajes, temas y motivos, he usado las teorías y catálogos mencionados, y los principales diccionarios de símbolos para definir los símbolos que manejan los y las informantes del Valle Nuevo y ofrecer un estudio comparativo del lenguaje simbólico de los cuentos dentro del contexto árabe y europeo. Para ello me he basado en los trabajos del *Diccionario de Símbolos* del mitólogo Juan Eduardo Cirlot (1992), del *Dictionnaire des symboles musulmans, rites, mystique et civilisation* del antropólogo Malek Chebel (1995) y del *Diccionario de los Símbolos* del filósofo y teólogo Jean Chevalier (2000).

Los símbolos han sido estudiados por varias disciplinas como el psicoanálisis, la poética, la religión, la semiología o la antropología, pero en mi estudio he buscado preferentemente su aporte social, consecuente con las pautas seguidas en esta Tesis, por lo cual he seguido las siguientes definiciones:

El símbolo es la “representación sensorialmente perceptible de una realidad, en virtud de rasgos que se asocian con esta por una convención socialmente aceptada” (R.A.E.).

Los símbolos son las cosas que se representan de acuerdo a lo que afirma el grupo social. No existe necesariamente una relación entre el símbolo y el objeto representado, es decir, el referente. Como la sociedad está de acuerdo en que un determinado símbolo representa un objeto particular, sus miembros tienden a ver el símbolo y el objeto como inseparables (Blake y Haroldsen, 1977: 8).

La dinámica de creación de representaciones inherente al *homo significifer* se extiende al campo de lo social. La construcción de este ámbito compartido se basa en la confluencia y la negociación simbólicas conducentes a la aceptación de unos parámetros y valores por parte de la colectividad (Fernández Pichel, 2010: 275).

Para Chebel (1993: 20), el imaginario árabe no se puede escapar de la influencia de los motivos de la cultura dominante, en la medida en que esta es a menudo una sublimación de una necesidad fundamental más íntima, debido a lo cual comparte símbolos universales, además de un componente propio derivado de la mitología preislámica y el imaginario beduino.

Por otra parte, debo señalar que para este estudio me he centrado en los cuentos de magia, puesto que representan la mayoría de los relatos orales recogidos en mi *corpus*; es decir, en aquellos que contienen seres y/o objetos con poderes sobrenaturales.

1.2.2. Estudio lingüístico

Para conseguir el segundo objetivo, analizaré el papel y recursos narrativos del narrador. He realizado un estudio lingüístico del dialecto del Valle Nuevo y para ello he partido del único estudio existente sobre este que conozco: la tesina del profesor Moḥammed Jalīl Naṣr Allāh, profesor de la Universidad de El-Minya (Egipto), quien me ha dado permiso para consultar su trabajo inédito, lo cual agradezco enormemente.

Para el análisis lingüístico y literario he usado como referencia las obras de Maarten Kossmann (2000), la anteriormente citada obra de Montserrat Rabadán (2003) y la de Nadia R. Sirham (2014).

1.2.2.1. Los cuentos populares como actos de habla

Contar cuentos es una forma de comunicación con otras personas y sus funciones básicas universales son el entretenimiento y la enseñanza, aunque sus contenidos y detalles hayan acondicionado los cuentos originales a las diferentes comunidades y hayan sido narrados a través del dialecto local. Estas peculiaridades locales han conducido a que muchos cuentos se hayan adoptado como cuentos populares propios de cada sociedad, puesto que, como afirma Ong (1995: 45-46), la cultura oral carece de elaboradas categorías analíticas, por lo cual conceptualiza y verbaliza su conocimiento asimilando lo ajeno a los acontecimientos humanos, familiares y/o inmediatos.

Muchos de estos cuentos populares son espejo de problemas comunitarios elementales y proponen una manera de solucionarlos, al mismo tiempo que reflejan y promueven un modelo de sociedad y de valores éticos y religiosos. Mientras las sociedades de tradición escrita (Lamíquiz, 1994: 132-3) parten de una escritura básica que sirve para la comunicación de orden práctico y para elaborar normas sociales o códigos legales apoyadas en el criterio bibliográfico de la autoridad, las sociedades orales tienen como criterio de verdad el criterio genealógico de la tradición. De acuerdo con Calsamiglia y Tusó (2002: 41), los grupos humanos se articulan en torno a una serie de "textos", que se producen en los diferentes ámbitos de la vida social y que existen gracias a prácticas discursivas como el cuento. De manera que, e

insistiendo en la idea de Havelog, Ong y Sirham, si queremos entender la naturaleza de los textos de cualquier *corpus* de literatura oral, es necesario aplicar otras perspectivas además de la semántica y la sintáctica, y analizar el lenguaje dentro de una situación comunicativa concreta; es decir, que para interpretar el significado de los cuentos del Valle Nuevo, deberemos recurrir al estudio de su contexto³⁹ y de “la información pragmática”, entendida de acuerdo con la definición de Escandell (1993: 26) como:

El conjunto de conocimientos, creencias, supuestos, opiniones y sentimientos de un individuo en un momento cualquiera de la interacción verbal. Emisor y destinatario, en cuanto sujetos, poseen una serie de experiencias anteriores relativas al mundo, a los demás, a lo que les rodea... Hay una interiorización de la realidad objetiva. Pero no se trata sólo de conocimientos; la información pragmática comprende todo lo que constituye nuestro universo mental.

Siguiendo las premisas de la pragmática, Austin y Searle (1982, 1994)⁴⁰ concretan el centro de interés en su teoría sobre los actos de habla, que concibe la lengua como un conjunto de acciones que realizan los individuos para conseguir determinados fines; o sea que las palabras, enunciados y expresiones no sólo describen la realidad, sino que también la transforman, al producir acciones y efectos. Esta teoría del análisis del discurso defiende la función de la lengua como uso y no como producto, y aparece tras muchos trabajos de lingüistas y filósofos que se habían centrado en la sintaxis, semántica o fonética de la lengua y en los que se relegaba el habla y el uso lingüístico contextualizado.

Considero que los cuentos populares son actos de habla en sí mismos. Con ellos se crea un mundo social y contienen, a su vez, numerosos actos de habla, y así en la tradición de los cuentos del Valle Nuevo se conjuga una materia universal con las realidades sociales que toman forma en los actos de habla que se realizan en estos textos. La literatura oral fundamenta mundos institucionales, crea sociedad; una sociedad a la que se le ha dado cuerpo y legitimidad a través de la palabra, pues el lenguaje conforma la sociedad y crea un mundo transmitido a través de sus cuentos, que de otra manera no existiría. Los cuentos orales son parte de los intercambios lingüísticos de los hablantes de esta sociedad, son vehículo de un entramado social que se consume y legitima en ellos, en donde el narrador hace partícipe a su audiencia en la construcción de un mundo posible creado en el cuento.

³⁹ Para la pragmática el contexto debe entenderse como situación, que puede incluir cualquier aspecto extralingüístico (situación comunicativa, conocimiento compartido, relaciones personales, etc.).

⁴⁰ Según la teoría de los actos de habla expuesta por Austin y desarrollada y ampliada por su discípulo Searle, el acto de habla consta de tres niveles elementales: ACTO LOCUTIVO: sirve para que el hablante exprese el estado de las cosas, diga algo sobre algo, y se encuentran en el contenido de las oraciones enunciativas (también se lo denomina acto de habla locutorio). ACTO ILOCUTIVO: Es la intención del hablante, su finalidad (denominado también acto de habla ilocutorio). ACTO PERLOCUTIVO: Son los efectos o consecuencias que causan los actos ilocutivos. Tiene en cuenta la reacción al hablar o escribir que realiza un ser humano. Hay varios tipos de actos de habla, cada uno con varios subtipos: ASERTIVOS: expresan la creencia por parte del hablante de que se da determinada situación o suceso; COMPROMISIVOS: comprometen al hablante en la realización de un acto futuro. Son las promesas y los ofrecimientos; DIRECTIVOS: intentan intervenir en la conducta del oyente; EXPRESIVOS: expresan la actitud del hablante ante determinadas situaciones y se suelen asociar a determinadas expresiones fijas; DECLARATIVOS: se utiliza un verbo determinado cuyo significado (principal) sirve para caracteriza el acto ilocutivo. Searle, siguió el análisis de Austin sobre los enunciados de acción o "performativos" y se centró en lo que aquél había llamado actos ilocucionarios (actos que se realizan diciendo algo). Según Searle, las fuerzas ilocucionales de un acto de habla pueden describirse siguiendo reglas o condiciones especificables, dadas tanto por las circunstancias como por el propósito que se sigue en diferentes actos ilocucionarios.

Uno de los principales problemas que debe tratar de resolver la pragmática es el de cómo es posible que no siempre haya coincidencia entre lo que decimos y lo que queremos decir, y de este modo, también nos encontramos en los cuentos de este *corpus* con relatos que contienen numerosos símbolos, además de temas, arquetipos de personajes, motivos y costumbres propias de esta sociedad. Así, para descubrir los complejos mecanismos que subyacen al uso de la palabra, a los procesos de elaboración e interpretación de los enunciados, no debemos olvidar la dimensión pragmática o práctica del uso del símbolo, en lo que se refiere a su relación con el usuario y el entorno, además de su valor semántico y ornamental dentro de los cuentos del *corpus*.

Con todo ello, he pretendido constatar la capacidad de la lengua tanto para crear como para dar forma, al igual que en cualquier sitio, en la sociedad concreta del Valle Nuevo, y lo he llevado a cabo revelando y estudiando patrones que se repiten dentro de ellos, para lo cual aportó un trabajo documentativo, sin centrarme en una exposición teórica del mismo.

Así pues, para poner en práctica este método de investigación, he analizado estos cuentos como contenedores de la realidad sociocultural y de las interpretaciones que estos hacen del mundo, para de esta manera sacar a la luz otras características que también hacen diferentes del resto a los cuentos del Valle Nuevo, al tiempo que los definen.

1.2.3. Estudio etnográfico

Aplicando la anteriormente expuesta clasificación de los cuentos, estableceré los fundamentos para poder estipular las semejanzas de los cuentos recogidos por mí con otros, pero también ambiciono revelar qué los distingue de otros cuentos, y así analizar no solo su enunciado (el hecho literario) y su significado denotativo. También pretendo revelar sus rasgos culturales y su significado connotativo, para comprender mejor la función de estos cuentos dentro del pueblo que los narra y los escucha, y analizar lo que hay detrás de ellos: las costumbres y valores de la comunidad que los transmite y todo aquello que considere que deba ser resaltado y comentado. De este modo, intentaré descubrir las conexiones entre el relato y el entorno social que lo transmite, persiguiendo una perspectiva *emic*; es decir, describiendo los hechos desde el punto de vista de sus agentes, a la vez que desde el inevitable punto de vista del observador o perspectiva *etic*⁴¹.

Al querer usar diversas perspectivas para el estudio y análisis de los cuentos del Valle Nuevo, estoy intentando realizar una visión holística del estudio de la literatura oral, que me lleva a utilizar algunos recursos de la etnografía: una rama de la antropología social que investiga, mediante estudios de campo, la cultura de una tribu o sociedad particulares, que ya ha sido aplicado en el entorno del mundo árabe por los antropólogos Lacoste-Dujardin

⁴¹ La distinción entre *emic* y *etic* fue establecida por el lingüista y misionero Kenneth Lee Pike (1912-2000) para diferenciar las dos perspectivas en las cuales habrían de situarse antropólogos, etnógrafos y otros estudiosos de las ciencias humanas para poder interpretar los actos o productos de otros hombres o de otros grupos sociales. La palabra “etic” se deriva de *phon-etic* (fonética) y “emic” de *phon-emic* (fonémica).

(1970)⁴², Sowayan⁴³ (1992), Altorki y El-Solh (1998) o Abu-Lughod⁴⁴ (2008), entre otros. Sowayan (2003: 133-4) propone mirar a la literatura oral desde una perspectiva amplia y tratarla seriamente como una potente fuerza social, política e ideológica de las sociedades tradicionales. Asimismo, defiende que, al igual que no podemos comprender una conversación fuera de su contexto situacional, tampoco se comprende o aprecia una obra literaria oral desprovista de su contexto cultural. En otras palabras, Sowayan afirma que la literatura oral se incorpora e integra con el resto de la cultura en las sociedades tradicionales y así los estudios literarios y los etnográficos se fusionan y entrecruzan. También, especialistas como Havelock⁴⁵ y Ong⁴⁶ siguen aludiendo constantemente a la naturaleza enciclopédica de la literatura oral, un hecho que ya habían advertido los gramáticos árabes antiguos, quienes llamaron a la poesía preislámica «el registro de los árabes», porque contiene información sobre su historia, genealogía, cosmovisión, valores culturales y modo de vida. Se suman a esta teoría, los argumentos de Nadia R. Sirhan (2014: 45), quien defiende que el folclore de una comunidad no existe aislado, sino que vive en el contexto de la cultura y por consiguiente debe ser estudiado dentro de este contexto y dentro de un *continuum* en el que comunidades o países que se encuentran cerca, geográficamente, difieren ligeramente, pero que según aumenta la distancia lo hace también su inteligibilidad mutua; lo que no quiere decir que no exista un folclore compartido entre países alejados.

⁴² Camille Lacoste-Dujardin fue una etnóloga francesa especialista en la cultura bereber de la región de Cabilia (norte de Argelia), quien en su libro estudia la sociedad cabilia a través de sus cuentos y sus simbolismos

⁴³ Antropólogo saudí que fue profesor de la Universidad King Saud de Riyadh. Para más información consúltese su página web: <http://www.saadsowayan.com>.

⁴⁴ Estadounidense de origen palestino, es profesora de Antropología y Estudios de Género de la Universidad de Columbia (Nueva York) y especialista en el mundo árabe. La mayoría de sus obras se basan en la investigación etnográfica.

⁴⁵ Havelock (1986): Para Eric A. Havelock, la humanidad tiene al menos dos tipos de pensamiento: el abstracto y el concreto, como dos formas distintas de conocer. Así, los pueblos primitivos ordenan su mundo a partir de los mitos (oralidad) y las sociedades modernas a través de la ciencia (escritura); la correspondencia entre concreto-oral y abstracto-escritura plantea dos formas de pensamiento y organización del mundo.

⁴⁶ Ong, Walter J. (1982) estudió la transición de la oralidad a la escritura y cómo esta influyó en la cultura y en la conciencia humana.

II. EL VALLE NUEVO EN SU CONTEXTO HISTÓRICO, GEOGRÁFICO y SOCIAL

Para conocer los matices que pincelan el carácter del narrador del Valle Nuevo y sus cuentos, resulta imprescindible conocer antes algunos aspectos básicos sobre la geografía, historia y sociedad de esta provincia del suroeste egipcio, un entorno sobre el que no se ha escrito mucho y sobre el que he encontrado pocas fuentes autorizadas y actualizadas, por lo que destaco especialmente el trabajo de la historiadora estadounidense Cassandra Vivian (2008). Se trata de un compendio compacto y conciso de la historia, geografía, sociedad y rutas turísticas del desierto occidental egipcio. A pesar de que el objetivo principal de dicho libro fue el de servir de guía de exploración de la región, ofrece también un trabajo de gran valor, a través de una perspectiva diacrónica, sobre cómo ha sido la vida en estos oasis a lo largo de su historia y en su geografía particular. A esta fuente he sumado datos proporcionados por la propia Gobernación del Valle Nuevo, con la entrevista al historiador local Ibrahīm Kāmel Jalīl (antiguo director general del Departamento de Cultura de la Gobernación del Valle Nuevo), y mi investigación personal *in situ*.

En casi todos los oasis de este desierto egipcio, hay constancia de restos de pobladores desde el Periodo Achelense Tardío, en el Paleolítico Inferior, aunque aparecen más evidencias de vida humana a partir del Paleolítico Medio; época en la que vivían como cazadores, recolectores o granjeros en torno a sus ríos y lagos, y además «compartían paisaje con rinocerontes, búfalos, camellos gigantes, asnos, gacelas y antílopes [...] hace unos 44.000 años.» (Vivian, 2008: 23). Pero, cambió el clima, todo se secó y estos primitivos habitantes se vieron obligados a emigrar al valle del Nilo; una circunstancia que se repitió en cuatro ciclos conocidos de la Prehistoria.



2. En color naranja, la zona que ocupa el Valle Nuevo dentro de Egipto.

I. Cronología de la Historia de Egipto

El Imperio faraónico:

- Periodo Predinástico Tardío o Reciente (3000 a. C.)
- Período Dinástico Temprano (2920-2575 a. C.)
- Imperio Antiguo (2575-2134 a. C.)
- Primer Periodo Intermedio (2575-2134 a. C.)
- Imperio Medio (2134 -1640 a. C.)
- Segundo Periodo Intermedio (1640-1532 a. C.)
- Imperio Nuevo (1550-1070 a. C.)
- Tercer Periodo Intermedio (1070-712 a. C.)
 - Período Tardío (712-332 a. C.)
 - Período saíta (656-525 a. C.)
 - Período persa (525-332 a. C.)

Período grecorromano (332 a. C.-395 d.C)

- Periodo helenístico (332 -30 a.C.)
 - Dinastía macedónica (332 - 304 a. C.)
 - Dinastía ptolemaica (305 a. C.- 30 a.C.)
- Periodo romano (30 a. C. -395 d. C.)

Era cristiana (40 d.C. -642)

Edad Media

- Época bizantina (628-642)
- Época islámica (642-1250)
 - Dinastía tuluní (868-905)
 - Dinastía ijshidí (935-968)
 - Dinastía fatimí (969- 1171)
 - Dinastía ayubí (1171-1250)
- Periodo mameluco (1250-1516)

Edad Moderna

- Periodo otomano (1516- 1798)

Egipto colonial

- Ocupación francesa (1798-1801)
- Dinastía de Mohamed Alí (1805- 1881)
- Ocupación británica (1882-1954¹)

Egipto independiente

- La monarquía (1922-1952)
- La república (1952-hasta actualidad):
 - Mohammed Naguib (1953-1954)
 - Gamal Abd en-Naser (1954-1970)
 - Anwar es-Sadat (1970-1981)
 - Hosni Mubarak (1981 -2011)
- La revolución de 2011
 - Mohamed Hussein Tantawi (2011-2012)
 - Mohamed Morsi (2012-2013)
 - Adli Mansur (interino: 2013-2014)
 - Abdelfatah Al-Sisi (2013-2018)

(1) 1922 fue el año de la independencia nominal.

La región forma parte de la extensión oriental del desierto del Sáhara, del desierto libio, que sigue su recorrido, desde la meseta libia del Fezzán hacia el este, adentrándose en las fronteras de Egipto hasta el valle del Nilo, donde toma el nombre de Desierto Occidental y ocupa las dos terceras partes de este país. Pero fue en la época del presidente Gamal Abd el-Naser (concretamente, en 1958), cuando la parte sur de esta área geográfica, donde se situaban los grandes oasis de Jarga, Dajla y Farafra, se separó del resto de los oasis del Desierto Occidental, pasando a limitar al norte con la también nueva provincia de Matruh, al sur con Sudán del Norte, al este con el valle del Nilo y al oeste con Libia y pasó a denominarse «la provincia o gobernación del Valle Nuevo». Este nombre hace referencia a un proyecto del gobierno de Naser para la creación, potenciación y desarrollo de una nueva área geográfica oficial, un nuevo valle fértil en Egipto, paralelo al del valle nilótico. Según relata Vivian en su libro, en la decisión del presidente Naser de revitalizar esta zona, tuvo mucho que ver el gobierno sirio, el cual al unirse a Egipto en la R.A.U.⁴⁷, manifestó su temor de que los habitantes del superpoblado valle del Nilo decidieran emigrar a Siria, por lo que Naser resolvió disipar sus temores con la creación de esta nueva provincia y la planificación de su desarrollo agrícola y potenciación del crecimiento de su población. Así, pasó a convertirse en la más grande de las veintinueve

⁴⁷ La República Árabe Unida fue el estado árabe fruto de la unión de Egipto y Siria entre 1958 y 1961.

gobernaciones o provincias que tiene Egipto, con una superficie de 440.098 km² y una población de 115.000 habitantes –contabilizados en el censo de 2014 por la Gobernación–, lo que supone una densidad de población de tan sólo 0,5 habitantes por km². La gobernación del Valle Nuevo, con capital en Jarga, se dividió, desde entonces, en cinco centros administrativos: Jarga, Barís, Balat, Dajla y Farafra.

Para profundizar más en las características de esta provincia, se debe señalar que el devenir de esta gobernación y, en general del desierto occidental egipcio, estuvo marcado a lo largo de su historia por tres condicionantes, que también han definido su carácter y condicionado su modo de vida:

1. Las rutas caravaneras que los cruzaban y que, además de ofrecer algunas de sus mercancías, traían consigo algo más importante: la protección y cuidado de las paradas de su recorrido para mantener el funcionamiento, fluidez y seguridad, debido, en gran medida, a su valor estratégico añadido.

2. El agua, que como en todo medio desértico, favorecía la vida en sus tierras, atraía a otros habitantes o las colocaba en el mapa de las rutas comerciales o militares; mientras que en su carencia, obligaba a sus moradores a emigrar a otros lugares con más perspectiva de futuro, habitualmente al valle del Nilo.

3. Su dependencia del valle del Nilo y de las fluctuaciones políticas y económicas de este. Desde el Imperio Antiguo, el valle del Nilo usó a estas poblaciones para contener las invasiones de los pueblos del este y del sur y como abastecedor de productos agrícolas y diversos minerales. Lo cuidaba cuando gozaba de una época de prosperidad o lo dejaba abandonado a su suerte en épocas de crisis.

Desarrollaré estos tres puntos en un apartado posterior puesto que merecen especial atención por su vinculación con posibles elementos de los cuentos del *corpus*.

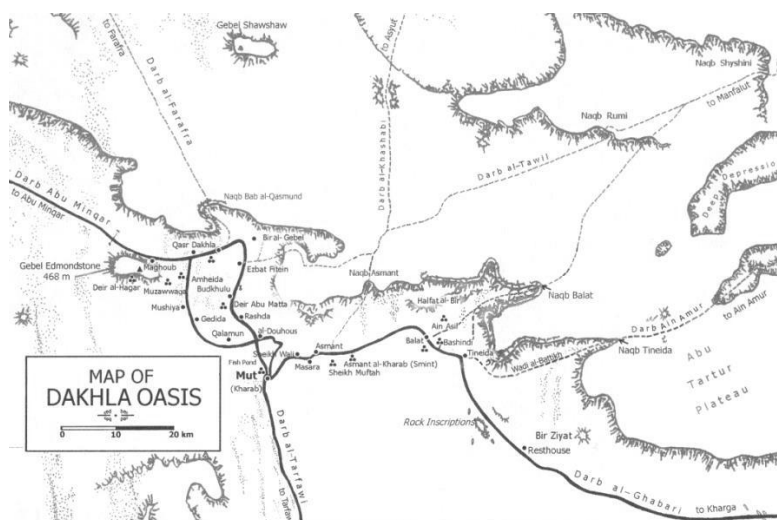
A lo largo de la historia faraónica, los oasis sirvieron como lugares de exilio o refugio. En tiempos de los romanos y bizantinos los oasis gozaron de un cultivo extensivo y se convirtieron en florecientes asentamientos. Más tarde, sin embargo, las incursiones y robos por parte de grupos de diferentes tribus procedentes de Libia redujeron su prosperidad. Los habitantes de los oasis proceden de pueblos libios de habla bereber, mezclados con inmigrantes del sur de Egipto y otra gente exiliada del valle del Nilo. En la época islámica, llegaron allí los árabes que legaron la lengua que hablan ahora: el árabe.

Para conocer mejor estos aspectos, me centraré en las generalidades de la provincia del Valle Nuevo y fijaré la atención en sus implicaciones especiales sobre el oasis de Barís (que pertenece a Jarga) y sobre El-Qasr (localidad del oasis de Dajla), por ser los pueblos originarios de los informadores de los cuentos recogidos.

2.1. El-Qasr (Dajla) y Barís (Jarga)

2.1.1. El-Qasr (Dajla)

El nombre del oasis de Dajla, donde se sitúa la población de El-Qasr, hace referencia — según el historiador *wahatí* Ibrāhīm Kāmel Jalīl— a que se halla en la entrada de los oasis del desierto occidental egipcio hacia la inmensidad del desierto libio. Pero antes también fue conocido por otros nombres como: el Oasis Interior, Oasis Magna y Zeszés (lugar de las Dos Espadas). Se encuentra a 190 km. al oeste de Jarga, con una superficie de 120.438 km² y una



3. Mapa del oasis de Dajla

población de 71.981 habitantes⁴⁸, según el censo del 2014 especificado en el libro anual que edita la Gobernación del Valle Nuevo sobre datos e infraestructura⁴⁹, mientras que la población de El-Qasr es de 8.244 habitantes. El centro administrativo de Dajla lo compone la ciudad de Mut, capital de este oasis desde la dinastía XVIII del Imperio Nuevo (c. 1500 a.C.) y que

sustituyó a la anterior Ayn Asil. Dajla está compuesto por catorce distritos locales rurales, que son: El-Masara, Asmant, El-Rashida, Budjulu, El-Hindaw, El-Uweynat, El-Gedida, El-Mosheya, El-Qalamun, El-Qasr, Garb El-Qasr, El-Mawhub, Garb El-Mawhub y Sharq El-Uweynat.

Su paisaje se caracteriza por su arena dorada, el verde de sus campos y su tierra rojiza, que contrasta con los tonos marrones del paisaje de Jarga. A este predominante rojizo también colabora el tono de sus construcciones de ladrillo, fruto de la presencia de arcilla roja en la zona.

Este oasis ha sido habitado ininterrumpidamente desde hace ocho mil años y su historia ha estado condicionada por los cambios climáticos de la región. Su vínculo con el valle del Nilo se inició en torno al 2.500 a.C., una larga historia de vida humana que ha atraído un proyecto de investigación de la universidad australiana de Monash conocido como *The Dakhleh Oasis Project* (DOP), el cual ha escogido estos oasis para estudiar la interacción entre los cambios medioambientales y la actividad humana a lo largo de la Historia; una elección tomada, según justifican sus responsables, por tratarse de un microcosmos aislado cuyos restos históricos podrían descubrir soluciones y errores ya experimentados, que ayuden a entender y solventar problemas medioambientales actuales. Se trata de un estudio regional a largo plazo que además del oasis de Dajla también incluye el área más grande del Paleoasis. El estudio abarca

⁴⁸ Según fuentes de la gobernación del Valle Nuevo.

⁴⁹ *Al-Wādī al-Yādīd. 'Aṭā' mutawāšil wa'inṣāzāt bilā ḥudūd* (El Valle Nuevo. Un don continuo y logros ilimitados). 2010. Gobernación del Valle Nuevo.

desde la primera incursión de los humanos en el Pleistoceno Medio hasta llegar a los agricultores de los oasis del siglo XXI, y toda la actividad humana y las condiciones cambiantes del medio ambiente.

Fue la época islámica (641-1798) el periodo que dejó una huella más visible en Dajla. Se trató del primer oasis al que llegaron los invasores árabes y precisamente en el periodo ayubí (siglo XII):

Se construyeron las ciudades fortificadas de El-Qasr, Qalamun y Budjulu, que se escogieron por ser lugares que contaban con defensas naturales, normalmente una colina o un acantilado, y estas ciudades islámicas fueron divididas en barrios con puertas, que se cerraban por la noche, por los invasores (Vivian, 2008: 176).

El-Qasr (Dajla), situado en el extremo septentrional del oasis de Dajla y a 28 km. de Mut, es un pueblo medieval islámico construido sobre cimientos de la época romana y se cree que fue el pueblo más antiguo de este oasis habitado ininterrumpidamente. Se construyó en lo alto de una colina, siguiendo una disposición de ciudad fortificada, que ha sido modificada porque el pueblo se ha extendido, naturalmente, fuera de sus murallas. Los habitantes de El-Qasr todavía pasean hoy por las estrechas calles de su pueblo antiguo, que en algunas partes todavía se hallan cubiertas con hojas de palmera. Hay edificios con dinteles tallados en puertas de madera con inscripciones coránicas, que datan de 500 años atrás y algunos de los cuales tienen unas cuatro o cinco plantas. Sobre las jambas de la puerta del tradicional edificio islámico conocido como la Casa de Abū Nafīr, aún se pueden observar jeroglíficos del antiguo emplazamiento sobre el que se construyó.

Como apunte curioso, señalaré que los tópicos de los *wahatíes* actuales sobre sus vecinos de El-Qasr y los habitantes de Dajla en general, hablan de su gusto por aprender y relacionarse con gente formada en literatura y arte de El Cairo, de su moralidad, generosidad y bondad.



4. Pueblo antiguo de El-Qasr

El-Qasr ha sido uno de los dos pueblos escogidos para recoger los cuentos populares de su tradición oral por las siguientes particularidades:

1. Es el pueblo más antiguo de Dajla –junto con la capital Mut– y el más importante, donde todavía se conservan edificios de la época ayubí. Los qasríes siguieron viviendo en el pueblo antiguo fortificado hasta hace poco y se conservan allí restos del antiguo Egipto (que se usaron como piedras ornamentales para construir los edificios ayubíes).

2. Fue centro comercial y epicentro de algunos oficios tradicionales como la alfarería, la cestería de mimbre, la carpintería, la herrería y la elaboración de esteras; elementos de la vida cotidiana que aparecen frecuentemente en los CVN. El arte tradicional de la elaboración de esteras existió hasta hace unos años en que falleció su último artesano. Pero todavía se conserva y usa la fábrica de cerámica y un antiguo molino de maíz, y los ladrillos de barro todavía se siguen haciendo también de modo tradicional.

3. Fue refugio de los senusis, que permanecieron allí durante algún tiempo y algunas de las personas de El-Qasr adoptaron su confesión. Los senusis fueron una orden religiosa musulmana de prácticas fundamentalistas nacida en Libia y fundada por el místico musulmán Es-Sayyed Moḥammed bin ‘Alī es-Senūsī Jaṭībī (nacido en 1787). Este grupo habitó el Desierto Libio y ejerció una gran influencia política y religiosa en la región, restaurando fuertes creencias religiosas en estas tribus que, para ellos, se hallaban en un periodo de “laxitud moral”. Algunos de los narradores de los cuentos se apellidan *Senūsī*, lo cual evidencia su procedencia.

4. Fue también objetivo territorial y confesional del mahdismo⁵⁰ procedente de Sudán⁵¹.

En las páginas siguientes se estudiará si los valores y características propias de los habitantes de El-Qasr, y la variada procedencia y la antigüedad de este emplazamiento aparece reflejada en los CVN: tanto en lo que se refiere a posibles confluencias con cuentos recogidos en Libia o en Sudán, como por la pervivencia en el *corpus* de antiguas tradiciones locales.

2.1.2. Barís (Jarga)

Barís es el segundo mayor asentamiento de Jarga y la última población importante del sur del desierto occidental egipcio

La capital y centro administrativo de la gobernación del Valle Nuevo y del oasis de Jarga se llama igualmente Jarga (o Qasr el-Jarga) y fue conocida antiguamente como la ciudad de *Oasis, el Oasis de Tebas o el Oasis del Sur*). Es el mayor de los oasis de todo el desierto

⁵⁰ Movimiento espiritual islámico que se basa en el concepto del mahdi. El mahdi es un guía espiritual, que según este movimiento religioso, aparecerá el día del fin del mundo para establecer una sociedad islámica perfecta en la tierra, antes del Día del Juicio Final. En 1880, un musulmán sudanés se presentó como mahdi, dirigió la sublevación de los derviches en el Sudán, ocupó Jartum y derrotó al general inglés Gordon, lo que provocó la intervención inglesa. Diversos líderes religiosos se han autoproclamado como el profetizado mahdi, aunque en ningún caso con aceptación de la mayoría de la población musulmana

⁵¹ En las referencias a Sudán, no siempre puedo especificar si las referencias que manejo se refieren a su posterior división en Sudán del Norte y Sudán del Sur, por lo que cuando no es así, mantengo el nombre antiguo de Sudán.

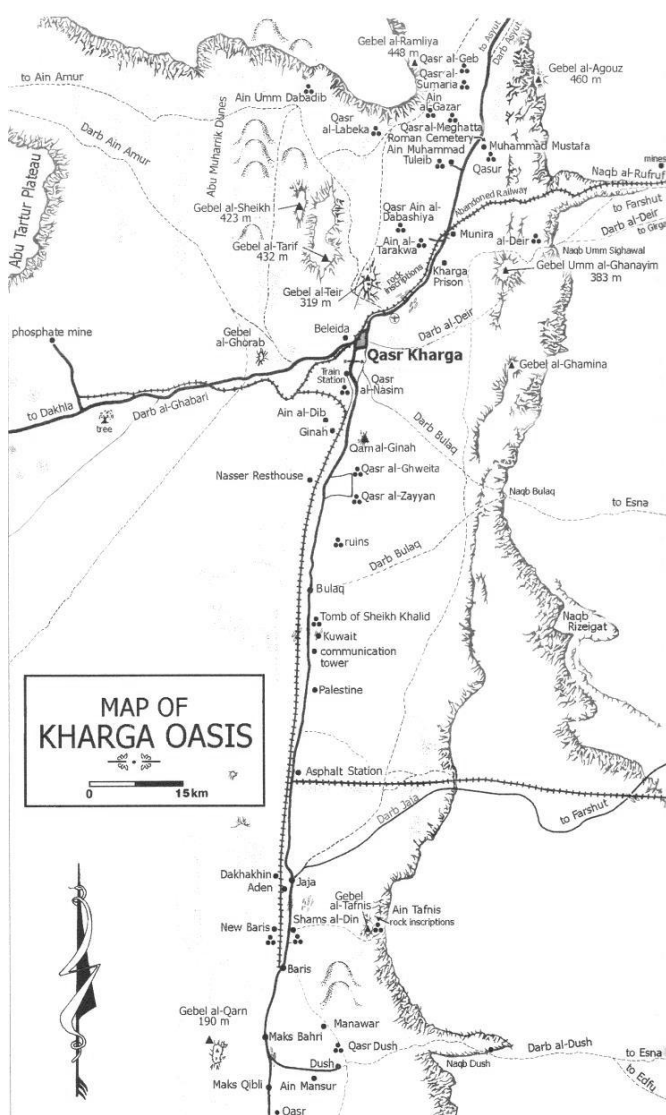
occidental egipcio y dista de El Cairo 600 kilómetros, lo que lo convierte en el oasis más lejano de la capital egipcia. De hecho Luxor es la ciudad importante más cercana a Jarga.

Barís se sitúa a noventa kilómetros al sur de Jarga. Según el censo del 2014, Barís cuenta con una población de 12.000 habitantes, que viven en una superficie de 59664 km². Barís es, además, uno de los centros administrativos del Valle Nuevo y posee a su vez ocho distritos locales, que son: Bagdad, Jedda, Gormshin 7, Aden, El-Meks al-Qabali, El-Qasr el-Qabali, Darb el-Arbain el-Awwel y Darb el-Arbain et-Tani.

Barís aparece tras una carretera salpicada por trece poblaciones creadas durante la época de Naser, con nombres de ciudades de la Liga Árabe y cuya creación respondía a un proyecto para facilitar las comunicaciones entre todos los pueblos del Valle Nuevo. Cruza esta carretera una vía ferroviaria medio engullida por la arena, que una vez formó parte de un proyecto de comunicación con Dajla, pero que fue abandonado a los 30 km.

Barís fue el segundo de los dos pueblos escogidos para recoger sus cuentos tradición oral por sus particularidades con respecto al resto de poblaciones del mismo valle:

1. Es uno de los pueblos más antiguos de todo el Valle Nuevo. Todo el oasis de Jarga estuvo bajo el mar en la Prehistoria, por lo que se han localizado numerosos fósiles y, como ejemplo ilustrativo y curiosidad, apuntaré que aquí se encontró el dinosaurio herbívoro ornitisquio. En Barís se encuentra el templo romano de Dush, dedicado al dios Serapis y cuyo nombre deriva de Kush, la antigua capital de Sudán. Este templo estaba vinculado a la antigua ciudad de Kysis, que fue abandonada cuando sus manantiales subterráneos, conducidos por un sistema de tuberías de arcilla, se secaron. El nombre de Barís, se dice que fue tomado de "Berez" (Bīrīz), el nombre del comandante persa del ejército de Cambises⁵², quien, según la

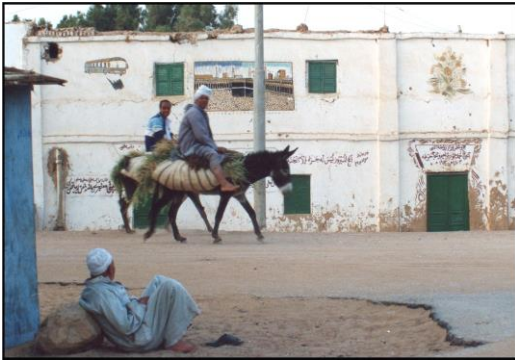


5. Mapa del oasis de Jarga

⁵² Cambises (528-521 a.C.), rey persa de la dinastía aqueménida e hijo de Ciro el Grande, organizó una expedición militar compuesta por 50.000 soldados hacia el Oráculo de Amón, en el oasis de Siwa, para castigarlo por haberle insultado. La falta de preparación de la expedición y las extremas condiciones del desierto, hicieron de la travesía un auténtico infierno, hasta el punto que, según el relato del historiador griego Herodoto, el ejército en pleno fue engullido por una tormenta de arena y desapareció sin dejar rastro. «En concreto, la versión que, a título personal, dan los amonios es la siguiente: "resulta que,

leyenda, quedó enterrado en el desierto junto a todo su ejército por una tormenta de arena cuando se dirigía al Oasis de Siwa para destruir el templo del dios Amón.

2. Está situado dentro de la ruta de Darb el-'Arba'īn, que iba desde Sudán a Egipto, y viceversa y que fue utilizada para el transporte de mercancías y el comercio entre los dos países y que aún se sigue usando hasta la actualidad para transportar natrón, un secante natural que se usa para el curtido. Fue centro del comercio de dátiles y fruta de los oasis, que era intercambiada por grano, a través de esta ruta. Estuvo sometida a las incursiones de los derviches procedentes de Sudán, algunos de los cuales se establecieron en Barís, aportando por tanto su cultura.



6. Calles de Barís (Jarga), 1993.

Examinaré si en los CVN se revela de alguna manera la antigüedad de su asentamiento, su geografía, las leyendas sobre este poder devorador del desierto, la influencia sudanesa, su marcado carácter como epicentro comercial, así como la idiosincrasia de sus habitantes.

Según mi conversación con el historiador local Ibrahīm Kāmel Jalīl⁵³, el 90% de la población de Barís procede de la emigración proveniente de la zona de Asuán, en el sur de Egipto. La mayoría

de los *barisíes* (*bārāys*, según el gentilicio local) se dedican a la agricultura, y en especial a la producción de dátiles, favorecidos por la profusa fertilidad de sus tierras. Para el intercambio comercial exterior, tradicionalmente la gente del oasis de Jarga mercadeaba con El-Sohag (en el valle del Nilo), mientras que Dajla lo hacía con Giza, de la que distaba 180 km. a camello. Allí llevaban frutas deshidratadas y dátiles y traían telas, jabón, especias, café, etc. No obstante, se autoabastecían en las necesidades alimenticias básicas: carne, verduras, grasa, fruta, etc. Apunta asimismo Kāmel Jalīl que los tópicos sobre los hombres y las mujeres de Barís por parte de sus convecinos del Valle Nuevo se refieren a su rapidez de habla, confianza en sí mismos y generosidad. Un hecho particularmente revelador de esta idiosincrasia de sus habitantes es que tras haberse construido a dos kilómetros del pueblo original un nuevo pueblo por el famoso y reconocido internacionalmente arquitecto, Hasan Fathi⁵⁴, estos rechazaron vivir en él debido a que, según ellos, estas construcciones parecían



7. Nueva Barís, 2011.

Nueva Barís. 2011

cuando, desde la mencionada ciudad de Oasis, se dirigían contra ellos a través del desierto y estaban, más o menos, a mitad de camino entre su país y Oasis, se desató sobre los persas, mientras estaban tomando almuerzo, un viento del sur sumamente violento, que, arrastrando torbellinos de arena, los sepultó, y así fue como desaparecieron» (Herodoto, *Historia*, Vol. III).

⁵³ En conversaciones con él.

⁵⁴ Hasan Fathy (Alejandría, 1900-1989), conocido como el arquitecto de los pobres, se hizo famoso por utilizar métodos y materiales antiguos de la región, defendiendo con su obra una arquitectura sostenible y respetuosa con el entorno. Su técnica más característica fue la de usar ladrillos de barro para crear bóvedas y cúpulas, y para el proyecto de Nueva Barís se basó en los principios de la arquitectura tradicional de los oasis.

tumbas; así que las obras se pararon a finales de los años sesenta del siglo pasado, coincidiendo con la Guerra de los Seis Días y desde entonces, el proyecto de Nueva Barís (*Barīs Ġedīda*) permanece abandonado. La idea de Hasan Fathi⁵⁵ era diseñar una nueva comunidad para unos cientos de individuos que habitaban Barís a comienzos de los años sesenta, reactivar la histórica habilidad comercial de sus habitantes y que sirviera como modelo para los nuevos pueblos de los oasis. Según cuenta la escritora de Al-Ahram, Nevine El-Aref (2012), en un artículo sobre el oasis de Jarga:

Quiso hacer una versión moderna de las ciudades-fortaleza medievales de los oasis, con pasajes cubiertos y patios, con una estructura que permitiese la circulación de aire fresco y que la luz solar entrara sólo en la parte interna de la vivienda a través del patio. Se trataba de un diseño ideal para una comunidad del desierto, que incluía un mercado. Fue diseñado para satisfacer todas las necesidades de una salida comercial (...). Durante las últimas décadas, se han hecho sugerencias al más alto nivel para su uso como un centro de arte o mercado local, pero no se ha llegado hasta ahora a ningún consenso.

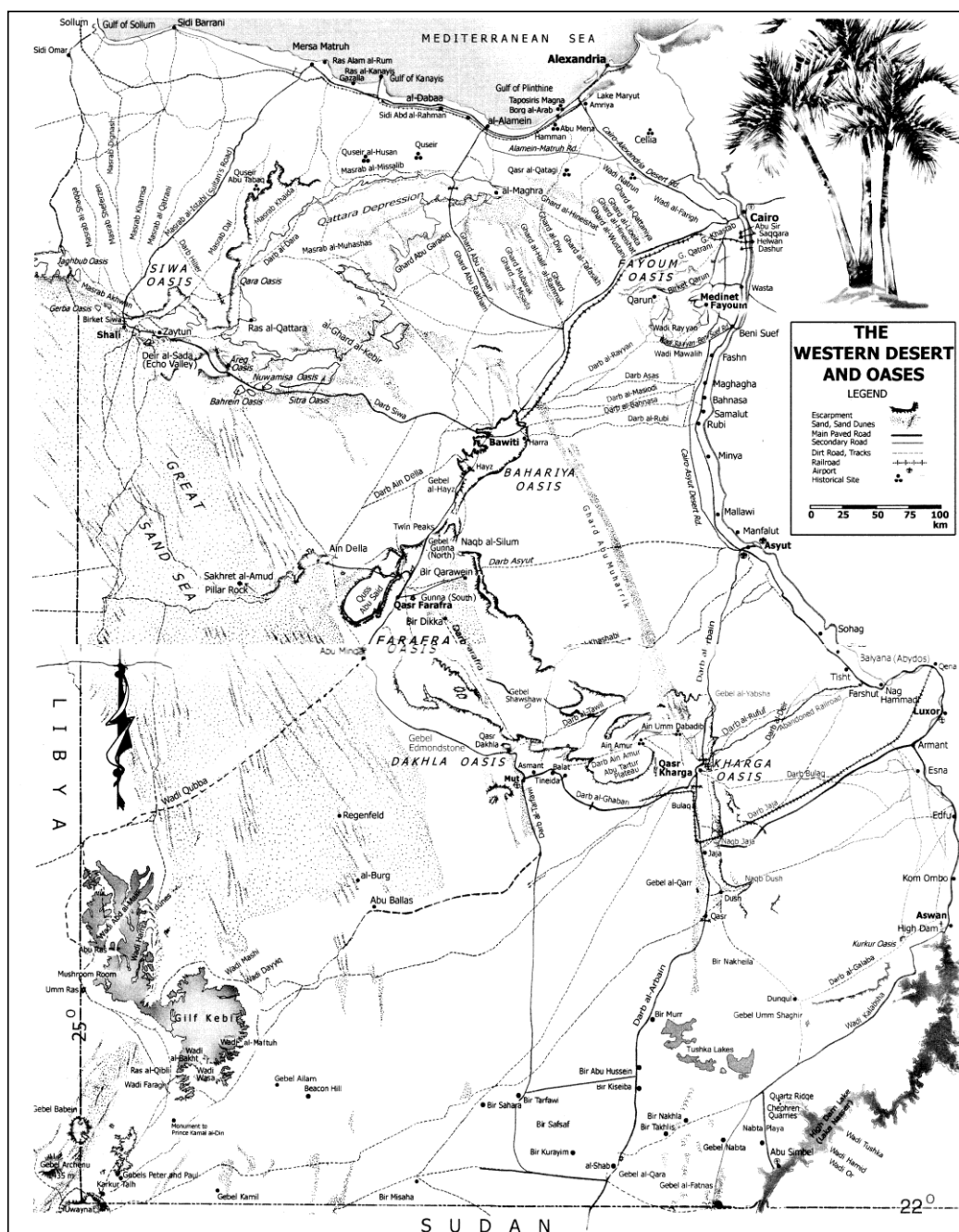
2.2. Las rutas caravaneras

Los oasis del Valle Nuevo fueron lugar de paso de numerosas rutas caravaneras que cruzaban el desierto occidental egipcio y lo aprovisionaban de mercancías, pero también de habitantes de otros orígenes, de nuevas influencias culturales y nuevos cuentos. Antes de que se abrieran las carreteras actuales, había una red de rutas en el Sáhara Occidental, que unían los países del Magreb y llegaba por el sur hasta Sudán. La mayor y, posiblemente, la más vieja de las rutas que lo atravesaba fue la ruta este-oeste Darb el-Ḥāġġ al-Magrebī o La Ruta Magrebí de la Peregrinación, que partía del Magreb hasta La Meca y que fue la vía que utilizó un porcentaje considerable de los ancestros de los actuales pobladores de los oasis del Valle Nuevo, quienes, tras haber cumplido con los preceptos de la peregrinación, decidieron establecerse allí. Existe constancia del uso de esta ruta desde la época faraónica e incluso fue registrada por Herodoto en su obra *Historia* con el nombre de la Ruta de las Caravanas. Vivian (2008: 30) recoge que en su paso por Egipto, «esta ruta empezaba en Tebas, en el este, luego, subía Nilo arriba y se metía por el desierto en dos localidades diferentes: desde Jarga a Siwa y desde Bahriya a Siwa», para luego continuar hasta Marruecos. Según el historiador sudanés Yūsuf Faḍl Ḥasan (1989) de la Universidad de Jartum, así podían evitarse la extorsión oficial y el pillaje al que se exponían pasando por el valle del Nilo.

África septentrional estaba atravesada asimismo, de norte a sur, por cinco rutas que la comunicaban con el África subsahariana, siendo la más oriental y la mayor de ellas la ruta de Darb el-'Arba'īn (El Camino de los Cuarenta). Se trataba de una vía utilizada desde tiempos del Egipto de los faraones para comerciar con Sudán y a través de la cual, también comerciantes de esclavos traían a personas capturadas en el África subsahariana. Era una ruta con una longitud de 1.721 km., que iban desde Fasher, en Darfur, hasta Asyut, en Egipto, para después

⁵⁵ Para más detalles sobre esta construcción como ejemplo de proyecto utópico, consúltese: Miles, Malcolm (2002, 2008).

cruzar por el medio de los oasis de Barís y Jarga, donde se tasaba la mercancía de las caravanas. Además de esclavos, se traía de África, oro, marfil, ébano, plumas de avestruz, especias, etc. y se volvía, principalmente con telas, azúcar, cobre y armas; en un duro y largo camino en camello que duraba cuarenta días, le daba el nombre a la ruta (Darb el-'Arba'īn) y, en consecuencia, ya informaba sobre la distancia. Históricamente la era faraónica y la época romana se describen como la edad de oro de los oasis, como menciona Gamal Hamdan (1967: 322): «Durante los períodos de caos y guerras en el sur de Egipto, cuando las rutas comerciales y el transporte con Sudán se volvían inseguros, como durante la invasión asiria en las que Tebas fue quemada, era la ruta a través de los oasis y la ruta de Darb el-'Arba'īn la alternativa posible a la ruta del valle del Nilo». Durante el Imperio Antigo de Egipto, Dajla fue



8. Mapa del Desierto Occidental y los oasis (Vivian: XVII-XIX)

considerado el más importante de sus oasis y estaba comunicado con el valle del Nilo por medio de otra transitada ruta llamada ed-Darb eṭ-Ṭawīl. Dajla interesaba a los faraones por su situación geográfica para proteger la frontera occidental, mientras que desde Jarga controlaban la meridional. De este modo, los representantes del poder central se preocuparon de mantener y defender los almacenes que sostenían a las expediciones reales hacia el oeste y el sur y también aparece constancia, en inscripciones funerarias tebanas del Imperio Nuevo, de su contacto con los habitantes de Jarga y Dajla para la recaudación de sus impuestos. Estos se cobraban en forma de dátiles, uvas, vino, productos tejidos y minerales, como el ocre. Fue muy apreciado el alumbre de la zona, con el que se conseguía el azul cobalto para el cristal que adornaba las casas y palacios de las clases privilegiadas del valle del Nilo. No obstante, el oasis de Dajla cobró mayor importancia durante el Periodo saíta y el Periodo Tardío, a partir de la llegada de los libios al trono de Egipto (654-33 a.C.), por su situación entre el valle del río Nilo y la capital libia. La ruta de ed-Darb eṭ-Ṭawīl, además de comunicar los dos valles, conectaba, a su vez, con la ruta de acceso al sur de Darb el-'Arbaīn, cuando había guerras en el valle del Nilo. En esta época se empezó a supervisar Darb el-'Arbaīn y se construyeron en el oasis de Jarga los templos de Hibis y Guweita para salvaguardarlo. Aumentó la población y se procedió a la construcción de muchos acueductos a lo largo del desierto. Fue un periodo de bonanza que se mantuvo en la época del rey persa Darío I (521-486 a.C.), quien mandaría reconstruir los dos templos citados y así vinculó permanentemente Jarga con el valle del Nilo. Este estado de bienestar se mantuvo hasta la época romana, la cual supuso el periodo de mayor prosperidad para la zona y en especial para Jarga. Así describía la zona el geógrafo e historiador griego Estrabón⁵⁶ en su obra *Geografía* (II: 180 y XVII: 813): «Este continente se asemeja a la piel de una pantera, por estar salpicado de distritos habitados, aislados en medio de un suelo de arena y áridos desiertos; los egipcios llaman a estos cantones Auasis» y (Estrabón XVII: 42): «En línea paralela con Abidos y a una distancia de unos tres días de viaje, hay un lugar bastante habitado, bien provisto de agua, que produce vinos y otras materias primas en suficiente abundancia». Durante este periodo, también se creó una ruta de comunicación entre los oasis de Jarga y Dajla. La protección de las rutas comerciales que cruzaban Jarga se hizo más patente con la creación de torres de vigilancia a lo largo de su recorrido, la construcción de nuevos pozos y caminos militares y civiles, el envío de dos batallones de entre 500 y 1000 hombres (muchos de ellos beduinos supervisados por oficiales romanos) y el refuerzo de las fortificaciones ya existentes en Darb el-'Arbaīn (como las de Zayyan y Dush), por temor a invasiones provenientes del sur. Jarga fue conocido por aquel entonces como el Oasis de Tebaida.

No existió en Dajla una cadena de fortalezas como la de Jarga, porque por Dajla no pasaban tantas rutas caravaneras como por Jarga y, por supuesto, ninguna de las vías que atravesaban Dajla necesitaba una protección tan implacable como la que precisaba Darb el-'Arbaīn.

La importancia de estas rutas era tal que algunas se mantuvieron en secreto durante siglos y sus pozos se guardaban, vigilaban y cuidaban –u ocultaban, a veces- con acuciado celo.

⁵⁶ Estrabón (Strabo) (c. 63 a.C. - c. 24 d.C.) fue el primer geógrafo conocido en mencionar estos oasis.

No obstante, la mayoría no pudo evitar acabar siendo utilizadas una y otra vez como vía de entrada de incursiones foráneas. Algunas veces también trajeron consigo nuevas ideologías que transformaron la cosmovisión de los pueblos autóctonos, como habría de ser el caso del islam, que entró en los oasis de Jarga y Dajla por las rutas del oeste. Por su posición en el extremo más occidental, Dajla sufrió muchas y severas razias durante su historia, hasta que en época mameluca, se decidió destruir los pozos de esta vía «hasta una distancia de siete días» (Vivian, 2008: 177) y de este modo desapareció este camino, pero a su vez mermaron estas incursiones.

Todas estas rutas comerciales volvieron a alcanzar un segundo apogeo entre los siglos XI y XIV y decayeron con la colonización del norte de África, el uso de otros medios de transporte alternativos y la extinción del comercio de esclavos, especialmente tras la celebración de la Convención Angloegipcia para la Supresión del Comercio de Esclavos de 1877.

Estas caravanas eran conducidas y organizadas por un líder al que se le daba el título de *jabīr* (experto). Se sentaba frente a dos tambores, colocados a ambos lados del camello, en la cabecera de la caravana y este sonido ayudaba a organizar la caravana y anunciar su llegada a los pueblos. Cuando, finalmente, llegaba a El Cairo, se vendían allí unos tres cuartos del número total de los camellos para carne o uso como animales de carga y el resto volvía con otras mercancías, de regreso a Sudán. Estas caravanas podían llegar a incluir hasta cinco mil camellos y según registró el historiador árabe Ibn Jaldún en 1353 (Shaw, 2010: 117) se llegaron a registrar caravanas de 12.000 (sic) camellos, lo cual podría equivaler a unas 1.600 toneladas potenciales de mercancía.

Según el historiador *wahatī* Ibrahīm Kāmel Jalīl, Dajla y Jarga se autoabastecieron siempre de productos alimenticios básicos, como carne, verduras, grasa, etc., y para proveerse de otros productos de los que carecían, como telas o jabón, Jarga usaba sus rutas orientales hasta la ciudad de Sohag, en el valle del Nilo, que fue un importante centro comercial. A cambio de sus mercancías, Jarga les proporcionaba dátiles. Siempre se dependió de estas lentas y duras rutas, recorridas a camello, para poder comunicarse regularmente con otros lugares hasta que, con el siglo XX, aparecieron los coches en estos oasis. Antes de la época de Naser, sólo había un coche que los comunicaba con el valle del Nilo una vez por semana y el viaje duraba como mínimo dieciséis horas. En aquel entonces y dentro del plan de desarrollo del gobierno de Naser de esta nueva zona, se estableció allí una Autoridad del Desierto compuesta por militares y gente con formación especializada. En Jarga, la capital del Valle Nuevo, se pavimentó la carretera que llevaba a Asyut, se construyó un aeropuerto y un hotel. Además se llevó a cabo un proyecto de investigación para determinar la cantidad de agua subterránea de la zona, se acondicionaron los pozos ya existentes y se crearon 30.000 acres de nueva tierra, lo cual atrajo a muchos granjeros del Alto Egipto, especialmente hacia Jarga. Más tarde, en 1964, se crearon otros catorce pueblos en Jarga, se excavaron ciento cincuenta nuevos pozos (habilitando con ello más tierra cultivable), se pavimentaron las carreteras y todos los pueblos dispusieron de electricidad. Hoy en día, en el Valle Nuevo se está promoviendo el desarrollo de su agricultura, minería (los fosfatos, en especial) e industria. Ayudado por la mejora de la infraestructura de las vías de comunicación que lo comunican con Asyut, Luxor y El Cairo, se está fomentando también la industria turística, con las ventajas e inconvenientes que ello siempre conlleva: beneficios económicos, pero pérdida de

espontaneidad de sus habitantes, de las artes, tradiciones populares y su sustitución por otras más lucrativas.

Las antiguas rutas caravaneras de Darb el-'Arba'īn (que unía Egipto con Sudán) y Darb el-Gubārī («El Camino de Polvo», que comunicaba los oasis de Jarga y Dajla) fueron abandonadas debido a la escasez de agua y el movimiento de las dunas por causa del viento, y se corresponden más o menos con los caminos que toman las carreteras actuales. También la actual carretera que sale de Dajla hacia el norte, hasta el oasis de Farafra corre casi en su totalidad sobre el mismo trazado de la antigua ruta de Darb el-Farāfra. De este modo, actualmente los camiones y los trenes han suplido a los camellos y estos ya sólo se encaminan desde Sudán a Egipto (el mayor mercado de camellos de Oriente Medio) para acabar, principalmente, en sus carnicerías.

2.3. El agua

Las principales fuentes de obtención de agua en los oasis de Jarga y Dajla son los manantiales (*el-'oyūm*) y los pozos (*el-'ābār*), que llevan suministrando agua desde hace miles de años; algunos desde el periodo achelense del Paleolítico Inferior. El Desierto Libio está lleno de agua subterránea, sólo fácilmente accesible a través de sus depresiones, por hallarse al nivel del mar, como Jarga y Dajla, que cuentan además con el agua más dulce de la zona. Esta

agua subterránea, que emana en forma de manantiales o pozos, procede del río Nilo y del agua fósil del sudeste de Libia, noroeste de Chad y norte de Sudán, y se conoce como el Sistema Acuífero Nubio. La fertilidad de las tierras de Dajla hizo que ya Roma lo utilizara para abastecerse de cereales.

Para favorecer esta producción se excavaron más pozos a parte de los ya existentes de la época faraónica y que los habitantes de los oasis conocen –



9. Manantial del Valle Nuevo, 1993 (C. Seoane)

por extensión– como “pozos romanos”. La mayoría son de agua caliente, que llega a alcanzar los 47° C. Aparte de sus funciones primarias básicas como fuentes de agua potable, fueron tradicionalmente lugares donde se lavaba la ropa y sus vecinos se bañaban y, por lo tanto, constituían importantes centros de reunión. «Los manantiales y pozos de Dajla contienen hierro, magnesio, sulfuro y cloruro y sus aguas calientes son buenas para el reumatismo, resfriados, enfermedades de la piel y piedras en el riñón» (Vivian, 2008: 180). Son estas aguas las que también dan vida a la flora típica de los oasis, que se compone principalmente de acacias, palmeras, salvia y diversas especies de arbustos.

A los antiguos manantiales se les conoce también en la zona como “manantiales romanos”, aunque en el caso de Jarga posiblemente se deban atribuir a los persas, que desarrollaron allí recursos de agua. Otro método de obtención de agua en Jarga, usado desde

tiempos remotos es un sistema de acueductos subterráneos, cuya agua se llevaba a la superficie por medio de canales (*et-tor'a/el-'enāya*), ya en ruinas desde finales de la época romana. En lo que se refiere a Dajla, los pozos eran la primera parte del sistema de irrigación, que se complementaba con canales de irrigación para transportar desde estos el agua a los campos (Vivian, 2008: 127 y 189).

Hoy en día vuelve a haber problemas de sequía y en muchos de los manantiales es necesario bombear el agua para poder usarlos para el baño. También la alberca frente a la ciudad vieja de El-Qasr (Dajla) que reflejaba su característico perfil se ha secado y ahora su lugar lo ocupa un gran huerto.

En los CVN aparecen reflejados manantiales, pozos y canales de riego como espacios donde tienen lugar acciones de los relatos, a los que a veces se refieren los narradores como *bahr*⁵⁷ (mar). En ellos, los canales de riego (*et-tor'a*), los arroyos o acequias (*el-'enāyāt*) y el mar son espacios que se revelan negativos; ocultan secretos y vilezas. Eš-Šāṭer Moḥammed acosa a la heroína en un espacio acuático en el cuento 37, *Senāys la Ingeniosa*: «Y por la mañana, otra vez, le hizo insinuaciones en los canales de riego». Y al mar es adonde se arrojan los cadáveres para ser olvidados, como en el cuento 8, *Manoscortadas*: «Tu madre se escapó corriendo de mí, asfixió al niño y lo echó al canal», o en los relatos 29-30, *'Ayša y 'Ayūša*: «Agarraron a esta, su hermana pequeña, la mataron, la llevaron al mar y la arrojaron» y en 20, *El gūl y los cazadores de gacelas*: «Estaba muerta aunque respiraba y llegaron sus siete tíos. La colocaron en un cofre y la dejaron en el mar». También, el hombre-mono protagonista del cuento 46, *El dueño de la tienda y su sirviente*, lanza a la mujer de su patrón, después de haber intentado ellos deshacerse de él primero de la misma manera.

Por el contrario, el agua de pozos y manantiales es un elemento purificador donde las protagonistas de los CVN lavan la ropa (12, *El caballo verde*) y se bañan, especialmente el día antes de la boda (cuentos 3-4), o se relajan después de un día cansado como puede ser la organización de la *subū'*, según le sugiere la pérfida cuñada a *Manoscortadas*, aunque después resultase ser una trampa.

Estas referencias nos hacen comprobar la relación existente entre pozos y manantiales y los rituales religiosos de la vida de un musulmán *wahatí*. A estos espacios acuden también los niños para bañarse antes de la circuncisión y la novia toma un baño acompañada por familiares y amigas, mientras el novio hace lo mismo en otro manantial, según vemos en el cuento 2, *La anciana y su hija* (versión A):

...-Déjanos lavarla en los pozos, en el manantial, en el pozo en lo que sea; en el agua. Para poder hacerle la procesión de la novia y ella les dijo:

-Está bien.

Llegaron a este manantial donde iban a bañarla y ella les dijo:

-Bajad vosotras. Bajáis vosotras mientras yo voy a sacarla de allí, le traigo la ropa, se la pongo en la bolsa y me baño con ella.

⁵⁷ Hablaré de este término y su traducción en el apartado 4.2. *Criterios de traducción al castellano*.

Además, en estos espacios pueden ocurrir sucesos extraordinarios, por lo cual retomaré el tema del agua en el apartado 5.4.11. *El espacio fantástico*.

2.4. Relación con el valle del Nilo y otros pueblos

Los habitantes del Valle Nuevo son descendientes de los habitantes originales de los oasis y, como ya he reseñado, también de muchos pueblos que cruzaron sus desiertos y finalmente decidieron establecerse allí, como fue el caso de bereberes procedentes de Túnez y Libia; pero también de beduinos provenientes de las invasiones árabes de Egipto y Libia, tuaregs de la región del Fezzán (Libia), derviches mahdistas sudaneses y de la orden político-religiosa de los senusis, entre otros.

Según el folclorista *wahatí* Fares Khedr, en su artículo “Sobre la identidad de los oasis”⁵⁸ publicado en el periódico egipcio Al-Ahram, es probable que las poblaciones indígenas de los oasis estuvieran formadas por egipcios coptos, a los que les siguieron generaciones de libios, bereberes y después árabes, que se mezclaron con ellos y se establecieron los oasis, conformando así una sociedad caracterizada por la miscelánea de sus orígenes y cohesionada a raíz de su unión solidaria ante los continuos peligros que los amenazaban continuamente, como así indica Khedr:

Hay razones que disolvieron las diferencias dentro de esta mezcla racial, que redujeron los conflictos entre ellos al mínimo y conformaron su cohesión social, como la repetida exposición de los oasis a incursiones de saqueadores de sus recursos: por el este, los beduinos los invadían en las épocas de las cosechas, por el sur los atacaban los nubios, y por el oeste, los agredían los libios. Maqriẓī mencionó que en el año 339 A.H. [950 d.C] entró el rey de Nubia con un gran ejército en los oasis, atacó y mató a muchos de sus habitantes.

Esta unidad fue sometida a una dura prueba cuando desde el Sáhara Occidental, en el verano de 1916, el ejército de los senusis invadió los oasis con el propósito de difundir el islam y «reformar a los musulmanes». Llegaron a Dajla sin resistencia y con facilidad, puesto que las rutas en el Sáhara Occidental estaban llenas de *zawiyas*⁵⁹ senusis.

Lo más llamativo y significativo de la imagen creada (ya constatada desde el Imperio Nuevo) por los habitantes del valle del Nilo y los representantes de su poder sobre sus coetáneos del Valle Nuevo es que fue el lugar escogido por su idoneidad para castigar con el destierro. Fue una situación que se alargó hasta bien entrado el siglo XX y que atestigua claramente su condición –incluso oficial– de zona aislada del valle del Nilo. El principal punto de exilio fue el oasis de Jarga, seguido del de Dajla, conocido, por entonces, como «El oasis al que nosotros deportamos y de donde se suponía que nadie podría escapar y encontrar de

⁵⁸ Khedr, 2015.

⁵⁹ Escuelas o centros religiosos islámicos de origen magrebí, que los senusis levantaban en los oasis donde se establecían. «Consistían en una mezquita y tres habitaciones: una escuela para niños, que era la única facilidad educativa en el desierto, una hospedería para viajeros, que ofrecía los tres días tradicionales de hospitalidad y los cuartos privados para los “ijwān”, los profesores senusis» (Vivian, 2008: 27).

nuevo el camino de vuelta a la civilización» (Vivian, 2008: 120). Así, fueron castigados y desterrados a estos oasis famosos personajes de la Historia como fue el satirista Juvenal (60-128 d.C.), que escribió sobre la corrupción y vicios de Roma, el teólogo cristiano Atanasio⁶⁰ (298-373), a causa de la lucha de sectas cristianas que se disputaban el control de la Iglesia en Egipto, o el obispo Nestorio, patriarca de Constantinopla (386-451 d.C.).

Era cristiana

Cabe destacar que cuando llegó el cristianismo a Egipto, echó, en esta región, raíces más duraderas que en el valle del Nilo; un hecho que se materializó en la relevancia de la necrópolis *jaríyí* de Bagawat –con sus 120 capillas nestorianas y más de 260 tumbas–, y en la proliferación, en aquella época, de iglesias y ermitas. En torno al año 297, Mut se convertiría en un *nomos*⁶¹ independiente, que pasó a llamarse Motis y contó con un obispo propio. En el año 390 d.C., los oasis de Jarga y Dajla ya eran completamente cristianos, la población volvió a crecer –después del brusco descenso que experimentó durante el precedente periodo romano– y la influencia del cristianismo continuó hasta el siglo XIV.

El islam

El islam aparece en Egipto en el siglo VII y en el siglo X, los oasis volvieron a estar, una vez más, descuidados del poder central, y volvió a bajar la población, que se vio obligada a emigrar al valle del Nilo. Los conquistadores árabes, procedentes de la árida península arábiga sólo se interesaron por el fértil valle nilótico, pero una vez que llegó el islam al Magreb, comenzaron las peregrinaciones a La Meca, y con ellas las caravanas de peregrinos iniciaron sus periplos, a través de Darb al-Ḥaḡḡ, cruzando por los oasis del actual Valle Nuevo. Algunos de ellos no completaron su regreso a Libia, Argelia, Túnez o Marruecos y se quedaron a vivir allí, modificando aún más el variopinto perfil de sus habitantes.

II. Ejemplos de la distribución de las inmigraciones al Valle Nuevo, según el historiador *wahatí* Ibrāhīm Kāmel Jalīl⁶²

JARGA (Yemen, Šām y sur de Egipto)	Barís	90% procedentes de la zona de Asuán (sur de Egipto)
	Bulaq	Šām
DAJLA (Península arábiga, peregrinos magrebíes, autóctonos)	El-Qasr	Mayoría de la región árabe de Hiyaz, o raíces autóctonas
	El-Balat	80% del Magreb
	El-Hindaw	Mayoría de habitantes originales de la región
	El-Rashda	Habitantes originales de la región
FARAFRA	Peregrinos magrebíes	

⁶⁰ Natural de Alejandría, fue el más importante teólogo de su época y patriarca de la Iglesia Cristiana de Egipto. Vivió exiliado en Bagawat (Jarga) y desde allí intentó volver a reunir a la Iglesia de Egipto.

⁶¹ Nombre dado a cada una de las subdivisiones territoriales del Antiguo Egipto.

⁶² Tabla elaborada a partir de la información obtenida en la entrevista hecha a Ibrāhīm Kāmel Jalīl en enero de 2011.

Época mameluca

En época mameluca, los oasis de Jarga y Dajla cayeron bajo el control directo del gobierno central de El Cairo y al prosperar el valle del Nilo, estos oasis también lo hicieron con él. En ese momento, se volvieron a enviar soldados para proteger las rutas caravaneras, pero también para evaluar la recaudación de sus impuestos.

Ocupación francesa

En el año 1798, las tropas francesas ocuparon Egipto y entonces se utilizó el aislamiento geográfico de estos oasis del desierto occidental egipcio como refugio ideal de muchos mamelucos y campesinos del valle del Nilo que huyeron de la invasión francesa. Luego, llegó al poder el general, Mohammed Ali y sometió a los habitantes de estos oasis por la fuerza, obligándoles a pagar tributos que variaba caprichosamente. Fue en esta época cuando comenzaron a visitar los oasis los primeros europeos en busca de la mítica ciudad perdida de Zerzura, de la que hablaré en el apartado 5.3, a propósito del cuento 6, *El estornino* (ez-Zerzūra).

Ocupación británica y los senusis

Durante la ocupación británica (1882-1954), estos oasis sufrieron también las incursiones de las tropas de los derviches⁶³ de Sudán en 1893, que llegaron a través de Darb el-'Arba'īn y aquí Dajla salió mejor parada que Jarga. En Mut se construyeron fortificaciones que consiguieron acabar con esta amenaza, mientras que en Foq ed-Dom y en Barís (Jarga) se construyó un sistema de torres como protección. Los ataques de los derviches mahdistas contra Egipto, Etiopía y el Congo fueron rechazados con éxito, pero Egipto –bajo el protectorado británico– perdió Sudán, lo que resultó una catástrofe para los imperios coloniales.

Dajla sí fue objetivo de la ocupación posterior de las tropas senusis. Una de las aportaciones más tangibles que han dejado en estos oasis fueron las *zawiyas*. Este modelo educacional de alfabetización tradicional a través del aprendizaje del Corán fue el único usado hasta mediados del siglo XX en el Egipto rural y se conoció como *kuttāb*, que era una escuela básica de educación islámica. Allí los niños aprendían a recitar y memorizar pasajes del Corán, a escribir y estudiar oraciones y rituales islámicos. Fue el medio a través del cual los niños conocieron la escritura y la lectura y fueron los únicos estudios, hasta época reciente, con los que contó la mayoría de la población *wahatí*, que se dedicaba primordialmente a la agricultura.

⁶³ En 1880, el líder religioso sudanés Muḥammad ibn 'Abdullah se autoproclamó mahdi, justiciero supremo que la tradición del islam anuncia para el fin de los tiempos. En 1881, intentó unificar las tribus del oeste y centro del país. Inició una revuelta nacionalista contra el dominio egipcio culminando en la caída de Jartum en 1885, en el que el general británico Charles George Gordon fue asesinado. Desde ese momento, los derviches controlaron todo Sudán. El estado mahdista sobrevivió hasta ser derrotado en 1898 por una fuerza anglo-egipcia y los británicos dividieron a Sudán en dos colonias separadas, el norte y el sur, hasta 1956. Tras la muerte del mahdi, su sucesor, el califa 'Abdullah, ejerció un férreo control sobre su país y pretendió extender su dominio hasta Abisinia y Egipto.

Por lo tanto, fue la educación recibida de la casi totalidad de los informantes de los cuentos protagonistas de esta Tesis.

Dajla y Jarga habían sido ocupados por las fuerzas senusis durante el año 1916, pero los británicos, en su campaña de persecución de este grupo a través del desierto, establecieron en Jarga sus posiciones militares defensivas y los expulsaron, huyendo, posiblemente hacia Sudán a través de Darb el-'Arba'in ese mismo año. Algunos habitantes de los oasis o *wahatíes* se unieron a los senusis, mientras que otros, los consideraron unos invasores más (Vivian, 2008: 124).

En 1917 los británicos crearon la Gobernación de Jarga-Dajla, al que llamaron Aş-Şahrā' al- Ġanūbiyya (El Desierto Meridional) y fue gobernada por estos hasta 1924, año en que pasó a ser jurisdicción de la Policía Fronteriza.

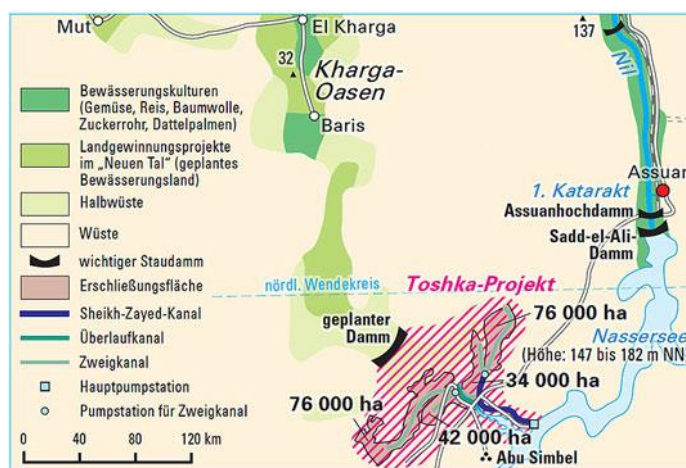
Tras la Segunda Guerra Mundial, los oasis cayeron en declive de nuevo. Al depender del valle del Nilo, tuvieron problemas porque el Valle estaba teniendo los suyos propios. ¿Quién podría cuidar de la periferia cuando una nueva nación estaba naciendo y estaba luchando en una nueva guerra? Los sistemas de irrigación a través del desierto se quedaron obstruidos y los campos yermos. La gente empezó a dejar los oasis siguiendo un patrón que por entonces ya tenía miles de años de antigüedad (Vivian, 2008: 125).

Época de Gamal Abd el-Naser y actualidad

Esta recurrente sensación de abandono e incomunicación de sus habitantes se mitigó a partir de los proyectos de Gamal Abd el-Naser en la región y la mejora de las infraestructuras de comunicación entre los dos valles. En la actualidad, y particularmente los habitantes de Dajla, mantienen una comunicación fluida con El Cairo, adonde han emigrado muchos de sus habitantes, pero siempre manteniendo su casa y sus tierras de cultivo para regresar finalmente a ellos.

El Valle Nuevo ha sido objeto de un nuevo diseño que podría llegar a afectar decisivamente al modo de vida tradicional de sus pobladores: un

megaproyecto de irrigación denominado Proyecto Toshka⁶⁴. El proyecto consistía en un canal de agua que debía empezar a ocho kilómetros al norte de los lagos endorreicos de Toshka⁶⁵ en



10. Mapa de situación del Proyecto Toshka

⁶⁴ Este proyecto es parte de un proyecto mayor conocido como Proyecto de desarrollo del Valle del Sur. Toshka y Uweinat-Este se consideran las fases más importantes del proyecto, ya que, en combinación, contarían con más de 315.000 hectáreas de superficie total. Aspiraba a ser el más grandioso legado de Hosni Mubarak. Toshka se conocía como «la pirámide de Mubarak», por su escala sin precedentes, así como por la lentitud de la construcción. La Estación de bombeo de Mubarak, la mayor del mundo, es la pieza central del proyecto y fue inaugurada en marzo de 2005. El Proyecto Toshka comprende un canal principal de cincuenta kilómetros hacia el oeste de la estación de bombeo, con cuatro ramas laterales adicionales de veintidós kilómetros para llegar en dirección norte-sur y proporcionar suministro de riego a áreas de cultivo. A parte de los errores

el lago Naser, continuaría, junto con una red de carreteras, hacia el oeste hasta alcanzar los trece pueblos de la ruta de Darb el-'Arba'īn⁶⁶ y seguiría hacia el norte hasta acabar en el oasis de Barís, cubriendo una distancia de 310 kilómetros. La idea fue propuesta como parte de los planes originales de Gamal Abdel Naser para la presa de Asuán, pero se abandonó en 1964. En 1997, Hosni Mubarak reinició el plan de Naser como solución a los problemas demográficos, económicos y alimentarios de Egipto, resultando la empresa más grande y cara del mundo árabe. Sin embargo en 2005, una vez acabada la primera fase, el gobierno anunció que abandonaba la segunda por completo y que el plazo para la finalización del proyecto se ampliaba a 2022. Actualmente se encuentra paralizado a sesenta kilómetros de Barís. Desde la Revolución de 2011 los inversores extranjeros se han retirado y la falta de trabajo e infraestructura ha desanimado a los colonos. Barís, junto con el resto de las poblaciones del Valle Nuevo, vería resuelto el problema de los recursos de agua para su agricultura, a la vez que se crearían nuevos terrenos cultivables y finalizarían las molestas restricciones de agua en las casas, que hacen que después de las nueve de la noche no se pueda disponer de este recurso. Pero el agua de Toshka también hubiera causado un gran daño: tanto a su patrimonio arqueológico (por el daño que el agua causaría a los numerosos yacimientos) como al social y cultural. Hay que tener en consideración que el canal sería la vía para que un veinte por ciento de la población egipcia; es decir, unos 17 millones de personas se trasladasen a este “nuevo valle”, lo que también cambiaría radicalmente y diluiría la personalidad, costumbres y tradiciones seculares de esta sociedad.

Por otra parte, Egipto es un estado centralizado desde los albores de su historia humana y siempre ha sido negligente con sus extremos geográficos, mientras estos no causaran molestias al centro, lo que ha incluido tanto al Alto Egipto como a los oasis. Esta situación se mantiene así a día de hoy, por lo cual no se han producido cambios radicales ni en la situación económica, ni en la política que se reflejen en las condiciones de la vida cotidiana de la población de los oasis desde la caída del régimen de Mubarak.

Todos los oasis del desierto occidental de Egipto se mantuvieron alejados del turismo masivo a causa de su deficiente red de transportes, pero hace unos años se construyeron nuevas rutas y toda una estructura hotelera, aunque desde la primavera árabe de Egipto a causa de la inseguridad en la zona las visitas a esta zona se han visto considerablemente mermadas.

originales de planificación, entre los problemas técnicos encontrados en este proyecto, se encontraron con los altos niveles salinos del Desierto Occidental, que al irrigarse se mezclarían con el agua de los acuíferos subterráneos, y los minerales de arcilla encontrados en el suelo que causaban problemas a la maquinaria. Para más detalles véase Hope (2012).

⁶⁵ Son lagos que empezaron a crecer, en 1998, como consecuencia del aumento del nivel del Lago Naser y se acabaron de formar en 2001.

⁶⁶ En estos pueblos, situados a lo largo del tramo entre Jarga y Barís, vivirían estos nuevos habitantes y el proyecto de su construcción lleva el nombre de Darb el-'Arba'īn.

2.5. Contexto físico cotidiano y doméstico

El espacio es el ámbito del desarrollo de la acción y donde se ubican los personajes. Su situación en un entorno físico familiar y cotidiano ayuda a otorgar una mayor credibilidad al cuento y a provocar un efecto de proximidad y afectividad. Así pues, parto de la premisa de que la conceptualización subjetiva del mundo físico hecha por los narradores se basa en la adecuación a las coordenadas espaciales objetivas que rodean al acto comunicativo de la narración del cuento, las cuales influyen en el narrador y lo condicionan. De este modo, los informantes o narradores de los cuentos legan la particular impronta de su contexto geográfico y medioambiental a las versiones locales del *tipo*, que junto con las particularidades de su entorno social hacen que estos cuentos sean propios de esta comunidad. En la mayoría de los cuentos, la acción transcurre dentro de los límites físicos y sociales del mundo del narrador, dentro de los cuales son narradas escenas de la vida rural y doméstica de la vida cotidiana, aunque aparezcan elementos sobrenaturales. El espacio real aporta mayor cercanía y credibilidad a la narración, por lo que podrá lograr mayores efectos en la implicación de la audiencia y recepción de los fines ambicionados por el propio cuento y el narrador. A continuación describiré algunos de estos elementos de la cotidianidad *wahatí*.

Aunque se recurra a unas referencias familiares, los espacios concretos son genéricos e indeterminados, al igual que en toda la literatura popular, y así también la propia profesión de los personajes (campesinos muchos de ellos) puede definir el medio en el que se desarrolla el cuento.

El oasis es un espacio del desierto donde brota el agua y crece la vegetación. Esta agua riega huertos y jardines donde sus habitantes cultivan los productos que llevarán a sus mesas y cuyos excedentes venderán en los mercados del valle del Nilo. El campo de labranza (*el-gēt*) y el huerto –al que se refieren como “jardín” (*el-ġenēna*)– son espacios que se encuentran constantemente presentes en los CVN.

La agricultura es la principal ocupación de los habitantes de estos oasis y el oasis de Dajla sigue siendo considerado el principal granero de la región. Allí se producen en la actualidad: aceitunas, dátiles, cebollas y fruta seca, que se exportan al valle del Nilo. Además, se cultiva trigo y arroz, obligados por un decreto gubernamental que les exige que cada huerto tenga dátiles y variedad de árboles que incluyan naranjos, albaricoqueros y olivos.

En los oasis de los cuentos del Valle Nuevo aparecen los labradores trabajando sus tierras y haciéndolas reverdecer (25, *La gūla y el pozo mágico*), y básicamente, en las plantaciones que aparecen se cultiva el grano y, en el huerto-jardín, frutas y hortalizas. A pesar de que el cuento popular no se caracteriza por la profusión de detalles ni por la descripción pormenorizada, en algunos cuentos se especifican los productos agrícolas que se cultivan en sus tierras, que son las que crecen en los oasis del Valle Nuevo: trigo, arroz, cebada, algodón, alfalfa y los animales que en ellas pacen: caballos, camellos y ganado (cabras, ovejas, vacas, búfalos y bueyes...).

Además de encargarse de la casa, las mujeres ayudan a los hombres en sus labores agrícolas e incluso la *ġinniyya* del cuento 6, *El estornino*, aparte de traer consigo riquezas que no deberían hacer necesario trabajar, ayuda a su marido humano en sus campos:

...Había uno que trabajaba el campo, sembraba alfalfa y luego, cada vez que la alfalfa crecía e iba a cortarla [...] o a dejar pastar sus vacas allí, ¿cómo se la encontraba? Totalmente cortada...
 [...] Vivió un largo periodo de tiempo [con ella], tuvo con ella hijos y además, la llevó con él a sus huertos; a sus campos [...] para ayudarle en los [trabajos de] labranza y otras cosas así. Cierta año en que la llevó con él a trillar el trigo que estaba allí en el almiar, [...] después de trillarlo y cargarlo sobre la vaca, se lo encontró en el suelo...

Una de las principales preocupaciones de los campesinos son los ratones, que estropean sus cosechas (1, *Los animales agradecidos y el hombre*), cuyos cereales sirven tanto de medio de subsistencia como medio de pago (31, *Moḥammed Jalīl y el-Jeḍr*).

Los campesinos trabajan también los jardines-huerto con azadas y hachuelas, y en ellos se pueden encontrar cártamos, muchas palmeras datileras —que ofrecen sombra a manantiales y pozos—, y ganado, como en el cuento 51, *El Calvo y la esposa infiel*:

...Así que fueron él y su tío al huerto y [...]. Entonces, volvió una vez un día desde el huerto junto a la mujer de su tío y le dijo:

—Mujer de mi tío, olvidé, olvidé la azada.

Fue, cogió la azada y se fue a esconder [...] en una choza.

[...] vino al día siguiente y también y fue al huerto. Y después volvió otra vez y le dijo a la mujer:

—Mujer de mi tío, olvidé la hachuela.

Y también volvió una vez más, cogió la hachuela, la escondió en la choza y esperó hasta que el hombre, el hombre llegase y lo vio otra vez.

[...] -Anda todo recto hasta que te encuentres [...] un almiar muy grande. Lo dejas... Te encontrarás dos almiars: uno grande y uno pequeño. Dejas el granero pequeño y caminas hacia el grande...

En cuanto a los edificios y espacios urbanos, estos aparecen de modo difuso y no se suelen especificar más que en contadas ocasiones. La mezquita aparece únicamente en el cuento 3, *La anciana y su hija*, y cobra además un especial protagonismo en él. La anciana vive cerca de la mezquita y de camino a ella el hijo del sultán da con la muchacha; lleva allí a sus hijos para compartir una *ḵatmīya*, convoca a los vecinos a un banquete a través de sus micrófonos, y frente a la mezquita demuestra a todos que su mujer habla. El resto de los espacios urbanos comunes que se citan son el zoco, a donde van a comprar carne y aves, el café, como lugar de ocio donde pasar el tiempo. También se alude a la plaza del pueblo, como espacio vacío donde se llevan a cabo actos colectivos, según se muestra en el cuento 27, *Abū Ṣarra* (versión A):

...y se largó por el mundo adelante. [Las otras niñas] cantaron durante mucho tiempo seguido en el descampado de las celebraciones, regresaron a casa con su pájaro, dejaron el rebaño, lo dejaron y se marcharon...

Nos encontramos con un elemento más, que ancla este *corpus* al entorno específico de sus narradores en la mención de los valles como divisiones geográficas y, de este modo, cuando es-Setṭ Selēs (cuento 41) no sabe explicarse quién irrumpe en su alcoba por las noches,

conmina al intruso a revelar si se trata de un ser sobrenatural o de «un forastero de otro valle diferente» del de donde viven: «Si no dices: “No hay más dios que Dios”, te irás a tu valle» o cuando el hijo del sultán se dirige a su sirviente para invitar a sus vecinos al banquete que preparará su esposa y demostrar que esta puede hablar, en el cuento 3, *La anciana y su hija* (versión A): «[Que] todo el mundo en el valle se presente ante el sultán, para almorzar hoy al mediodía».

La indeterminación se hace más palpable cuando los héroes se alejan del entorno del hogar y viajan a un lugar distante. En los CVN, se usa el término árabe *balad* para referirse tanto a otro pueblo, ciudad o país alejado, donde hay un *mālik* –comúnmente referido en árabe *fushà* a un rey o dirigente–, con el que se refieren, en general, al hombre más poderoso de una población. En el siguiente ejemplo, se alude literalmente a «un país o pueblo de fuera» (*balad barra*), como en el cuento 8, *Manoscortadas*: «...Se casó con ella y al entrar en el último mes de su embarazo, a su marido le llegó una cantidad de dinero; recibió dinero de un lugar lejano y viajó a otro lugar...»

La duración de los desplazamientos a estos lugares indeterminados y lejanos puede no exceder de dos noches, lo que indica que realmente no serían objetivamente tan distantes, como sucede en el cuento 35, *El rey y la mujer del visir*, donde el monarca manda a su ministro «al pueblo de tales fulanos» para poder cortejar libremente a la esposa de este. Estas distancias recorridas hasta localidades apartadas con las que define la longitud del viaje, se revelan o bien expresamente («decidió enviar al visir a un pueblo lejano», 35), bien repitiendo verbos yuxtapuestos («anduvieron, anduvieron y anduvieron», en el cuento 40) o bien usando el alcance de la vista como medida de distancia. En estos lugares foráneos, los héroes pueden encontrar una bella esposa, que en ocasiones puede ser la hija del rey, otorgada como recompensa por su padre. Cuando en un viaje se menciona «el palacio del rey» nos indica la presencia de una ciudad; un entorno de acción que nunca aparece mencionado explícitamente. Los monarcas viven con sus hijos y sus súbditos en sus grandes palacios, rodeados de jardines, y regalan al héroe o heroína otro palacio para iniciar su nueva vida conyugal o, en ocasiones, es el propio rey quien lo manda llamar para que el héroe resuelva una tarea difícil, como por ejemplo: la recuperación de un tesoro robado, en 49, *El šēj Moḥammed el Tonto y los cuarenta ladrones*.

En otros relatos, el viaje es provocado por una huida, una persecución, una cacería o se trata de un viaje para buscar respuestas, como en el caso de la consulta a Bent ‘Arab el-‘Orba, «la que soluciona los problemas» (cuento 43, *Eš-Šāṭer Moḥammed y el encargo*), o cuando los hijos del rey ponen rumbo al Šām para buscar las sabias respuestas de su rey, en el cuento 29, *El rey y sus herederos*:

...-Os digo que cojamos y nos vayamos a preguntar ¿el qué? Vayamos al Šām y preguntemos al hombre más sabio del reino, preguntemos al rey fulano y dejemos que nos guíe en qué hacer.
Se fueron los tres. Se fueron... por un camino así y llegaron al país...

Rara vez se menciona un lugar concreto, como en el citado caso del Šām; no obstante, el narrador en alguna ocasión aplica sus referencias geográficas, en un intento de dar una mayor

veracidad a su narración, mezclando así realidad y fantasía, como en el cuento 5, *La anciana y su hija*, donde compara el pueblo del cuento con la localidad de Barís o en el cuento 8, *Manoscortadas*:

...Se casó con ella y al entrar en el último mes de su embarazo, a su marido le llegó una beca; le llegó una beca de un país foráneo y viajó a un país. [...] Estaba, como si dijeras, en El Cairo o en Jarga o por ahí...

Los desplazamientos también son vecinales y circulan dentro de la misma localidad, de una casa a otra para visitar a algún pariente al que piden ayuda, caridad en malos momentos o algún utensilio doméstico. A través de estos paisajes héroes y heroínas se desplazan a pie, en camello, a caballo y tanto van al zoco, como en el cuento 43, *Eš-Šāṭer Moḥammed y el encargo*, o al manantial a bañarse como en el 2, *Los siete gozos y las siete penas*, o fuera del valle.

Es precisamente con el camello con el que cruzan también los desiertos hasta llegar al mar en su peregrinación a La Meca, por lo que deducimos que el mar que cruzan los héroes de algunos CVN podría ser el Mar Rojo y que, una vez más, los narradores están volcando en sus cuentos su realidad más cotidiana. Esto se explica debido a que la casi totalidad de la población mayor de los oasis ha realizado un único viaje al extranjero, que ha sido el que les ha llevado a La Meca. Este viaje supone el mayor hito en su vida y lo mantienen presente mediante las pinturas que ilustran este viaje en la fachada de sus casas. Con este desplazamiento sagrado para el islam se justifica la ausencia del padre de la casa familiar y el consiguiente desamparo en el que deja a su hija 'Ayša, del cuento 29, *'Ayša y 'Ayūša*, a la que ahogan sus hermanas:

...Su madre murió y se quedaron las tres niñas con su padre. Un día el padre se fue a hacer la peregrinación. Temía por sus tres hijas y les dejó de todo; las aprovisionó hasta que volviera de la peregrinación. Iba a peregrinar y volver [...]. El padre peregrinó y estando frente al mar oyó a la niña. [...] Bajó del camello y vio la lengua en la playa así...

En el cuento 8, *El dueño de la tienda*, también aparece esta referencia a un mar que cruzan en barco, tras el cual hay acantilados e incluso completan el viaje subiéndose a un tren, lo cual vuelve a recordarnos algunos de los medios de transporte más habituales del viaje de peregrinación a La Meca desde los oasis: camello, barco y tren.

2.5.1. La vivienda

El-Qasr (igual que El-Ballat) se caracteriza por la existencia dentro de él de un pueblo islámico antiguo, donde sus viviendas cuentan con la misma planificación de la casa islámica tradicional: un patio interior tras el cual se ubica la parte de los hombres o *maq'ad* y la parte de las mujeres o *haramlik*. Cuenta con un patrón de arquitectura única defensiva, en la que las viviendas son adyacentes y apenas se elevan de la tierra más de dos metros, calles estrechas con una anchura no superior a un metro y medio —en su mayoría cubiertas—, y puertas bajas

con ranuras longitudinales para lanzar flechas, que sólo se pueden traspasar agachándose. El momento histórico en el que fue construido (X- XVIII d.C.) remite al tiempo en el que sufría los ataques y razias de las tribus libias (y El-Ballat las de los nubios).

La mayoría las viviendas familiares de construcción posterior son muy humildes y carecen de decoración o elementos ornamentales. Están construidas con ladrillo de adobe y se elevan un piso, o a lo sumo dos, con un techo plano. Se componen de una puerta grande que da a un amplio vestíbulo, seguido por una habitación espaciosa o *mandara* dedicada a la recepción de invitados, tras la cual hay varias habitaciones que se utilizan para almacenar el grano. Al final de esta planta se halla la cocina, la mitad de la cual está cubierta, y cuenta con



11. Fachada de casa de El-Qasr, 1996.

un horno para cocer el pan. Por lo general en el segundo piso están los dormitorios. En la casa vivía la familia extendida (tíos, primos) y podía tener unas quince habitaciones.

La división de las casas tradicionales es muy diferente de las de los edificios de hormigón modernos, que están dominando la zona desde finales de los años setenta del siglo pasado, después de que muchos de los habitantes emigraran a los países del Golfo a trabajar.

La decoración exterior de las casas con frecuencia lleva formas geométricas, motivos animales y/o escenas de la vida cotidiana. Cada oasis tiene sus propios motivos decorativos, y así en Jarga añadían a la franja pintada sobre el dintel de la puerta de la casa con versículos del Corán pintados en rojo o azul, un medallón con otros versículos coránicos. Abundan más las pinturas sobre el viaje de peregrinación a la Meca del propietario de la casa situadas en la entrada principal de la vivienda y cuya función es la de bendecir la casa y a sus habitantes, a la vez que anuncia que allí vive una persona devota. Siempre está representada la Kaaba y el medio de transporte utilizado para llegar a esta ciudad santa. También se colocaban manos pintadas sobre puertas y muros que quedaban allí para alejar a los malos espíritus y el mal de ojo.

Fue en los años setenta cuando llegó la electricidad a las viviendas de estos oasis y, aunque Dajla es hoy una de las regiones agrícolas más modernas, todavía se usan carros tirados por animales.

2.5.2. La ropa

El traje tradicional de los hombres se compone de una *ǧalābeyya* de cuello largo, abierta en el pecho y mangas largas. Se cubren la cabeza con un bonete de algodón blanco al que en verano enrollaban un turbante de algodón de varios metros o un cobertor de lana en

invierno. Un ejemplo de la mención a esta prenda se encuentra en el cuento 2, *Los siete gozos y las siete penas*:

Agarró la *ǧalābeyya*, cogiéndola así, subió, [la] agarró y cogió los dátiles.

La *ǧalābeyya* en invierno es de lana marrón. En cuanto al traje femenino, Frederic Caillaud, en su



12. Vestido tradicional y *marǧūn dajlī* en Museo de Mut (Dajla), 2010.



13. Joyas tradicionales de mujer casada *barisí*, 1996.

libro *Travels in the Oasis of Thebas* (1822) relataba que las mujeres solteras del oasis *jariyí* de Barís vestían una especie de capucha que le llegaba hasta los hombros, que estaba adornada con pequeñas conchas y que al casarse se colgaban en la espalda de su *ǧalābeyya* un cordón rojo de seda. A partir de finales del siglo XIX y comienzos del XX sus vestidos sustituyeron este modelo por un vestido largo negro de manga larga más conservador. Estas *ǧalābeyya* o *tawba* eran túnicas largas bordadas en el extremo inferior, con unos diseños de bordados en punto de cruz que corrían por el cuerpo y las mangas en líneas rectas y cuyo diseño más distintivo y elaborado iba alrededor del cuello y en la pechera decorados con monedas o conchas.

Solían cubrirse la cabeza con una pañoleta, sobre la que colocaban un chal que envolvía el cuerpo de la mujer tres cuartos. El color negro es el que predominaba en las mujeres que sobrepasaban los cincuenta años, mientras que el resto vestía

colores variados. Estos trajes todavía se pueden ver en bodas y fiestas.

Antiguamente estos vestidos se decoraban con táleros de María Teresa y otras monedas importadas que se usaban en el comercio internacional y nunca se devaluaban. Posteriormente se sustituyeron por monedas de cinco piastras, a las que sucedieron meras imitaciones de monedas o botones de madreperla o plástico.

Como complementos llevaban pendientes, aretes de nariz con pequeñas bolitas colgando, brazaletes, collares y ajorcas en los tobillos, que todavía pueden verse en las mujeres de más edad de la zona.

Las mujeres llevan *kohl* en sus ojos y alheña en su cabello: las mujeres jóvenes teñían su pelo con *henna* o alheña negra y las mayores con alheña roja. Asimismo se sigue utilizando la

alheña roja en las plantas de los pies y las palmas de las manos, según la creencia de que les protege de los malos espíritus y atrae la buena suerte. También se realizaban tatuajes sobre la barbilla en como adorno personal con valor simbólico para atraer la suerte y la fertilidad.

En el cuento 25, *La gūla y el pozo mágico*, una de las pruebas por la que tienen que pasar dos niñas antagónicas es la de hervir alheña para la *gūla*:

...-Ve y coloca este grano de [alheña], colócalo en una olla e hiérvelo en el fuego. Déjala hervir mucho tiempo y tráemela...

En los últimos años después de que algunas familias de beduinos procedentes del valle del Nilo empezaran a establecerse en los pueblos de Garb al-Mawhub y en Abu Minqar, al norte de la ciudad de Mut, no es raro ver en la ciudad hombres que visten *ǧalabiyya* debajo de chaquetas occidentales modernas puesto que ahora se tiende a adoptar el estilo de ropa usado en el valle del Nilo.

En el cuento 3, *La anciana y su hija*, aparecen varias referencias a la vestimenta tradicional, entre ellas:

...le hizo una figura de madera cubierta con una *ǧalabiyya* del tamaño de su hija...
 ...Ésta se puso a gritar y todo el pueblo la escuchó, él la inmovilizó con la *abaya*⁶⁷ [para que no escapara]....

2.5.3. Los alimentos

En los cuentos de este *corpus*, con frecuencia se hace referencia a diferentes componentes de la comida tradicional egipcia y *wahatí*, como *feṭīr*, habas, lentejas, miel, huevos, carne de camello y, por supuesto, té y dátiles, que siempre se ofrecerán al invitado como muestra de deferencia y hospitalidad. Algunos ejemplos de la presencia de estos alimentos los tenemos en los cuentos 2, 3 y 8:

...¡Mujer! Haz un poco de *feṭīr*⁶⁸ y algo para que este buen muchacho se lo lleve a su padre...
 (2. *Los siete gozos y las siete penas*)

...La cogieron y se pusieron a bañarla. [Su marido] se la llevó, le habló y le dijo:
 -Trae una jarra, trae para que almuerce, trae té para que beba...
 ...Sacrifica este camello, córtalo y cocínalo. Yo tengo una *jatmīya*⁶⁹ y les voy a leer el Corán a los niños. Salgo a rezar mientras tú preparas este camello... para hacer un banquete e invitar a todo el pueblo...

(3. *La anciana y su hija* [versión A])

⁶⁷ Especie de manto cobertor tradicional que rodea los hombros y llega hasta los pies. La versión masculina se abre longitudinalmente por la parte delantera de esta prenda y la femenina está abierta en el pecho. En Egipto es de color negro.

⁶⁸ Comer *feṭīr* en los oasis es común entre pobres y ricos, porque está hecho de ingredientes sencillos y al alcance de todos. Se suele mencionar en los cuentos egipcios como un signo de felicidad y de carencia de tristeza y preocupaciones, por lo que en el período de luto por los fallecidos se prohíbe e impide que la familia de los difuntos haga o coma *feṭīr* y resulta impropio, popularmente, durante los periodos de luto.

⁶⁹ Ceremonia que tiene lugar cuando muere alguien, por un evento feliz o para cumplir una promesa, cuya principal característica es la recitación del Corán.

...Tenían muchos bienes: en leña, trigo, arroz, algodón, hierro y de todo. Había siete puertas que cerraron; cuando murieron, fueron cerradas, como si dijeras almacenes [...] La niña no encontró nada en casa más que una gallina. Esta gallina ponía un huevo cada día. El huevo lo iba a vender y traía [comida]...

(8. *Manoscortadas*)

2.5.4. Los utensilios

Además de la agricultura, la principal ocupación de la sociedad del Valle Nuevo es la artesanía, cuya cuna y centro neurálgico era el pueblo de El-Qasr, y desde allí se extendió al resto de las poblaciones. Abunda la cestería trenzada a mano con pequeñas hojas de palmera que se usa para el campo y la casa, cuyos nombres varían según su forma y uso⁷⁰. Y le sigue la alfarería, con una importante fábrica también en El-Qasr, por lo que en los cuentos se alude repetidamente a recipientes de barro como tinajas, cántaros y ollas, y de cestería de diferentes variedades y usos. Uno de los que cobra especial relevancia es el *zīr*: un recipiente de barro para almacenar y conservar el agua fresca, semejante a un ánfora, pero de boca ancha y que está presente en toda casa tradicional *wahatí*:

...-Esta madrastra tuya, te puso veneno en las escaleras y en cada escalón puso cristales y veneno.

-Bueno. ¿Y yo qué puedo hacer?

-Iremos sobre los cristales y evitarás el veneno. Sube arriba y rompe el *zīr* y el agua saldrá y limpiará las escaleras...

(12. *El caballo verde*)



14. Niñas *wahatíes* bebiendo agua de un *zīr*, 1993.

...El dueño fue y le agujereó el *zīr* por debajo así. Iba, lo llenaba y tan pronto como lo llenaba otra vez y volvía se encontraba (¿qué?) que el agua se había vaciado...

(45. *El dueño de la tienda y su [mono] sirviente* [versión A])

Las esteras son un elemento habitual en las casas *wahatíes*, que se usan para sentarse en el suelo o dormir sobre ellas. La estera rectangular se denomina *'ayās* y la cuadrada *ḥaṣīra*. En el cuento 20, *El gūl y los cazadores de gacelas* (versión A), el narrador menciona estos dos tipos de estera, que se utilizan aquí para ocultar el agujero que servirá de trampa para cazar al *gūl*:

...- Abre un hoyo y pon sobre él un *'ayās*, quiero decir una *ḥaṣīra* y cuando llegue el *gūl* y se quede metido en el agujero, nosotros venimos y lo matamos...

(20. *El gūl y los cazadores de gacelas* [versión A])

⁷⁰ Pueden verse ejemplos de estos en el vocabulario visual adjunto al final del *corpus* de los cuentos.



15. Mujer de Barís elaborando un trabajo de cestería, 1996



16. Alfarero de El-Qasr, 1996.

Pueden verse ejemplos de estos útiles en el vocabulario visual que aportó en el tomo II de esta Tesis.

También se cita en el cuento 8, *Manoscortadas*, un juego tradicional antiguo que consistía en coger el palo con el que se sacaba el pan del horno –largo y acabado en ángulo recto– o con una rama de forma similar, y junto con una pelota hecha de telas o lana, jugar a una especie de jockey: «Yo hago un *kūr* y un *baškūr* para jugar con ellos a la pelota, hermana mía».

2.6. Contexto social

Lo primero que se encuentra el investigador al estudiar el folclore de los oasis del Valle Nuevo es la escasez de estudios científicos sobre la zona. En cuanto al campo concreto de los estudios sobre la sociedad egipcia existe un libro de gran valor antropológico titulado *An account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, que fue escrito por el orientalista británico Edward W. Lane (1836) durante su estancia en Egipto. Es un trabajo muy completo y detallado, pero centrado únicamente en las sociedades urbanas egipcias. Se une a este reconocido referente el *Diccionario de costumbres, tradiciones y expresiones egipcias (Qāmūs al-'adāt wa-at-taqālīd wa-t-ta'abīr al-miṣrīya)*, con el objetivo de dar el protagonismo que merecen las manifestaciones culturales populares del pueblo egipcio a las que, en general, no prestaron mucha atención gran parte de los historiadores y lingüistas y que recopiló en 1953 el historiador y escritor egipcio Aḥmad Amīn⁷¹ (1886-1954). Sin embargo, al igual que Lane, para este autor los egipcios se reducen únicamente a los habitantes del valle del Nilo.

El aislamiento de estos oasis en el desierto y la diversidad de los pueblos que configuran su población habrían contribuido a la creación de costumbres y tradiciones propias de los habitantes de esta región. Recordemos que tradicionalmente la sociedad de los oasis del Valle

⁷¹ Aḥmad Amīn fue uno de los intelectuales más brillantes y comprometidos de su tiempo : el editor de la revista literaria *ar-Risāla* (1933) y *at-Taqāfa* (1939). También trabajó para el Ministerio de Cultura de Egipto y la Liga Árabe donde dirigió su sección cultural. Fue conocido sobre todo por su libro de historia de la cultura islámica, en tres volúmenes, que supuso el primer intento de este tipo en la historia contemporánea del mundo musulmán (Perrin, 2002).

Nuevo es una sociedad tribal debido a su origen principalmente beduino y bereber nómada, que se ha sedentarizado. La población es pequeña y en ella la gente vive en paz, colaborando unos con otros en las labores agrícolas y en la recogida de las cosechas y celebrando los mismos acontecimientos sociales y religiosos desde hace siglos.

En este apartado señalo únicamente aquellos aspectos particulares de la sociedad de los oasis de Jarga y Dajla que podrán ayudar a entender mejor el contexto social en el que nacieron los CVN objeto de estudio de esta Tesis y que son producto de la observación personal, diversas conversaciones con especialistas locales como el profesor y folclorista qasrí Māher ‘Ezz ed-Dīn, el historiador jaryí Ibrahīm Kāmel Jalīl y la tesina de Fares Khedr (2012) sobre la muerte. Las tradiciones, costumbres y forma de vida que describiré se remiten al periodo de tiempo en el que vivieron las informantes de más edad y que apenas habrían sufrido transformaciones en siglos hasta que comenzó a fluir la comunicación con el valle del Nilo y a percibirse su influencia (a partir de la segunda mitad del siglo XX). También me limitaré a describir aquellos aspectos sociales que adquieren mayor relevancia por ser tratados en los cuentos del *corpus* que estudiaré y ayudarán a contextualizarlo mejor.

2.6.1. Tradiciones y celebraciones

Aparte de las numerosas menciones a diversas partes de la boda tradicional, los CVN hacen mención a otras celebraciones y costumbres tradicionales, que son estipuladas como acontecimientos habituales de esta comunidad islámica. Se trata de la peregrinación a La Meca (que aparece, por ejemplo, en los cuentos 29-30), ceremonias islámicas específicas como la *jatmīya* (cuento 2), o el *subū’*, que es la fiesta que se celebra cuando el recién nacido cumple siete días de vida y lleva el mismo nombre que la fiesta que se celebra una semana después de la boda y el *subū’*, que lleva el mismo nombre que la anterior, pero que se trata de la celebración que se lleva a cabo siete días después de la boda, ambas mencionadas en el mismo cuento 8, *Manoscortadas*:

...La casaron y todo. Tras el *subū’*, se levantó por la mañana...

...Después se quedó embarazada y tras quedarse embarazada, tuvo un hijo. La noche del *subū’* le dijo [a la hermana]:

-Mi niña, tómate un descanso, ve al agua a bañarte, te secas y vienes...

Uno de las manifestaciones más comunes de expresión de la alegría son las albórbolas, la música y el baile, para recibir a un invitado (cuento 24) o, más comúnmente, para expresar júbilo al recibir una buena noticia, como en el cuento 2, Los siete gozos y las siete penas: «...Uno puso en alto el *zammār*⁷² y le hicieron albórbolas⁷³. ¿Por qué? -Nuestro hijo ganó y ganó la muchacha. Ganó también...»

⁷² Flauta tradicional.

⁷³ La albórbola es un sonido largo y ondulante, producido mediante una voz alta y un movimiento de lengua veloz y repetitivo. En los países árabes lo usan las mujeres para expresar alegría.

Y podemos apreciarlo igualmente en el 4, *La anciana y su hija* (versión B):

...Cuando andaba con ella y llegó al manantial donde se bañaba la novia, hizo albórbolas, a tocar la *tabla*⁷⁴, a bailar sola y dijo:

– ¡La muchacha vino! ¡Vino la muchacha! ¡Encontré a mi hija! ¡Encontré a mi hija!».

Cuando la reina del mundo subterráneo por fin rompe el voto de silencio:

– «Todo el mundo se levantó y se puso a hacer albórbolas, a tocar el tambor y a bailar...

2.6.1.1. La boda

Un elemento muy recurrente en los cuentos del *corpus*⁷⁵ estudiado es la descripción de la boda llevada a cabo según «la tradición del Profeta» (a la que están sujetos humanos y no humanos) y las tradiciones locales, en todo o parte de su proceso, y es tratado como la última recompensa de héroes y el objetivo de las heroínas. Incluso la *gūla* que le chupa la sangre a la protagonista (cuento 23, *La gūla y el pan*), cuando cae en el hoyo pide a la muchacha que la saque de allí a cambio de no comerla, hacerle una boda a sus hijos y tocar en ellas la *tabla*.

La mayoría de las heroínas de los CVN —y no solamente las princesas y las *ÿinniyya*— se casan por elección del héroe o incluso son previamente raptadas. El motivo por el que son escogidas es su belleza y, en pocas ocasiones, por otra cualidad diferente (inteligencia y recursos como saber bailar, tocar la *tabla* y cantar en el cuento 24; tejer en los cuentos 37-38). En el cuento 42, *La princesa y su primo paterno*, dice:

...Apareció y tan pronto como la vio el joven, dijo:

-Yo, padre, la quiero para mí. Quiero desposarla...

Quince mujeres de dieciocho relatos en los que se casan no deciden su boda e inclusive en dos casos el hombre se casa con la heroína como venganza hacia esta y así ganar control sobre ella para que aprenda a aceptar su papel como esposa dócil, como por ejemplo en el cuento 41: «Después la tomó y se casó con ella para enfadarla».

Conversando con Fares Khedr, investigador de la tradición oral del Valle Nuevo, me informó de que, por lo general, en los oasis se alude al marido como «aquel que adquiere a su esposa», un tipo de expresión del que quedan restos depositados en la conciencia popular sobre tipos antiguos de unión conyugal, como era el matrimonio por compra o por captura, durante los tiempos en los que tenían lugar luchas de tribus primitivas en estos oasis.

En la sociedad del Valle Nuevo, lo normal es que se casen las hermanas mayores antes que las más jóvenes, pues tradicionalmente es un desprestigio que una mujer no esté casada a una cierta edad, según de comprueba en el cuento 2, *Los siete gozos y las siete penas*:

...-Yo no me caso ni salgo de nuestro lugar: es decir, de casa, hasta que se casen mis otras seis hermanas, pues yo soy la séptima...

⁷⁴ Tambor egipcio, *darbuka*.

⁷⁵ Se mencionan partes de la boda en los cuentos 2, 8, 19, 20, 21, 25, 26, 42, 43.

Los CVN reflejan también la ley preestablecida de casarse entre primos paternos o con alguien del mismo linaje, como vemos en el cuento 42, *La princesa y su primo paterno*, donde se utiliza el símbolo del pájaro enjaulado para representar a la novia que no se quiere casar con el novio impuesto:

...Su primo permanecía de pie por allí. Saltó su primo, la cogió bajo el brazo para el palacio y se marchó. (...) Entonces, ella se puso delante de la gente, que decía:

-¿Qué pasa? ¿Quién arma este alboroto?

Ella dijo:

-Quiero al hijo de mi tío paterno, que es el hijo de mi sangre...

...La liberaron de ese y firmaron para ella el acta matrimonial con su primo. Él se casó con ella, se fue al palacio y ese otro se marchó; cogió su dinero y se marchó...

2.6.1.1.1. La boda tradicional *wahatí*

A partir de conversaciones con los habitantes de más edad y con especialistas en el folclore local del Valle Nuevo he podido reconstruir la siguiente información sobre cómo era el proceso de una boda tradicional local, que resumo a continuación:

Tradicionalmente, en las poblaciones del Valle Nuevo, los hombres eran quienes salían a trabajar en el campo y a buscar agua al pozo, mientras que las mujeres jóvenes no salían de casa. Pasaban directamente de la casa de su familia paterna a la casa de su marido, y para convertirse en las responsables de la economía doméstica: comprar, vender y administrar el hogar. La compra-venta de productos de subsistencia que se efectuaba según un sistema de trueque.

Era una sociedad cerrada sobre sí misma, donde todos se conocían. El padre y la madre eran los que escogían la novia para su hijo; normalmente entre sus primas paternas o, por lo menos, un miembro de la familia extendida (en los CVN la segunda opción es la unión entre primos maternos⁷⁶).

Las peticiones de mano (*el-'orba*, el acercamiento) tenían lugar en invierno y estaban condicionadas por las cosechas de dátiles; de modo que podría decirse que eran las palmeras las que decidían si el hijo de la familia se casaría o no, dependiendo de la abundancia de la cosecha de ese año; y era en invierno cuando se podía ver en la palmera la cantidad de dátiles que produciría. Si era copiosa, entonces podrían vender los dátiles y, con sus beneficios, comprar todo lo necesario para la boda. En ese momento, los padres se lo comunicaban al hijo, iban a visitar a la familia de la muchacha para pedir su mano, leían el primer capítulo del Corán para sellar la unión (la *fātiha*) y seguidamente la familia de la novia empezaba a anunciar a los vecinos que su hija se había prometido con tal joven. Todo el pueblo lo sabría en el mes de abril, que es cuando el clima empieza a ser más cálido, y era cuando la madre, las mujeres de la familia de la novia, sus amigas y las vecinas subían a la azotea de la casa a cantar canciones que alababan la belleza de la novia, sus cualidades y virtudes, en general. Estos cantos se repetían

⁷⁶ Como en 19, *Lūlī la hija de los gūl* y 39, *El hijo del sultán y su esposa* (versión A).

hasta el tiempo de la cosecha de dátiles; o sea, hasta agosto. En este mes, finalmente, con las ganancias la familia del novio compraba lo necesario para celebrar la boda y se coordinaba con la familia de la novia.

La boda duraba, en general, tres noches: la primera noche era «la noche de la alheña», en la que se hacían diseños de este producto sobre las manos y pies de la novia, mientras se continuaban entonando cánticos sobre sus atributos. Ese día el novio le llevaba los regalos y era la primera vez que contemplaba su figura, aunque la cara todavía no se la vería hasta la tercera noche. Ayudado por sus amigos, el novio llevaba (como muestra de la riqueza que aportaba con esta unión): fruta, arroz, trigo, etc., que la familia de la novia repartía entre los asistentes. Asimismo, ofrecía regalos especiales para la novia, como jabón, perfumes, telas, que ella recogía y envolvía en el manto rojo que la cubrías. A cambio, le entregaba una cesta llena de platos cocinados por ella, como un pichón o pollo relleno. La segunda noche era «la noche de la *alheña* del novio», en la que aplicaban este producto sobre sus manos y le dedicaban cantos religiosos durante toda la noche. Al tercer día se celebraba la noche de bodas (*lela ed-dojla*). A las nueve de la mañana de ese día, el novio iba a buscar a la novia y le llevaba una mezcla llamada *nūra*, compuesta por huevos, alazor (que proporciona el color amarillo a la mezcla) y algunas plantas medicinales y aromáticas, cuyo perfume permanecería en el cuerpo durante seis meses. Con esto se untaba todo el cuerpo de la novia, excepto pelo, ojos y boca, y se la envolvía en una especie de toalla grande amarilla hasta las cuatro o cinco de la tarde. A continuación, las mujeres mayores se la llevaban al manantial más lejano al pueblo para quitarle la untura y lavarla. Siempre había acacias entorno a estos manantiales, que impedían que alguien la viese, y para eso ayudaba activamente el padre de la novia protegiendo la zona y armado con un palo, para que no se acercara ningún hombre. Después del baño, la vestían con la ropa propia de la *dojla* con la que recibiría al novio: un vestido de color rosa. Luego, la conducían a la casa del padre en medio de cantos y allí esperaba hasta que aparecía el novio montado en camello o en caballo, la recogía en la montura y paseaban juntos en procesión por delante de las casas de todas las familias del pueblo, hasta que se retiraban a la casa del novio y allí empezaban su vida juntos. Por la mañana, entraba en la casa la madre de la novia, o en su defecto su hermana o su tía paterna, para llevarles el desayuno.

En la actualidad, la celebración de las bodas no difiere de las que se llevan a cabo en el valle del Nilo y se limita a la petición de mano y a la boda en sí, en una fiesta que dura una o dos noches.

La mayoría de estas etapas del proceso de la boda tradicional *wahatí* se plasman a lo largo de los cuentos de esta antología, con especial hincapié en que toda pareja debe legitimar su unión por medio de una boda que siga los preceptos islámicos. Y es en el cuento 3, *La anciana y su hija*, donde aparece el mayor número de pasos de la boda tradicional *wahatí*, a los que incorpora sus preparativos y otros elementos adicionales, como vemos a continuación:

En primer lugar, se describe a un pretendiente que cumple con los preceptos de la religión y, como valor añadido, posee un origen noble (el hijo del sultán dio con la supuesta novia, mientras se dirigía a realizar la oración de la mañana). Se especifica que la novia es una bella muchacha de tez blanca y alejada de la vista de los hombres («Cuando se lava la cara, que es blanca como la leche, se demuestra que ella es como la luna y el sol», «Ella no sale del

interior de la casa y nadie la ha visto nunca»). Pide la mano de la muchacha a su supuesta madre, a falta de que tenga un padre y sin contar con el albedrío de la muchacha:

Pido “el acercamiento” a tu hija, señora Zeynab. Quiero casarme con ella. ¿Me la vas a dar o no? [...] Trajo a los invitados, leyeron la *fātiha* y nadie la vio. Vino toda la gente del pueblo de esta. Vinieron con ropas y trajeron cosas para la novia.

Le toman las medidas a la novia para su ropa de boda («Trae a la muchacha. Déjanos que le marquemos la tela que le hemos traído»; «Al caer la noche, la anciana la bañó en el mar, trajo una jarra de loza y colocó unos aretes en sus asas. Le puso un vestido y un velo sobre la cabeza»), se fija la noche de bodas («La noche de bodas será, como si dijeras, el próximo jueves; la próxima semana») y celebran el banquete. Normalmente, la procesión por el pueblo de la novia se hacía subiéndola sobre un camello o una yegua y así se refleja en estos cuentos, pero en este, quieren montarla en un automóvil para darle más importancia y contemporaneidad al acto («Déjanos subirla en un automóvil porque no la vamos a montar en una yegua ni nada de eso»). Antes de la noche de bodas, las mujeres la llevan a bañarse («Déjanos lavarla en los pozos, en el manantial, en el pozo en lo que sea; en el agua»).

En el cuento 19, *Lūlī la hija de los gūl*, se describen también partes del proceso de una boda tradicional y se citan los regalos que hace el padre de la novia tras haber acordado la boda: regala a cada uno un ternero para cebar, un bonete y unos calzones para coser y vestir en la boda. Además, en este relato se organiza una gran fiesta, una procesión en la que rodean al novio, junto con la procesión de la novia.

Asimismo en el cuento 25, *La gūla y el pozo mágico* (versión A) se mencionan costumbres locales como el uso del camello como transporte de la novia hacia la casa del novio y la utilización de un tamiz como símbolo de bendición sobre el matrimonio: «Niña, ve y tráeme el tamiz de casa de la *gūla* para que tamicemos la luz sobre tu matrimonio». Para J. Chevalier (1986: 974), el tamiz es el instrumento de la elección: sus mallas son tanto más tupidas cuanto más severas son las exigencias para uno mismo y para los demás. Arroja simbólicamente luz purificada a través del filtro de este utensilio. Uno de los rituales que tienen lugar en las bodas de la zona consiste en que las mujeres se reúnen y cantan continuamente canciones propias de estas celebraciones, mientras criban el trigo cuya harina se utilizará para cocer el pan de la boda. Además en el cuento 19, se hace referencia a la ceba de un ternero como una tradición propia para el banquete de bodas.

También era un ritual extendido por toda la geografía egipcia el que los amigos del novio lo llevaran a bañarse con ellos y le vertieran el agua a través de un tamiz para bendecir su matrimonio.

En lo que se refiere al ajuar de la novia, en particular, se mencionan las joyas que adornan a la novia: aretes, ajorcas y anillos, sobre los cuales se insiste en el cuento 25, *La gūla y el pozo mágico* (versión A), como marca de singular importancia para convertirse en una verdadera novia:

...Él tenía otra mujer que tenía una hija. Cuando [esta] desechó la seda, la otra muchacha la limpió, bordó con ella su *ġalābeyya*, cogió sus ajorcas, joyas y muebles y se llevó todas las cosas de la otra muchacha para casarse ella...

...¡Oh pozo! ¡Oh pozo!... Y salieron de él muchas ajorcas, muchos anillos y... La muchacha se convirtió en una novia...

Las mujeres jóvenes son consideradas como un objeto de mercancía y de mejora de la posición social y económica de la familia, a cuyo precio se le llama “dote” (cuentos 42, 43):

...Fue junto a otro hombre bueno como él y le dijo:

-*Hāġġ*, quiero a tu hija para mi hijo.

-Paga cien libras. Si pagas cien libras como dote para la muchacha, te llevas a la muchacha...

(43. *Eš-Šāṭer Moḥammed y el encargo*)

La dote en Egipto se encuentra supeditada a la categoría social de ambas partes y a la tradición heredada, y suele consistir en dinero o cabezas de ganado. Cuando se registra el matrimonio, se menciona en los documentos que la dote se dividirá en una cantidad anticipada (la mínima, para eludir los impuestos); mientras la segunda parte (que suele ser elevada) queda pendiente de pago en caso del divorcio y se la considera una especie de aval tácito para garantizar la continuidad del matrimonio. La dote suele ser objeto de cierto regateo, en el que, a veces, un hombre mayor debe zanjar la cuestión. Según conversaciones con los habitantes de los oasis del Valle Nuevo, suele establecerse en una media de 2.000 libras egipcias (el equivalente a aproximadamente 250 euros), y es fijada por los padres de la pareja. Debido al bajo nivel económico de los habitantes de esta región, no hay excesos en las dotes, ni tampoco una disparidad marcada entre los diferentes grupos sociales.

2.6.2. Los valores morales, sociales y religiosos

Un elemento omnipresente en la realidad de esta región y por lo tanto un motivo recurrente en sus cuentos es el de la religión y, por ello, encontramos muchas referencias a Dios y al profeta Mahoma a lo largo de los relatos, el recurso a los preceptos islámicos y la forma de vida que esta religión preconiza. De igual manera, cuando el héroe más lo necesita, se encomienda a Dios (cuento 49) o interviene directamente como ayudante sobrenatural enviando a sus ángeles o a un santo para corregir la conducta reprochable de algún personaje (31, *Moḥammed Jalīl y el-Jeḍr*). Pero además de estas referencias religiosas, los otros principios subyacentes en los cuentos de este *corpus* son los propios de la cultura beduina, en especial, la defensa del honor y la hospitalidad, y otros como el coraje y la honestidad. Todos estos valores no dejan de ser comunes a las sociedades árabes tradicionales, que se intentan perpetuar asimilándolos a aquellos que hacen triunfar a los héroes y a las heroínas de los cuentos. Una vida modélica será pues aquella que siga los preceptos de la religión islámica (cuento 44) combinados con estos principios beduinos preislámicos.

Se insiste en que los héroes sean buenos musulmanes. Como podemos apreciar en el cuento 3-4, *La anciana y su hija*, donde el príncipe conoce a la presunta hija de la anciana en su camino al rezo en la mezquita:

...Llegó la noche y el hijo del sultán llegó por la noche, después de la oración de la noche, debía hacer buenas obras y llevó una cesta de dátiles y llevó fruta junto a esta señora mayor...Cada día, venía por la mañana; mientras venía para el rezo, pasaba frente a la puerta...

Se usan también numerosas fórmulas islámicas, que incluso se usan a modo de conjuros mágicos, como la que emplea la hija de los *gūl* para hacer que se yerga el ternero del cuento 18, *El rey y sus herederos*: «En nombre de Dios, te pido que no te levantes más que si yo vuelvo y te hago levantar». Asimismo estos enunciados preestablecidos deben ser usados de manera adecuada, como cuando dos hermanos fallan la prueba de contar la mentira más grande porque comienzan su relato con una fórmula religiosa de alabanza al Profeta, en el cuento 16, *Mentira tras mentira*, y esa mención contradice la tarea confiada. Igualmente, el Corán, sirve como refugio de la heroína y es un elemento al que acudir ante la adversidad en los cuentos 34-35, *El rey y la mujer del visir*.

Un hijo debe ser además una persona laboriosa, que trabaje en el campo y atienda al ganado, tal como comprobamos en el cuento 44, *El buen hijo*. En este, una familia de gente “buena” y de rectos valores morales es por ello merecedora de “buenas” recompensas, y el hijo sobresale por la obediencia al padre. No obstante, también se acentúa que los principios morales están por encima de esta autoridad, así como destaca el uso de la profesión de policía del hijo como empleo modélico:

...-Yo soy oficial y, si robas, te haré pagar por ello.

-Yo soy tu padre.

-No. Me da igual que seas mi padre. La ley es la ley...

En cuanto a las niñas, sus virtudes principales radican en ser obedientes, trabajadoras y respetuosas con su padre, a la vez que se insiste en la idea de que no salgan de casa en ausencia del progenitor, bajo ningún concepto, según muestra el cuento 29, *‘Ayša y ‘Ayūša*: «...Iba a peregrinar y volver. Les cerró la puerta y les dijo: -No salgáis de la casa para nada, no abráis a nadie, ni salgáis...»

En los CVN, el acatamiento de estas normas trae recompensas a la amable heroína de los cuentos 25-26, mientras que las consecuencias derivadas de la infracción de esta prohibición siempre son terribles y severamente castigadas: un hombre las acosa y chantajea con la muerte, en los relatos 37-38, *Senāys la Ingenua*; o un vendedor de golosinas entra y desencadena que todas las niñas mueran, en los cuentos 29-30. O pueden intervenir seres terroríficos sobrenaturales como un *gūl* o una *gūla* que les chupe la sangre, como en el cuento 24, *Las tres hermanas y el gūl*.

2.6.2.1. El honor y la hospitalidad

Según define Chebel (1995: 204), el honor, en general, es parte de los valores fundamentales del árabe y constituye una base social y un pacto de valor jurídico. Este se extiende a la inviolabilidad del hogar, al respeto del nombre familiar y la violación de sus reglas es sancionada por una severa puesta en cuarentena por parte de los demás.

En los CVN, el honor se relaciona principalmente con la defensa de las hijas por parte del padre, como en los cuentos 34-35, *El rey y la mujer del visir*, donde este defiende el honor de su hija calumniada a causa de la visita del rey a su casa. Entretanto, en el cuento 2, es la propia hija la que trae el honor y la prosperidad a la familia por medio de su matrimonio con un hombre adinerado, y la que también consigue casar a sus seis hermanas y logren una buena dote.

Otro principio básico de la sociedad árabe desde tiempos preislámicos, y que se refleja en estos relatos, es el de la hospitalidad con el recién llegado y el debido agradecimiento al anfitrión, lo cual aparece explícitamente en numerosos cuentos, como el 1, 2, 17-18 y 52. En la tradición beduina, la hospitalidad incondicional se percibe como un deber que ninguna persona, ni rica ni pobre, puede eludir y es el valor común de los beduinos (Chebel, 1995: 204), a la vez que la falta de observación de normas estrictas de cortesía evidencian el carácter adverso de una persona y por lo tanto de su nacimiento ilegítimo. Por ejemplo, se aprecia la hospitalidad en el cuento 2, *Los siete gozos y las siete penas*: «...Madre, yo he vivido con ellos en su casa y aprecio mucho mi casa y la de ellos, y quiero que su padre venga conmigo...». Y en el cuento 17, *El rey y sus herederos* (versión A):

...El rey dijo:

-¿Cómo sabíais que ese rey era hijo bastardo?

[Uno] le dijo:

-Si tuvierais un origen y fueseis hijo de vuestro padre, no nos hubierais dejado solos. No nos hubierais dejado solos y hubieseis comido con nosotros...

Incluso el estrafalario rey de otro país del cuento 52, *La corona del rey*, exhibe las pautas propias de este valor transfronterizo:

...Le dieron albergue, una bienvenida exagerada y fueron a avisar al rey. Le dijeron:

-Hay uno que vino aquí especialmente para daros una corona.

Lo llevaron y le hicieron una fiesta con *tabla* y flauta, comida y bebida...

Otros cuentos de este *corpus* también insisten en advertir sobre los resultados negativos de la codicia, como defecto que puede hacer perder lo poco que se tiene, según se manifiesta en los cuentos 50, *El tacaño y la gallina*, y 52, *La corona del rey*.

2.6.3. Jerarquía y autoridades locales

En la sociedad del Valle Nuevo, el poder siempre estuvo sometido, de un modo u otro, a un sistema jerarquizado, donde la autoridad más cercana la detenta el padre, seguido del anciano patriarca de la familia extendida (el *šēj*) y, por encima de todos, el monarca con sus ministros o equivalentes coetáneos (antiguamente el jefe de la tribu o *sayyid*). En ambos planos, uno de los valores sociales más apreciados lo constituye el valor y el respeto por el orden establecido. Se trata de una sociedad donde cada cual ostenta el estatus que le confiere su sexo, su linaje y el grado de observancia de la religión islámica, en el caso de los *ḥāǧǧ* o los *šēj*.

Según el historiador *wahatí* Ibrahim Kāmel Jalīl, la gente del Valle Nuevo se diferenciaba de la gente del valle del Nilo por su mayor fuerza de cohesión y su unión familiar, además de que los problemas se solucionaban rápido y no existían grandes conflictos internos, puesto que estos se resolvían gracias a sus ancianos. Las informantes más mayores de los CVN me relataron que en su juventud, se recurría al hombre más mayor para solucionar los problemas surgidos en la familia y cuando los problemas eran más graves, había que acudir al el-*ʿomda*⁷⁷ (el alcalde), que era la persona con mayor autoridad del pueblo, y para que este dictara su sentencia siempre primaban los preceptos religiosos. Un peldaño más abajo del *ʿomda*, y a su servicio, estaba el *šēj el-gafar* (guarda mayor, jefe de los guardianes) y seguidamente estaba el *šēj el-ḥāra* (jefe del barrio, que era la persona más mayor de la familia extendida. Estos últimos eran escogidos por su sabiduría y conocimientos religiosos, y no tenían un sueldo en dinero, sino en especies. También era muy respetado a nivel religioso el imán de la mezquita, que se encargaba de bodas, divorcios y otros actos sociales, y junto al *ʿomda* solventaba los problemas religiosos o matrimoniales. Debajo de ellos estaba el *gafīr*, que hacía las funciones policiales y de ayudante del *ʿomda*; una especie de guardia de seguridad nocturno del pueblo. El viajero británico Alexander G. Hoskins describía en su libro *Visit to the Great Oasis of the Libian Desert* (1837: 74) a los *šēj* de Jarga como hombres altos y mayores, con rasgos finos, largas y respetables barbas, fieros bigotes, zapatos rojos y turbantes verdes y amarillos que los distinguían del resto de la gente del pueblo; mientras que la gente común llevaba sólo un bonete blanco. El último *ʿomda* en El-Qasr estuvo activo hasta el año 1996 y todavía se mantienen los *gafīr* como ayudantes de la policía, y hasta los años 60 del siglo XX no aparecieron los primeros jueces civiles. En los CVN aparecen estas figuras de autoridad constantemente e incluso a veces el narrador introduce a referencias reales cercanas y con nombre propio, como en el cuento 47, *La esposa del espejo*, donde se busca al *šēj el-ḥāra* o *šēj* del barrio para mediar en un conflicto:

...Llegó su padre, llegó su madre y llegó toda su familia y llevaron a uno (como el *šēj* este: Aḥmad Senūsī), al *šēj* del barrio...

⁷⁷ Con este término se conoce en Egipto al alcalde del pueblo desde la época en la que gobernó el país Mohammed Alí (1805 - 1848).

En cuanto a la posición social, diferentes motivos sobre su importancia dentro y fuera de la familia se muestran reiteradamente en este *corpus*. Comenzando por el seno de la familia, las mujeres (suegra, cuñada) intentan deshacerse de la esposa del héroe recién llegada a la familia, quien amenaza su matriarcado y la herencia familiar (especialmente presente en el cuento 8, *Manoscortadas*). Por parte de la madrastra, esta lucha es una constante y su propósito esencial es eliminar al primogénito; como por ejemplo en el cuento 11, *El gallo verde*, en donde aparece como elemento identificador del niño asesinado un anillo en su dedo, símbolo de su estatus familiar privilegiado.

En los CVN aparecen reflejados los personajes del *hāğğ* y el *šēj* como figuras de autoridad y modelos de sensatez, y los narradores, en ocasiones, señalan la especificidad de la vestimenta que los distingue de la comunidad local, según comprobamos en el cuento 8, *Manoscortadas*: «...Llegó una persona sensata; como el *hāğğ*, que le dijo: -Hijo, ¿Por qué bailas y cantas? ¿Qué haces?...». O también en el cuento 2, *Los siete gozos y las siete penas*:

...Ella vestía de hombre, como un *šēj* y nadie se daba cuenta de que era una chica; es decir, que vestía ropa de hombre todo el tiempo. Le dijo:

-Haz el favor, señor *šēj*...

...Entró. Que era como un visir; como un rey; era el hombre importante de la familia y un hombre de alta posición...

Para escapar del destino y mejorar su posición social y económica, el muchacho o muchacha campesinos pueden vencer difíciles pruebas o valerse de un ayudante mágico para lograr casarse con la hija o el hijo de un rey (curiosamente los narradores nunca se refieren a estos con la palabra “príncipe” o “princesa”). Si la fortuna no le da esta oportunidad, al menos la joven debe casarse con su primo paterno o con alguien del mismo linaje, puesto que la trasgresión de esta ley se sanciona con dureza o conduce a nefastas consecuencias. La discriminación por origen social se manifiesta, asimismo, en otros cuentos donde se hace apología expresa del orgullo del linaje y la importancia de casarse con alguien de la misma ascendencia y condición social, en el cuento 42, *La princesa y su primo paterno*; o como el cuento 21, *El gūl y los cazadores de gacelas*, donde el rey se niega a dar dote a la hija que ha escogido por esposo a uno “que no es ni rey ni príncipe”; o en el 5, donde la familia del príncipe expresa el recelo que le provoca la pobre condición social de la muchacha.

El rey del cuento 7, *El bonete de la invisibilidad*, y padre de la heroína, la castiga cruel y violentamente por haberse ido con un hombre pobre (aunque hubiese sido contra la voluntad de la joven), pero, al final del cuento, el hombre se hace rico (gracias a un anillo mágico) y solo entonces le da su bendición:

...Estuvo buscando, buscando y la encontró en un palacio como el de él, ejércitos en su perímetro, sirvientes y de todo. Le dijo:

-¡Por Dios, mi niña! Tú vive y ya está. Mientras que tú estés contenta, ya está; yo estaré contento...

Se hace un uso peyorativo de la profesión de campesino, como en el cuento 42 donde la heroína desprecia a su novio mercader llamándolo “labriego”. Tradicionalmente, los pueblos

que tienen ascendencia árabe, como los beduinos, desprecian a los campesinos y no se dedican nunca a la agricultura. Para ellos, también el linaje es más poderoso que la riqueza y la sabiduría es el don más valioso. En los CVN, además el linaje se liga a la sabiduría (la jueza Bent 'Arab el-'Orba, en el cuento 43) y la legitimidad del nacimiento deriva en un carácter noble, mientras que la falta de ella produce vileza (como los cuentos 17-18 donde se presenta un compendio de varios valores beduinos juntos: la legitimidad del nacimiento, la hospitalidad y el origen noble asimilado al comportamiento noble).

Se ensalza el linaje y el vínculo de sangre como elementos vinculados con los buenos usos y la moral, y la falta de ellos, a todo lo contrario; así pues casarse con una simple sirvienta, como en el cuento 8, trae consecuencias fatales: esta destroza los enseres domésticos, mata a su sobrino colocándolo encima del horno, provoca la expulsión de la casa familiar de la heroína y su mutilación por parte de su propio hermano, contrata a un “maleante” para difamar a su cuñada cuando da a luz. Mientras que, por contraste, la heroína de linaje puro es resaltada en el cuento como «digna descendiente de su abuelo», en el sentido de que es la apropiada sucesora de sus ancestros.

Tras haber hecho una contextualización de los elementos históricos, geográficos y sociales más representativos que conforman la sociedad del Valle Nuevo, retomaré otros aspectos importantes de los CVN, como son los símbolos y temas reiterativos y más característicos de esta tradición cuentística particular, junto con el tratamiento que hacen de sus personajes, en el apartado 5.4., que añadirán información complementaria sobre la sociedad de esta región egipcia.

III. LA NARRATIVA ORAL. LA NARRATIVA ORAL ÁRABO-ISLÁMICA

El término folclore proviene de las palabras inglesas *folk*, que significa “pueblo” y *lore*, que significa “saber”; o sea, «saber del pueblo». Fue aplicado por primera vez por el arqueólogo e investigador William John Thoms en el siglo XIX, pero precisado y estandarizado posteriormente según la definición hecha por la UNESCO (París, Febrero de 1982), según la cual:

El folclore es una creación originaria de un grupo y fundada en la cultura tradicional expresada por grupos o individuos reconocidos, como respondiendo a las aspiraciones de la comunidad, en cuanto éstas constituyen una manifestación de su identificación cultural y social.

Desde el folclore nace la literatura tradicional oral cuyo componente de oralidad, como define Diego Catalán (1997: 332-5), hace que esté sujeta a la reelaboración, al paso de una memoria a otra; los únicos cambios que tienen lugar son deformaciones de lo difícilmente comprensible y sus olvidos. Sus transmisores hacen propias las historias relatadas mediante el juego creador de la variación, y en sus voces anónimas se hace más difícil que los centros de poder intervengan.

El propio concepto de popular o tradicional para definir este tipo de literatura genera opiniones enfrentadas. Ramón Menéndez Pidal (1968: 44-47) distingue estos dos términos dentro de una oposición en la que la gradación es el matiz diferenciador, por lo que una composición popular:

Es recibida por el público como una moda reciente; se difunde con poca densidad, sin lograr gran extensión en las últimas capas sociales ni en los remotos centros rurales. Entonces la repetición de este canto en boca del público es bastante fiel; las variantes son escasas [...] Un segundo grado es el tradicional. El canto es considerado como patrimonio común. Sin duda antes se introdujo como moda nueva, pero, olvidada rápidamente la novedad, el canto sigue estimado como antiguo [...] Asimilado por el pueblo, mirado como patrimonio cultural de todos, cada uno se siente dueño de él por herencia, lo repite como suyo, con autoridad de coautor.

Menéndez Pidal (1939: 73-4) también define la narración tradicional, de la siguiente manera:

La obra del primer autor puede ser refundida por uno cualquiera que la mejore con inspiración y acierto superiores. En la transmisión tradicional de un romance, el que lo canta no lo hace por oficio, sino para su propio recreo además del de sus oyentes; está, pues, en una tensión poética; y sometido a ella, puede siempre tener aciertos en las variantes que inevitablemente introduce al repetir una poesía que considera patrimonio común y que no recuerda perfectamente, pues no la aprendió por oficio: inventa lo que no recuerda bien, rehace lo que no le agrada.

Por lo tanto, un texto tradicional es un texto que ha vencido la primera fase de popularización, que tiene una difusión oral y unas raíces folclóricas, y en el que se pierde la conciencia de autor, y como nota caracterizadora fundamental de su naturaleza tradicional debe vivir en variantes. Está sujeto a continua renovación y a una variabilidad que lo distingue de los textos propiamente literarios de elaboración personal (Catalán, 1978).

Mientras tanto, otros teóricos de la literatura como Roman Jakobson y Petr Bogatyrev (Jakobson, 1977: 8-13) usan el adjetivo "folclórico", con la misma acepción que Menéndez Pidal hace de "tradicional":

La existencia de una obra folklórica como tal sólo empieza cuando ha sido aceptada por determinada comunidad, y sólo existe de ella aquello de lo que dicha comunidad se haya apropiado [...]. En el folklore perduran sólo aquellas formas que tienen carácter funcional para la comunidad dada [...]. La existencia de una obra folklórica presupone un punto que la acoja y sancione [...] [y] no pasa de ser hecho del folklore sino al ser aceptada por la comunidad. [...] [Las] innovaciones individuales en el folklore corresponden a requerimientos de la colectividad y anticipan la evolución regular del folklore, en esa medida se socializan y pasan a ser elementos de la obra folklórica.

El cuento es un tipo de narrativa cuya corta extensión afecta a su estructura: reducido número de personajes, acciones simples que transcurren de forma bastante lineal y la concentración del espacio y el tiempo.

En su variedad folclórica es además un acto de creación anónima, que no tiene una versión fija y está sujeto a variantes. Posee elementos propios de la narración, referidos al discurso, y elementos propios de la representación teatral en su forma de actualización, además de aquellas características que le son propias. Se diferencia del cuento literario en que este se transmite por medio de la escritura, su autor suele ser conocido, la tónica habitual es que tenga una sola versión y no tenga variantes.

En cuanto al término *cuento folclórico*, como podemos ver en la cita de Stith Thompson, este posee una amplia connotación que usa cuando se hace cargo de continuar el catálogo internacional de Aarne Thompson (1952: 13), y cuyas acepciones sigo en esta Tesis:

El término indica toda aquella narración heredada del pasado ya sea en forma escrita u oral. En este sentido las fábulas de Esopo y los cuentos de *Las mil y una noches* son cuentos folklóricos. En otro sentido... incluye toda clase de cuentos tradicionales de todo el mundo. Mientras que *Las*

mil y una noches sería excluido por ser esencialmente un producto de la tradición escrita, todo cuento, mitos y leyendas, ya fuera serio, sagrado o sencillamente gracioso, se incluiría. El tercer sentido iguala el término “cuento folclórico” al alemán “märchen” de modo que se incluyen dentro de este concepto sólo cuentos de la clase hallada en la colección de los hermanos [Grimm] en lo que se llama confusamente en inglés “fairy tales”.

La narrativa folclórica de tradición oral son los textos compartidos y transmitidos verbalmente por la comunidad en los cuales se desarrollan una serie de hechos imaginarios que cuentan la historia desde fuera del mundo del relato. Son los cuentos anónimos transmitidos desde la antigüedad de carácter internacional. Según defiende Lada Ferreras (2007), además de las características propias derivadas de la expresión oral, también aúna elementos de la obra dramática, como el lenguaje directo o la presencia efectiva del público — actante envolvente—, mientras que otros son propios de la narración, como la figura del narrador. Es un producto destinado a la representación; a la vista y al oído del espectador.

A pesar de ser cuentos transmitidos de generación en generación oralmente, si hoy podemos tenerlos y conocerlos fue gracias a su paso por la escritura, sobre todo desde los inicios del siglo XIX, en que hubo folcloristas que recogieron cuentos de la oralidad para transcribirlos en papel. Algo que ya se había hecho en la Edad Media y en siglos posteriores, mas sin el rigor de conservación del texto oral con que se hizo a partir del siglo XIX. Sin duda, incluso los folcloristas del XIX debieron hacer cambios en el texto oral, pero tratando de conservar el sentido del cuento. Sin escritura, no se hubiesen conservado una gran cantidad de cuentos orales. El hispanista británico Alan Deyermond (2005), defiende que si la literatura oral no hubiera pasado por el registro escrito no se conservaría y por lo tanto el pueblo cuenta las historias de textos escritos como cuentos populares. A pesar de que en muchas ocasiones así sea, coincido con Diego Catalán (1997: 335-6) en que eso no excluye que también exista una transmisión plurisecular de textos que hayan viajado en el tiempo de memoria en memoria, sin apoyo escrito.

Adentrándonos en el ámbito de la literatura árabe y en el cuento folclórico árabe, es necesario recordar sus orígenes y las fuentes de las que bebió y en que inspiraron sus temas y motivos.

Rubiera (1996: 9) señala que la literatura árabe nace en época preislámica, en el ámbito beduino de los nómadas, de los pastores de camellos que recorrían los desiertos de la península arábiga buscando pastos y agua en pozos y oasis. Es una forma de vida en la que primaban los valores de la generosidad, solidaridad étnica, hospitalidad, generosidad, honor, orgullo, valentía, lealtad y venganza; y que fue mitificada y convertida en el arquetipo cultural y ético. Es entonces cuando se fijan los arquetipos culturales y literarios de la civilización arábigo-islámica. Durante mucho tiempo, la estructura tribal condicionó la vida social y política de esta sociedad y sus valores impregnaron, consecuentemente sus cuentos y sus leyendas, como hemos visto en el apartado 2.6.2, *Los valores morales, sociales y religiosos*.

Los árabes preislámicos cultivaban la prosa y la poesía, pero a causa de la fijación textual del metro y la rima, se conservó mejor la poesía y los primeros ejemplos de esta se remontan al siglo V. Era una poesía de carácter social transmitida oralmente por medio de los rapsodas

profesionales que gozaban de importante reconocimiento social dentro de la tribu, reforzado por el hecho de que estos poemas eran parte de su patrimonio histórico y cultural. En ellos se hablaba del amor (siempre según la tradición del “matrimonio preferente”, es decir: entre primos paternos), viajes a lomos de sus caballos y camellos, hazañas heroicas en combates, panegíricos a jefes tribales o reyes, sátiras o vituperios hacia enemigos en algunos relatos biográficos de estos poetas preislámicos se introducen cuentos folclóricos e incluso viejos mitos de otras culturas (Rubiera, 1996: 12-16).

De acuerdo con la concepción islámica, el Corán fue transmitido oralmente por el arcángel Gabriel al profeta Mahoma por mandato divino, entre los años 610 y 632 reproduciendo las palabras de Dios y vivió en esta forma oral hasta el año 650, en que fue puesto por escrito. El Corán también atestigua la existencia de una narrativa en época preislámica, a través de una serie de relatos que aparecen en él a modo de ejemplos. Esta narrativa transmitida por los exégetas del Corán, por filólogos e historiadores a partir del siglo VIII, y entre la que también se encuentran las *Aṣṭāṭir al-‘awwālīn* (Historias de los antiguos), relata el pasado de los árabes según su propia visión y explica los enigmas de la época islámica, de pueblos desaparecidos de la antigüedad, los constructores de monumentos y ciudades maravillosas, personajes como la reina de Saba, Salomón, leyendas sobre los reinos preislámicos que bordeaban la península arábiga (Rubiera, 1996: 19) y relatos sobre los orígenes de los árabes nómadas, todo lo cual sería otra fuente de inspiración de muchos cuentos folclóricos. De modo semejante las leyendas árabes tienen su origen en el pasado de los árabes, que fueron registradas en los *'Ayyām al-‘arab* (conjunto de relatos de las luchas entre los árabes nómadas de la época preislámica, donde se fijan los arquetipos de los héroes árabes) o en personajes que por un motivo u otro se hicieron proverbiales, como por ejemplo Ḥātīm aṭ-Ṭa'ī, prototipo de generosidad; Luqmān, de longevidad, y Sammaw'al, de fidelidad a la palabra dada (Vernet, 2002: 26).

La colección de cuentos árabes más conocida en Occidente es *Las mil y una noches*, que ha sido una de las principales fuentes de inspiración de temas y motivos de los cuentos folclóricos árabes y que narradores desde el Golfo Pérsico hasta el Océano Atlántico han combinado a su gusto para crear nuevas historias que contar a sus audiencias. Se trata de una creación popular de origen semiculto versionado, que a pesar de tener origen no árabe, contiene elementos iraquíes y egipcios, que fueron añadidos en su evolución y viaje hasta el mundo árabe.

Según Juan Vernet (1990: XXVI), muchos cuentos de *Las mil y una noches*, en un largo periodo de su evolución, debieron ser verdaderos pliegos de cordel que sólo eran aptos para ser reciclados, como tesoros aislados, por los juglares en los mercados a la caída del sol. A pesar de que la narración de historias de tipo fantástico gozaron de gran éxito durante el periodo *abasí*, posteriormente, estas junto con toda la obra de *Las mil y una noches* fueron presa de un profundo desprecio por parte de los eruditos árabes. Tras sorprenderse por la admiración que había provocado en Occidente a través del orientalista francés Antoine Galland (1646-1715), fue redescubierta por los propios árabes, que pasaron del menosprecio –por no ser objeto del interés de un “musulmán verdadero”– a la admiración y la fascinación. Asimismo el desdén por este tipo de literatura mostrado por las clases educadas explica por qué el

folclore árabe se desarrolló de manera diferente a lo sucedido en otras partes del mundo y porqué la fase de su transmisión por escrito, en la edad de oro de la cultura árabe, fue seguida por un regreso a una tradición exclusivamente oral (Pellat, 1998: 371).

Otra obra literaria creada a partir de la tradición oral que tuvo gran éxito e influencia en la tradición literaria del mundo islámico e inspiró muchos de sus cuentos de animales fue el ya citado *Calila e Dimna*. Los cuentos de animales inspirados en esta colección están presentes en la tradición oral del mundo árabe, sin embargo ocupan un papel secundario en las recopilaciones de cuentos en el valle del Nilo y en el Valle Nuevo he recogido un único ejemplar de este subgénero.

Fatme Sharafeddine Hassan (1995), en su artículo “The passion and the magic: Distinctions of Arabic folktales”, nos reseña cómo los cuentos árabes comparten muchas características; sus historias muestran los valores sociales que los árabes tienen en común y la posición y los roles de hombres y mujeres en la sociedad. La fe en Dios se expresa generalmente a través del héroe, que utiliza su creencia para lograr la tarea principal. Los elementos sobrenaturales son un componente muy importante de la mayoría de los cuentos y leyendas árabes, donde también suele aparecer un rey todopoderoso.



17. Cuentacuentos en Damasco.

(Fuente: <http://gulfnews.com/news/mena/syria/the-storyteller-of-damascus-is-silenced-by-war-1.1344867>)

La antiquísima actividad de contar historias se ha conservado en el mundo árabe más tiempo que en Occidente debido a dos elementos de los que nace y que son de gran importancia en esta sociedad: la tradición y la familia. Nace en el seno de familias de todos los estratos sociales, que, de generación en generación, han transmitido las historias épicas de Abū Zed El-Hilālī, los cuentos humorísticos de Ŷuḥā, la magia de los cuentos sobre los *ŷinn* o los amores de príncipes y princesas.

En la plaza Jma al-Fna en Marrakech, los narradores todavía relatan sus cuentos e historias a sus fieles audiencias, por tratarse de un lugar declarado Patrimonio Oral de la Humanidad, y hasta antes de la guerra en Siria, también eran contados ante la audiencia de algunos cafés de Damasco⁷⁸. Sin embargo, al igual que en Occidente esta tradición milenaria se ha interrumpido debido al cambio de sociedad y a la globalización, además de que en el mundo árabe sigue siendo considerada literatura vulgar y por lo tanto se halla poco reconocida y depauperada, relegada al pueblo y expresada en los diferentes dialectos, los cuales de por sí se consideran una deformación y vulgarización del árabe *fushà*, lengua vehicular del islam.

⁷⁸ Durante más de 20 años narrando cuentos tradicionales en el Café An-Nawfara de Damasco, Rashid Hallak fue el más famoso de los pocos *ḥakawātī* que ya quedaban en Siria. Mientras tanto, en los Emiratos, el resurgimiento del arte de contar cuentos está siendo alentado por una serie de iniciativas gubernamentales y universitarias. Un ejemplo es el trabajo realizado por la Fundación de Música y Artes de Abu Dhabi, que se ha comprometido a defender el patrimonio oral de los Emiratos Árabes Unidos (Schreiber, 2014).

3.1. La narrativa oral en Egipto

La cultura popular de Egipto se remonta a los orígenes de su historia y es una mezcla de diversas fuentes traídas por los pueblos de diversos orígenes que han pasado por allí y que fueron gobernados por faraones, césares, califas o sultanes, conformando una sociedad piramidal cuya base es una población que ha sido siempre eminentemente agrícola, se concentra junto al río Nilo –o a los diversos manantiales y pozos– y canaliza sus aguas hasta sus huertos y casas en su lucha por la supervivencia en un medio predominantemente desértico. El pueblo egipcio ha valorado siempre una buena narración agradablemente contada y por medio de su literatura folclórica puede expresar sus esperanzas, miedos, sueños, valores y luchas –cantadas, recitadas o narradas en prosa–, sin miedos a autoridades ni falsedades, y de una generación a otra.

El principal logro del Imperio Antiguo, además de la consabida unión de la región del Delta del Nilo con su valle, fue el desarrollo de la escritura y la aparición de los escribas como transmisores del conocimiento, la historia y la literatura. Se les tenía por poseedores de un arte sagrado heredado del dios Tot, a quien se le atribuía la invención de la escritura y la posesión de una biblioteca propia. El primer cuento literario conocido de la historia de la Humanidad fue el cuento egipcio *Los dos hermanos* (AT 303), basado en un cuento de la dinastía XIII (Reino Medio), escrito en el siglo XIII a.C. sobre un papiro y que, según un estudio efectuado por el folclorista alemán Kurt Ranke (1934), ha sufrido más de mil versiones distintas. El cuento narra la historia de Anup y Bata, dos hermanos que vivían en total armonía hasta que la esposa de Anup trató de seducir a Bata.

Hay constancia de que la clase dominante egipcia tenía bibliotecas como la del Ramesseum a la que se la denominaba “farmacia del alma”, pero las obras del antiguo Egipto que han sobrevivido son pocas porque la mayor parte de su tradición literaria era oral y nunca fue escrita. Las primeras historias registradas fueron mitológicas, autobiográficas (como la famosa historia de Sinuhé), o sobre biografías de personajes históricos escritas en el Imperio Medio. La *Historia de Sinuhé*⁷⁹ es la historia clásica de la literatura del Antiguo Egipto, escrito en forma de autobiografía, aunque no haya constancia de que Sinuhé hubiera existido realmente.

Entre las narraciones fantásticas más conocidas del Egipto Antiguo destaca el *Cuento del Náufrago* y las *Historias del rey Jufu y los magos*⁸⁰. El egiptólogo, Josep Padró (1999: 202-3), señala que estas y otras narraciones fantásticas de la época son antiguos relatos populares que

⁷⁹ La historia de Sinuhé fue encontrada entre los papiros literarios de una serie de documentos egipcios del Imperio Medio, datados entre 2160 y 1700 a. C., denominados «los papiros de Berlín», aunque la misma historia ha llegado a través de numerosas copias en hierático, papiro y óstraca.

⁸⁰ *El Náufrago* es un cuento egipcio, en el que se relata un viaje a Punt y escrito alrededor del 2200 a. C., del que únicamente se conserva una copia de procedencia desconocida en el Museo del Hermitage de San Petersburgo. Las *Historias del rey Jufu y los magos* es un cuento anónimo egipcio (1650 a. C. y 1540 a. C.) narrado en la corte del faraón Jufu por sus hijos y encontrado en el papiro conocido con el nombre de su dueño: Westcar, junto otros cuatro cuentos mágicos. Se encuentra en el Museo Egipcio de Berlín. En español, tanto el cuento de Sinuhé como estos otros dos están incluidos en recopilaciones de cuentos antiguos egipcios como las traducidas al castellano de Jesús López, (2005) y Gómez Cifuentes (2000).

se fueron transmitiendo oralmente, hasta que durante el Imperio Medio se decidió que eran dignos de ser puestos por escrito; en un momento en que la narrativa ya se había ganado un puesto de honor entre los géneros de la literatura egipcia. Las *Historias del rey Jufu y los magos*, también conocidas como las *Historias del papiro Westcar*, son los relatos más palpables de la literatura popular de transmisión oral heredada del Egipto faraónico y se caracteriza por su dicción formular, que ayudaba al narrador a recordar cada relato, y por su escritura en una lengua muy cercana al habla popular de la época. Lo singular es que estas historias están estructuradas de manera similar a los cuentos de *Las mil y una noches*, pues se trata de una serie de cuentos maravillosos protagonizados por magos del pasado y que relatan los hijos del rey Jufu (Keops) a petición de este para entretenerlo. El último de los hijos decide presentar a su padre un mago real que contemporáneamente seguía obrando maravillas y finaliza su visita al rey con una profecía mesiánica. Es en esta época, en el Imperio Medio o Reino Medio (c. 2050 - 1750 a. C.), donde aparecen estructuras gramaticales y reglas fijas del idioma, que conducen a un estadio superior de la lengua y a considerarla la lengua clásica. Pero en la dinastía XIX (Reino Nuevo) los textos jeroglíficos presentan un cambio, ya no se ciñen tanto a las normas clásicas sino que se escribe y redacta en lo que se cree que era la lengua que se hablaba en la calle en ese momento, la cual se denominó neogipcio. En cuanto a las historias mitológicas, una de las más conocidas es la *Historia de Horus y Seth*⁸¹, que aunque nació en el Imperio Medio se considera neogipcia.

Durante esta época, y especialmente bajo el reinado de Amenofis IV (Ajenatón), la literatura gozó de un desarrollo sin precedentes y florecieron géneros como el cuento, las historias de viajes, de guerra y héroes y especialmente el cuento maravilloso. Bernard Lewis⁸² (2001: 6) apunta que la sociedad egipcia ya se mostraba fascinada por estas manifestaciones de “autoexpresión artística”, que los siglos y civilizaciones posteriores adaptarían, remodelarían, añadirían, enriquecerían y embellecerían, sin cambiar su esencia.

La influencia de la literatura griega y la producción literaria egipcia en griego hizo nacer una de las historias más famosas: el *Romance de Alejandro*, en el siglo II d.C. mientras que la literatura en copto también aportó al imaginario egipcio historias milagrosas de santos. Según B. Lewis, los santos coptos que visitan el cielo y el infierno y conversan con momias en tumbas

⁸¹ En la mitología egipcia el tema del enfrentamiento entre el bien y el mal está relatado en la guerra entre Horus y Seth por el trono de los dioses en la tierra tras el asesinato de Osiris y servía para justificar la legitimidad del poder del faraón.

Seth se había proclamado rey, e Isis se ocultó con su pequeño hijo Horus. Cuando Horus llegó a la edad viril, desafió a su malvado tío Seth para recobrar el trono de su padre. En un determinado momento, cuando Set encontró a Horus dormido en el desierto (que era el dominio de Seth), le cegó los ojos. No obstante, la diosa Hathor le devolvió la vista bañando los ojos dañados con leche de gacela. Al final, los dioses se cansaron de sus continuas luchas, y Horus y Seth fueron conducidos ante el Consejo de los Dioses para exponer su caso y que éstos, presididos por Ra, dirimieran el caso en favor del uno o del otro. La causa llevó varios años. Las decisiones fueron revocadas en varias ocasiones, hasta que primero Seth y después otros dioses profirieron amenazas terribles; no fue a la zaga Osiris, que alegó que, si no se fallaba rápidamente en favor de su hijo Horus, soltaría a sus crueles mensajeros con cabeza de perro, que no temían a ningún dios. Los dioses fallaron finalmente en favor de Horus como rey legítimo. Su padre, Osiris, cuyo cuerpo hecho pedazos había sido embalsamado por el dios con cabeza de chacal Anubis, fue confirmado como dios de los muertos. Seth fue desterrado al desierto, ámbito del mal, y declarado dios de las tormentas. En adelante, al faraón reinante se le reconoció como dios Horus sobre la tierra y a su muerte pasaba a ser dios entre los dioses.

⁸² El arabista estadounidense Bernard Lewis en su libro *Land of Enchanters: Egyptian Short Stories from the Earliest Times to the Present Day* (1948) fue pionero en presentar una visión diacrónica de la historia de la literatura egipcia, aunque a través de una perspectiva un tanto romántica.

marcaron el estadio intermedio entre el príncipe Jamwise de los papiros demóticos y los hechiceros y héroes de *Las mil y una noches* (2001: 8).

A comienzos del siglo VII, la conquista árabe llega a Egipto aportando una nueva lengua, una religión, nuevas influencias culturales procedentes de La Meca, Medina, Damasco y Bagdad, del mundo preislámico y de otros pueblos convertidos al islam, lo que lo convirtió en un importante centro cultural e intelectual del mundo árabe. Egipto añadió a su arte literario narrativo, su fantasía y mitos el intenso realismo de la tradición árabe nativa basada en la dura vida del desierto (Lewis, 2001: 10-11). Las primeras historias narrativas literarias que se transmitieron en árabe tras la aparición del islam fueron, aparte de pasajes del Corán, las fábulas de *Calila e Dimna*.

Los escritores egipcios empezaron a reflejar en sus cuentos y otras obras narrativas historias milagrosas y fantásticas con referencias a un pasado mítico que probablemente procedieran de la tradición y literatura copta y de las historias de los héroes de la Arabia preislámica lo que facilitaría un desarrollo gradual de la anécdota a la historia; un proceso particularmente notable en Egipto, que dio lugar a muchas colecciones de anécdotas y cuentos con intención ética y moral religiosa. Con la propagación de la lengua árabe y su legado entre las masas, apareció una vasta literatura folclórica en Egipto en la que se narraban historias y leyendas preislámicas e islámicas, y romances recitados en público, como los de ‘*Antara* y de los *Banū Hilāl*⁸³. Antes de que regresaran a Egipto, este país había contribuido a *Las mil y una noches* con una colección de cuentos de procedencia egipcia que reflejaban diferentes aspectos de su gusto particular; son cuentos que hablan sobre la vida de mercaderes y artesanos en las ciudades egipcias, cuentos picarescos –de gran popularidad en este país– y cuentos de fantasía, producto de la fascinación de los egipcios por lo milagroso y lo sobrenatural. Este patrimonio popular artístico egipcio procedente de todas esas fuentes se cristaliza principalmente en canciones populares, canciones religiosas, historias de *rabāba*, panegíricos, proverbios, adivinanzas, cuentos, *mawwales*, zéjeles, *tawšij*, épica o *sīra*, leyendas y anécdotas en las diferentes variedades dialectales egipcias, que plasmaban imágenes vivas de los aspectos estéticos de la vida egipcia y vinculaban el pasado con el presente. A través de ellas, el pueblo egipcio ha podido expresar lo que preocupa a sus almas, los símbolos que los inspiran, lo que les entretiene y los valores que quieren perpetuar en sus hijos.

A partir de la llegada de Napoleón a Egipto y después con la colonización británica, Occidente comenzó a fascinarse por el exotismo de este país y comenzó a interesarse por su pasado, especialmente desde que Jean-François Champollion descifrara la piedra de Rosetta en 1822. Fue entonces cuando los estudios europeos sobre la cultura popular egipcia tuvieron su auge, partiendo de una mirada colonial hacia “el indígena” y continuaron tímidamente hasta la actualidad. Fue el caso del anteriormente citado Edward Lane⁸⁴, autor de *Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*, quien comenzó su carrera como recopilador profesional y no como escritor. En 1889 el egiptólogo francés Gaston Maspero (1889) recopiló

⁸³ Véase más adelante la descripción de estos dos romances en el subapartado *La biografía épica en verso (malḥama) o prosa (sīra)*, dentro de 3.1.1. *Géneros narrativos y poéticos de tradición oral en Egipto*.

⁸⁴ Edward Lane comenzó su carrera como recopilador profesional y no como escritor, aunque el principal protagonista había sido la antigua cultura faraónica que atraía la atención orientalista más romántica sobre ese Egipto misterioso.

y comentó los *Cuentos populares del Egipto Antiguo*⁸⁵. Destaco también el libro *Cuentos populares del valle del Nilo* de Yacoub Artin Pachá (1895)⁸⁶, que hace una división de los cuentos que recogió, según su procedencia, en cinco grupos y llegó a la conclusión de que hay tres temas que caracterizaban a todo este conjunto de cuentos, que eran: la crítica al poder, la admiración, el respeto y el amor a la mujer, y la creencia en el alma universal presente en toda la naturaleza.

A comienzos de los años cincuenta del siglo XX, se multiplicaron las voces egipcias que reclamaban una valoración adecuada de la literatura popular egipcia y se llevaron a cabo estudios serios y científicos especializados. Este interés no fue fruto de una mera imitación de los estudios que se habían empezado a realizar en Europa a finales del siglo XIX, sino que fue consecuencia natural de una necesidad primordial y latente que empezó a nacer a partir de las ideas democráticas de la intelectualidad del país y del nacimiento de la universidad. Finalmente fue escuchada, particularmente en la época de Naser, por lo que se empezaron a realizar estudios sobre el folclore egipcio, centrados sobre todo en su literatura popular y en la observación diacrónica de este patrimonio. Destacaron figuras como las de Aḥmad Taymūr Bāšā (1871-1930), Aḥmad Amīn (1887-1954), ‘Abd el-Ḥamīd Yūnes (1910-1988), Aḥmad Rušdī Šāleḥ (1922-1980).

En la época contemporánea sobresalen los numerosos trabajos de reconocidos folcloristas como Ahmed Morsi (director de la revista especializada *al-Funūn aš-Ša‘biyya* [Las artes populares], tras ‘Abd el-Ḥamīd Yūnes) y Nabīla Ibrahīm (al igual que Yūnes, profesora de Literatura Popular del departamento de Árabe de la Universidad de El Cairo). Esta universidad egipcia fue la primera en el *Mašriq* u Oriente Árabe en crear una cátedra de literatura popular en el departamento de lengua árabe de la Facultad de Letras.

Otro trabajo a destacar es el de Hasan M. El-Shamy, *Folktales of Egypt*, en 1980, que sigue una división temática de los cuentos y presenta un índice de los tipos de cuentos aplicando la clasificación histórico-geográfica de Antti Aarne y Stith Thompson. Fue pionero en la aplicación de estas teorías en el mundo árabe y más tarde amplió su trabajo, desde su puesto en la Universidad de Indiana, con su ya mencionado libro sobre los tipos de cuento en todo el mundo árabe.

Las instituciones científicas especializadas en folclore y de más autoridad se encuentran en El Cairo. Uno de ellas es el Instituto Superior de Artes Populares de la Academia de Artes (Giza)⁸⁷, fundado en 1981, que cuenta con una revista en línea sobre artes populares⁸⁸. También trabaja en el folclore egipcio la Sociedad Egipcia de Artes Populares (www.nfa-eg.org), dependiente del Ministerio de Cultura, que edita la mencionada revista *Las artes*

⁸⁵ En esta obra, pionera en su categoría, Maspero recoge y traduce una colección de jeroglíficos a la que aporta abundante material de apoyo: información sobre el origen de estos textos y su datación, referencias a la existencia de diferentes versiones e identificación de alguno de sus autores. Contiene algunos de los relatos folclóricos más antiguos que existen, como: *El cuento de los dos hermanos*, *El rey Jufu y los magos*, *Las quejas del Fellaḥ*, *Memorias de Sinuhé*, *El ciclo de Satni-Jamois*, *El príncipe predestinado*, *El ciclo de Ramsés II* y *El cuento de Rhampsinitus*. Maspero fue también director del Museo de Antigüedades Egipcias de El Cairo.

⁸⁶ En esta obra tradujo al francés 22 cuentos populares árabes que hizo este profesor y erudito armenio-egipcio. La versión en español fue llevada a cabo por el traductor Esteve Serra (Artin Pacha, 2005).

⁸⁷ Es la institución de enseñanza más activa y la única que ofrece el título de especialización en Literatura Popular.

⁸⁸ Disponible en <https://egyptartsacademy.kenanaonline.com>

*populares*⁸⁹. Y por último, la más reciente Asociación Egipcia del Folclore⁹⁰ en Bayt as-Suḥaymī (www.esft-eg.org), la cual ha realizado una ingente labor de recogida y registro del folclore egipcio por toda la geografía egipcia. Hay un gran proyecto denominado *Atlas del folclore egipcio* de la Organización General de los Palacios Culturales⁹¹, que tiene investigadores en todas las provincias de Egipto y cuyo objetivo es trabajar en este atlas de los elementos de la cultura popular egipcia, pero que en 25 años no ha publicado más que dos libros⁹². Serafin Fanjul (1977: 49) señala que el interés por el folclore se vincula con cierto carácter revolucionario y que ha sido sistemáticamente marginado por evadirse, a la vez, de la cultura clásica o de los modelos extranjerizantes. Además, las ediciones destinadas a la literatura folclórica han sido en sus comienzos muy precarias e incluso, a veces, carecen de datos sobre la fecha y lugar de impresión o el nombre del autor. Se produce un enfrentamiento entre sociedad ciudadana culta y sociedad campesina inculta; la primera, que se expresa en árabe *fushà* y la segunda en árabe dialectal. Tanto en Egipto como en el más amplio contexto araboislámico, siempre ha dependido de una continua lucha entre “las artes cultas” y “las artes populares”, en las que estas últimas han sido supeditadas a una función religiosa expresada en árabe *fushà* (lengua sacra del Corán), mientras que sus formas expresadas en dialecto se han menospreciado y tratado como vulgares; meras supercherías que sirven como entretenimiento del pueblo. Únicamente han sido defendidas por una minoría intelectual, consciente de la importancia de la riqueza de su propio legado cultural, quienes mantienen sus investigaciones en los pocos reductos existentes y a pesar de las diversas vicisitudes económicas y sociales.

El régimen de Mubarak menospreciaba el propio concepto de “popular”, por lo que excluía las creaciones del pueblo y los estudios populares, los cuales no recibieron ni la atención, ni la consideración merecida. Mientras en el mundo occidental el interés por los cuentos populares y por la literatura oral en general goza, en el momento actual, de un reconocimiento social y académico, después de haber carecido durante mucho tiempo de él, en Egipto y en el mundo árabe, en general, todavía no ha conseguido alcanzar ese estadio, a pesar de los avances al respecto y que cada vez los estudios son más numerosos y de mayor calidad. El interés por la cultura popular egipcia nacido dentro de las fronteras egipcias en la época de Naser y que había continuado algo más ralentizado hasta el derrocamiento de Mubarak, vuelve a pasar una época de letargo provocada por la profunda crisis económica derivada de la caída del turismo en el país y dependiente de fondos públicos y ayudas foráneas⁹³. Hay asociaciones formadas por profesores de literatura popular en las universidades egipcias que trabajan en investigaciones en este campo, pero el papel de estas asociaciones es muy limitado debido a que algunas de ellas dependen de la concesión de

⁸⁹ Esta revista lleva publicando sus ejemplares desde 1965 y nació dentro de la política de promoción del folclore egipcio que impulsó el antiguo presidente Gamal Abdel Naser.

⁹⁰ Al-ḡama'iyya al-miṣriyya li-l-ma'tūrāt aš-ša'biyya.

⁹¹ Al-hay'a al-'āmma li-quṣūr at-taqāfa posee su propia página web en: <http://www.gocp.gov.eg/gocp>.

⁹² Las dos publicaciones son: *Atlas del pan egipcio* (sobre las diferentes formas de elaborar el pan en Egipto) y el *Atlas de la música popular* (sobre los estilos e instrumentos musicales en cada región egipcia).

⁹³ La UNESCO ha concedido ayudas económicas para recoger y documentar la *sīra hilāliyya* a la Sociedad Egipcia para las Tradiciones Populares (<http://www.esft.info>). La Organización Mundial de la Propiedad Intelectual (OMPI, o WIPO, según sus siglas en inglés) también ha colaborado con el financiamiento de esta sociedad.

ayudas económicas, de modo que los estudios se activan cuando el apoyo financiero está disponible y luego la atención se reduce tan pronto como esta expira.

En lo que respecta a los rasgos propios de la literatura egipcia popular, B. Lewis (2001: 18 y 2007: 319-20) manifiesta que su principal característica a lo largo de su historia es la vitalidad, la variedad de su imaginación y su gusto por la picaresca, expresando el deseo de escapar de la monotonía del valle del Nilo, del continuo esfuerzo que le pide y el burlar a la autoridad. Mientras que para el folclorista egipcio y pionero en su campo, 'Abd el-Ḥamīd Yūnes, la literatura folclórica en Egipto, que conoció la inestabilidad del sistema estatal y la estabilidad de la agricultura desde hace miles de años, se caracteriza por la flexibilidad de movimiento en el espacio y en el entorno social, así como por su capacidad de supervivencia. En ella existen formas y contenidos beduinos que circulan desde su entorno desértico hasta el campo, manteniendo así su origen e indicando su evolución por un lado y, por otro, la preservación de modelos morales que hacen desarrollar los valores de la nobleza, la valentía o la generosidad. Aparecen asimismo formas y contenidos originarios de las zonas rurales, que son los elementos más importantes de la literatura folclórica egipcia, los cuales emigran a las ciudades y se instalan en su entidad social para alabar la naturaleza estable, fértil y próspera, y expresar la cualidad innata de su pureza y benevolencia. Encontramos asimismo en el Valle Nuevo estas formas y contenidos de la sociedad rural y el gusto por la picaresca (aunque en ellos no aparezca ese componente de burla a la autoridad que menciona Lewis) en sus cuentos populares, y en capítulos posteriores mostraré otras características propias.

3.1.1. Géneros narrativos y poéticos de tradición oral en Egipto

Los intentos de clasificación de los géneros de la literatura popular egipcia y en general de la árabe reflejan la dificultad de su clasificación y la falta de consenso existente al respecto que también constatan Serafín Fanjul (1977:98) y Montserrat Rabadán (2003:24). Una de las clasificaciones más autorizadas según los estudios egipcios de folclore es la del doctor Moḥammed el-Gawharī (1987: 22), profesor de Sociología de la Universidad de El Cairo, en la que me basaré para señalar y describir los principales géneros de la literatura popular de Egipto, entre los que se encuentra el cuento y que, a veces, pueden interactuar entre ellos. Profundizaré posteriormente en los cuatro últimos géneros:

3.1.1.1. Las canciones (*al-'agānī*)

Nacen de la creatividad de una persona, después el grupo comienza a modificarlas, las utilizan para expresar sus sentimientos, esperanzas y sueños, pero manteniendo siempre la música original. La canción popular egipcia trata, en esencia, sobre el amor, el matrimonio y la muerte y está vinculada con la agricultura y la ganadería. También se encuentra dentro de las llamadas de los vendedores y mendigos, zéjeles, el *mawwāl*, las canciones populares beduinas,

las religiosas y los *tawašij* (composiciones rítmicas religiosas cortas, que a veces se acompañan con música), la *sīra* popular, las canciones de los poetas itinerantes o los *mesaḥarātī* durante el Ramadán.

El-Gawharī diferencia dos tipos diferentes de canción:

- a) Canciones vinculadas al ciclo vital (canciones del nacimiento, de cuna, de la circuncisión, la pedida de mano, la boda, la muerte —los lamentos funerarios—), canciones religiosas (los *mawālid*, que rinden homenaje a un santo famoso o un gran teólogo⁹⁴), canciones de la peregrinación (cantadas a la ida y al regreso de este precepto religioso) y canciones de trabajo (canciones de ritmo regular y de ritmo irregular).
- b) Canciones vinculadas al entorno y a los diferentes grupos humanos (como las canciones beduinas).

3.1.1.2. Las alabanzas o panegíricos religiosos (*al-madā'ih ad-dīniyya*)

Son poesías de alabanza que los poetas recitaban sobre la muerte de un gobernante, y no entraban en el marco de la elegía. Esta tipo de poesía, en su sentido tradicional de alabanza al profeta Mahoma, se articuló tanto cuando estaba vivo como después de su fallecimiento. Al gozar de un carácter espiritual simbólico, la alabanza al Profeta debe caracterizarse por la sinceridad y la espiritualidad. Las canciones de alabanzas al Profeta (*al-madā'ih an-nabawiyya*) consisten en la enumeración y alabanza de las cualidades morales y éticas del Profeta y manifiestan el deseo de verlo, visitar su tumba y los lugares sagrados asociados con su vida. Las cantan intérpretes en los *mawlid* u otras ocasiones religiosas. Su existencia es anterior a las sufíes, aunque muchas veces se vinculen con el sufismo⁹⁵. Una interpretación típica incluiría a un cantante solista acompañado por un coro de hombres con tambores. Actualmente uno de los intérpretes más renombrados de este género en Egipto es el *šej* Yaseen El Tuhamy, quien canta poemas de los grandes poetas sufíes (como Ibn al-Fāriḍ y Al-Ḥallāḡ) en árabe *fushà*.

3.1.1.3. Las letanías religiosas (*al-'ibtihālāt ad-dīniyya*)

Son canciones religiosas en verso en las que se suplica ayuda a Dios y que generalmente preceden a la oración del alba en el mes de Ramadán. Tradicionalmente no llevan acompañamiento musical y las recitan algunos *šej*. A veces llevan coros, y también se representan durante celebraciones especiales. Suelen empezar por '*aḡirnā 'adrikna...* («sálvanos, rescátanos, [oh Dios]»). Son un arte egipcio asociado con el amor a Dios, la pureza espiritual y la sinceridad en la oración, que algunos atribuyen a la época faraónica (como se

⁹⁴ Estas canciones se interpretan durante los *mawlid*, que son unas celebraciones populares en honor a un santo especialmente venerado. Están muy extendidos en Egipto y tienen lugar anualmente. Son famosos: en El Cairo, los *mawlid* que rinden homenaje a Al-Hussein y a sus tres hijos; el *mawlid* del Sayyed el-Badawi, en la ciudad de Tanta; y el *mawlid* de Ibrahim el-Dosuki, en la ciudad de Dosuk. Se cree que el origen de este rito de remonta a la época faraónica, cuando los egipcios celebraban la fiesta de Amón en el templo de Luxor y fiestas en honor a las deidades protectoras de Egipto ('Ädel, 2014).

⁹⁵ Más detalles sobre este género en Ḥamdāwī (2007).

puede observar en las celebraciones para los dioses Ra, Amón e Isis grabadas en las paredes de los templos) y otros a la época fatimí.

La filosofía y la cultura de la plegaria se extienden a todas las religiones presentes en tierra egipcia. Era considerado un medio de aprendizaje religioso, pero actualmente pasa por una etapa de decadencia, debido a que ya no hay ocasiones que requieran la representación de la plegaria, al cambio cultural y a la sustitución del aprendizaje con los *šēj* por conservatorios y medios de comunicación. Cuando aparece, se trata de una representación improvisada, fragmentada e imperfecta.

El jeque Moḥammed El-Helbāwī es uno de los más famosos recitadores de letanías, investigó el uso del sonido religioso y fue el primero en ofrecer plegarias acompañadas por música occidental. Según él, la plegaria religiosa se inició entre finales de siglo XIX y principios del siglo XX en lo que se llama «la etapa de los *šēj* emblemáticos», como el caso del *šēj* Moḥammed ‘Abd el-Raḥīm al-Maslūb⁹⁶. No obstante el más reconocido en todo Egipto ha sido Naṣr ad-Dīn Ṭubār. Ambos fallecieron hace unos años.

3.1.1.4. El conjuro mágico (*ar-ruqā*)

Se trata de una ceremonia de conjuros e incienso realizado sobre algo o alguien para protegerlo contra el mal de ojo. Para ello se usan amuletos con frases preservadoras o actuantes para librarse de una enfermedad, perjudicar a un enemigo, conseguir al amado, tener hijos varones... Cuando se piensa que una mujer o un hombre están poseídos, se quema incienso y se lee el Corán, a veces, agarrándole la cabeza con las dos manos, otras veces moviendo el incensario sobre todo su cuerpo. En algunos pueblos egipcios hacen una muñeca de papel la cogen con una mano y con la otra la agujerean con una aguja y cada vez que la pinchan dicen: «contra el ojo de fulano» y finalmente la echan al fuego del incensario para quemarla. Al igual que los ritos mágicos de otras partes del mundo, sus fórmulas deben repetirse ajustándose a un número mágico (3, 5, 7, 9, etc.) y normalmente se encarga de la ceremonia un *šēj*, que se crea que tiene poder sobre los espíritus. Este escribe una frase del Corán o una fórmula cabalística en una pequeña hoja doblada sobre sí misma que llevará encima el solicitante metida en una funda verde o azul. Este rito puede ir acompañado de fórmulas, oraciones y cánticos en un lenguaje artificioso e inusual (Fanjul, 1977: 216).

3.1.1.5. Los refranes (*al-‘amṭāl*)

Contienen la filosofía del grupo, representan y reflejan la visión del hablante, la tendencia del grupo, el logro de sus objetivos y el fortalecimiento de sus principios. Los textos de los refranes reflejan ricamente los detalles de las relaciones a nivel individual, familiar y grupal, lo que manifiesta que la sociedad egipcia es una sociedad familiar. Los refranes constituyen uno

⁹⁶ Para más información consúltese el artículo “Al-‘ibtihālāt ad-dīniyya... zāhira miṣriyya ‘ašīla”, disponible en <http://egyptartsacademy.kenanaonline.com/posts/95173>.

de los componentes más importantes del carácter egipcio y a través del cual expresan todos los textos populares, llegando incluso a influir en la toma de decisiones políticas, económicas o sociales (Ša'alān, 2006). El estudio de los refranes y sentencias nos informa de las experiencias acumuladas por los ancestros; son símbolos, que conducen el comportamiento de los individuos. Su temática es amplia y abarca todas las facetas de la vida y psicología del ser humano. El refrán popular egipcio también revela la identidad egipcia, su vida, sus convicciones y es un compendio de su filosofía, valores, que muestra el ambiente de Egipto en forma de fragmentos cortos llenos de detalles.

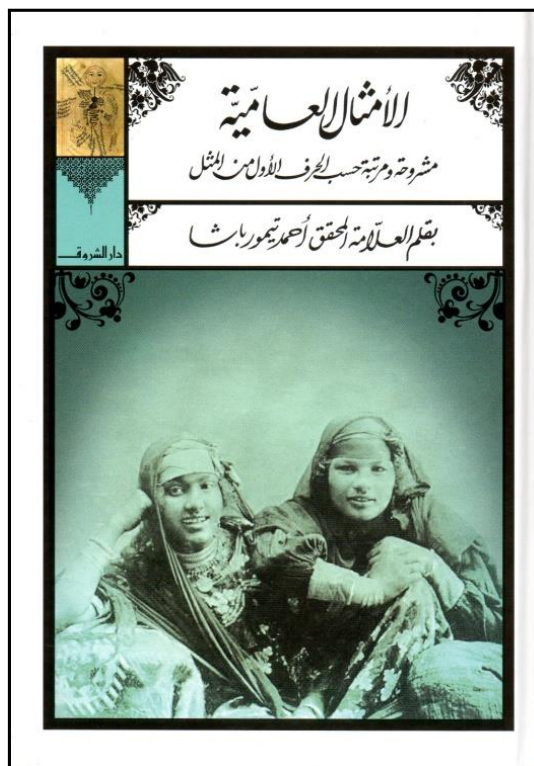
Aḥmad Taymūr dedicó gran parte de sus investigaciones al estudio del dialecto egipcio y de la literatura popular egipcia y en especial a los refranes. Recopiló más de tres mil en su obra *Al-'amṭāl al-'ammiyya, mašrūḥa wa murattab ḥasb al-ḥarf al-'awwal min al-maṭal* (Los refranes coloquiales, comentados y ordenados a partir de la letra inicial del refrán).

Los refranes egipcios⁹⁷ se han extendido por todo el mundo árabe y, según afirma Rosa María Ruiz Moreno (1993: 284), en todo el refranero árabe aparece retratada una rígida estructura patriarcal consolidada en el medio rural, donde se encuentra alejada de la influencia de la cultura occidental y cuya moral y normas de conducta siguen vigentes en la sociedad árabe actual expresados a través de estos refranes (Moreno, 1993: 45).

Dependen de los moldes ideológicos y morales dominantes en la sociedad en la que nacen y, de este modo, la relación del proverbio árabe con la tradición religiosa islámica es considerable y algunos dichos populares circulan mezclados con pasajes del Corán (Fanjul, 1977: 191-2). En su relación con los poderes establecidos:

El proverbio en Egipto muestra una doblez defensiva frente al dominador al cual *se debe* adular y aparece una interminable retahíla que indica por dónde iba el sentimiento popular: «Si necesitas algo del perro, dile señor», «La mano que no puedas morder, bésala», «A quien veas a caballo de un bastón, dile bendito corcel», «Si estás en un país en que adoran al buche, corta yerba y dásela», «Baila para el mono en sus dominios» (*ibid*: 198)

Al igual que ocurre en otros géneros de la tradición oral los refranes se mezclan con otros géneros y así aparecen, por ejemplo, dentro de canciones, cuentos y del *mawwāl* blanco.



18. Portada de *Los refranes en un dialecto coloquiales*, de Ahmad Taymūr, 2010

⁹⁷ Para más información sobre la cultura popular como objeto de estudio y en especial en el caso egipcio, véase Ruiz Moreno, 1995b.

3.1.1.6. Expresiones y dichos (*at-ta'ābīr wa-l-al-'aqwāl*)

Muchos de estos elementos sociolingüísticos egipcios son comunes a los de otros países árabes, pero también poseen su propio legado que resulta especialmente colorido y con alegorías que reflejan la personalidad y pensamiento propios de su cultura sobre aspectos y situaciones cotidianas. Por ejemplo: *ne'ollohom tōr, ye'ōlō iḥlebōh* (Le decimos: «es un toro», ellos dicen: «ordéñalo»), con el significado de estar pidiendo lo imposible. Aḥmad Amīn recogió expresiones populares egipcias junto con costumbres y tradiciones en su libro: *Qāmūs al-'ādāt wa-t-taqālīd wa-t-ta'ābīr*⁹⁸, en cuya introducción los reconocía como de difusión en Egipto, pero cuyo origen debería de ser objeto de un estudio aparte puesto que algunos podrían tener «procedencia turca, italiana, francesa o de otros países árabes» (Amīn, 2010: 9). En los CVN, no aparecen refranes, pero sí dichos y expresiones populares, que señalo dentro del apartado 5.2.6., *Las expresiones y frases hechas*.

3.1.1.7. Anuncios de vendedores (*nidā'āt al-bā'a*)

Son textos breves de una o dos frases con las que el vendedor da a conocer su mercancía por las calles. Usan como recurso la rima simple, la eufonía o la aliteración y todavía se escuchan en los pueblos y en los barrios de las ciudades egipcias.

3.1.1.8. Adivinanzas (*al-'algāz*)

Se componen de varias frases, rimadas o en verso, que se expresan en reuniones públicas o privadas para probar la imaginación e inteligencia del auditorio a la vez que para entretenerlo (Fanjul, 1977: 209).

3.1.1.9. Chistes (*an-nukat*), anécdotas (*an-nawādir*) y parodias (*al-qīṣaṣ al-fukāhiyya*)

Como en el caso de las anécdotas y las adivinanzas, su función es el entretenimiento personal. Los temas tratados son muy variados: políticos, sexuales, sobre oficios, defectos físicos, autoridades o corporaciones locales, pero los que más abundan son los chistes sobre los campesinos del Alto Egipto o *saīdis*, a los cuales tildan de zafios y obtusos. Compartido con el resto del mundo árabe e islámico, surge el famoso personaje humorístico del tonto-pícaro *Ŷuḥa –Ġoḥa* en Egipto—, cuyas historias tienen un fin moralizante.

⁹⁸ «Diccionario de costumbres, tradiciones y expresiones» (2010). Véanse más ejemplos de expresiones populares egipcias en Amīn, 2010.

3.1.1.10. Obras dramáticas (*al-'a'māl ad-dirāmiyya*)

3.1.1.10.1. Teatro de sombras (*jayāl az-ẓill*)

El nombre de *jayāl az-ẓill* es un término metafórico, cuya traducción literal es «sombras de la imaginación», con una implicación que refuerza el carácter alegórico de sus historias. Desde China llegó a Persia y desde allí a todo el mundo árabe y a Egipto, donde se hizo muy popular en la época mameluca y se convirtió en uno de los principales medios de entretenimiento para todas las clases sociales, que por entonces se le llamaba Babāt. Se trata de marionetas de cartón o de cuero de diferentes colores, colocados detrás de una tela blanca iluminada que provoca la sombra de las figuras movidas por medio de los palos pegados a ellas. Se representaba comúnmente en las noches de Ramadán en teatros especiales, cafés y lugares públicos, pero también en las fiestas de bodas y de circuncisión. El teatro de sombras egipcio utiliza diferentes personajes que el teatro de sombras turco y sus historias tienden más a la alegoría y, a menudo, son de carácter más islámico, aunque también tratan humorísticamente temas políticos, sociales e históricos. Su representante más famoso en Egipto fue Ibn Daniyal, que nació en Irak a finales del siglo XII y a los diecinueve años fue a estudiar a El Cairo. Fue poeta y en su tiempo libre escribía y representaba sus obras. Sus tres obras⁹⁹ son las únicas muestras conservadas de este género de la Edad Media.

3.1.1.10.2. Las marionetas (*'ārāğōz*)

En Turquía el *karagöz* ("ojos negros" en turco) es el teatro de sombras, pero en Egipto se denomina con este término a las marionetas. Es un arte popular que floreció en Egipto a finales de la época mameluca (1250-1517), y era un modo de entretenimiento donde se trataban temas sociales y políticos de actualidad en Egipto. El *'arāğōzātī* mete sus manos dentro de los muñecos para moverlos, oculto tras un panel de madera. Como en el teatro de sombras, se representan en plazas, calles, teatros y jardines y todavía se pueden encontrar representaciones de este arte en la actualidad.

3.1.1.10.3. Representaciones teatrales (*at-tamtīlāt*)

Se trata de una celebración colectiva que no necesita un local, en la que no se distribuye al público siguiendo un criterio social ni económico, ni existen diferentes espacios o niveles de suelo ni barrera entre público y actores, alejándose así del arte dramático oficial y reglado, porque el público es la base fundamental del teatro popular. Según 'Abd el-Ḥamīd Yūnus (2008: 275-284), de esta manera se acerca el teatro al pueblo y fomenta el disfrute

⁹⁹ Las tres obras escritas en Egipto por Ibn Daniyal (d.710/1310) fueron *Ṭayf al-jayāl*, *'Aḡīb garīb* y *Al-mutayyim wa-ḡā'i' al-yatīm*. Las tres obras escritas en Egipto se conservaron primero en forma de manuscrito, y luego en una edición de la cual dos tercios del texto fueron expurgados. En Mahfouz y Carlson (2013) y al-Hayal (1992).

artístico de la obra desde el fondo del alma; interacción, que existe desde los tiempos más remotos, pues el teatro popular nace a partir de una creencia, un culto y una voluntad desde muy antiguo. Ya los antiguos egipcios representaban una obra dramática determinada: *La historia de la muerte y resurrección del dios Osiris*, en una fecha concreta: entre el 13 y el 17 del mes de Hator (noviembre de nuestro calendario), que se correspondía con la bajada de la crecida del Nilo y la llegada del otoño, cuando la noche es más larga. En sociedades agrícolas estables, como la egipcia, se suelen dar manifestaciones de adoración de la existencia, el crecimiento, y la desaparición de la frontera entre la vida mundana y la celestial. Un caso famoso de este teatro tradicional es el *zār*, que todavía sigue existiendo en Egipto, Hiyaz (Arabia Saudí) y Eritrea. Se representa en diferentes lugares con la presencia de un público determinado y quien lo hace adopta el papel de más de un personaje para lo cual se pinta la cara, cambia de voz o se pone máscaras.

Entre los géneros mayores y más importantes del panorama narrativo de la literatura popular oral egipcia destaco los siguientes:

3.1.1.11. *El mawwāl*

De posible origen iraquí, desde donde pudo haber llegado a Egipto y al resto del Oriente Medio es tal vez una de las primeras y más representativas expresiones de la literatura poética tradicional egipcia. El *mawwāl* egipcio ha sido la expresión de su pueblo, de su vida y de sus intereses a través de generaciones. Al no requerir memorizar tantos versos como la epopeya, lo hace más fácil de reproducir.

Es poesía tradicional cantada compuesta por fórmulas que el cantor concatena y a la que se le une una melodía básica. Como indica Serafín Fanjul (1977: 103) nunca va acompañado de palmas, de coros ni de “repetidores”, como ocurre en otros géneros, ni exige instrumentos musicales. Cuando este género entra en Egipto, pierde todo elemento agresivo o guerrero de su referente iraquí. Cada tema del *mawwāl* se asimila con un color: a los amorosos se les conoce como *mawwāl* verdes, los sapienciales o moralizantes son blancos y los que tratan de las desgracias que rodean al ser humano son rojos.

El *mawwāl* egipcio sigue los esquemas de rima del *mawwāl* original iraquí: cuatro versos con rima a-a-a-a, cinco versos con rima a-a-a-b-a y siete versos rima a-a-a-b-b-b-a (Fanjul, 1977: 102).

Quizás el ejemplo más famoso de *mawwāl* sea el que lleva el nombre de 'Adham aš-Šarqāwī (un héroe popular egipcio que luchó contra los ingleses y ayudaba a los pobres), que encarna muchos de los componentes que expresan la identidad del pueblo egipcio: la fe en los valores religiosos, su espíritu orgulloso frente al rechazo al colonialismo, el vínculo del egipcio con su tierra, la inteligencia en la explotación de sus recursos y su sabiduría, su insistencia en los valores del bien y su lucha contra el mal, el realismo que contribuye a la valoración sincera de su entorno, así como también nos muestra la importancia del símbolo en la vida egipcia y su dependencia de la metáfora y de la alegoría.

3.1.1.12. La leyenda y el mito o *uṣṭūra*

La palabra *uṣṭūra* define tanto al mito como a la leyenda en árabe. El término se refiere a todas las historias de tipo mitológico que narran acciones de dioses preislámicos, describen ciudades fastuosas, y animales y personajes con habilidades extraordinarias, aunque la presencia del islam asimiló y transformó parte de esta mitología de manera que mitos preislámicos como el del sabio *Luqmān*¹⁰⁰, la ciudad de Iram¹⁰¹ (Rabadán, 2003: 38), la existencia de los *ŷinn*¹⁰² o el más conocido de Salomón¹⁰³ y la Reina de Saba se incluyeron en el Corán. Algunos de estos mitos preislámicos se hallan de manera más o menos presentes en algunos de los cuentos que hemos recogido en el Valle Nuevo, así como el cuento 6, *El estornino* (ez-Zerzūra), nace a partir de una leyenda local. La leyenda encarna en sí misma valores y creencias como la creencia en la inmortalidad después de la muerte, representada con el antiguo mito de Isis y Osiris; mitos que también cumple la función de mitigar la complicación que acarrea la explicación de un conjunto de costumbres, tradiciones y fenómenos (como el vínculo del sol con el Nilo y con las inundaciones¹⁰⁴). Los mitos egipcios de la época faraónica ejercieron un impacto trascendental sobre los de muchas otras civilizaciones vecinas.

3.1.1.13. La biografía épica en verso (*malḥama*) o prosa (*sīra*)

La *sīra*, primeramente se refirió a la vida del profeta Mahoma para posteriormente aludir a la biografía de personajes históricos que han entrado en el mundo de la leyenda por sus heroicidades. Es una forma de historia alternativa popular que a su manera contrarresta la historiografía oficial.

El público que escucha las hazañas de los héroes de las *sīra* se impregna del sentimiento de entusiasmo y orgullo de identidad nacional que emanan en su lucha contra el mal y la injusticia y los convierte en símbolos a imitar. Estas manifestaciones artísticas compuestas por largos episodios eran narradas por recitadores profesionales en fiestas populares, fiestas religiosas o en medio de los mercados y tradicionalmente comenzaban siempre por la bendición al profeta Mahoma. En general, se supone que, tradicionalmente, los hombres prefieren escuchar las historias épicas a los cuentos, y que tienen más éxito entre el público femenino e infantil.

Las *sīra* más conocidas en el mundo árabe son:

¹⁰⁰ Cf. *El Corán* (2010), trad. Juan Vernet. Azora XXXI: 387 y Al-Saleh (1985: 40-1). *Luqmān Ḥakīm* fue un personaje legendario al que Dios le concedió longevidad y famoso por su sabiduría, erudición, inteligencia y misericordia. Fue mencionado en la poesía de poetas preislámicos como Imra'ul-Qais y Tarafa.

¹⁰¹ Cf. *El Corán* (*ibid*: 44-5). Iram, “la de los altos pilares”, era una ciudad construida en la tierra a lo largo de quinientos años para competir con el paraíso celestial de Dios, decorada con oro, plata, piedras preciosas y madera perfumada y surcada por ríos que regaban huertos, jardines y que como castigo por la vanidad y avaricia de su ideador fue tragada por las arenas del desierto en un momento y desapareció para siempre.

¹⁰² Cf. *El Corán* (*ibid*: 549) y Al-Saleh (*ibid*: 95-102). Para los árabes antiguos los *ŷinn* eran unas deidades creadas de un fuego sin humo que podían volar y transformarse y que representaban las fuerzas hostiles de la naturaleza.

¹⁰³ Cf. *El Corán* (*ibid*: 359-61) y Al-Saleh (*ibid*: 50-7).

¹⁰⁴ Hindāwī (2010).

- La *sīra* de los *Banū Hilāl* (o *sīra hilāliyya*) es como la *Iliada* del pueblo árabe y asimismo la más famosa y extendida en Egipto. Trata la historia de la poderosa tribu de los Banū Hilāl, que dejaron su hogar en Yemen para dirigirse al Hiyaz en Arabia Saudí y tomaron parte en las grandes batallas de los primeros tiempos del islam. En el siglo XI, se trasladaron a Egipto, donde, según los historiadores, el califa fatimí al-Mustaṣir les instó a reconquistar Túnez. Esta *sīra* se inspiró en estos acontecimientos históricos y en la vida de un ficticio príncipe tribal de raza negra, Abū Zed, que regresa de su exilio y acaba liderando a su pueblo. La guerra entre los árabes Banū Hilāl y los bereberes Zenāta es el tema principal de esta *sīra*, que fue recogida por vez primera por el historiador tunecino Ibn Jaldún (1332-1406) y que posteriormente ‘Abd ar-Raḥmān al-‘Abnūdī, escritor y poeta egipcio empezó a recopilar más exhaustivamente en 1964. Siguió su rastro y sus variantes desde Egipto a Túnez y se hizo así con el archivo más importante de este género. Bridget Connelly (1986: 147) sostiene que, para los poetas épicos y sus audiencias, el héroe de los Banū Hilāl encarna la genealogía y antepasados de renombre del pueblo árabe. La propia interpretación de la *sīra* tiene a su público en vilo, ya que directa o simbólicamente recrea algunas de los conflictos y dilemas más significativos que viven todos los días y que han sufrido históricamente; lo que los campesinos egipcios consideran su propia historia.
- La *sīra* de ‘Antara¹⁰⁵ está basada en la vida del héroe y poeta árabe preislámico ‘Antara bin Šaddād (Naʿīd, 525-615). El relato de su vida constituye la base de un largo y extravagante romance de diez mil versos escritos en prosa rimada: un hombre negro que desde su baja posición social como esclavo se convierte en reconocido poeta y líder tribal, gracias a sus virtudes personales y a su valor, coraje y heroísmo en la batalla. Considerado como el modelo del romance de caballería árabe, en él se exterioriza la cuestión de la lucha por la igualdad entre los pueblos de origen árabe y otras etnias convertidas al islam.
- La *sīra* de aḏ-Ḍāhir Baybars¹⁰⁶ se basa en la historia de Baybars I, sultán mameluco que gobernó Egipto y Siria en el siglo XII, y que también prosperó y elevó su posición de modo progresivo después de haber sido esclavizado injustamente. Se le representa como «guardian virtuoso de la legitimidad ayubí» (Herzog 2003: 138) y un luchador contra la burocracia y la opresión.
- La *sīra* de Sayf Ibn Dī Yazan se inspira en la vida del rey homónimo yemení que reinó en el siglo VI y es modelo de soberano musulmán ejemplar. En ella se ensalza la lucha por la libertad, su deseo de liberar los territorios árabes atacados por sus enemigos –como reacción a las cruzadas cristianas y especialmente a los cristianos etíopes que frenaban la expansión del islam por Abisinia–, y la búsqueda de la igualdad entre todas las personas y de la justicia. En el ciclo egipcio de esta *sīra*, a Ṣayf se le encomienda la tarea de devolver el curso de las aguas del Nilo a Egipto, las cuales habían sido retenidas por los etíopes. Con la ayuda de seres con poderes sobrenaturales las libera y decide quedarse a vivir en las nuevamente prósperas y fértiles tierras egipcias. Esta misión permitiría a Ṣayf y a sus descendientes abordar el tercer punto de su trabajo después de su matrimonio con Šama y la reconquista del Nilo: la expansión del

¹⁰⁵ La única traducción en español de cuya publicación tengo constancia es la de Rouger (1943).

¹⁰⁶ *Sīra aḏ-Ḍāhir Baybars* (1996). En castellano, se ha publicado en dos partes: *Romance de Baybars I: La infancia de Baybars y Romance de Baybars II: Flor de truhanes* (2003).

islam. Después de transmitir su poder a su hijo Miṣr (que significa literalmente Egipto), Ṣayf se retira y aísla en una montaña donde puede dedicarse a su fe.

Las *sīra* se componen de miles de versos y pocos son ya los recitadores que quedan vivos y todavía los reproducen de memoria; la mayoría de ellos en el Alto Egipto. Eran recitadas por narradores profesionales en cafés de El Cairo –según atestiguaba E. Lane en el siglo XIX¹⁰⁷– y desde Alepo hasta Marrakech hasta bien entrado el siglo XX, pero al igual que ocurre con los contadores de cuentos, la televisión ha desplazado el foco de atención de los habitantes del medio rural. Serafín Fanjul (1977) constata cómo, las noches de los viernes del mes de Ramadán, narradores y recitadores públicos recitaban o narraban sus historias en la zona de la mezquita del Hussein, la plaza de al-Azhar y la calle el-Musky; una costumbre que todavía perdura a día de hoy aunque el interés haya decaído, sustituido por los espectáculos televisivos especiales emitidos en esas fechas y series (algunas inspiradas en la vida de estos héroes).

Cabe destacar que debido a esa relativa cercanía con el cuento, cuando a algunos de mis informantes se les pidió narrar los cuentos que conocía, me contaron partes de la *Sīra al-Hilāliyya*, sobre Abū Zed¹⁰⁸ y sobre Azīza wa Yūnes, cuyo audio original adjunto en el CD anexo a este trabajo de doctorado. En ellas he comprobado el olvido de partes de la *sīra* al cortarse la transmisión, puesto que la vida social ha cambiado considerablemente y debido a que los narradores no son profesionales.

En cuanto a la *malḥama*, los árabes tradujeron por primera vez "epopeya" como *ḥamāsa*, cuyo significado original es "valor", "bravura", "entusiasmo", lo que se corresponde bien con la naturaleza épica de la materia. Pero pronto el término se sustituiría por *malḥama*, cuya definición en los diccionarios modernos es: «Poema narrativo que contiene varios temas que hablan de acontecimientos heroicos que describen aventuras sorprendentes». La *malḥama* o epopeya es un género de temática cercana al cuento o a la fábula, de forma externa poética, aunque en ocasiones se acerca más a la prosa. Es la variante en verso de la *sīra*, que suele ir acompañada en su recitación cantada por la música de la *rabāba* (rabel). Su rima y métrica son irregulares y el número de versos es bastante extenso y variable. M. Montáñez destaca el frecuente espíritu rural-beduinizante como una de las características de esta forma épica popular, híbrido entre prosa y poesía (M. Montáñez, 1985: 25 y Fanjul, 1977: 134-5).

3.1.1.14. *Ḥikāya* y *ḥaddūta*

En la lengua árabe existen principalmente tres términos que es necesario delimitar para concretar mi objeto de estudio: *ḥikāya*, *ḥaddūta* y *jurāfa* que, muchas veces, narradores y

¹⁰⁷ Para más información, véase Lane (1993: cáp. XXII-III).

¹⁰⁸ Son narraciones largas. Una de ellas dura incluso veinticuatro minutos.

especialistas confunden o no especifican. Jālid Abū-l-Layl (2008: 19)¹⁰⁹ expresa la controversia que genera la definición de estos términos, que los propios informantes no diferencian para definir sus narraciones y donde los folcloristas optan por utilizar el término *ḥikāya* por ser más genérico.

Ḥikāya es un término amplio y genérico que da cabida a esa multitud de narraciones que se han acumulado durante generaciones. Significa “simulación”, “imitación”; es decir, una simulación de una situación real, lo que requiere madurez de pensamiento e imaginación. La *ḥikāya* interactúa con los sucesos de la sociedad, por lo que fue un recipiente para muchos de los acontecimientos de la historia y retrató cuidadosamente los hechos de esta, dentro de un sentimiento popular profundo por estos acontecimientos.

Dentro de la *ḥikāya* se encuentra la *ḥikāya šaʿbiyya* (folclórica), que, según Abū-l-Layl (2008: 19), es «un texto narrativo breve que transmite el pueblo, cuyo tema está determinado por el contexto funcional en el que tiene lugar y con un grado de veracidad histórico que varía de un subtipo a otro». La *ḥikāya šaʿbiyya* está dividida en varios subtipos, entre los cuales está la *ḥaddūta*, puesto que su temática abarca un contexto y campo más amplio que la *ḥaddūta*.

La *ḥaddūta* (plural *ḥawādīt*) deriva de la raíz *ḥadata* “contar, narrar, suceder”, aunque no hay un consenso de que proceda de la palabra *ʾuḥdūta* o *ḥadīt* y que de ahí haya dado lugar a la palabra dialectal o que haya nacido directamente en el dialecto. Equivale a lo que en otras tradicionales árabes orales se conoce como *ḥikāya jurāfiyya* o *jurāfa* (*ḥrefiyye*, en Palestina, según recoge en su trabajo Rabadán, 2003); es decir, un cuento en donde existe un ambiente de hechizos y encantamientos aunque tengan lugar dentro de un clima realista, siguiendo la definición de N. Ibrahīm (2000: 123).

Para ʿAbd el-Laṭīf (1969: 42-3), a diferencia de la *ḥikāya*, la *ḥaddūta* es simple y dirigida a los niños con el fin de provocarles sorpresa, miedo o fascinación. Mientras que, Abū-l-Layl (*ibid*) la define como un tipo de literatura popular femenina, con particularidades artísticas que la distinguen de otras artes literarias, como son la estructura de su forma y contenido, su función y lugar de narración, y su público. Y finalmente especifica cuáles son para él las características de la *ḥaddūta*:

1. El cuidado por las fórmulas tradicionales de inicio para atraer la atención del oyente y trasladarlo a otra realidad diferente.
2. El uso de frases rimadas fijas para ayudar a recordar los cuentos.
3. La repetición de los sucesos tres veces y uso de números concretos (tres, siete, cuarenta, noventa y nueve).
4. Los personajes están distribuidos entre los seres humanos, animales, objetos inanimados y *yinn*, etc. Y los protagonistas de los sucesos que transcurren en ellos viven en las tierras, debajo de las tierras, entre el mar y la tierra firme y transcurre en un tiempo indeterminado, donde los acontecimientos parecen ilógicos por su carácter imaginario.
5. Tras partir de la realidad establecida, los hechos se desarrollan alejándose de ella.

¹⁰⁹ También dedica un apartado en su tesina *Al-ḥikāya aš-šaʿbiyya: Dirāsa maydāniyya fī muḥāfaẓa al-Fayūm* dirigida por Ahmed Morsi y presentada en la Universidad de El Cairo en 2003 al término *ḥikāya šaʿbiyya* y a sus subgéneros.

6. Está compuesta por un conjunto de temas y motivos que pueden trasladarse de un cuento a otro creando uno nuevo.
7. Los personajes son buenos o malos y existen por su relación positiva o negativa con el héroe o heroína y responden a estereotipos.
8. Aspira desde el principio a un final feliz, aunque no se dé siempre.
9. El uso de fórmulas de cierre tradicionales.
10. La mayoría de los informantes son mujeres mayores.
11. La audiencia suele ser infantil.
12. Suelen contarse por la noche, antes de dormir.
13. Las funciones principales son: la imitación de patrones y modelos de comportamiento, el entretenimiento y el aprendizaje.

Muchas de las características expuestas coinciden con la mayoría de los cuentos que he recogido en el Valle Nuevo puesto que son de carácter maravilloso, aunque no todos ellos tienen este elemento. Así pues, si bien una parte considerable de mi *corpus* está compuesto de *ḥawādīt*, todos ellos se enmarcan dentro del término más extenso de *hikāya* seguido de la especificación de su grupo temático. Sin embargo después de definir el término árabe correspondiente, me limitaré a referirme a él en castellano como “cuento folclórico” o “cuento popular”.

IV. LOS CUENTOS DEL VALLE NUEVO: ANÁLISIS LINGÜÍSTICO Y TRADUCCIÓN

4.1. Descripción de los textos

He recogido cincuenta y tres cuentos de la tradición oral en las localidades de El-Qasr (Dajla) y Barís (Jarga), situadas dentro de la región egipcia de oasis del Valle Nuevo, doce de los cuales son versiones o una variante del mismo cuento recogido en años diferentes al mismo informante. Fueron relatados por narradores no profesionales: once hombres y catorce mujeres (diez hombres y nueve mujeres de El-Qasr y cuatro mujeres y dos hombres de Barís), haciendo un total de veinticinco narradores.

He clasificado estos relatos, según el catálogo de ATU en: un cuento de animales, veintisiete cuentos maravillosos (seis de ellos con dos versiones del mismo cuento y uno de ellos con una variante añadida), dos cuentos que aparecen en la clasificación de ATU como cuentos religiosos, aunque en ellos predominen los motivos maravillosos; trece cuentos novelescos o *nouvelle* (algunos de ellos con elementos mágicos), de los que tres cuentan con dos versiones; dos cuentos del ogro estúpido (dos versiones del mismo cuento, aunque no aparezca el personaje del ogro como tal) y siete cuentos cómicos (uno de ellos es una versión).

El único cuento de animales del *corpus* está clasificado en HE-S con el número 160^AR, y cabe destacar que la mayoría de los cuentos que me narraron los diferentes informantes pertenecen al grupo de los cuentos maravillosos. Aquellos que no se clasifican como tales poseen también algún elemento sobrenatural y mágico, por lo que centraré mi estudio en este tipo de relatos, por haber sido los más numerosos y representativos en el momento de realizar la labor de campo.

Para trabajar en el análisis de la tradición cuentística del Valle Nuevo y ofrecer un *corpus* compacto y uniforme, he descartado varios cuentos que no estaban completos, debido a *lapsus* de memoria de los informantes, y siete textos orales que pertenecían a la *sīra* de los Banū Hilāl.

Dentro de este contexto, he volcado los textos orales a textos escritos y los he traducido al castellano. Precediendo a los textos he añadido un título identificativo y, al final de estos, he añadido el nombre de los narradores o informantes de cada cuento, su sexo, edad y procedencia.

Mi intención es analizar este *corpus* desde diferentes perspectivas con el fin de conocer qué tiene en común y qué lo diferencia del resto de la literatura popular universal de tradición oral. Para abordar este análisis examinaré cómo es su estructura básica, la figura del narrador, los temas y motivos de cada cuento, los personajes actantes en la historia y el relato, y la lengua en la que fueron transmitidos. Sumaré, además, el anteriormente citado estudio comparativo transfronterizo.

La mayor parte de los cuentos maravillosos del Valle Nuevo suelen comenzar con una fórmula de inicio que alude a un tiempo pasado a través de un verbo y semejante a la de «Érase una vez», la cual da paso a una situación adversa del hijo o hija menor de una familia tradicional árabe; se desarrolla por medio de pruebas o hazañas que supera el héroe o la heroína —en general gracias a un ayudante u objeto mágico— y el desenlace consiste en la obtención de una recompensa ganada por haber probado su paciencia, lealtad a su familia, bondad y/o coraje. Por último, el relato acostumbra a finalizar por medio de una fórmula de cierre. Todo ello en un marco que refleja en su contenido tradiciones locales y componentes de la vida cotidiana de los habitantes de esta zona en particular, que hacen que estos cuentos se diferencien de otros de la tradición universal.

4.2. Aproximación al dialecto del Valle Nuevo

Al no ser el objetivo de este trabajo de investigación, no realizo un estudio exhaustivo del dialecto del Valle Nuevo, sino que me limitaré a mencionar los aspectos más característicos de este dialecto en el que han sido narrados los cuentos del *corpus* analizado.

Como es sabido, los hablantes arabófonos son predominantemente diglósicos, entendiendo la diglosia según la definición de Ignacio Ferrando (2001: 135) como «la situación de existencia de diversas variedades o registros diferenciados en una misma comunidad lingüística». Las principales variedades usadas son: el árabe *fushà* o árabe clásico (o su versión más moderna y simplificada: el árabe estándar moderno) y la lengua vernácula o dialecto local, y cada una de estas dos variedades cuenta con una función especializada. El árabe *fushà* posee una gramática más compleja, se aprende en la escuela y es el principal vehículo formal de la lengua hablada en la comunicación con hablantes de otros dialectos o en actos públicos y en especial de la escrita. Tradicionalmente se ha usado siempre el árabe *fushà* para el registro escrito, aunque se tratase del ámbito familiar y es además la principal variedad de prestigio, puesto que para los musulmanes se trata de la lengua en la que fue transmitido el Corán. El árabe dialectal es la lengua materna, de carácter oral y usado para la conversación ordinaria familiar informal. Sin embargo, la escritura en dialecto es cada vez la opción más usada en la actualidad para la correspondencia personal tradicional y electrónica, internet y anuncios televisivos. En Egipto la literatura escrita en *fushà* ha convivido con la escritura en dialecto egipcio¹¹⁰ (cuya dominante es el dialecto de El Cairo) desde hace más de seiscientos años y de

¹¹⁰ Cabe destacar que, en sus inicios, los contenidos escogidos por los escritores literarios y periodísticos para el uso del dialecto egipcio eran mayoritariamente humorísticos y satíricos. Para más información al respecto y sobre la historia de la escritura del dialecto egipcio en los diversos géneros literarios, véase Doss y Davis, 2013.

forma más o menos continuada, por su supeditación a las ideologías políticas y sociales prevalecientes en cada época, aunque es manifiesta la ausencia de estudios sobre la historia de la lengua y de la literatura escrita en dialecto, así como una estandarización consensuada de sus normas de escritura¹¹¹.

Las diferencias entre los diversos dialectos árabes, en su registro oral, se hacen más patentes cuanto más alejados están geográficamente y, por lo tanto, cuando los habitantes de los extremos del mundo arabófono emplean sus respectivas lenguas vernáculas la comunicación entre ellos se dificulta más. En el caso de un discurso supranacional interdialectal (A.Vicente, 2008: 32), la conversación estaría sujeta a dos tendencias: la nivelación y la estandarización¹¹², mientras que en una conversación entre hablantes del mismo país lo más habitual es acudir a la variedad dialectal prestigiosa. No obstante, los hablantes que tienen acceso a las dos variedades del eje vertical (árabe estándar moderno y árabe dialectal) raramente usan las formas “puras” de ninguna de ellas (Ferrando, 2001: 135-145) y lo que existe en realidad es una situación lingüística real de multiglosia, en la que los hablantes nativos de la lengua árabe cambian su registro de acuerdo con los diferentes contextos.

Mientras tanto, dentro de la misma sociedad se recurre a un eje horizontal (Abboud, 2003: 183-4 y 2005: 440), donde el dialecto de El Cairo asume de este modo el estatus de «dialecto estándar local» o *national nonstandard standard*, de acuerdo con la denominación de Holes¹¹³ (1995: 285). Siguiendo un criterio sociolingüístico, El-Sa'īd Badawī (1973) describe cinco niveles de variación estilística que manejaría el hablante de este país, dependiendo del nivel de educación del hablante: el más elevado es el árabe *fushà* tradicional (*fushà al-turāt*), referido a la lengua del Corán; le siguen la lengua estándar moderna, escrita y oral (*fushà al-'aṣr*), que se utiliza en ocasiones formales; la lengua oral formal de la gente culta (*'āmmiyya al-muṭaqqafīn*), la lengua oral informal de la gente culta (*'āmmiyya al-mutanawwirīn*), y, por último, el dialecto de la gente analfabeta (*'āmmiyya al-'umiyīn*). Sumado a esto, todo este *continuum* lingüístico también está sujeto a factores extralingüísticos (Abboud, 2005: 440), como son el contexto formal o informal, el tema, el dominio del árabe *fushà*, el estado emocional, la función del discurso y la relación personal del hablante con la audiencia.

Con el fin de concretar la situación lingüística del dialecto de los oasis del Valle Nuevo, y teniendo en cuenta la dificultad de una clasificación exacta de los dialectos árabes existentes en la actualidad, provocado por la arbitrariedad de las fronteras y las migraciones que han recibido, me remito a una primera división general, desde un criterio diatópico, es decir según su marco geográfico. Dentro de este contexto cabría hablar de dialectos árabes occidentales y

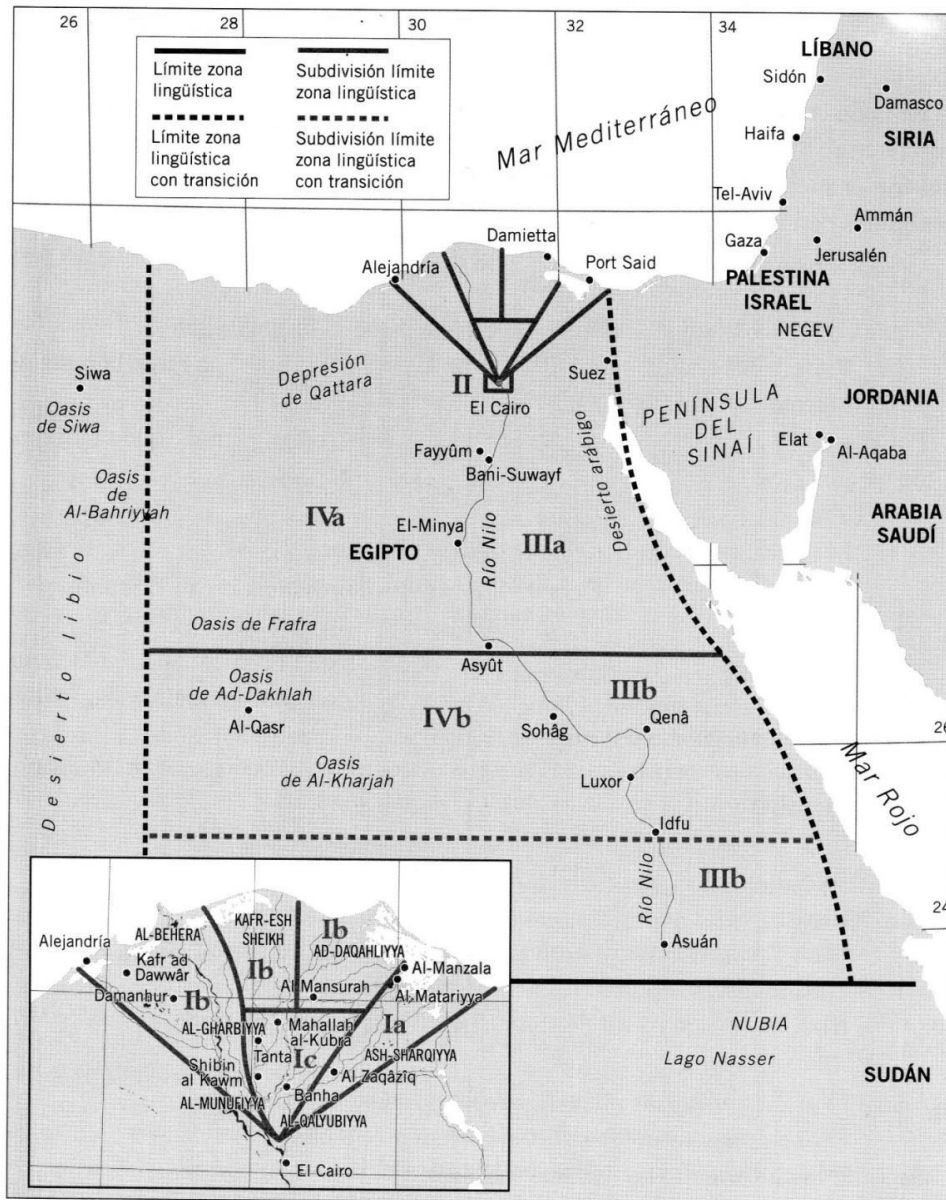
¹¹¹ Mientras que el árabe *fushà* fue estandarizado durante el siglo VIII-IX d.C., la estandarización de los dialectos árabes todavía está en proceso.

Magidow (2007) plasma, en un breve estudio sobre la estandarización del dialecto egipcio, diferentes versiones de escritura de las mismas palabras tomadas de textos de distintos autores.

¹¹² La nivelación consiste en la eliminación de características dialectales muy locales en favor de otras más generales, mientras que la estandarización es la sustitución de características dialectales por otras del árabe estándar para facilitar la comunicación (Vicente, 2008:32.3).

¹¹³ Clive Holes expone que, entre los dialectos árabes hablados en la misma ciudad y asociados con diferentes comunidades nacionales, religiosas o sectarias, uno de ellos, «el más poderoso», ha adoptado el estatus de «dialecto estándar nacional no estándar» (*national nonstandard standard*), lo cual, sumado al aumento de la urbanización y la importancia de la ciudad en la vida política y nacional, ha conducido a la marginalización de los otros dialectos existentes.

orientales, estando la línea de demarcación en un meridiano que pasaría por el oeste de Alejandría¹¹⁴ mientras que en una división más particular contamos con la división de Abboud (2003: 117,124), que divide el mapa del mundo arabófono en cinco áreas dialectales¹¹⁵ tradicionales principales, que serían: el área de la península arábiga, el área mesopotámica, el área siria, el área egipcia, el área magrebí y el área del Sudán y de África Central. Y el área egipcia la divide en cuatro subáreas. Una de ellas es la subárea de los oasis del desierto occidental, que se divide a su vez en dos grupos (los oasis más al norte, Bahriyya y Farafray y los oasis más al sur, Dajla y Jarga).



19. Mapa de las subáreas dialectales de Egipto (Abboud-Haggag, 2003: 125)

¹¹⁴ Mientras que M. Woidich (citado en A. Vicente, 364-5) data el nacimiento de la frontera entre los dialectos magrebíes y los orientales en Egipto en el siglo XVIII, a partir de una presencia poco abundante de rasgos magrebíes derivados del contacto con los beduinos libios, P. Behnstedt considera esta isoglosa mucho más significativa y retrocede más en el tiempo para definirla, y constata dos movimientos migratorios anteriores de tribus magrebíes hacia estas regiones egipcias: uno desde la conquista fatimí (siglo X) y otro derivado de un periodo de hambruna en el siglo XIII.

¹¹⁵ Para más información sobre el concepto de área dialectal e isoglosas (fronteras dialectales), véase Abboud (2003:100-101).

La variación dialectal en el mundo árabe no sólo atiende a criterios geográficos, sino que en ella también influyen elementos sociológicos como es la forma de vida e incluso la afiliación religiosa o sectaria (Vicente, 2008: 42). La primera distribución que hallamos en este sentido es la que se da entre dos clases de variedades dialectales: una de origen beduino (*badawī*) y otra de origen sedentario¹¹⁶ (*ḥaḍarī*), ambas presentes tanto en el Mashreq como en el Magreb. Y esta última, se escinde a su vez en dialectos urbanos (*madanī*) y dialectos rurales (*qarawī*), independientemente del modo de vida actual que puedan tener sus hablantes¹¹⁷. Sin embargo, a raíz de la fuerte influencia del árabe estándar moderno a través de los medios de comunicación y el incremento de la educación pública desde la década de 1960, las diferencias entre los dialectos del campo y la ciudad se han ido difuminando cada vez más en los países arabófonos.

Todavía se debe sumar al panorama lingüístico de Egipto una situación añadida de bilingüismo, derivado de la influencia de la lengua inglesa por haber sido colonia británica, la educación bilingüe y la atracción que ejerce como lengua de prestigio, lo que conduce al hablante egipcio a introducir extranjerismos en su discurso dialectal. Según mi observación personal, esto les sucede principalmente a los hablantes de la capital y raramente a los de los oasis del Desierto Occidental, donde he recogido los cuentos. Los informantes de mayor nivel cultural me relataron sus cuentos recurriendo a la nivelación y a la estandarización en favor de la variedad de prestigio de El Cairo para acercar el dialecto a un oyente foráneo que presumiblemente podría no entender los rasgos fonéticos, morfológicos y léxicos propios de su dialecto local. Por el contrario, las personas de edad más avanzada y de menor nivel cultural me narraron sus cuentos sin ningún tipo de adaptación lingüística.

A grandes rasgos, y con arreglo a las clasificaciones que he presentado, se podría definir el dialecto de Dajla y Jarga como un dialecto sedentario rural perteneciente geográficamente al área de los dialectos occidentales y subárea de los oasis del desierto occidental egipcio.

Los dialectos del desierto occidental egipcio están poco estudiados, pero sin embargo cabe señalar que, en España, A. Vicente (2008: 47-8) añade al respecto una pincelada más sobre el mapa lingüístico de Egipto, en la cual indica las divergencias entre los dialectos beduinos hablados al este del Nilo y los situados a su oeste (donde se halla el Valle Nuevo). Asimismo subraya la relación de los primeros con los dialectos beduinos orientales y la existencia de rasgos de los dialectos árabes occidentales en los segundos, lo cual relacionaría el dialecto del Valle Nuevo con los dialectos árabes del grupo del Magreb¹¹⁸, lo que ejemplifica particularmente en el cambio sufrido en el acento. Por ejemplo, en El-Qasr se dice: *ŷbāl* (montaña) e *išrāb* (bebe, imperativo masculino), donde la última sílaba es la tónica, mientras que en árabe *fushà* es la penúltima: *ŷabal* e *išrab*.

¹¹⁶ Esta distinción tiene su reflejo en lo lingüístico; por ejemplo, en la realización sonora del fonema /q/ en los primeros, mientras que los segundos se caracterizan por distintas realizaciones, todas ellas sordas. Para más información, véase Abboud, 2003: 67-8 y 92-7.

¹¹⁷ Para más información sobre la clasificación y características de dialectos beduinos y sedentarios, véase A. Vicente, 2008: 42-58.

¹¹⁸ Abboud (2003: 113) también menciona esta relación. Para M. Woidich fue consecuencia del contacto con los beduinos libios (en A. Vicente, 364).

Mientras tanto, fuera de nuestras fronteras, el profesor alemán Peter Behnstedt y el holandés Manfred Woidich elaboraron un atlas lingüístico de Egipto, donde describieron el dialecto de los oasis occidentales egipcios aplicando el método de las isoglosas¹¹⁹. En él formularon la existencia de diferencias dialectales dentro de los propios oasis. Matizaron que los dialectos de los dos oasis de los extremos norte-sur de este grupo (Bahriyya y Jarga) comparten en general más variables con el dialecto cairota estándar y con el del valle del Nilo que los otros dos situados más lejos del valle del río Nilo (Farafra, Dajla), que muestran una mayor influencia de los dialectos del norte de África¹²⁰. Para Woidich (1996: 4) no hay una isoglosa propia del conjunto de los dialectos de los cuatro oasis occidentales que los separe de los del valle nilótico y, aunque su posición aislada en la periferia del país nos haría esperar que fuesen bastante conservadores lingüísticamente, muestran una variedad de innovaciones que son explicadas por la mezcla de grupos de hablantes de diferentes dialectos y que dan lugar a extraños casos de adaptación del dialecto. Sin embargo, afirma que muchas de las que se consideran innovaciones podrían ser explicadas en realidad como formas surgidas de la comunicación interdialectal.

Ya conocemos que las características principales de los habitantes de los oasis del Valle Nuevo son la diversidad de sus orígenes, junto con su aislamiento y gran dispersión y todo lo que esto conlleva en cuanto a influencias regionales directas e indirectas. La apreciación de esta variada procedencia, consecuencia de la importante inmigración de pueblos procedentes del Magreb (Marruecos y Libia, en particular), de la península arábiga o del sur de Egipto es fundamental porque el dialecto de la zona se ha visto influido en su formación por rasgos lingüísticos de esas regiones. De este modo, se podría afirmar que casi cada pueblo o conjunto de pueblos adyacentes hablan un subdialecto diferente.

Siguiendo la línea de los citados trabajos de P. Woidich y A. Vicente, se halla el estudio del folclorista *wahatí* Fares Khedr (2012: 58-9) en donde cuestiona a su conterráneo Mustafa Fahmy (médico del oasis de Dajla a principios del siglo XX), quien había defendido que la mayoría de los *wahatíes* procedían de diferentes tribus de árabes nómadas de la península arábiga asentados en el valle del Nilo, especialmente en algunos pueblos de la provincia de Asyut. Khedr señala que, aunque esta teoría podría aplicarse a algunas comunidades de los oasis de Jarga próximas a la provincia de Asyut, no es prueba determinante de que los habitantes de Dajla descendan también de tribus de árabes nómadas sino que, por el contrario, quienes migraron habrían sido peregrinos a La Meca y comerciantes magrebíes que se establecieron en los oasis del Valle Nuevo por encontrarse dentro de las rutas caravaneras. Lo justifica por el hecho de que, en el registro oral, los dajlíos pronuncian la *qāf* como oclusiva uvular sorda /q/, lo cual es una característica dialectal extendida en el Magreb.

Las dificultades más singulares para llevar a cabo un estudio riguroso sobre las particularidades del dialecto del Valle Nuevo son, por un lado, la falta de suficientes estudios históricos científicos que revelen algunos aspectos de la vida en la zona (por ejemplo, sobre los

¹¹⁹ Método para estudiar los dialectos en que se trazan líneas imaginarias que en un mapa representan los límites de un mismo fenómeno lingüístico con los puntos intermedios entre ambos.

¹²⁰ Para más detalles, véase Woidich y Behnstedt (1985, vol. I), en particular las introducciones a las áreas en Behnstedt-Woidich, 1987: vol. III y 1988: vol. IV; Woidich, 1993: 340-359 y 1996: 325-354.

movimientos migratorios) y por otro, la carencia de una tradición literaria escrita en este dialecto como otra fuente de análisis. Para desarrollar una perspectiva lingüística del dialecto del Valle Nuevo me baso fundamentalmente en la tesina *Características generales del dialecto de los oasis del Valle Nuevo* escrita por Muḥammad Jalīl Naṣr Allāh¹²¹, seguido de las aportaciones del profesor Manfred Woidich y mi observación personal. En mis textos el dialecto se reproduce tal y como describen estos, pero hay algún elemento que difiere y que señalo dentro de este prontuario. En él dedicaré especial atención a los rasgos lingüísticos de los oasis en los que fueron recogidos los cuentos: El-Qasr y Barís.

A continuación resumo las características principales de los diferentes niveles de análisis del lenguaje de este dialecto, con referencias comparativas al árabe *fushà*:

4.2.1. Fonología

Cuando confluyen algunos fonemas concretos dan como resultado una serie de cambios fonéticos como la asimilación, la aproximación, la disimilación, la alternancia o la metátesis. Las alteraciones más significativas son¹²²:

4.2.1.1. Sistema consonántico

4.2.1.1.1. El fonema *hamza*

Los *wahatíes* llevan a cabo la realización del fonema *hamza* de diversas maneras: unas veces lo sustituyen por otro fonema, en otras ocasiones usan la alternancia y otras la unión, convirtiendo este uso heterogéneo en un fenómeno propio.

Los tres casos de realización de la *hamza* son los siguientes:

- Al principio de palabra: se omite en caso de que vaya seguida por vocal y así en lugar de *'abūka* (tu padre) del árabe *fushà* dicen *būk*; y si la palabra está determinada por el artículo se dice *el-bū*, (el padre) o a veces *el-'abū*. Cuando por el contrario va seguida de consonante, se la trata como *hamza* de unión o *mawṣūla* (*wāḥmed*, y Ahmed; *wēbra*, y una aguja) o se mantiene si empieza por ella (*'enta*, tú).
- Al final de palabra: se omite su sonido si antes hay una consonante (en lugar de *ŷuz'*, parte, pronuncian *ǰoz*) y a veces, puede sustituirse la *hamza* por una *hā'* (en lugar de *dif'*, calor— pronuncian *difh*) o puede además desaparecer el alargamiento de la *fathā* (en lugar de *ŷā'*, vino—, pronuncia *ǰeh*). En el caso de que esté precedida por *fathā*, se aligera convirtiéndola en un *'alif* (en lugar de *qara'*, leyó, pronuncian *qarā'/'arā/garā*).

¹²¹ Agradezco enormemente a Muḥammad Jalīl Naṣr Allāh el haberme dado permiso para consultar su trabajo y emplearlo para la redacción de esta Tesis. Es profesor de Lingüística en la Universidad de Beni Suef y de Historia y Lengua del Corán en el Instituto Superior de Estudios Islámicos de El Cairo. Su tesina fue presentada en 2005 y registrada en la Facultad de Letras de la Universidad de Ayn Shams. Fue también presentado en el III Congreso de Antropología de Egipto, bajo el título de *Los oasis egipcios*, celebrado en Jarga en el año 2002, y publicado en las actas de este congreso en el año 2005.

¹²² Se recomienda la audición del CD incluido en el trabajo para comprobar la realización de estos fonemas.

- En el medio de la palabra: si la *hamza* lleva *sukūn*, se aligera convirtiéndola en alargamiento de la vocal anterior (en lugar de *fa's*, azada, y *ŷi'ta*, viniste, pronuncian *fās* y *ġēt*). Si la *hamza* lleva vocal *fathā*, permanece inalterada (*sa'al*, preguntó), pero cuando la *hamza* se halla vocalizada con *kasra* o *ḍamma*, se alargan estas vocales (en vez de *ru'ūs*, cabezas, y *bā'i*, vendedor, pronuncian *ruūs* y *bāy'*).

4.2.1.1.2. Los fonemas dentales e interdental

Estos fonemas transforman su pronunciación de la siguiente manera:

- La *tā'* se convierte en *tā'* (en lugar de *ṭa'lab*, zorro, pronuncian *ta'lab*) o en *sīn* (en vez de *ṭābit*, estable, *sābit*).
- La *dāl* se transforma en *dāl* (*dabaḥ*, sacrificar, por *ḍabaḥa*) o en *zāy* (*zahab*, fue, en lugar de *ḍahaba*).
- La *zā'* se convierte en *dād* (*ḍohr*, mediodía, por *zuhr*) o *zāy*, (*zarīf*, agradable, por *zarīf*).

A pesar de esta evolución, los tres fonemas mencionados siguen conservando su pronunciación interdental original en los lugares más periféricos de los oasis, en especial por parte de los descendientes de las tribus procedentes de la última migración desde la Península Árabe, que pasaron por el sur de Egipto y se asentaron en los oasis.

4.2.1.1.3. El fonema *ŷīm*

En general, este fonema se pronuncia como *ġīm*, pero en muchos de los oasis este se realiza como un sonido fuerte, y en algunas zonas de los oasis esta tendencia se enfatiza aún más hasta convertirse en algunos casos en una *šīn*, en especial cuando va seguida de una *dāl*.

En la zona de El-Qalamun y sus alrededores se llega a pronunciar como una *kāf*, probablemente debido a los orígenes de sus habitantes (se pronuncia así en el dialecto de los beduinos de la provincia de Sāḥel Marbūṭ¹²³, en el desierto noroccidental egipcio).

4.2.1.1.4. El fonema *qāf*

Sobre este fonema, el profesor Naṣr Allāh solo menciona que en la mayor parte de los dialectos árabes, la pronunciación de la *qāf* se transforma, acercándose a la pronunciación de la *hamza* o de la *kāf*, lo que también ocurre en la zona de los oasis del Valle Nuevo. Mientras tanto, en las zonas de El-Ballat, Tenida y sus alrededores, conservan la pronunciación original del *fushà*. Woidich (1996: 7,17 y 19) menciona que en Jarga y Dajla oriental la pronunciación de la *qāf*, como en árabe *fushà*, o como *ġīm* se produce en una distribución irregular una al lado de la otra en diferentes raíces. Atribuye este último rasgo fonológico y su distribución al

¹²³ Se extiende desde el oeste de Alejandría hasta la frontera con Libia.

asentamiento de beduinos en Egipto desde la conquista árabe (y tal vez antes) y para él supone una evidencia de “beduinización” de este dialecto como efecto de haber sido una ruta comercial. Según mi observación personal, en Barís (sur de Jarga), la letra *qāf* es pronunciada igual que en árabe *fushà*, pero un poco más suave, pero igualmente como *gāf*, según se refleja en mis textos (a modo de ejemplo: *qāla* (él dijo) pronunciado *gāl* en 45, *eš-Šāṭer Moḥammed y el encargo* [Barís]), mientras que en en Dajla, pronuncian también la *qāf* como *hamza*, al igual que en El Cairo.

4.2.1.1.5. Los fonemas *lām* y *nūn*

En el oasis de Dajla (y por lo tanto también en El-Qasr), la letra *lām* se convierte frecuentemente en *nūn* (*'onna*, cántaro, por *qulla* y *šallà 'anà al-labiyy*, bendito sea el Profeta, en lugar de *šallà 'alà an-nabiyy*). Por la cercanía entre los dos sonidos, es frecuente que alternen o hagan una metátesis en su pronunciación. Otros ejemplos al respecto, que he detectado personalmente durante mi estadía en la zona, son el cambio de *en-nēna* (la noche) por *el-lela* y *nīyū*, en lugar de *lēh* (por qué).

He constatado asimismo que en El-Qasr, además de este cambio de la *lām* por la *nūn*, cambian otras consonantes por otras (metátesis), y por ejemplo, en el cuento 14, *La alfombra, la bandeja y la piedra*, en lugar de decir *ğazra* (una zanahoria) dice *ğarza*.

4.2.1.2. Sistema vocálico

La pronunciación de las vocales cortas y largas es la característica más importante que señala la singularidad de un dialecto respecto al otro y representa un elemento decisivo a la hora de hacer una aproximación a un determinado dialecto. De este modo, podemos reconocer al hablante de una región o de un grupo determinado dentro del dialecto de los habitantes de los oasis.

Con respecto al sistema del árabe *fushà*, los cambios y modificaciones que tienen lugar en las vocales son complejos. En el dialecto *wahatí* se produjeron importantes permutaciones, como por ejemplo que en muchas zonas se omite el *'alif* de prolongación de los sustantivos que siguen el modelo *fā'il* y se sustituye la *hamza* por una *yā'* de prolongación (*el-ḥēt*, muro, en lugar de *al-ḥā'iṭ*). No obstante, otros hablantes locales cambian el *'alif* por una *wāw*, si la raíz de la palabra tiene *wāw* (*el-ḥūyiṭ*¹²⁴) o pueden añadir a la palabra una *tā' marbūṭa* además de desaparecer el *'alif* de prolongación, (*el-ḥēṭa*). Pero, si su raíz tiene una *yā'* no se le agrega esta *tā' marbūṭa* (*el-gēt*¹²⁵, el huerto).

Por otro lado, en el caso del imperativo del verbo cóncavo, este dialecto conserva la letra *enferma* (*bī*, vende, en lugar de *bi*).

¹²⁴ De la raíz *ḥāwata*.

¹²⁵ De la raíz *gayata*.

Los habitantes de Barís, en el oasis de Jarga, tienden a cambiar la *fatḥa* del modelo *fā'il* por *kasra* y su 'alif por una *yā'*, y a veces la omiten pronunciándola casi como *fi'*.

Asimismo, Woidich indica en su estudio (2002: 826) que son particulares de Dajla los cambios sufridos por las vocales acentuadas en posición final antes de pausa, convirtiéndose la *ā* en *ī/- ī'* antes de consonante que no sean enfática (como en *el-mī'*, agua, por *al-mā'*), la *ī* en *ē/ ēy* (como en *ḥamē*, caliente, en lugar de *ḥamī*) o la *ū* en *ō/ ōw* (*ḡizzō* por *ḡizzū*, cortaron las palmeras).

Añade Woidich (1996: 7-9), con respecto a las características del sistema vocálico de este dialecto, que, a diferencia del resto de Egipto, en los oasis de Farafra y Dajla no hay ningún tipo de elisión de las vocales "i" o "u", cuando no se acentúan en sílabas abiertas intermedias, como por ejemplo: *kāmila* (completa, *kamla* en el resto de Egipto), *yākulō* (comen, *yaklō*, en los otros dialectos de Egipto). Así como también, en los oasis (además de en el Egipto Medio) se inserta una vocal en los grupos -CrV¹²⁶. La vocal insertada tiene la misma cualidad que la vocal que sigue a la letra *r*: *midara* (bieldo, en lugar de *midra*) o *midiriti* (mi bieldo, por *midrati*).

4.2.2. Morfología

Para algunos estudiosos, la morfología de los dialectos es el estudio lingüístico más exiguo hasta el momento debido a la complejidad de la morfología árabe, a las numerosas excepciones existentes y a que su análisis depende de las fuentes orales. Aparte de ello, dichos estudios tampoco han gozado de un desarrollo demasiado notable en el campo de la fonética. En este marco, Moḥammed Jalīl Naṣr Allāh hace una aproximación a dichas características de los hablantes de los oasis del Valle Nuevo:

- En este dialecto la variabilidad de los paradigmas (*al-'awzān*) ha contribuido a dificultar el establecimiento de una regla al respecto y el poder fijar estos modelos. Mencionamos algunos casos destacables del vocabulario de este dialecto:
 - Abundan los modelos de verbos triláteros cuya letra 'ayn¹²⁷ lleva la vocal *kasra*, como por ejemplo: *jariḡ* (él salió), *ḡalis*, mientras que en *fushà* llevan *fatḥa*.
 - Hay muchos modelos de nombres con *kasra* en la consonante *fā'*, que en *fushà* llevan *fatḥa* (por ejemplo *kilb* 'perro' o *kinz* 'tesoro') y viceversa: también cambian la *kasra* por *fatḥa* ('*anab* 'uvas' por '*inab*).
- Los pronombres personales sujeto son los siguientes:

¹²⁶ Consonante seguida de la consonante "r" y de vocal corta.

¹²⁷ Con la letra *ayn* me refiero a la segunda letra de la raíz de la palabra, con la 'ayn a la segunda y con la *lām* a la tercera, siguiendo el modelo *fa'ala*.

III.	Singular		Plural	
	Masculino	Femenino	Masculino	Femenino
Tercera persona	<i>howa / hō</i>	<i>heya / hē</i>	<i>homma / hom</i>	
Segunda persona	<i>'ent / 'enta</i>	<i>'entī</i>	<i>'entom / 'ento</i>	
Primera persona	<i>'anā / 'anī</i>		<i>'eḥnā / 'eḥnī</i>	

- Un modelo de verbo en perfectivo (verbo *diras*, 'trillar [el grano]').

IV.	Singular		Plural	
	Masculino	Femenino	Masculino	Femenino
Tercera persona	<i>diras</i>	<i>diraset</i>	<i>dirasō</i>	
Segunda persona	<i>dirast</i>	<i>dirastī</i>	<i>dirastō</i>	
Primera persona	<i>dirast</i>		<i>dirasnī</i>	

- El imperfectivo se forma según el modelo presentado a continuación (verbo *dabaḥ*, 'sacrificar'):

V.	Singular		Plural	
	Masculino	Femenino	Masculino	Femenino
Tercera persona	<i>yedbaḥ</i>	<i>tedbaḥ</i>	<i>yedbiḥō</i>	
Segunda persona	<i>tedbaḥ</i>	<i>tedbiḥī</i>	<i>tedbiḥō</i>	
Primera persona	<i>'adbiḥ</i>		<i>nedbaḥ</i>	

- Como prefijo de presente se usan las partículas: *'ammā*, *'amma*, *'amm*, *'amā*. Por ejemplo: *'amā yebī'* (él vende). Y como prefijo de futuro: *'aḥ-*. Por ejemplo: *'aḥyedbahō* (ellos sacrificarán), pero también los prefijos *ḥa-* y *ha-* (por ejemplo: *ḥatešūf* o *hatešūf*, 'verás').
- En los textos del *corpus*, a menudo aparecen combinaciones de los siguientes verbos en pasado con otro verbo principal: *'ām*, *rāḥ*, *ḡā/ ḡāh* y que se traducirían por 'entonces', 'pues'; por ejemplo: *ḡāh abūh bā'*, entonces su padre vendió) en 46, *El buen hijo* (El-Qasr).
- El dialecto ha creado su propio sistema de adjetivos y pronombres demostrativos, que completo con mi constatación particular en la zona. Como podemos observar, las variantes de la forma del plural son diversas:

VI.	Singular		Plural	
	Masculino	Femenino	Masculino	Femenino
Cercanía	<i>dah</i>	<i>dī/diyeh</i>	<i>dōl/dōleh/*dōnā</i>	
Lejanía	<i>dāk/dōkhē/dakka/ *dakhā</i>	<i>**hanūkhē¹²⁸/dīk /dīkhē</i>	<i>dōlāk /dōkhom / *dōnāk/ **dōlek¹²⁹(fem.)</i>	

*El-Qasr (Woidich, 2002: 822) **C. Seoane

- También se utiliza la partícula *hā* como adjetivo demostrativo (*hā-l-bent*, 'esta niña'; *hā-l-walad*, 'este niño').
- En el dialecto se usan como pronombres relativos:
 - *ellī* (que), cuando el antecedente está determinado, como en *el-banāt ellī ma'ānā* (las muchachas que están conmigo).
 - *mā* (lo que, que), cuando el antecedente está indeterminado, como en *yōm mā ġīt* (el día que viniste).
- Desaparece la diferencia entre el género masculino y el femenino en la conjugación verbal, como en *el-banāt waşlo* (las muchachas vinieron).
- Raramente se usa el dual de los sustantivos, que se suele tratar como plural, como en *el-waladēn waşlo* (los niños llegaron).
- Otra de las características de este dialecto es el alargamiento de las palabras, como ocurre en *el-banāta¹³⁰* ('las niñas', por *al-banāt* del *fushà*, en 12, *El caballo verde* [El-Qasr] y 27, *Abū Şarra* [Barís]) y en *el-mawaya* ('el agua', por *al-mā'*, en 7, *El bonete de la invisibilidad* y 2, *Los siete gozos y las siete penas*, ambos cuentos de El-Qasr).
- Como adverbios de lugar, señala Woidich (1996) el uso de: *hāneh* y *hunī* (aquí), en Dajla; mientras que en Barís, he comprobado la utilización de *hnākeh* por *hunāka* (allí), que aparece, por ejemplo, en el cuento 42, *La princesa y su primo paterno*.
- En El-Qasr usan como partícula interrogativa *yōh* (qué), como se puede observar en el cuento 37, *Senāys la Ingeniosa*, además de *ēh* con el mismo valor semántico.

4.2.3. Sintaxis

Son frecuentes las siguientes características sintácticas en el habla de los habitantes de los oasis:

- El predominio de las frases nominales sobre las verbales, como en *el-walad ġāh* (el niño llegó).
- No está sujeto a las reglas de concordancia del árabe *fushà*, más que si se está diferenciando el nivel concreto de lengua y así, se opta por el uso de:

¹²⁸ Como por ejemplo en 8, *Manoscortadas* (El-Qasr).

¹²⁹ En 38, *Senāys la Ingeniosa* (B) en El-Qasr.

¹³⁰ Su singular: *bent* o *benaya* (en el cuento en 2, *Padre de siete niñas* [El-Qasr], lo pronuncian *bunaya*).

- el masculino sobre el femenino, sin tener en cuenta ni la concordancia en número ni la declinación (*settāt ṭayyebīn*, 'mujeres buenas').
- el plural sobre el dual (*etnīn banāt*, 'dos niñas').
- la marca del caso acusativo/genitivo sobre la del nominativo (*hom ṭayyebīn*, 'ellos son buenos'–, en lugar de *hum ṭayyibūn* del *fushà*).
- En el caso de la declinación de “los seis nombres”, solo se usa el caso nominativo, como por ejemplo en: *ma' abūk* (con tu padre) en lugar de *ma' 'abīka* (del árabe *fushà*), en el cuento 48, *La esposa del espejo*; *li-'ajūh* (para su hermano), en lugar de *li-'ajīhi*, en el 46, *El dueño de la tienda y su sirviente*; o *māl abūh* (el dinero de su padre), por *māl abīhi* en 8, *Manoscortadas*, todos ellos recogidos en El-Qasr.
- Solo se usa como partícula de vocativo la partícula *yā*.
- En lugar de la construcción clásica de la *iḍāfa*, se insertan entre la cosa poseída y el poseedor las partículas siguientes:

VII.	SINGULAR		DUAL/PLURAL	
	MASCULINO	FEMENINO	MASCULINO	FEMENINO
Antecedente determinado	<i>betā'</i>	<i>betā't</i>	<i>betū'</i>	

- La negación tiene una naturaleza especial, puesto que en la oración nominal se pone la partícula *meš* entre el sujeto y el predicado (*mubtada'* y *jabar*). Por ejemplo en: *en-nas meš ḡahzīn* (la gente no está preparada), *'ana meš beta' hadd* (no soy de nadie). A veces, esta partícula antecede al pronombre y entonces se producen una serie de cambios como la eliminación del *'alif hamza* del pronombre y se alarga la vocal, sustituyendo así a la que se ha suprimido:

VIII.	FUSHÀ	DIALECTO DEL VALLE NUEVO
	<i>Anā lā 'a'rifu</i>	<i>mānīš 'āref</i>
	<i>Nahnu lā na'rifu</i>	<i>māḥnāš 'ārfin</i>
	<i>Anta lā ta'rifu</i>	<i>mānteš 'āref</i>
	<i>Anti lā ta'rifna</i>	<i>māntīš 'ārfa</i>
	<i>Antum lā ta'rifnūna</i> <i>Antunna lā ta'rifna</i>	<i>māntōš ārfīn</i>
	<i>Huwa lā ya'rifu</i>	<i>māhōš 'āref</i>
	<i>Hiya lā ta'rifu</i>	<i>māhīš 'ārfa</i>
	<i>lā ya'rifnūna</i> <i>lā ya'rifna</i>	<i>māhōmš ārfīn</i>

O puede desaparecer el *mubtada'* o predicado, como por ejemplo en *meš 'aref* (no sabe o no sé).

- En la oración verbal se añade la negación *mā* al principio del verbo y la letra *šin* al final (*mā ya'arefš*, 'no sabe'; *mā 'arefnaš*, 'no supimos'). En el caso del imperativo negativo se utiliza la partícula *mā* en vez de *lā* (*mā tejreğš*, no salgas, en vez de *lā tajruğ*).
- Para la interrogación de constatación se dice: *mā eštaretš?* o *meš eštarēt?* (¿no compraste?).
- Se añade la letra *bā'* como prefijo a nombres usados en árabe *fushà* para enfatizar una clausula anterior (que se conoce gramaticalmente como *at-tawkīd al-ma'nawīy*¹³¹). Este dialecto recurre principalmente a los nombres *nafs* y *'ēn* y añade otro nombre para el mismo uso: *kāmilīn*; como por ejemplo: *howwa ḥaḍar benafso* (vino él mismo), *el-banāt kāmilīn waşlo* (ellas mismas llegaron).

Sumo a estos datos que en este dialecto se utiliza la partícula *'inna* tras verbos que rigen *'anna* en árabe *fushà*, (como por ejemplo *na'rif 'inna*, 'sabemos que', en vez de *na'rifu 'anna*) y se usa *'inna* seguido de pronombre sujeto, en vez de acompañarlo de pronombre afijo según el árabe *fushà* (como por ejemplo: *'inna heya*, 'ciertamente ella', en lugar de *'innahā*).

4.2.4. Léxico

El léxico específico del dialecto del Valle Nuevo es claro reflejo de las circunstancias vitales, pensamiento e interacción de sus habitantes dentro en su medio. Naşr Allāh insiste en su trabajo en la necesidad de elaborar un diccionario completo de este dialecto y registrar su vocabulario particular, el cual a pesar de su origen en el árabe *fushà* no figura en los diccionarios árabes y ofrece algunos ejemplos ilustrativos al respecto:

Los habitantes de los oasis recogen el agua potable de las aguas subterráneas, que extraen de pozos y manantiales a través de una estructura particular llamada *dōlāb* y distribuyen el agua del manantial o el pozo por medio de unidades de medida propios, que no existen en ningún otro lugar. También usan para ello utensilios que poseen términos específicos. Entre los veinticinco términos que señala, se cita a modo de ejemplo:

- *Bu' ġa*: especie de cuaderno para escribir el informe detallado de la cuota final y el origen de la propiedad individual del agua (pozo o manantial).
- *Ḥasūb*: la persona que lleva a cabo el cálculo del agua de los pozos y de los manantiales y traduce las cuotas de agua en tiempo.
- *Malās*: método concreto para trabajar la tierra por primera vez, en el que se inunda la tierra de agua después de allanarla, luego se siembra y las semillas se revuelven un poco en el agua para cubrirlas.

¹³¹ "La confirmación por sentido".

Otro ejemplo que aporta es que, antiguamente, los *wahatíes* dependían de las acacias y las palmeras para elaborar con ellas utensilios e instrumentos que necesitaban para la vida cotidiana, por lo que se especializaron en su manufacturación y crearon nombres para referirse a ellos, como es el caso de:

- *'Annāfa*: madera afilada fina con la que se fija la tensión sobre el pescuezo del toro en el molino o la acequia.
- *Ġīza*: un tronco de árbol seco y fuerte relativamente largo que se coloca en el techo del molino para fijar las partes principales de este.
- *Zaġla*: muletas de madera de acacia u otro árbol similar que usan los ancianos.
- *Ša'ba*: pieza recta de madera que se ramifica en dos extremos y que normalmente se usa para elevar las parras de la tierra y apoyar las ramas de los dátiles para que no caigan al hacerse más pesados.
- *Ḍarb*: puerta grande hecha de hoja de palma y que la mayoría de las veces está en los graneros.
- *Ḍars*: pieza de madera de forma cónica que se fija en la rueda del molino y se asemeja a las muelas maxilares o a los engranajes de una herramienta. Se mueve por medio del movimiento horizontal a vertical, que es más rápido para ejecutar la trituration.
- *Mitrās*: cierre de la puerta que se usa desde el interior y parece un tornillo grande hecho de madera.

También abunda en el dialecto *wahatí* el uso de sonidos para llamar o ahuyentar a personas o a animales, como por ejemplo:

- *'Aḥ*: sonido de quien sufre un dolor por una herida o similar acompañado de irritación o tensión.
- *'Ij*: sonido de protesta o negación de cierto hecho no aceptado. Se dice: *'ij alēk* (mal hecho/te debería de dar vergüenza).
- *'If*: sonido de disgusto por algo.
- *Bas*: para reprender a una persona e impedirle que hable o se mueva.
- *Bis*: para ahuyentar a los gatos e impedirles acercarse a algo.
- *Tā'ah*: sonido para llamar a las gallinas y reunir las.
- *Tuk tuk*: para llamar a los pollitos y reunirlos.
- *Ḥim*: para ahuyentar a las palomas o impedirles acercarse a un lugar o cosa, como comprobamos en el cuento 10. *Las palomas*.
- *Ḥamīm*: para llamar a las palomas y agruparlas.

Como última cita, debido al uso de la hoja de palmera –a la que los *wahatíes* denominan *joṣ*–, empleada para la elaboración de diferentes recipientes, los habitantes del Valle Nuevo idearon también diferentes términos, entre los que se encuentran:

- *Tilīs*: recipiente grande que se parece a un saco en el que se guarda el grano o los dátiles.
- *Borš*: tipo de esterilla hecha de hoja de palma. Se parece a la esterilla para sentarse o dormir, pero tiene una forma diferente que puede ser rectangular o redonda. Puede tener dos asas y en ella se transporta la arcilla para hacer ladrillos de adobe. Esta palabra aparece en el cuento recogido en El-Qasr 26, *La gūla y el pozo mágico*.

- *Ma'taf*: cesta mediana hecha de hojas fuertes.

Naşr Allāh y otros lingüistas consultados por él detectaron una serie de palabras utilizadas en el dialecto de estos oasis cuyo origen les resultó difícil de definir y clasificar, a pesar de la aceptada teoría del origen común de los dialectos del árabe, y pone como ejemplo:

- '*Amēla*: día o noche. También es la medida de una noche o un día entero, y se dice: *howwa loh 'amēla miyāh*, lo que quiere decir que coge el agua del pozo o del manantial durante todo el día o toda la noche. No se conoce la procedencia de esta palabra.
- Bis: gato.
- *Ĝazīn*: tacaño. Palabra procedente del dialecto bereber.
- *Kerbān*: apresurado, urgente.
- *Jamağ*: dátil podrido.
- *Mālek*: fuerte (por ejemplo: '*ağīn mālek*, 'masa fuerte', en lugar de '*aŷīn qawī*').
- *Miṣḥā^t*, plural: *masāhī*: tipo de azada para arar la tierra. Se diferencia de la azada en que esta es más ancha y fina. Este término aparece en el cuento 51. *El Calvo y la esposa infiel* (El-Qasr) como *el-mesḥeya*.

En lo que se refiere a los rasgos estilísticos de los textos de mis cuentos, estos pertenecen a las características comunes universales de la oralidad y como tales me referiré a ellos en el apartado dedicado a los informantes de los cuentos.

4.3. Criterios de traducción al castellano

A la hora de traducir los cuentos del *corpus* del VN, mis objetivos principales han sido evitar, en la medida de lo posible, el intervencionismo procurando la conservación de la integridad de su naturaleza oral, la estructura y su contenido, respetar el nivel de la lengua y preservar sus connotaciones socioculturales y sociolingüísticas, pero sin que ello afectase en exceso a la fluidez de lectura.

Como ya he señalado, el habla original en la que se expresan mis informantes es el dialecto del Valle Nuevo. El nivel de lenguaje usado es sencillo, el registro es coloquial, y las frases son cortas; todo lo cual he intentado respetar en la traducción, así como también he mantenido la organización discursiva básica del texto.

El principal problema que me he encontrado, al igual que cualquier investigador que haya recogido un *corpus* de textos de la oralidad es el propio volcado al registro escrito y todo lo que esto conlleva, debido a la pérdida de la vitalidad que caracteriza a este modo de comunicación. La característica defendida por Diego Catalán (1997b: 162-3) de la doble apertura del significante y del significado que acompaña a la transmisión, tanto oral como escrita, y condiciona el modo de reproducción del modelo, se pierde a partir de que una obra:

Se vuelca en prensa [...] y a partir de entonces solo quedará abierta en cuando a su significado. [...] la obra en sí quedará fija, sin que su difusión en el tiempo o en el espacio conlleven una adaptación del modelo a los diversos contextos sociales e históricos en que se realiza su reproducción.

Para Niño (1998: 109), esto quiere decir que, al volcar el texto narrativo oral a uno escrito, solo estaríamos reflejando una de sus múltiples versiones, en una actualización concreta. En consecuencia, el texto escrito no permanece igual en su forma, puesto que no existe una versión definitiva de un relato, sino tantas versiones como transcritores se hubieran ocupado de poner por escrito una actualización determinada llevada a cabo por un actor-narrador concreto; o sea que el mismo acto de transcribir un texto oral o de reescribirlo lo estaría deformando por haber sido sustraído del territorio y circunstancias originales de circulación.

No obstante, los propósitos de una traducción de cuentos populares también podrían ser literarios, para lo cual una versión de esta en la que se reflejase la oralidad no tendría sentido. Y de esta manera, Gil Grimau (1987: 10) había defendido la opción de la «versión literaria y lúdica», que fue la opción escogida en su traducción por las ventajas que esta conllevaba para su libro:

Las dieciséis [historias] se presentan en forma literaria y no etnográfica; en esta última hubiesen sido más secas, escuetas, pero no menos interesantes sin embargo. Resulta posible que, literariamente vistas, hagan vibrar un número mayor de acordes íntimos y sean más agradables para leer.

Sin embargo, ya he plasmado en esta Tesis que la finalidad de la traducción de los relatos de este *corpus* no es literaria¹³², sino científica, y para ello sigo la opinión de Julio Caro Baroja (1987: 10), según la cual:

Es claro que si el testimonio oral ha de estimarse como testimonio antropológico e histórico, ha de ser recogido en toda su integridad y no dejándose guiar por criterios de purismo o perfección al transcribirlo. Es así como nos da el reflejo fiel de una época y de un pensamiento: un pensamiento que en su forma lingüística aunque sea tosca es más expresivo que corregido.

La oralidad en su naturaleza más estricta es difícil de verter en la traducción partiendo, como he expuesto, del juicio de Catalán, según el que el mero hecho del paso del registro oral al escrito supone en sí mismo una pérdida, y de que las mencionadas constantes repeticiones y muletillas dificultan la fluidez de lectura de estos textos. Pero aunque mi propósito inicial ha sido conservar el relato oral, sin intervenir en exceso en la expresión del informante¹³³, he

¹³² Si la función en la lengua meta fuera literaria, como la de Gil Grimau, cambiaría el criterio e intentaría buscar una traducción naturalizante, con ausencia de notas y adaptación de los nombres propios, alejándome del “extrañamiento” producido por lo exótico. Coincido al respecto de la exotización en la traducción con las opiniones expresadas por Carbonell (2004: 33-4).

¹³³ A propósito de la traducción de la oralidad en los cuentos populares árabes, véase el capítulo *Contents, Syntax and Matters of “Value”* (El-Shamy, 1990: 77-81).

optado por buscar un equilibrio entre el fondo y la forma, entre la traducción literal y la pragmática para verter la narración a la lengua meta, el castellano, de un modo efectivo y funcional. Esto quiere decir que no he querido sacrificar a toda costa una lectura del conjunto de los cuentos mínimamente ligera para el lector, puesto que un volcado estricto que conservara la totalidad de las marcas de la oralidad ralentizaría en gran medida la lectura y no resultaría necesaria para las especificidades de este trabajo de investigación. Por consiguiente, el principal objeto de intervencionismo que he efectuado en la traducción han sido prescindir de las abundantes repeticiones y muletillas de los textos originales y he suprimido muchas de las repeticiones de la palabra “dijo”, que introducen la casi totalidad de las intervenciones de los héroes y heroínas de los cuentos. Asimismo, he señalado los saltos en la línea temporal de las acciones de los cuentos y he corregido lo que he interpretado como equivocaciones de los informantes en la narración cuando he considerado que su constatación literal no aportaba nada y solo entorpecían la lectura del relato. En el siguiente ejemplo, la informante dice en el texto original en árabe que el héroe se había casado y tenido hijos de su hermana, en lo que entiendo como un *lapsus* temporal, puesto que en la siguiente escena narra el antojo que tenía su hermana, todavía embarazada, de uvas, adelantando así el parto en el relato. A pie de página constato esta corrección, como por ejemplo en el cuento 9, *La esposa reemplazada del hijo del sultán*:

...W etġawwaz ujto w jallaf menhā ‘eyyāl.
(lit.: «y su hermana se casó y tuvo hijos de ella»)

...Se casó con su hermana y esta se quedó embarazada*.

(En la nota a pie de página he escrito: *«En el original se confunde y dice que ya tiene hijos de ella. Sin embargo, en este momento del cuento dice estar aún embarazada de él, por lo que he intervenido en el original para darle sentido».)

Utilizo también las notas a pie de página para señalar las ocasiones en las que he recurrido a una adaptación del texto y referirme a cómo se comporta el texto en su versión original, así como en las ocasiones en las que he hallado conceptos ambiguos, términos o expresiones que necesitaban aclaraciones lingüísticas y culturales, y que consideraré que no se comprenderían fácilmente con una traducción literal. Todo ello con la añadida finalidad de preservar así las implicaciones pragmáticas y culturales del texto original y que todo ello pudiese ser objeto de estudio para investigadores de otras disciplinas, como vemos en el cuento 8, *Manoscortadas*:

...La muchacha se marchó. Iba de un país a otro*.

(En nota a pie de página: *Usa una expresión muy utilizada en los cuentos populares en el registro dialectal: *balad tešilha w balad teħattha* para expresar el desplazamiento de un lugar a otro. Literalmente: «Un país le dejaba y otro la cogía»)

Asimismo intervengo manifiestamente en la traducción para hacer aclaraciones que completen el significado del discurso, con una propuesta personal de su sentido, que señalo

entre corchetes. En el siguiente ejemplo, añado a quien se refiere la *gūla* en su intervención en el diálogo y completo su frase para que tenga sentido. Para esto he seguido el contexto del propio cuento y la versión B (cuando existe), narrada por la misma informante. De esta manera, el lector no tendrá que remitirse a esta otra versión ni releer el cuento para poder seguirlo fácilmente, como ejemplifico con el cuento 25, *La gūla y el pozo mágico*:

...La *gūla* le dijo:

[Tu hija] se portó muy mal conmigo, me rompió todo y en casa no me dejó nada compuesto. Es nuestra costumbre y es nuestro deseo que quien beneficia [sea recompensado] y quien no lo hace... el que destruye [sea castigado]...

A pesar de esto pretendo que en la traducción esté presente su carácter oral, puesto que el cuento popular oral está destinado a la representación, a la vista y al oído del espectador; y para reflejarlo, mantengo elementos propios de la oralidad, de la comunicación no verbal que complementan al lenguaje verbal.

En la transmisión de los cuentos influye también el contexto extraverbal, con el que Coseriu (1967: 313 ss.) se refiere como el conjunto de «circunstancias no lingüísticas que se perciben directamente o que son conocidas por el hablante», es decir, a todo aquello que, física o culturalmente, rodea al acto de enunciación y que son múltiples¹³⁴. Se trata de signos verbales y no verbales utilizados en este proceso de comunicación. Los signos paraverbales (entonación, pausas, énfasis), quinésicos (movimientos corporales, gestos) y proxémicos (organización del espacio) viven en estos textos orales, amén de la información semiótica que contienen y que recae en elementos prosódicos y reiterados cambios cuantitativos de entonación. Por ello busco una traducción próxima a la forma del etnotexto¹³⁵ para mantener con ello el efecto de la oralidad y su función pragmática.

En el relato de los acontecimientos, los narradores de los CVN adoptan en muchas ocasiones la *mímesis* o imitación por la cual cede la palabra a los personajes y genera así un efecto de cercanía.

Los componentes paralingüísticos que acompañan a la comunicación verbal y forman parte de la comunicación no verbal nos proporcionan información a través de “cómo” se dice en oposición a “lo” que se dice con las palabras. En los textos que he recopilado también aparecen señales que comunican mensajes por sí mismos como: risas, variaciones en la cualidad de voz, algunos gestos relevantes de lenguaje corporal, y otras más relacionadas con el contenido verbal como son las incorrecciones de pronunciación o de sintaxis, elipsis, pausas,

¹³⁴ Entre estos factores, Coseriu, por ejemplo, distingue los siguientes: el contexto físico (las cosas que están a la vista o a las que un signo se adhiere), el contexto empírico (los estados de cosas objetivos que se conocen por quienes hablan en un lugar y en un momento determinados, aunque no estén a la vista), el contexto natural (la totalidad de contextos empíricos posibles), el contexto práctico u ocasional (la particular coyuntura objetiva o subjetiva en que ocurre el discurso), el contexto histórico (las circunstancias históricas conocidas por los hablantes) y el contexto cultural (la tradición cultural de una comunidad).

¹³⁵ Entiendo el concepto de etnotexto según la definición de Friedemann y Niño (1997: 24), como un texto en cuya realización se observan intervenciones extraverbales. Los etnotextos son transcripciones de textos orales con función narrativa cuya lengua de expresión no es la de la literatura universal sino, en palabras de Niño (*ibid.*: 114), «la lengua de circulación comunitaria oral, antes de su transferencia a una lengua letrada común». Son además objetos culturales susceptibles de diversos estudios (como la etnología o la etnolingüística) y cuyo modo de transcripción posibilita reconocer al informante del cuento de un modo más cercano.

vacilaciones, frases inacabadas, muletillas o redundancias. Al estar presente en la narración y formar parte significativa de la oralidad, deben tener un espacio en la transcripción y, por lo tanto, los he señalado dentro de la traducción del relato entre dobles corchetes y cursiva¹³⁶, por ejemplo en el cuento 51, *El Calvo y la esposa infiel*:

...Y había un gato debajo de la mesita, [El Calvo] lo pellizcó en su oreja y dijo el gato: «Jrrrrrr». [[Se ríe]]...

O en el cuento 15, *Sett el-Ḥosn y la cabra mágica*:

Quiero esta cabra porque está gorda y bonita. Quiero esta cabra.

La niña vino y dijo:

¡No, padre! No la sacrifiques [[con voz de pena]]...

En cuanto a los rasgos prosódicos, únicamente he reflejado la intensidad, como elemento emotivo en el habla, y lo he hecho alargando las sílabas de las palabras enfatizadas en el relato. Como en 26, *La gūla y el pozo mágico*: «Le salió neeegra como el carbón».

He mantenido la literalidad en la traducción¹³⁷ de la mayoría de los elementos propios y distintivos de estos textos, como son las fórmulas, los refranes o los tópicos, puesto que estos pueden marcar la diferencia de una tradición a otra, según he procurado comprobar en esta Tesis. En los CVN aparecen rimas intertextuales y fórmulas de cierre rimadas, que son parte de una antigua tradición viva en los cuentos populares árabes. Para mantener su apariencia y sonoridad me he permitido únicamente una adaptación formal a nivel sintáctico y léxico, con el fin de buscar un equivalente apropiado que imitase su efecto y patrón rítmico sin afectar al mensaje original, excepto en los casos en los que una adaptación se hacía demasiado artificiosa. Para ello he utilizado sinónimos, hiperónimos y alteración del orden sintáctico, sin llevar a cabo una adaptación cultural de su traducción a equivalentes de la tradición cuentística hispánica o europea, puesto que en ese caso no marcaría sus particularidades. He destacado todas las partes que originalmente están en rima en cursiva, tanto en la versión árabe como en la castellana, por ejemplo en el cuento 2, *Los siete gozos y las siete penas*, donde no he recurrido al equivalente «Colorín colorado, este cuento se ha acabado» de la tradición de la lengua meta:

'Alafethē fē ḥarīr el-ḡīza w ḡah w 'in kāna
ma'āya el-miftāḥ kunt ḡebtelkō ḥetta
tuffāḥ w tūta tūta fareget el-ḥaddūta.

...Y la envolvió en la seda de la boda y llegó. Si la
llave tuviera, un poco de manzana te diera. Y
morita a morita, se acabó la historietita.

¹³⁶ Para información concreta sobre los signos ortográficos y formato de texto que uso en los textos para señalar partes ininteligibles, muletillas, interacciones con el receptor de los cuentos, intervenciones de otro informante, lenguaje extraverbal del informante, rima en el texto original, véase *Notas sobre escritura y pronunciación* de estos textos orales, al comienzo del *corpus* y su traducción.

¹³⁷ Hasta donde yo sé, Montserrat Rabadán (2003) fue la primera arabista española de la que tengo referencia en proponer y aplicar esta literalidad en su traducción de los cuentos palestinos que recogió para identificar las marcas de una tradición oral concreta.

En el plano léxico y semántico, los problemas de pasar de una lengua a otra los he resuelto de diversas formas, en las que principalmente he antepuesto la conservación de la literalidad de los términos y expresiones idiomáticas propios de la cultura del Valle Nuevo. Y de este modo, conservo elementos particulares de la cultura egipcia y local que no poseen una correspondencia exacta en la lengua de llegada, debido a su especificidad, y aún a costa de incrementar la exotización de la traducción, como por ejemplo las palabras *šēj*¹³⁸, *hāḡḡ*, *ḡalābeyya*, *ṭabla* y vocabulario referido a utensilios de uso doméstico *wahatí*. Los señalo en cursiva y los explico bien a pie de página, o bien en un glosario que aportó al final del tomo II. Por otra parte, he recurrido a usar algún hiperónimo cuando he estimado que el mantenimiento de la transliteración de un término específico de este entorno no aportaba nada desde el punto de vista etnográfico y/o lingüístico, como por ejemplo en el caso de la palabra *hānem*, que se utiliza como título de respeto para dirigirse a una mujer casada, la cual he traducido por “señora” (32, *La esposa paciente*). Otro caso de palabra que he traducido es “odre” (*'erba*), puesto que este utensilio no tiene ninguna característica particular en estos oasis que lo haga diferente de otros. Un ejemplo de palabra que he decidido no traducir por expresar una medida específica usada en la zona es *ardab*. Así se puede leer en el cuento 16, *Mentira tras mentira*: «Cultivaban un *'ardab* de sésamo y pasó por allí un hombre» y en nota a pie de página se aclara: «Medida local de peso para grano».

Debido a la edad mencionada avanzada edad de los informantes y tratarse de narradores no profesionales, la comprensión de algunas partes del discurso narrativo de este perfil de personas, en ocasiones, se hizo complicado y conformó mi principal problema de traducción. En el momento de realizar las grabaciones, no quise interrumpir la fluidez natural del discurso para pedir las aclaraciones pertinentes, que radicaban mayoritariamente en la autoría de ciertas acciones de los relatos, el orden de sus acontecimientos o en elipsis temporales. Usaban pronombres de género masculino para mencionar a heroínas o, en el caso de héroes del mismo sexo, no especificaban a cuál de ellos se referían. Para intentar solucionar estos inconvenientes, cuando no pude preguntar directamente a los informantes, recurrí en primer lugar a otras versiones de los mismos narradores recogidas en diferentes años; a los hijos de estos informantes, puesto que era probable que recordaran estas partes borrosas de cuentos que les fueron relatados en su infancia; o a versiones de otros informantes de la misma localidad. Como último procedimiento, me remití a versiones del mismo cuento en otras tradiciones orales (preferentemente del valle del Nilo o un contexto geográfico lo más próximo posible) y, a partir de estas fuentes diversas, conseguí comprender y recomponer todos estos episodios difusos. Con esto, no he pretendido alterar la historia ni los motivos que componen el cuento, puesto que eso supondría alterar una posible variante que se pudiera producir en la transmisión del cuento (Thompson, 1972: 552-553), ni tampoco interrumpir el suministro de datos de los informantes, ni el estilo del lenguaje, ni la sintaxis de los acontecimientos¹³⁹, sino completar lo que creí que quería expresar originalmente el

¹³⁸ Sobre la discusión suscitada al respecto de la traducción de este término, véase Paradela (2006:70) y Fernández Parrilla (1997: 461-468).

¹³⁹ Cf. El-Shamy, 1990: 76, para conocer sus críticas a las alteraciones de los textos originales por parte de los algunos recopiladores.

informante y ofrecer una mejor comprensión de la lectura. En los casos en los que algún punto concreto del discurso alguna palabra o frase me resultó ininteligible (y por lo tanto no pude traducir), lo he indicado en los textos con puntos suspensivos entre corchetes.

Por lo que se refiere a los nombres propios, en el caso de que sus connotaciones semánticas resultaran significativas, las he explicado también a pie de página. Cuando el nombre propio transliterado lleva artículo, he optado por escribir el artículo con mayúscula solo a comienzo de frase y separarlo por un guion. Los cuentos no tienen título; la mayoría de los narradores no lo conocen y se lo inventan. En aquellas ocasiones en las que no le otorgaron espontáneamente un título, busqué uno sencillo e indentificador del relato, siguiendo un criterio de brevedad y priorizando el nombre de los héroes o heroínas principales. Los he transliterado sin traducirlos, compartiendo la opinión de Rabadán (2003: 305) de que es difícil hallar un equivalente lo suficientemente breve, expresivo y fresco para referirse a estos nombres, que normalmente hacen mención a alguna parte del cuento. Asimismo, respeto la transcripción reconocida y estandarizada de topónimos (por ejemplo: El Cairo).

He mantenido las formas en femenino de nombres transliterados como *ÿinn/ÿinniyya* o *gūl/gūla*, mientras que para la expresión del plural, la opción que más me convenció fue la usada por Rabadán (2003) de mantener el singular, porque la opción de naturalizarlo me resultaba demasiado forzada en algunos casos, mientras que la de transliterar el plural en árabe podría complicar la comprensión de la traducción a los no arabistas, debido a los cambios en la flexión interna que sufren los plurales irregulares o fractos. Así, por ejemplo, hablo de los *gūl* y las *gūla*.

Por último, el principal problema léxico concreto de traducción que me he encontrado ha sido el del uso genérico que hacen los informantes de la palabra *baḥr* (mar, en árabe *fushà*) para referirse tanto al propio mar como a un manantial, una alberca, un pozo o una acequia; y el uso de estos términos que, a veces, los narradores intercambian. Cabe señalar también que la particularización de un rasgo general o la generalización de un rasgo particular es común en las narraciones de los cuentos orales. A pesar de esta confusión, debemos tener en cuenta la teoría que defienden folcloristas egipcios como Faris Khedr, de que, en el contexto egipcio, este vocablo se suele referir al río Nilo y que su mención recurrente en los textos de creación popular refleja el movimiento de la mayoría de estos textos desde el valle del Nilo al Valle Nuevo. Es probable que este término origine cierto caos en la reubicación del cuento por parte del narrador en su proceso de adaptarlo a unos referentes más familiares para provocar una idea en el oyente de que se trata de un hecho que pudo haber pasado en su propio entorno, en otros tiempos. Sin embargo, me inclino a pensar que en muchos de los casos que aparecen en el *corpus* estudiado se trata de una imprecisión por parte del narrador en torno a diferentes palabras del mismo campo semántico. Así se comprueba en el cuento 2, *La anciana y su hija*, donde se usan indiferentemente los términos pozo, manantial y agua: «Déjanos lavarla en los pozos, en el manantial, en el pozo, en lo que sea; en el agua. Para poder hacerle la procesión de la novia». Otro ejemplo del uso indiferenciado de *baḥr* y otros medios acuáticos, se manifiesta en el cuento 2, *Los siete gozos y las siete penas*:

...Mañana por la mañana, si Dios quiere, [...] bajáis al pozo o al mar, os bañáis y tú la vigilas y la miras.

...Tan pronto él salió del pozo, ella salió corriendo, se echó al agua y antes de que él volviese ya se había enjuagado y levantado...

Siguiendo la política de respeto por el etnotexto, he mantenido su significado literal de mar y, cuando lo he creído oportuno, he recurrido a aclaraciones a pie de página.

Con todo ello, la conversión de este código oral al escrito es un simple recordatorio de la presencia de los textos originales que he registrado en las grabaciones que adjunto en esta Tesis.

V. LOS CUENTOS DEL VALLE NUEVO: CARACTERÍSTICAS NARRATIVAS, TEMAS, PERSONAJES Y SÍMBOLOS

En este capítulo haré, en primer lugar, un recorrido por las características narrativas de los cuentos recogidos en este *corpus*, comenzando por el papel del narrador, el del receptor y su contexto narrativo y continuando por los recursos utilizados por las personas que me relataron los cuentos. A continuación, daré paso a un extenso apartado en el que analizaré cada uno de los cuentos. En él facilitaré un resumen inicial, procederé a una propuesta de clasificación siguiendo el catálogo universal de ATU y el árabe de El-Shamy, y desde ahí profundizaré en un análisis comparativo con el mismo tipo dentro de otras tradiciones árabes y europeas que me lleve a extraer principalmente los temas, personajes y símbolos propios de la tradición cuentística del Valle Nuevo.

5.1. Los informantes y su contexto narrativo

En este trabajo, también me refiero al narrador como *informante*, siguiendo el uso que hace la filología desde Menéndez Pidal (1953) hasta los folcloristas españoles modernos para referirse a las personas que dan información sobre historias, leyendas, costumbres, cuentos, etc. en trabajos de campo. A propósito del término “informante”, El-Shamy (1990:75) censuraba el uso que algunos antropólogos y folcloristas habían hecho de él hasta entonces, porque en sus antologías de cuentos recogidos de la tradición oral habían ignorado a los narradores originales y no daban informaciones específicas sobre ellos, apoyando esta postura en que se trataba de narraciones de «creación colectiva de una masa social indiferenciada». El-Shamy reparó esta omisión aportando el debido protagonismo a los narradores de sus cuentos y lo materializó en el libro *Folktales of Egypt* (1980) y en *Tales Arab Women Tell* (1999) proporcionando perfiles detallados de estos, en los que también recurre a los datos anecdóticos. Con el empleo de la palabra “informante”, no pretendo subestimar el papel de los narradores, al igual que tampoco lo hacen los folcloristas contemporáneos al usarlo, sino usarlo como término acuñado para referirme al momento concreto de la narración, y así presento datos concretos sobre ellos para contribuir a la contextualización de este *corpus* y darles su debido protagonismo.

5.1.1. El contexto narrativo y la forma de transmisión de los cuentos

Contar historias ha sido un arte extendido por todo el mundo a lo largo de los siglos y el acto de escucharlas constituyó una de las primeras experiencias literarias del ser humano. Cuando no había libros, el aprendizaje de los valores, reglas, costumbres y concepciones del mundo propios de cada sociedad se llevaba a cabo por medio de la transmisión oral de mitos y cuentos que giraban en torno a las hazañas de héroes y heroínas. Su pluma era su memoria y su libro era la repetición de lo oído como creación colectiva, en la que conservaba siempre a los héroes y las funciones de estos, aunque cada narrador los contextualizaba conforme a su entorno social, temporal, geográfico y a su auditorio.

En los países árabes el narrador oral, además de entretener y educar, cumplía la función de historiador. De este modo, como portador de la tradición y de la memoria colectiva, realizaba la labor de cohesionador de la identidad social y ayudaba a las siguientes generaciones a conocer sus orígenes y los pueblos o tribus de las que descendían. Los cuentacuentos profesionales, cuyo papel recaía en los hombres, reunían a su público en un lugar escogido al aire libre o en un café donde narraban principalmente historias épicas. Algunos incluso se desplazaban a lugares lejanos en busca de exóticas historias que atrajeran a más público y así competir con otros profesionales en hacerles más livianas las largas noches del mes de Ramadán. Eran historias que exaltaban virtudes como la valentía, la generosidad, la lealtad, la honestidad, la caballerosidad y la audacia, y que junto con otras muchas historias de la tradición oral ofrecían un modo de ordenar y dar sentido a las experiencias vitales de los narradores y de su audiencia.

Mientras que el espacio público quedaba reservado a los hombres, el papel de la narración de cuentos maravillosos en el ámbito familiar solía ser adoptado por las mujeres (sobre todo por las mujeres mayores), como evasión antes de dormir tras un largo día de trabajo en el campo o para contar a los niños antes de irse a la cama. Charles Pellat (1998: 371) contextualiza el espacio y las leyes que regían la narración de los cuentos maravillosos en el mundo árabe, a los que se refiere como *jurāfa*¹⁴⁰:

El acto de contar cuentos tenía lugar preferentemente en invierno, aunque en regiones calurosas las reuniones de este tipo se adecuaban al frescor de las largas noches de verano. En torno al narrador de *jurāfat*, que solía ser una mujer mayor, se juntaban por la noche, después de cenar, especialmente, niños y otras mujeres. La tradición prohibía narrar historias durante el día, quizás porque todos tenían trabajo que hacer, pero ante todo porque contar una historia es un acto que huele a magia. Según la creencia popular, cualquier infracción de esta prohibición se penalizaba con un castigo sobrenatural, cuya naturaleza variaba de un lugar a otro: en unos sitios, la mujer que contaba historias durante el día engendraría enanos o monstruos, en otros su descendencia sería aniquilada por bestias salvajes o se vería amenazada con tener hijos con tiña, por lo que se solía respetar siempre esta prohibición y además se usaban fórmulas introductorias para ayudar a crear un ambiente propicio.

¹⁴⁰ Cf. en esta Tesis el subpartado 3.1.1.13. *Hikāya y ḥaddūta*.

Al igual que en el resto de las tradiciones universales, en el Valle Nuevo contar cuentos era una práctica antigua que se desarrollaba principalmente en el entorno familiar y cuya larga existencia atestigua la importancia de la familia y la tradición. Son cuentos aprendidos de los padres, que a su vez los habían aprendido de los suyos y así sucesivamente, abarcando numerosas generaciones de familias de todos los segmentos de la sociedad. Constituían una forma de ocupar el tiempo libre, que reforzaba los lazos de convivencia comunitarios y aligeraba, de algún modo, la dureza y la monotonía de la vida cotidiana. Según el folclorista Māher Ezz ed-Dīn¹⁴¹, los narradores familiares del Valle Nuevo relataban sus cuentos a otros adultos en reuniones fuera de casa después de las horas de trabajo, tras la cena y la oración de la noche, o a los niños antes de dormir. En las noches de invierno, los narradores masculinos se sentaban en torno a una hoguera, rodeados por sus hijos y nietos, y/o por otros familiares y vecinos, con los que fumaban una pipa de agua (en el caso de los hombres). Durante el día, los hombres mayores que ya no trabajaban se sentaban a la sombra y se intercambiaban cuentos. En cuanto a la narradora familiar femenina, las mujeres contaban cuentos a sus hijos o a sus nietos, antes de dormir, con el fin de que temiesen hacer aquello que resultaba inconveniente o peligroso, en general, y respetasen a sus mayores. Asimismo, la informadora de varios de los cuentos reunidos en el *corpus*, Fawzēya Senūsī Moḥammed (El-Qasr, 1928), me trasladó esta diferencia de funciones entre sexos. Ella recordaba que por las mañanas las mujeres se contaban cuentos entre ellas y, por la noche antes de dormir, de madres a hijos, mientras que los hombres se los intercambiaban por la noche tras la cena. Şafiyya Moḥammed (El-Qasr, 1948) se quejaba de que en el año 1984 había llegado la televisión a su pueblo y que este medio de comunicación y entretenimiento había acabado con la narración de cuentos. Los relatos que me narró los había escuchado durante su niñez de la gente mayor, que se los contaba a los niños cuando se reunían por la noche. 'Aḥmed Moḥammed 'Aḥmed 'Alī Tamām (El-Qasr, 1941) recordaba que tanto él como su esposa relataban los cuentos a sus hijos antes de dormir. También he comprobado que, en los CVN, la narración de cuentos maravillosos no constituye un género exclusivo de las mujeres, como ocurre en otras regiones del mundo árabe¹⁴² y que, aunque la mayoría de los informantes de cuentos maravillosos son mujeres, cinco de los informantes masculinos también relataron este tipo de cuentos. Quizás este hecho fuese condicionado porque habían sido receptores de estos relatos durante su infancia. En ocasiones, el papel de narrador familiar es ocupado por abuelos viudos, que ocupan la función dejada por la abuela.

Como en el resto de los cuentos folclóricos universales, el narrador de los CVN, es, en cuanto a su relación con la historia, *heterodiegético*, porque narra la historia de otro y no la suya propia. El ángulo de visión que orienta su enfoque narrativo, según las investigaciones realizadas por Genette (1989 y 1998), es de *focalización cero*; es decir, un relato con narrador omnisciente, donde este no se sitúa desde el punto de vista de los personajes, posee más información que todos los personajes y no limita la información que transmite.

¹⁴¹ También fue informante de uno de los CVN.

¹⁴² Es el caso del *corpus* de cuentos palestinos estudiados por Rabadán (2003:45).

5.1.2. Descripción de los informantes

Las localidades de Barís y El-Qasr son poblaciones no coherentes, en el sentido de que sus orígenes son diversos, y usan un registro coloquial en su dialecto local; es decir, el habla de su vida cotidiana. Todos ellos son musulmanes, que incluyen en sus relatos abundantes referencias religiosas, y su rango de edad abarcó, en el momento de la primera recogida de sus cuentos, desde los 11 años hasta los 87.

La labor de campo me fue facilitada a través de la ayuda de mediadores conocidos en las diferentes comunidades, los cuales se encargaron de buscar a las personas adecuadas para esta investigación e introducirme en sus casas. Indiqué mi propósito a estos mediadores de que no intervinieran en la narración de los informantes ni la coartaran ante mí, como extranjera y mujer, porque la considerasen mejorable o contuviera cualquier tipo de elementos que estos pudieran interpretar como socialmente reprobables o tabúes. Comprobé que los informantes que incluyeron elementos eróticos y sexuales fueron únicamente las mujeres de más edad. Probablemente, porque al haberse convertido en las matriarcas de la familia adquirieron mayor poder y con ello mayor libertad y desinhibición, además del hecho de que yo, como recopiladora de los cuentos era también una mujer. También fueron estas quienes aportaron los cuentos más largos, más expresivos, con más variedad de motivos y revelaron mayor fluidez verbal, en un acto de deleite y entusiasmo con su propia narración e interés por agradar a la receptora de sus relatos. Estas mujeres informantes fueron más conscientes de la riqueza y valor del legado de sus cuentos. Por otro lado, es importante tomar en consideración que el cuento con un contenido más explícitamente ético y moral fue narrado por un hombre (44, *El buen hijo*) y esta misma persona contó otro en el que se ridiculizaba expresamente a una esposa (47 y 48, *La esposa del espejo*).

Todos los informantes están identificados, a excepción de una mujer que me expresó su deseo de no mencionar su nombre, ni el mediador quiso desvelarlo, por lo que tampoco insistí en ello. Se trató de una mujer de Barís, de unos sesenta y cinco años, que narró el cuento 19, *Lūlī la hija de los gūl*, en 1996. El motivo de este pudor posiblemente fuese consecuencia de la posición tradicional de la religión hacia este tipo de narración fantástica, considerada frívola y llena de “mentiras”, puesto que, según la tradición, la narración debía limitarse a referir “sucesos veraces” de los acontecimientos y una *qiṣṣa* (historia) tendría que ser utilizada para fines didácticos. Esta ha sido la idea predominante en la tradición árabe, en especial, en el caso de los narradores masculinos adultos, que prefieren abstenerse de narrar cuentos fantásticos por considerarse punible y porque las normas del grupo asignaban este tipo de actividad a las mujeres (El-Shamy, 1980: XLVI-XLVII; 1990:67-9, y 1999: 8). Rabadán (2003: 47) añade a todo esto que a causa del carácter mágico de los cuentos, debe respetarse el escrupuloso seguimiento de las normas de todo su proceso debe ser respetado bajo pena de sufrir un castigo sobrenatural: les saldrán cuernos a los oyentes, la mujer parirá niños monstruosos, entre otras posibles desgracias. No obstante la narración de cuentos populares sobrevivió en otros niveles de la cultura, al margen de la cultura religiosa formal y “la cultura oficial”.

A continuación, paso a señalar los datos más identificativos de los informantes y los cuentos narrados por cada uno de ellos, cuyas grabaciones tuvieron lugar a lo largo de varias

visitas a El Qasr y Barís: en abril de 1992, enero de 1993, junio 1996 y diciembre de 2010, y muchos de los cuales ya han fallecido. Aporto fotografías que realicé a todas las personas informantes que me ofrecieron la ocasión de hacerlo durante las diferentes recogidas de cuentos.

Los informantes de El-Qasr (Dajla) fueron:

'Azīza 'Alī 'Abd el-Hādī

Nació en 1942. Natural de El-Qasr, igual que sus padres y abuelos. Estudios de preescolar en escuela coránica (*kuttāb*). Ama de casa. Sólo salió de El-Qasr para visitar El Cairo y peregrinar a La Meca. Su hija Sa'adiyya conoce sus cuentos, pero sus nietos ya no.

Cuentos narrados en 1992-3:

2. *Los siete gozos y las siete penas*
3. *La anciana y su hija* (versión A)
8. *Manoscortadas*
22. *El monstruo y los gūl*



Eḥsān 'Amīn Senūsī

Nació en 1915. Natural de El-Qasr, igual que sus padres y abuelos. Estudios de preescolar en escuela coránica. Ama de casa. Ciega por enfermedad. Sólo salió de El-Qasr para visitar El Cairo.

Cuento narrado en 1993:

7. *El bonete de la invisibilidad*

Šej Moḥammed Moḥammed Moḥammadēn Jalaf Allāh

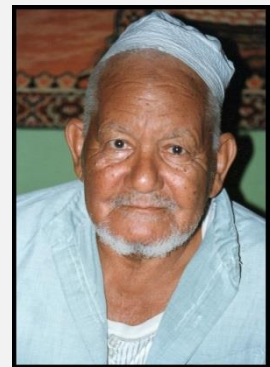
Nació en 1920. Fue dueño de un restaurante. Agricultor. Estudios de preescolar en escuela coránica. Natural de El-Qasr, al igual que sus padres y abuelos. Jubilado. Vivió unos años en El Cairo y en Kuwait y también salió de El-Qasr para peregrinar a La Meca.

Cuento narrado en 1992:

47. *La esposa del espejo* (versión A)

Cuento narrado en 1996:

48. *La esposa del espejo* (versión B)



Fawzēya Senūsī Moḥammed



Nació en 1928, a cinco kilómetros de El-Qasr, en El-Mawhūb, de padres y abuelos de El-Qasr. Su marido es de El-Qasr y allí vivió desde su boda. Sólo salió de El-Qasr para visitar El Cairo y peregrinar a La Meca. Ama de casa. Sin estudios.

Contaba sus cuentos a sus hijos antes de dormir y en invierno, en torno al fuego.

Cuentos narrados en 1993 (junto a Nabawēyya Moḥammed Šāleḥ):

- 21. *El gūl y los cazadores de gacelas* (versión B)
- 24. *Las tres hermanas y el gūl*

Cuentos narrados en 1996:

- 10. *Las palomas*
- 20. *El gūl y los cazadores de gacelas* (versión A)

Nabawēyya Moḥammed

Madre de Fawzēya Senūsī Moḥammed. Nació en 1913. Natural de El-Mawhūb, al igual que sus padres y sus abuelos. No salió de Dajla. Analfabeta.

Cuentos narrados en 1993 (junto a Fawzēya Senūsī Moḥammed):

- 21. *El gūl y los cazadores de gacelas* (versión B)
- 24. *Las tres hermanas y el gūl*

Kamāl Maḥmūd ‘Abd el-‘Āl

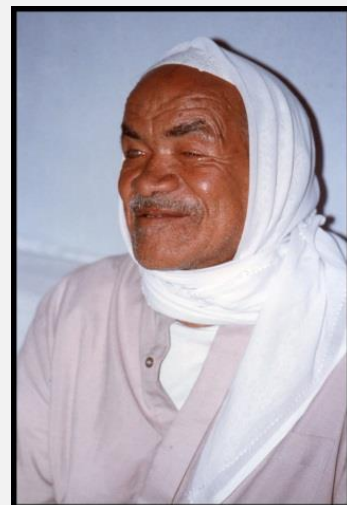
Nació en 1927. Natural de El-Qasr, al igual que sus padres y abuelos. Estudios básicos en escuela coránica. Agricultor y jefe de poceros. Trabajó en El Cairo dos años y peregrinó a La Meca.

Cuento narrado en 1993:

- 13. *La alfombra, la bandeja y la piedra* (versión A)

Cuento narrado en 1996:

- 14. *La alfombra, la bandeja y la piedra* (versión B)





Maḥmūd Maḥdī 'Aḥmed

Nació en 1933. Fue almuédano. Natural de El-Qasr, igual que sus padres y abuelos. Estudios de preescolar en escuela coránica. No salió de Dajla.

Cuento narrado en 1993:

46. *El dueño de la tienda y su sirviente (versión B)*

Cuentos narrados en 1996:

16. *Mentira tras mentira*

45. *El dueño de la tienda y su [mono] sirviente (versión A)*

Morsī 'Abbās Morsī

Nació en 1958, en El-Mawhub (a cinco kilómetros de El-Qasr). Director de la Escuela Preparatoria. Licenciado en la Facultad de Letras de la Universidad de El Cairo, especialidad de Geografía. Diplomado en Administración General.

Cuento narrado en 1993:

33. *Un castillo en el aire*

'Omayma Moṣṭafà 'Aḥmed 'Abū Bakr

Nació en 1980.

Natural de El-Qasr, al igual que sus padres y abuelos.

Cuento narrado en 1992-3:

50. *El tacaño y la gallina*



Māher 'Ezz el-Dīn Yūsef

Nació en 1957. Natural de El-Qasr, al igual que sus padres y abuelos. Estudió en el Instituto de Profesores y en la Facultad de Pedagogía de El-Minya, especialidad en Lengua Árabe. Es profesor de Lengua Árabe, director de la Escuela de El-Qasr y de la Casa del Patrimonio Cultural de El-Qasr. Vivió cuatro años en El-Minya, viaja con frecuencia a El Cairo y peregrinó a La Meca. Escuchó el cuento de hombres mayores de El-Qasr.

Cuento narrado en 1992:

6. *El estornino (ez-Zerzūra)*

Yāser 'Alī Maḥmūd

Nació en 1975. Natural de El-Qasr, al igual que sus padres y abuelos.

Cuento narrado en 1992:

51. *El Calvo y la esposa infiel*

Faṭma Moḥammed 'Aḥmed

Nació en 1936. Natural de El-Qasr, igual que sus padres y abuelos. Estudios de preescolar en escuela coránica. Ama de casa. Sólo salió de El-Qasr para visitar El Cairo.

Cuentos narrados en 1992-1993:

30. *'Ayša y 'Ayūša* (versión B)

37. *Senāys la Ingeniosa* (versión A)

Cuento narrado en 1996:

26. *La gūla y el pozo mágico* (versión B)

**Aḥmed Kamāl Aḥmed**

Nació en 1975. Natural de El-Qasr. Hijo de Kamāl Maḥmūd Abd el-Āl. Diplomado en Formación Profesional. Conductor de tractor. Vive en el-Uweynat.

Cuento narrado en 1993:

1. *Los animales agradecidos y el hombre desagradecido*

Kawkab 'Amīn Senūsī

Nació en torno a 1930. Natural de El-Qasr, igual que sus padres y abuelos. Estudios de preescolar en escuela coránica. Ama de casa.

Cuento narrados en 1993:

25. *La gūla y el pozo mágico* (versión A)

'Osāma Moḥammed Moḥammed Moḥammadēn

Nació en 1985. Natural de El-Qasr, igual que sus padres.

Cuento narrado en 1996:

12. *El caballo verde*

'Aḥmed Moḥammed 'Aḥmed 'Alī Tamām

Nació en 1941. Natural de El-Qasr, al igual que sus padres y abuelos. Analfabeto. Empleado de servicios del Distrito Local Gubernamental de El-Qasr. Sólo salió de Dajla para ir a El Cairo, donde vivió veinticinco años. Allí trabajó en una tienda, donde escuchó esta historia de un hombre mayor del sur de Egipto que compraba allí.

Cuento narrado en 1996:

49. *El šēj Moḥammed el Tonto y los cuarenta ladrones*

Şafiyya Moḥammed

Nació en 1948. Natural de El-Qasr, al igual que sus padres y abuelos. Ama de casa. Escuchó estos dos cuentos de la gente mayor de El-Qasr.

Cuentos narrados en 1996:

15. *Sett el-Ḥosn y la cabra mágica*
29. *'Ayša y 'Ayūša (versión A)*

Nādiya Moḥammed Moḥammadēn

Nació en 1953 en El-Qasr. Su abuela materna era natural de El Cairo. Hermana de Moḥammed Moḥammed Moḥammadēn. Vivió en El Cairo durante sus estudios. Diplomada en Comercio en la Universidad de Jarga. Funcionaria en en Consejo de El-Qasr. Hizo la peregrinación a La Meca.

Cuento narrado en 1996:

11. *El gallo verde*

**So'ād Ḥasan Moḥammadēn**

Nació en 1985. Natural de El-Qasr, al igual que sus padres y abuelos. No salió del Valle Nuevo. Estudios primarios.

Cuento narrado en 1996:

4. *La anciana y su hija (versión B)*

Y las informantes y el informante de Barís fueron los siguientes:

Hāġġa Tūtiya

Nació en 1909, en Barís, al igual que sus padres y abuelos.

Estudios de preescolar en escuela coránica. Ama de casa y labradora. Sólo salió de Barís para visitar El Cairo y peregrinar a La Meca. Transmitió sus cuentos a sus hijos y a sus nietos, pero estos ya no los recuerdan.

Cuentos narrados en 1992-3:

- 17. *El rey y sus herederos* (versión A)
- 27. *Abū Şarra* (versión A)
- 34. *El rey y la mujer del visir* (versión A)
- 41. *Es-Sett Selēs*

Cuentos narrados en 1996:

- 18. *El rey y sus herederos* (versión B)
- 28. *Abū Şarra* (versión B)
- 31. *Moĥammed Jalīl y el-Jeḍr* (narrado junto a ‘Omar Mustafà Mehāwed)
- 35. *El rey y la mujer del visir* (versión B)



Samīra ‘Alawī el-'Asyūti

Nació en 1942. Ama de casa. Natural de Barís, al igual que sus padres y abuelos. Peregrinó a La Meca tres veces. Estudios de preescolar en escuela coránica.

Cuento narrado en 1992-3:

- 40. *El hijo del sultán y su esposa* (versión B)

Cuentos narrados en 1996:

- 9. *La esposa reemplazada del hijo del sultán*
- 39. *El hijo del sultán y su esposa* (versión A)
- 53. *El cazador cazado*



Ḥamda 'Aḥmed Fāḍel

Nació c. 1913. Ama de casa. Natural de Barís, al igual que sus padres y abuelos.

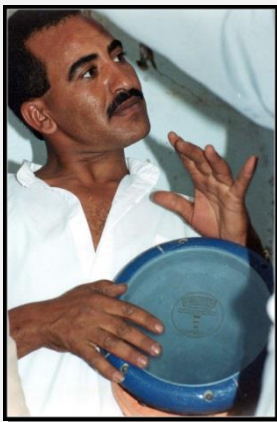
Cuento narrado en 1993:

42. *La princesa y su primo paterno*

Cuentos narrados en 1996:

5. *La anciana y su hija* (variante 1)

43. *Eš-Šāṭer Moḥammed y el encargo*

**'Omar Moṣṭafa Mehawī**

Nació c. 1966, en Barís, al igual que su madre (Samīra 'Alāwī el-Asyūtī) y sus abuelos. Siempre vivió en Barís hasta que tuvo que hacer el servicio militar durante tres años en El Cairo. Estudios primarios y secundarios. Toca la *tabla* en el grupo musical de Barís. Escuchó los cuentos de su abuelo.

Cuento narrado en 1993:

31. *Moḥammed Jalīl y el-Jeḍr* (junto con Hāḡḡa Tūtiya)

Cuento narrado en 1996:

36. *El rey y sus hijos*

Hediyya Ibrahīm

Nació en 1945. Natural de Barís, al igual que sus padres y abuelos. Ama de casa. Sólo salió de Barís para visitar El Cairo y peregrinar a La Meca.

Cuento narrado en 1993:

23. *La gūla y el pan*

**'Ādel Maḥmūd 'Abbās**

Nació en 1959. Natural de Barís, al igual que sus padres y abuelos. Estudios superiores en Administración Local. Secretario del Centro Administrativo de Barís. Escuchó el cuento de un hombre de su familia.

Cuento recogido el 30 de diciembre de 2010:

52. *La corona del rey*

5.1.3. El receptor u oyente

Dentro de la tradición oral árabe islámica, el espectador ha sido característicamente activo, puesto que la audiencia siempre jugó un papel participativo en el diálogo y, en cierto modo, en la creación del texto. La dinámica de interacción dependía de la personalidad creativa de la persona que narra y sus técnicas para mantener el interés y hacer reaccionar a la audiencia y poner en funcionamiento la retroalimentación entre narrador y público.

En muchas ocasiones el narrador del Valle Nuevo es intervencionista, en especial en los cuentos más extensos, asociados con las mujeres mayores; es decir, que muestra en el discurso su propia percepción de los hechos y de los personajes, modulando la voz, imitando la voz del personaje, usando la mímica, enfatizando ciertas acciones o involucrando al receptor del cuento a través de interpelaciones, como se observa en el cuento 16, *Mentira tras mentira*:

...*W ʔaradetoh (wājda bālek?). ʔaradetoh...* Y lo echó. (¿Te das cuenta?) Lo echó.

Estos cuentos han tenido un público que no era su destinatario natural, sino que he sido yo como recopiladora, por lo que he procurado intervenir lo mínimo posible, aunque en este tipo de narraciones, se espera que la audiencia no sea pasiva e interactúe de alguna manera. De modo que aunque no intervine activamente, sí que expresé gestualmente mi atención, asintiendo con la cabeza y estableciendo un “diálogo primario”¹⁴³ de interés y entusiasmo por el relato.

Los receptores originales eran tanto adultos como niños de la comunidad, que conseguían un momento de evasión del trabajo y de la vida en el campo viviendo las aventuras del héroe o heroína como propias, sufriendo sus desventuras y viendo recompensada su lucha, pero sabiendo garantizado de antemano un final feliz. A la vez que les proporcionaba un modo de entender el mundo en el que vivían. Además de mí, hubo otros oyentes “accidentales”, que fueron “los mediadores” y algún miembro adulto de la familia, que, a veces, no pudo contener el impulso de participar en la narración para completarla o ampliarla. Como ya he adelantado en la introducción de esta Tesis, en el momento de la grabación, los niños de la familia y de los vecinos se fueron acercando motivados por la curiosidad de mi presencia, pero pronto la narración los atrapó y participaron como público ocasional, embelesados por esas narraciones que habían dejado de lado por la aparición de la televisión o porque ya habían nacido con esa otra fuente de entrenamiento moderno.

¹⁴³ El término “diálogos primarios”, nace para diferenciarlos de los diálogos verbales, y se refiere a las relaciones de reciprocidad entre espectadores y actores, o en este caso: entre narrador y audiencia, se materializa en unas relaciones recíprocas de interés, entusiasmo, placer, juego, temor, agresividad, etc. (Kaplan, 1973: 19-21).

5.2. Recursos narrativos de los cuentos del Valle Nuevo

Como expone Thompson¹⁴⁴, las obras de la literatura popular «difieren en muchos aspectos de las obras literarias dirigidas a un público lector (...) y su éxito y supervivencia dependen de lo bien que satisfaga [el narrador] la necesidades emocionales e intereses intelectuales [de su público].» De modo que, las técnicas usadas para mantener la atención e interés de su audiencia son las que harán que los cuentos mantengan la cadena de transmisión y así perduren en el tiempo. En este proceso, la memoria juega el papel más importante de todos y para activarla el recurso del que más se valen los narradores orales es el de la repetición del propio cuento, junto con procedimientos mnemotécnicos y formularios:

En una cultura oral primaria, para resolver eficazmente el problema de retener y recobrar el pensamiento cuidadosamente articulado, el proceso habrá de seguir las pautas mnemotécnicas, formuladas para la pronta repetición oral. El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes (la asamblea, el banquete, el duelo, el "ayudante" del héroe, y así sucesivamente), proverbios que todo el mundo escuche constantemente, de manera que vengan a la mente con facilidad, y que ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta repetición, o con otra forma mnemotécnica. (Ong, 2006: 41)

En su mayoría, se trata de narradores iletrados que combinan en sus relatos diferentes motivos y episodios transmitidos durante generaciones. El narrador decide cómo combinarlos y adaptarlos a su contexto particular, y a la situación comunicativa en la que se encuentre en el momento de contarlos, pero siempre dentro de los límites marcados por la tradición. Estas técnicas narrativas tradicionales están enfocadas a provocar diferentes emociones y reacciones en su público, y a aportar mayor belleza y expresividad a su discurso. Ofrecen asimismo continuidad narrativa a la historia, sumada a la que ya aportan el argumento y los personajes, y su utilización puede hacer avanzar o ralentizar la narración.

En los CVN encontramos recursos tradicionales comunes a la literatura popular: repeticiones sistemáticas, tópicos, fórmulas, anáforas, enumeraciones y muletillas. También podemos hallar formas características del registro oral, como son la elipsis, los anacolutos, y el uso de términos y expresiones coloquiales; algunos de los cuales me causaron problemas en la transcripción y traducción de estos cuentos, según he constatado en el apartado 4.3. *Criterios de traducción al castellano*.

A continuación trataré los recursos narrativos más destacados y reiterados en los cuentos del *corpus*, cuya mayoría contienen elementos maravillosos, para lo cual me basaré en la clasificación y estructuración usada por Rabadán (2003: 206-288) y Sirhan (2014: 118-184), para analizar los cuentos populares de tradición oral palestinos; puesto que los recursos generales utilizados en ambas tradiciones árabes son semejantes. Igualmente, la cimentación en una estructuración común facilitará el ser objeto de un futuro estudio comparativo más profundo. Además de ejemplificarlos con su traducción al castellano, transliteraré del dialecto

¹⁴⁴ Sith Thompson (2015).

del Valle Nuevo aquellos ejemplos susceptibles de completar con ello la información presentada.

5.2.1. La repetición

La repetición es el recurso más usado y numeroso en la tradición oral universal. Generalmente, son más abundantes en los cuentos maravillosos que en otro tipo de cuentos y sirven para intensificar un significado, remarcando una idea o concepto, y para aportar expresividad y belleza al relato, gracias a que genera un efecto rítmico. El ritmo y la redundancia ayudan a la memorización y son el modo de conservación de lo oral en estos grupos humanos que no cuentan con el apoyo de la escritura; puesto que, mientras el pensamiento en el texto escrito tiene una continuidad manifestada en una “línea” a la que recurrir si el lector “se ha perdido”, el texto oral carece de este recurso (Ong, 2006: 46).

Así pues, las repeticiones cumplen la función de recordar lo anteriormente dicho a la audiencia, a la vez que el narrador gana tiempo para retomar el hilo narrativo, y pueden ser utilizadas para alargar el relato para, de este modo, prolongar la intriga y la llegada del desenlace del relato. Así se refleja también en los CVN, donde los narradores se valen de ella de forma variada: se repiten palabras, frases, diálogos y secuencias completas. En los CVN, en particular en las unidades mayores (diálogos y secuencias), el número predominante en las repeticiones es el tres, mientras que, en las unidades menores, suele ser tanto de dos como de tres palabras.

5.2.1.1. La repetición en unidades menores

Consiste en la repetición de una o más palabras dentro de una misma frase, o dentro de varias frases seguidas. En los CVN acostumbra a ser una repetición doble, yuxtapuesta y de naturaleza enfática. En los ejemplos siguientes se repite el mismo verbo: en el primero y segundo para darle más expresividad y dramatismo a la situación de la víctima, y en el tercero para intensificar una acción y su duración temporal, repitiéndola tres veces, como en los siguientes ejemplos:

...Yā ‘ammatī Zēnab, lēh? El-laban ellī kabbetēh meš ḥarām? Teḏḥak teḏḥak w te’ūloh: -Dah meš laban.	-Tía Zeynab, ¿Por qué? ¿No es un pecado que haya vertido la leche en la calle? Se rio mucho y le dijo: -Eso no es leche.
---	---

(7. *El bonete de la invisibilidad*)

...Mā raḏūš ya'klū min el-'akl... min šaṭerhā! Somm! Somm! Heya 'akalet...	...No quisieron comer la comida... ¡de su pecho! Era ¡veneno! ¡Veneno! ¡[Pero la pequeña] comió!
---	--

(28. *Abū Šarra* [versión B])

...W rāhet māšiya māšiya faḍdelet māšiya
legayyet mā la'et ba'ara sōdā', lōn 'eswed
fī lōn 'abyaḍ...

...y anduvo y anduvo, siguió andando hasta que
encontró una vaca de color negro, negro sobre
blanco...

(51. *El Calvo y la esposa infiel*)

También es empleada la repetición semántica para acentuar la acción, como en el ejemplo citado a continuación, en el que se repite la idea de llorar con dos sinónimos que funcionan como intensificadores de la acción, según observamos en el cuento 29, *'Ayša y 'Ayūša (versión A)*:

...Dī 'a'det te'ayyaḥ w-tebkī...

...Se puso a llorar y a lloriquear...

Asimismo, este recurso puede ser usado para evitar repetir sucesos anteriores y así avanzar la narración, como en el cuento 21, *El gūl y los cazadores de gacelas (versión B)*:

...-Dah ḥaṣal w ḥaṣal w ḥaṣal w 'anā 'aḡī w
gēt 'indakom...

...-Pasó esto, esto y esto otro y vine y llegué
junto a vosotros.

En ocasiones, la repetición también se utiliza para magnificar sentimientos o remarcar la importancia de un concepto. En el siguiente ejemplo, la palabra ojos (*'ēn*) y la palabra chica (*bent*) son resaltadas, puesto que son los ojos los que identifican el género de la heroína que se hace pasar por un hombre, los que la definen como mujer y la delatan a pesar de todas las pruebas superadas al respecto, a la vez que subraya el sentimiento de desesperación del héroe ante la incredulidad de su madre, según aparece en el cuento 2, *Los siete gozos y las siete penas*:

...'Ēnēha 'ēn bunaya, meš bent ya'anī, 'ēn
bent!...

...Sus ojos son de chica. Es una chica. ¡Tiene
ojos de chica! ...

En las repeticiones, los narradores también emplean la anáfora y, de este modo, repiten una o varias palabras al principio de frases en prosa o en verso, con especial uso del recurso anafórico del polisíndeton. En el caso de los CVN repiten con frecuencia la conjunción “y” (*wa/w*), que, además, es su principal conector textual. En su enumeración de las características de la oralidad, Ong (2006: 43-4) manifiesta que es típico de las culturas orales que la expresión se produzca más por adición que por subordinación, por lo que es normal esta abundancia de conjunciones copulativas, al igual que una elaboración más simple que en el registro escrito. Asimismo, se repiten una serie de verbos que introducen los diálogos y que casi siempre se reducen al verbo “dijo” (*'āl/alet*), y comparto con Rabadán (2003: 207) que «hacen una lectura lenta, monótona y reiterativa, que no se percibe tanto al escucharlos como al transcribirlos». Sin embargo, algunas veces, el narrador elide la palabra “dijo” y presenta el diálogo directamente, asumiendo el papel de los protagonistas, con el propósito de dar más velocidad e inmediatez a la narración. En las grabaciones de los textos orales, se puede apreciar como en

estos momentos es cuando los narradores adoptan sus aptitudes más teatrales y modulan más sus voces para escenificar el papel y situación de los protagonistas.

La anáfora pasa a ser paralelismo cuando la repetición es casi completa, pero variando algo al final, según nuestro caso, en el que, sin embargo, la narradora olvida el tercer atributo de “la muchacha casadera” en el cuento 32, *La esposa paciente*:

<p>...Dī 'addīha be-toltomi'a, mi'a fī 'a'lhē w mi'a fī ša'rhē w-mi'a fī...</p>	<p>...A esta la doy por trescientas: cien por su inteligencia, cien por su cabello y cien por...</p>
---	--

Este recurso puede aparecer tanto en prosa como dentro de las partes rimadas de los relatos, como se puede observar en el ejemplo del cuento 2, *Los siete gozos y las siete penas*, de rima asonante, en el que las palabras que varían son antónimas y con las cuales define la situación problemática inicial del relato:

<p>...-<i>Šabāh el-jēr yā 'ajūyā, 'abū saba' 'ihsān</i> -<i>Šabāh el-jēr yā 'ajūyā, 'abū saba'</i> <i>tehsāt...</i></p>	<p>... -<i>Buenos días, hermano mío, padre de las siete alegrías.</i> -<i>Buenos días, hermano mío, padre de las siete penas...</i></p>
---	---

5.2.1.2. La repetición en unidades mayores

En los cuentos del *corpus* del Valle Nuevo, he encontrado frecuentemente la repetición de párrafos, diálogos o secuencias enteras a lo largo del texto, que suelen incluir la repetición de unidades menores. En el caso del cuento 26, *La gūla y el pozo mágico* (versión B), el narrador repite la misma acción de los diálogos a lo largo de su relato, aportando un efecto de encadenamiento rítmico de las acciones de la narración, lo cual es un recurso muy común en los CVN:

<p>...-'Ūmī gaddīnī el-frēj. Rāḥet tegaddīhē el-frēj. 'Ālethē: (...) -Rūḥī gaddī lī es-sa'ī. Rāḥet gaddettomhē...</p>	<p>...-Espabila y da de comer al pollo por mí. Fue y dio de comer al pollo. Le dijo... ... - Ve y alimenta al ganado. Fue y le dieron de comer...</p>
---	---

Asimismo, la repetición puede aparecer tanto en diálogos, con partes en prosa o rimadas, como en secuencias completas. Habitualmente las secuencias se triplican y contienen diálogos idénticos, pero con resultados diferentes. En el cuento 16, *Mentira tras mentira*, tres hijos que quieren casarse, comparten la misma secuencia. Le dice cada uno a su padre: “Quiero casarme”. Van a ver a la hija del rey y esta les repite la misma frase a cada uno: «Quiero que me cuentes la historia de Mentira tras Mentira». Los dos primeros siguen métodos similares y fallan, y el tercero supera la prueba gracias a su ingenio. En el siguiente ejemplo, dos niñas con características antagónicas (usando el tópico de la hermana buena y guapa y la mala y fea) pasan por tres situaciones que les provocará a la una tres recompensas y a la otra tres castigos. Estos episodios generan repeticiones de frases en las que se asocian conceptos por contraste y

se emplean antónimos. Estas son las tres secuencias en forma de pruebas de la hija buena, que a la vez usa el tópicus del tres en la repetición de secuencias, en el cuento 25, *La gūla y el pozo mágico*:

...Rāḥet 'ind el-gūla dī. 'Addet 'al-'arṭem.
 'Ālethā:
 -Beyāḍek ḥelwa yā 'arṭem.
 'Ālethē:
 -Yeḡ' al lek fī ḡesmek
 w mā yeḡ' alhūš fī 'uyūnek.
 'Addet 'an-najla. 'Āletha:
 -Enti ṭūlek ḥelw yā najla.
 'Ālethā:
 -Yeḡ' al lek fī šu'ūrek
 w mā yeḡ' alūš fī bedūnek.
 Rāḥet 'addet 'alā betā' el-ward. 'Āletho:
 -Wardek ḥelw.
 'Ālhā:
 -Yeḡ' al lek fī jedūdek
 w mā yeḡ' alūš fī 'uyūnek.

...Fue junto a esta *gūla*. Pasó por junto a los cártamos. Y les dijo:
 -Vuestra blancura es hermosa, oh cártamos.
 Le dijeron:
 -Que en tu cuerpo sea
 y que en tus ojos no sea.
 Pasó al lado de una palmera. Le dijo a esta:
 -Tienes una bonita altura, palmera.
 Le dijo:
 -Que en tu cabello sea
 y que en tu cuerpo no sea.
 Se fue hacia lo de las rosas y le dijo:
 -Tus rosas son preciosas.
 Le dijo:
 -Que en tus mejillas sea
 y que en tus ojos no sea....

En ocasiones se omite la tercera secuencia, generalmente, por olvido del narrador (otras veces, por la misma causa, repite dos veces la misma secuencia) o para avanzar la acción. No obstante, en este ejemplo del cuento 51, *El Calvo y la esposa infiel*, resume la acción:

...-Yā mer'at 'ammī, dah 'anā nasīt, nasīt
 el-meshēya.
 Fa-rāḥ 'ajad el-meshēya fa-rāḥ meddas fī
 'ēh? Fī 'iša...
 ...- Yā mer'at 'ammī, dah 'anā nasīt, nasīt
 el-'adūm.
 Fa-barḍo rāḥ rāḡe' tānī w rāḥ wājed el-
 'adūm w rāḥ meddas fī el-'iša...

... - Mujer de mi tío, olvidé, olvidé la azada.
 Fue, cogió la azada y se fue a esconder (¿en
 dónde?) en una choza...
 -Mujer de mi tío, olvidé la hachuela.
 Y también volvió una vez más, cogió la
 hachuela, la escondió en la choza...

5.2.2. El tiempo pasado y el estilo directo

Todas las narraciones del *corpus* se refieren a un tiempo pasado, manifestado desde su comienzo por una fórmula de apertura, la cual sigue unos modelos establecidos por la tradición.

La indefinición temporal se pone de manifiesto con expresiones como: «en tiempos pasados» y «en tiempos de la *gūla*», que en la tradición hispánica se expresa con la frase «en un tiempo remoto» o «Érase una vez» y en la gallega con «cando os animais falaban» (cuando los animales hablaban). Bruno Bettelheim (1994: 69) afirma a este propósito que el «hace

mucho tiempo» supone que vamos a aprender cosas de tiempos remotos; donde algo oculto va a ser revelado», como así aparece en el cuento 23, *La gūla y el pan*:

...Fih wāhda 'ayyām zamān, ya'ni 'ayyām 'ommenā al-gūla...	Había una mujer, en tiempos pasados; es decir en tiempos de nuestra madre la <i>gūla</i> ...
---	--

Con la función de conducir a la audiencia al momento actual y acercarlo a la historia del relato, se emplea predominantemente el estilo directo sobre el indirecto, donde las acciones se desarrollan dentro de los diálogos. Con el mismo fin, a veces, se utiliza el tiempo presente en algunas partes del cuerpo del relato, como observamos a continuación en el uso del verbo “decir” en el cuento 7, *El bonete de la invisibilidad*:

Kān wāḥed mujallef walad w bet w ba'dēn kānet 'indoh ṭa'eyya el-'ejafā'. W ḡāh ettuwafā. Fāt ṭa'eyya el-'ejfā' dī le-l-walad w el-bet. ḡāh 'a'dō bet'atulō 'aleyhā w 'awzīn dāh ye'ūl lak: -'Ājodhā 'anī. W dāh ye'ūl lak: -'Ājodhā 'anī...	...Era uno que tuvo un hijo y una hija. También tenía un bonete para desaparecer. Y se murió. Pasó a ser este bonete de desaparecer del chico y de la chica. Se mataban por él porque lo querían. Uno te dice: -Lo cojo yo. Y el otro te dice: -Lo cojo yo....
--	---

5.2.3. Las muletillas y los rellenos

El narrador se vale de muletillas comunes en el lenguaje oral y de palabras y expresiones de relleno, como recursos cuando olvida una palabra o parte de la narración o quiere ganar tiempo para retomar el hilo narrativo. Los más destacados que se pueden encontrar en los CVN son:

-*Zāy mā te'ūl* (como si dijeras). No añade ningún valor semántico cuando es usado como expresión de relleno, según observamos en el cuento 22, *El monstruo y los gūl*:

...'A'dō fe-l- ḡenāza w barḍo zāy mā te'ūl fe noṣṣ el-lēl 'ašā...	...Estuvieron juntos en el funeral y también, como si dijeras, en mitad de la noche cenó...
--	---

-*'Ajad ba'ado w...* (cogió y..., se puso a...). Aparece acompañado por un verbo de movimiento, generalmente *mašā* (caminó, fue) o *rāḥ* (fue) y tampoco aporta ningún valor semántico en los textos. La mayoría de las veces he optado por no traducirlo, como en el cuento 37, *Senāys la Ingenua*: «...'ajad ba'ado w rāḥ...» (...se fue).

Muchas veces esta expresión aparece también dentro de una pregunta pseudoretórica: *'Ajad ba'ado wa 'ēh?*, con el valor de “¿qué hizo?”, “¿qué pasó?”, según se comprueba en el cuento 34, *El rey y la mujer del visir*:

...'Ajad ba'ado wa 'eh? W rāḥ el-mālik jabbat 'a-l-bāb 'alēhā bi-l-lēl... Después (¿qué pasó?) el rey fue a llamar a su puerta por la noche, mientras ella dormía...

-*Keda/kedeh / Keda 'ahō* (así, así mismo, tal que así). Es una palabra de relleno muy común como reflejo de la expresión oral del dialecto del Valle Nuevo, que se usa para referirse a una acción anterior o cuando no se recuerda una palabra concreta o acción. En la siguiente frase, con el empleo de *keda 'ahō*, la narradora evita repetir las acciones realizadas anteriormente por la heroína, que ocupan gran parte del cuento.

...- 'Anā 'amalt keda 'ahō 'ašān 'aḡīb el-'eyyāl, 'ašān 'enta 'ulte lī ḥatemawetnī be-ḥasra el-'eyyāl... ...- Hice así para tener hijos porque me dijiste que moriría por no tener hijos...

(39. *El hijo del sultán y su esposa* [versión A])

Otra variante es su uso duplicado: *keda w keda*, como vemos a continuación:

...Rāḥ el-'aḡl ya'melō fih keda w keda 'ašān yegūm... ...Al ternero le hicieron así y asá para que se levantara...

(19. *Lūlī la hija de los gūl*)

También puede ser utilizado como muletilla. En el siguiente ejemplo del cuento 15, *Sett el-Ḥosn y la cabra mágica*, la narradora se encuentra en un recinto cerrado y no hace ningún tipo de referencia gestual a una posible acequia cercana:

...rāḥet le-baḥr keda w rāḥet dafnet el-'alb... ...se fue hacia una acequia así y enterró el corazón...

-*Kazā* (así, tal). Aparece usado siempre dentro de los diálogos y no en la narración y casi siempre duplicado, triplicado o, como excepcionalmente, repetido hasta once veces. Un ejemplo lo tenemos en el cuento 17, *El rey y sus herederos* (versión A):

...-'Eḥna heggetnā ḡayyīn kazā kazā... ...- La cuestión es que veníamos y esto y lo otro...

O también en el cuento 8, *Manoscortadas*:

...-Da kazā, kazā, kazā, kazā, kazā, kazā, kazā. Kān fih wāḥid sett w mā tewaledš w kazā, kazā, kazā, kazā ...- Esto es así, así, así, así, así, así y asá. Era una mujer que no tenía hijos y esto, esto, esto, esto, esto...

-*El-betā'* (el/la como se llame, el eso). *Betā'* expresa principalmente la posesión que el árabe *fushā* realiza con el estado constructo o *iḡāfa*, pero también tiene otros usos. Mayormente los narradores de los CVN se refieren con esta palabra a algo indeterminado, empleada como relleno para suplir sus olvidos cuando no se acuerda de una palabra o de un suceso. En el

siguiente ejemplo del cuento 41, *Es-Sett Selēs*, el narrador no recuerda cuál era el tercer objeto que la madre y los niños protagonistas conservaban de su padre, y que demostraba que ella era su mujer y ellos sus hijos:

...Ġalet loh: -'Adī eṭ-ṭarbūš w 'adī el-jātem w 'adī el- betā'...	...le dijo: ...- He aquí el <i>ṭarbūš</i> y he aquí el anillo y he aquí el eso...
---	---

También es usada para evitar mencionar palabras tabúes de la comunidad del narrador, como son los órganos sexuales o el propio acto sexual. En el segundo ejemplo, el narrador utiliza símbolos para aludir a la incursión del rey en la casa de la mujer (simbolizada por el jardín), aprovechando la ausencia de su marido, pero se olvida del símbolo con el que referirse al acto sexual y lo sustituye por *el-betā'*. Y así lo comprobamos en los siguientes ejemplos, el primero del cuento 41, *Es-Sett Selēs* y el segundo, del 18, *El rey y sus herederos* (versión B):

...Rāḥ 'a'ed ma'hā fē-l-lēl w-l-betā'...	...Él se quedó con ella por la noche y eso...
...el-mālek betā'ī ḥaṭṭ el-betā' el-ḡenēna...	... mi rey tomó lo del jardín...

Igualmente puede equivaler a “etcétera”, “y demás”, a otras acciones que no se mencionan o se resumen para avanzar la trama. En el cuento 13, *La alfombra, la bandeja y la piedra*, se refiere a la competición entre los pretendientes para conseguir casarse con la princesa:

...Rāḥ 'ābelhā ellī ḥatetḡawezhā w el-betā' w...beyudāwī...	... Fueron a verla quienes querían casarse con ella y demás para curar[la]...
--	--

-El-mohemm (lo importante). Sirve como muletilla, pero también como conector que devuelve el hilo de la narración. En este caso del cuento 45, *El dueño de la tienda y su [mono] sirviente* carece de significado, pero busca llamar la atención del oyente tras un diálogo monótono y resumir las acciones anteriores en las que se había empleado la repetición:

...Rāḥ ed-dukān el-'erd. -E'mal dī. -Ḥāḡer. -E'mal dī. -Ḥāḡer. 'Āh. El-mohemm 'ēh? Zehe' ṣaheb el- maḡall...	...El mono fue a la tienda. -Haz esto, muchacho. -Lo que usted mande. -Haz esto. -Lo que usted mande. Sí. Lo importante es que el dueño de la tienda se cansó...
--	--

5.2.4. Las fórmulas

Las fórmulas son una serie de expresiones tradicionales, estereotipadas y con unas mismas condiciones métricas, que se usan para expresar una idea esencial, y por medio de las

cuales una comunidad puede reconocer un texto como propio (Rabadán, 2003: 223). Estas expresiones propias de la literatura oral pueden estar al principio, en el medio o al final y están repletas de lugares comunes.

En lo que se refiere a las fórmulas de inicio y cierre del cuento maravilloso oral, estas constituyen unas marcas discursivas rituales por medio de las cuales el narrador intenta captar la atención del oyente y atraerlo hacia un espacio y un tiempo distintos del mundo ordinario cotidiano. Entre la fórmula de inicio y la fórmula final del cuento maravilloso ocurre todo el relato: un mundo en el que viven y actúan los *gūl* masculinos y femeninos, los *efrit*, los animales extraordinarios y los objetos fantásticos, en medio de sucesos cuyo límite sólo es la imaginación. Su naturaleza particular se relaciona con el contexto cultural en el que se enmarca el cuento, y estas fórmulas empleadas en los CVN constituyen uno de los rasgos particulares de esta comunidad, que las diferencia de tradiciones cuentísticas de otros pueblos. Cuanto más largos y fantásticos son los relatos de los CVN, mayor combinación de fórmulas de inicio y cierre emplean sus narradores. En comparación con las fórmulas de inicio, las fórmulas de cierre son más coloridas y variadas, mientras que las internas responden a estándares propios del discurso de esta comunidad lingüística, según mostraré a continuación.

5.2.4.1. Las fórmulas de inicio

La función principal del uso de esta unidad discursiva es la de informar a la audiencia sobre el tipo de relato que van a escuchar y captar su atención, remitiéndolo a un tiempo pasado. Todas las fórmulas de inicio de los cuentos de esta región egipcia se enmarcan dentro de las numerosas fórmulas tradicionales existentes en el resto de los cuentos egipcios que ya han sido estudiados¹⁴⁵.

5.2.4.1.1. Prenarrativas o religiosas

La intención del uso de las fórmulas religiosas, que se expresan en árabe *fushà*, es principalmente propiciatoria, para crear el ambiente adecuado para la narración, pero además es protectora, ante los sucesos mágicos que tendrán lugar en el relato. Se definen asimismo como fórmulas prenarrativas debido a que no se relacionan con el contexto narrativo del cuento, sino con la realidad exterior.

En los cuentos palestinos que analizaron Rabadán (2003: 225) y Sirhan (2014: 192) encontraron que las fórmulas religiosas eran las más frecuentes, en concreto el uso del esquema formulario del *tawhīd* (proclamación islámica de la unicidad de Dios), que igualmente aparece en la tradición egipcia (Abū-l-Layl, 2008: 21), mientras que en los CVN no lo hace nunca.

Este tipo de fórmulas siempre incluyen la mención al profeta Mahoma. Aparecen vinculadas con los cuentos que contienen elementos maravillosos, mientras que no se usan en

¹⁴⁵ Cf. las fórmulas tradicionales egipcias, en Abū-l-Layl, 2008: 21.

el caso de los tres cuentos de este *corpus* clasificados como religiosos. En todos los casos en los que se recurre a este tipo de fórmulas, se combinan con la fórmula paranarrativa *Kān fīh* (había), que le sigue a continuación:

-*Ṣallā ‘alà an-nabī/ Ṣallā ‘alà ar-rasūl* (Bendito sea el Profeta), *al-lāhumma ṣalli ‘alà an-nabī* (Oh Dios, bendice al Profeta), son las fórmulas religiosas más comunes. Cuando un musulmán menciona esta frase religiosa espera del interlocutor una respuesta estandarizada, que suele ser *Ṣallā Allāh ‘alayhi wa-sallam* (Que la paz esté con él), lo cual establece el inicio de una interacción entre emisor y el receptor, cuya función es esencialmente protectora ante este mundo maravilloso que se va a abrir.

<i>Ṣallā ‘a-n-nabī. Kān fīh mar’a w rāğel...</i>	Bendito sea el Profeta. Había una mujer y un hombre... (37. <i>Senāys la Ingeniosa</i> [versión A])
<i>Ṣalātek ‘alà an-nabī. W ba’dēn kān fīh wāhed...</i>	Qué Dios reciba tus alabanzas al Profeta. Y después de ello, había uno... (41. <i>Es-Sett Selēs</i>)

Sirham (2014: 192-3) también registra este mismo ritual formulario en los cuentos palestinos estudiados por ella, como segunda fórmula religiosa de más uso tras el *tawḥīd*. Ambas fórmulas aparecen en los cuentos tradicionales egipcios y, según explica El-Shamy (1980: LIV), «se recurre a ellas en las situaciones de interacción social para aclarar o reafirmar un punto de vista o para invocar la atención de las partes en una disputa», y en el contexto de la narración de los cuentos pueden servir para llamar a la calma y a la moderación.

Esta fórmula puede aparecer combinada con la *basmala*¹⁴⁶, como en el primer ejemplo (cuento 8, *Manoscortadas*) a continuación; o con otras frases religiosas, como en el segundo (40, *El hijo del sultán y su esposa* [versión B]):

<i>Ṣallā ‘a-r-rasūl. Bism Allāh ar-raḥmān ar-raḥīm. Kān fīh wāhed...</i>	Bendito sea el Profeta. En nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso. Había uno que...
<i>Allāh muṣallī ‘a-n-nabī. Aṣ-ṣalā wa as-salām ‘ala ‘ašraf al-mursalīn. Mā kān ‘etğawezhē w mā jalleš menhē w ba’dēn...</i>	Qué Dios bendiga al Profeta y la paz sea con el más noble de los Enviados. Se casó con ella y no tenía hijos de ella y después...

5.2.4.1.2. Paranarrativas o de apertura

Se trata de fórmulas que introducen a la audiencia en un mundo lejano en el tiempo y en el espacio, que les advierte de que van a abandonar el plano real para adentrarse en un

¹⁴⁶ *Bism Allāh ar-raḥmān ar-raḥīm* (En nombre de Dios, el Clemente, el Misericordioso) es la fórmula islámica con la que se inician las azoras del Corán y que los musulmanes pronuncian antes de comenzar cualquier acción importante.

universo fantástico situado en el pasado. En la tradición hispánica equivaldrían al «Érase una vez», «Había una vez», «Érase que se era». Se expresan en el dialecto al que pertenece la comunidad lingüística del narrador siguiendo unos esquemas existentes en su tradición, con mínimas variantes. No poseen un significado aparente y a veces se combinan con otras, como en el siguiente ejemplo (cuento 3, *La anciana y su hija*), donde se unen tres de ellas en un mismo cuento (dos paranarrativas y una prenarrativa):

<i>Kān yā mā kān... An-nābī Muḥammad</i>	Era ¡y cuántas veces fue!... –Que la paz sea
<i>‘alayhi aṣ-ṣalā wa-s-salām. Kān fīh wāhed</i>	con el Profeta Mahoma–. Había una mujer
<i>sett ‘aǧūza w es-sett dī mā waladetš...</i>	anciana, que nunca había tenido hijos...

-Kān fīh (había)/ *Kān* (era). Es la forma de inicio más recurrente y funciona como una fórmula *per se*. Sirhan (2014: 198) la encuentra también en los cuentos palestinos que maneja, entre tanto Jouini (2006: 4) encuentra paralelismos en los cuentos de tradición hispánica con este tipo de fórmulas de inicio, en los que «el narrador se dirige al oyente haciéndole entender que lo que está contando ocurrió verdaderamente en una realidad muy lejana, y su papel no es más que el de un simple transmisor».

Constata El-Shamy (1980: LVI) que esta es la fórmula de inicio más extendida en Egipto. En los CVN, se usa *Kān fī* en cuarenta y un cuentos, de los cincuenta y tres totales; ya sea combinado con otras fórmulas de inicio o sola. Cuando se une a una fórmula más larga, *Kān fīh* o *Kān* se añade siempre inmediatamente después. Las otras fórmulas que aparecen en los CVN se combinan con esta o no utilizan fórmula alguna. La mayoría de las veces se utiliza para introducir a un personaje masculino, en general a un padre (el padre como protagonista o como progenitor del héroe), con el que acostumbra a comenzar la historia, como en el cuento 1, *Los animales agradecidos y el hombre desagradecido*: «*Kān fīh rāḡel mēšī fī-s-sahrā' tāyeh...*» (Había un hombre que caminaba perdido por el desierto)

A veces, se omite el verbo *kān*, pero inmediatamente la frase que le sigue se articula en pasado, según ocurre en el cuento 53, *El cazador cazado*: «*Fīh rāḡel rāḡ yeṣṣād warā gazāl*» (Hay un hombre que se fue a cazar gacelas)

También existe una variante a esta fórmula, en la que se le añade la palabra *marra* (vez): *Marra kān fīh* (una vez hubo)/ *Kān fīh marra* (hubo una vez)/*Marra kān* (una vez era), como comprobamos en el cuento 39, *El hijo del sultán y su esposa* (versión A):

<i>Kān fīh marra bent es-solṭān w walad es-</i>	Había una vez la hija del sultán y el hijo de [otro]
<i>solṭān...</i>	sultán...

-Kān yā mā kān (Era ¡y cuántas veces fue!). La segunda opción más común es que no tenga ninguna fórmula de inicio y el cuento comience directamente (sucede en diez ocasiones). Y le sigue de lejos el uso de esta fórmula tradicional de la cuentística árabe: *Kān yā mā kān* (cuya versión larga es *Kān yā mā kān fī qadīm az-zamān*, «Era ¡y cuántas veces fue! Hace mucho tiempo»), que remite a un tiempo indefinido. Sirham (2014: 196-7, siguiendo a Csató, Isaksson y Jahani, 2005) expone la posibilidad de que esta fórmula clásica llegase al árabe a través del

persa, y a este desde el sánscrito. Para Muhawi y Kanaana (1989: 5) es la forma de más uso en los cuentos palestinos.

En los CVN sólo es usada en dos ocasiones (en dos cuentos maravillosos) y siempre en combinación con *Kān fīh*, según vemos en el cuento 19, *Lūlī la hija de los gūl*:

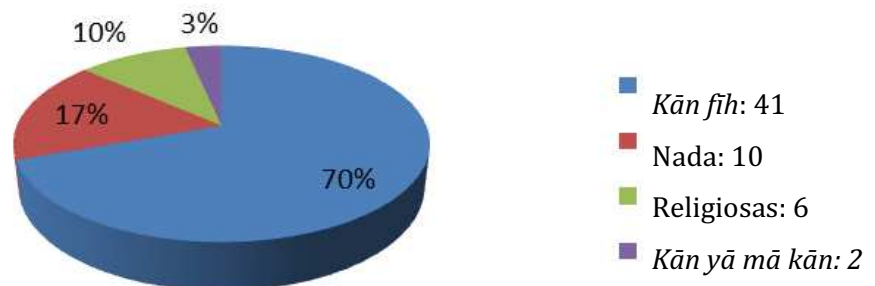
Kān yā mā kān... Kān fīh wāhed mālek, Era ¡y cuántas veces fue!... Había un rey, un
solṭān... sultán...

Para la traducción de esta fórmula sigo la propuesta de Rabadán (2003: 227), que me parece la más adecuada (Era ¡y cuántas veces fue!), porque propone una traducción literal que la distinga de su equivalente en la tradición hispánica. De este modo se pueden también evidenciar los elementos que diferencian a las fórmulas utilizadas en los CVN de los cuentos de las de otras tradiciones. Otras opciones de traducción posible, que utilizan otros autores son: «Era y no era» (Sirham, 2014: 197) y «Había y había mucho» (El-Shamy, 1980: LIV).

En el siguiente esquema resumo la frecuencia de uso de las distintas fórmulas de inicio utilizadas por los narradores de los CVN y presentadas en este apartado, en el que se puede comprobar la tendencia en estos cuentos a usar simplemente una fórmula que remite a un pasado o la ausencia de recurso alguno para comenzar la historia:

IX.

Fórmulas de inicio (frecuencia de uso)



5.2.4.2. Las fórmulas internas del narrador

Se trata de fórmulas o clichés dirigidos a la audiencia que, fundamentalmente, aclaran algo sobre el contenido narrativo del cuento, sin interrumpir el discurso, así como también pueden servir como relleno para mantener la atención del oyente y crear suspense. Se dirigen a la audiencia para manifestarle sus buenos deseos, interpellarle, pedirle por el uso de alguna mala palabra con connotaciones negativas, o bien para proferir alabanzas a Dios.

5.2.4.2.1. Las preguntas a la audiencia

En los CVN, ocasionalmente, el narrador de este *corpus* se dirige directamente a su audiencia, haciéndole preguntas con el propósito de captar su atención, a la vez que gana tiempo para recuperar el hilo narrativo. Para ello utiliza frases hechas como: *wajda bālek?* (¿Te das cuenta?), que en la transcripción y traducción de los cuentos señalo entre paréntesis, como en el cuento 16, *Mentira tras mentira*: «...W ʔaradetoh. (Wajda bālek?) ʔaradetoh...» (...Y lo echó. (¿Te das cuenta?) Lo echó...).

5.2.4.2.2. Las preguntas pseudoretóricas

Existen, asimismo, otro tipo de preguntas con las que formula el narrador, pero a las que él mismo contesta, sin mediar pausa alguna entre pregunta y respuesta de modo que pudiese contestar el oyente. En los CVN, se recurre considerablemente a ellas y su función es, de nuevo, la de atraer la atención de la audiencia, a la vez que sirve como recurso para retomar el hilo narrativo. En este ejemplo, se usa además *ʔab'an* (por supuesto) como muletilla, así como el recurso de la repetición, según ocurre en el cuento 33, *Un castillo en el aire*:

<p>...ʔab 'an eʔ-ʔīr ʔorr el-ʔāla dī w 'awza ēh? yerūḥ ba'īd. Fa-ʔab'an lammā ʔārū kulluhum, kulluhum mā zāl māskūn fēn? Fī ba'd. Fa-ʔab'an beyetjānū ēh? Ma' ba'd...</p>	<p>...los pájaros son de condición libre y querían (¿qué?) irse lejos, así que, claro, cuando se pusieron todos a volar, todos continuaron agarrados (¿dónde?) unos a otros y, claro, estos pájaros se pusieron a pelear (¿con quién?) unos con otros...</p>
---	--

5.2.4.2.3. Las fórmulas religiosas

La fórmula religiosa más recurrente es la jaculatoria que se expresa tras pronunciar el nombre de Dios (más comúnmente mencionado como “Nuestro Señor” [*rabbīnā*]), que es: *subḥānahu wa-ta'ālā* y que he traducido como «Alabado y Ensalzado sea». En general, se cita el nombre de Dios cuando este, o algún personaje maravilloso enviado por él, intervienen para ayudar a los protagonistas. No siempre se emplea esta fórmula tras el nombre de “Nuestro Señor” y, cuando se hace es para dar más teatralidad y grandeza a la intervención o milagro divino. A veces incluso se omite la mención a Dios y directamente se expresa esta fórmula, dando por supuesto que se refiere a Dios. En el cuento 2, *Los siete gozos y las siete penas*, se compeadece de la heroína y le envía un ayudante mágico, en forma de gato:

<p>...W ba'd keda nazelet 'alā balad, lammā nazelet 'alā balad, heya dī, ḡah subḥānahu wa-ta'ālā w heya māsiya waḥdahā kedah fe-l-ḡabal, 'abaletḥā 'otta w el-'otta dī zāy mā te'ūlī malāka...</p>	<p>...Después de esto, se fue hacia un pueblo (esta chica) y vino Nuestro Señor —Alabado y Ensalzado sea— mientras ella caminaba sola por la montaña, y le salió al encuentro un gato y este gato era (como si dijeras) un ángel...</p>
--	---

A continuación muestro un fragmento del cuento 49, *El šěj Moḥammed el Tonto y los cuarenta ladrones*, en el que se alaba a Dios, aprovechando la palabra *malek* (rey), que se usa aquí como adjetivo referido a Dios:

...Koll yōm 'alà kedeh. Fī yōm el-malek; fī zamān...—Kān mā malek 'illà Allāh — Kān 'in fih el-malek fulān...

...Cada día así hasta que un día el rey... hace mucho tiempo... —no hay más rey que Dios—, había un rey fulano...

En el siguiente caso del cuento 5, *La anciana y su hija* [variante 1], el narrador hace uso de la frase hecha *be-salāmatek* (que he traducido por «que [Dios] te guarde») con la que expresa sus buenos deseos a su audiencia y se emplea como muletilla:

...Heya el-bet kānet ma'āh w herebet menno, ma'rafš heya rāḥet fēn. Herebet w rāḥet w heya dī (be-salāmatek) el-benaya kānet ellī kān jatebhā...

...(Fíjate) La muchacha que estaba con él, huyó de él y él no supo a donde se había ido. Huyó y se fue y ella era (—Qué [Dios] te guarde—) la chica con la que se había prometido...

5.2.4.2.4. Las fórmulas de disculpa

En los CVN, el narrador recurre frecuentemente a la expresión *lā mu'ājza/ min gēr mu'ājza/ ba'd mu'ājza* (con perdón). Se utiliza antes de decir algo susceptible de resultar ofensivo o maleducado, según los usos sociales de la comunidad lingüística a la que pertenece, y de esta manera le pide al oyente aceptar la palabra o frase del cuento que seguirá a estas disculpas. Las palabras y acciones que preceden a esta fórmula son variadas, según ejemplifico seguidamente:

- Antes de palabras referidas a animales que poseen connotaciones peyorativas y, popularmente, pueden ser usadas como insulto, como el búfalo, el cuervo o el mono. En el primer ejemplo del cuento 45, *El dueño de la tienda y su [mono] sirviente*, vemos esta fórmula precediendo a la palabra “mono”, y en el segundo ejemplo del cuento 13, *La alfombra, la bandeja y la piedra*, ante el embarazo provocado por un mono-*efrit*, que sale de la puerta cuyo acceso estaba prohibido:

...Jaraḡ menno (lā mu'ājza) 'erd. 'Erd. El-mohemm ēh? 'Enna 'ujt el-walad dī, bent el-malek, (lā mu'ājza fē-l-kalām) ḥamelet men el-'erd dah...

...De esta salió (con perdón) un mono. Un mono. Lo importante es que la hermana de este muchacho, la hija del rey, (con perdón por las palabras) se quedó embarazada de este mono...

...'Awwel mā 'akalho, ḡah yeḡīb balḥetēn men en-najla, ṭala' loh 'arnēn zāy el... (lā mu'ājza) el- ḡamūsa kedeh...

...Tan pronto como cogió dos dátiles de la palmera y se los comió, le salieron dos cuernos como los del (con perdón) del búfalo...

- Antes de palabras o acciones con contenido sexual:

...-Rūḥ el-ḡenēna w teḡīb šuwaya balaḥ w (min ḡēr mu'ājza). Boṣṣ. W tešūf 'eh? Bent w la wād lammā ṭetla' 'an-najla w teḡīb el-balaḥ, ṭeb'a lenā mar'a...

...Yā 'ommī, dah bēn howa (min ḡēr mu'ājza) w lā ḥāḡa...

...'Ammā nazelet el-dah (lā mu'ājza) ḥabb ye'ākeshī...

...-Ve al jardín a por unos pocos dátiles y (con perdón) mira ¿y qué observas? Cuando se suba a la palmera [mira] si es chica o chico y veremos si es que es una mujer....

...-Madre, entre eso (con perdón) ¡No hay nada!...

(2. *Es-Set 'Anṣār*)

...Cuando esta bajó, (con perdón) quiso acosarla...

(38. *Senāys la Ingeniosa* [versión B])

- Ante palabras malsonantes o tabúes, como vemos en el caso de “zapato”, que en el mundo árabe posee connotaciones negativas:

...Rāḥū el-'ālam kollohom. Ellī yefūt hedūmhē w ellī yefūt (lā mu'ājza) ḥezā'...

...Fue todo el mundo. Se encontraban al pasar con ropa [de la muchacha], (con perdón) con sus zapatos...

(3. *La anciana y su hija*)

...Ḥattū loh (...) talāt 'udūr: 'edra laban w 'edra 'asal w 'edra... (lā mu'ājza) zeft...

...Le cogieron ¿el qué? (...) tres cántaros: uno de leche, uno de miel y otro cántaro... (con perdón) de mierda...

(49. *El šēj Moḥammed el Tonto y los cuarenta ladrones*)

En el siguiente caso, del cuento 37, *Senāys la Ingeniosa* (versión A), se emplea antes de que el pretendiente acosador de la heroína le dirija a esta una maldición:

...-(Lā mu'ājza) ellī yel'nik w yel'an el-'ors ellī 'ānēki.

...-(Con perdón) Maldita tú y maldita la boda de quien te adquiera....

Asimismo, existen ejemplos, como en del cuento 52, *La corona del rey*, en los que su uso parece una mera muletilla o una hipercorrección, sin que ofrezcan un motivo aparente, aunque también podría ser porque según el islam «no hay más rey, que Dios»:

...Fa-rāḥ er-rāḡel el-ḡalān dah. Rāḥ (lā mu'ājza) 'ind el-malek...

...Fue este pobre hombre... fue (con perdón) junto al rey...

5.2.4.3. Las fórmulas de cierre

Los cuentos populares maravillosos están llenos de fórmulas tradicionales de cierre muy diversas, las cuales «responden a la necesidad estructural de concluir el relato» (Hernández, 2007: 387). Todos los cuentos finalizan con expresiones rítmicas con las que el narrador pretende emocionar y lograr el beneplácito de su audiencia, así como dejar el final del cuento abierto para que el oyente le pida más relatos. Este final debe realizarse de forma

clara, de modo que cierre definitivamente cada narración. En el caso de los cuentos maravillosos, debe cerrar las puertas del espacio imaginario creado, devolver a la audiencia al tiempo y espacio presente, además de ahuyentar las malas influencias desatadas durante la narración de este tipo de cuentos. De acuerdo con Rabadán (2003: 47, citando a Fanjul, 1977: 174) y Muhawi y Kanaana (1989: 5) su propósito es el de interrumpir y cortar la corriente mágica que arrastra el cuento, proporcionando así una función preventiva. Por otra parte, su entonación es diferente del resto del relato, y a las más elaboradas les suele seguir, en los CVN, la sonrisa o risa del narrador.

Cabe destacar que, mientras que las fórmulas de inicio suelen caracterizarse en la tradición universal por una cierta homogeneidad, las de cierre se muestran mucho más variadas y elaboradas, en especial en los cuentos con contenidos fantásticos.

El-Shamy (1980: LVI) afirma que el final más común en los cuentos egipcios es *w kunt henāk w 'āddīnī ġēt* (y estuve allí y acabo de volver), o la variante *w kunt 'indahom w ġēt*¹⁴⁷ (y estuve con vosotros y volví), que en algunas áreas rurales completan con *ħatta el-'ašā' mā etta'aššet* (Ni siquiera sopa tomé), pero ninguna de ambas versiones las he constatado en los cuentos del Valle Nuevo.

En los CVN, las fórmulas están compuestas por dos proposiciones rimadas, parte de las cuales no contienen un sentido congruente y cumplen una mera función ornamental; mientras que la parte que contiene el significado hace referencia a la felicidad de los protagonistas o expresa sus buenos deseos a los oyentes. El cuento puede no incluir ninguna fórmula de cierre, pero, en el caso de incorporarla, sus combinaciones pueden ser muy diversas, como se observa en el cuento 2, *Es-Sett Anšār*:

... 'Alafethē fē ħarīr el-ġīza w ġah w 'in kāna ...Y la envolvió en la seda de la boda y llegó. Si la
mā'āya el-miftāħ kunt ġebtelkō ħetta llave tuviera, un poco de manzana te diera. Y
tuffāħ w tūta tūta fareget el-ħaddūta. morita a morita, se acabó la historietita.

5.2.4.3.1. Las fórmulas taxativas

La simple afirmación de que el cuento ha terminado es el recurso más utilizado (en 19 cuentos) y simplemente indican que el relato se ha acabado, con fórmulas bruscas como *jelšet/ entahet* (y ya está, se acabó)/ *farget* (se agotó el cuento) o similares. Jouini (2006: 7), en su análisis de las fórmulas de cierre de los cuentos magrebíes, interpreta que este tipo de fórmulas podrían aludir al agotamiento de las reservas de bienes y no así a la de los cuentos, como argumenta con la existencia de fórmulas como: «el cuento se ha acabado antes de que nuestras riquezas se hayan agotado», «el cuento ha acabado pero las provisiones de trigo y cebada no han terminado», y sostiene que el narrador estaría usando lo que podría ser una versión residual de estos tipos de fórmulas originales, en las que el narrador pediría a sus audiencia «una recompensa alimenticia y sustanciosa similar o de la misma categoría de la que

¹⁴⁷ La versión en árabe de estas fórmulas me las ha aportado el propio El-Shamy personalmente, tras haberle consultado, puesto que en el libro citado solo figuraba su traducción libre al inglés.

ha sido privado en el mundo maravilloso del cuento». No he encontrado este tipo de fórmulas completas en la tradición egipcia ni en los CVN, y la teoría de una posible influencia magrebí necesitaría de una investigación más profunda, que no es el objeto principal de esta tesis. A veces se combinan con fórmulas religiosas, pero nunca con otro tipo de fórmulas, según vemos en el cuento 29, *'Ayša y 'Ayūša* (versión A):

<p>...W rāḥ ba'à men kotr el-zah', rāḥ memawethom hommā el-'etnēn. W mātū banāteh el-'etnēn. 'Agmā 'aleyh w etwaffa howa w rāḥū et-talāta. Jelšet el-ḥaddūta.</p>	<p>...Con el enorme disgusto, las mató a las dos. Murieron sus dos hijas, perdió la cordura y murió... y se acabó el cuento.</p>
---	--

Realmente *jelšet/farget el-ḥaddūta* es la segunda parte de una fórmula de cierre que presento como el esquema 1 y que en el siguiente ejemplo del cuento 6, *El estornino*, aparecen juntas: ...W entahet. W tūta tūta farget el-ḥaddūta. (...y se acabó. Morita a morita, se acabó la historietita).

Otras variantes de fórmulas taxativas empleadas, de entre muchas, son:

<p>...Heya el-ḥekāya dī. Bass. Keda jalaṣ.</p>	<p>...Este es el cuento. Ya está. Así se acaba. (53. <i>El cazador cazado</i>)</p>
--	--

<p>...Mā fiš gēr kedeh.</p>	<p>...Y no hay más que esto. (23. <i>La gūla y el pan</i>)</p>
-----------------------------	--

En los CVN son cinco los principales esquemas utilizados como fórmulas taxativas:

Esquema 1: *W tūta tūta jelšet el-ḥaddūta* (Y morita a morita, se acabó la historietita).

Esta fórmula, en forma de pareado y sin contenido semántico en la primera parte, no busca más que la rima y la musicalidad, e indica al oyente que el cuento ha finalizado, y de este modo se retorna del mundo maravilloso. Equivaldría a «Y colorín colorado este cuento se ha acabado» de la tradición hispánica.

Es la segunda fórmula más usada del *corpus* (diez veces) y siempre se emplea como cierre de cuentos con elementos maravillosos (cuentos maravillosos y novelescos o *nouvelle*). Normalmente va sola y en dos ocasiones, de las diez en las que aparece, se combina con otras. Literalmente dice: «Y mora a mora, se acabó el cuento», pero la he modificado en su traducción para trasladar su rima, intentando mantener los elementos semánticos que la componen y la rima, según se comprueba en esta muestra del cuento 50, *El tacaño y la gallina*:

<p>...Fa-marra kedīh dabaḥhī, dabaḥhī fa-naḍḍafhī dī men ḡowa mā la'aš fihā ḥāḡa. Mā la'aš fihā kenz walā ḥāḡa. Fa-rāḥ 'āl: -Yā josāra, yā rītī mā dabaḥtihē. W tūta tūta farget el-ḥaddūta.</p>	<p>...Así que un día la sacrificó, la mató, la limpió por dentro y no encontró nada; no encontró tesoro ni nada y se puso a decir: -¡Qué pena! Ojalá no la hubiera sacrificado. Y morita a morita se acabó la historietita.</p>
--	---

Esquema 2: *Wa-‘āšū fī-t-tabāt wa-n-nabāt w jallafū šobyān w banāt* (Estables y prósperos vivieron e hijos e hijas tuvieron).

Es uno de los esquemas más usados en los CVN y una fórmula compartida con la mayoría de los cuentos maravillosos egipcios con final feliz. Expresa el deseo de alargar la felicidad del matrimonio en el tiempo, lo que es algo común con los cuentos europeos, pero añade además un elemento propio que refleja las aspiraciones de esta sociedad: el deseo de que tengan hijos para que la dicha sea completa. La mayoría de las veces aparece combinada con el esquema 3.

Literalmente dice: «Y vivieron en la estabilidad y los vegetales y engendraron niños y niñas», pero, al igual que en el esquema previo, he buscado mantener el efecto sonoro y la brevedad en la traducción. La primera palabra es *tabāt*, que significa “estabilidad” o “tranquilidad”, y la palabra *nabāt* es un sustantivo que significa “plantas”, “vegetales”, pero también se refiere a todo “florecimiento” en la vida: hijos, dinero, casa, ganado... etc., como en el cuento 32, *La esposa paciente*:

...-Dīh bentek! Walā dabaḥtom walā 'amalte-lhom. 'Anā merabbī fihom.	...¡Esta es tu hija! Y ni las había matado, ni les había hecho nada. Yo los había criado.
..W sābhom le-l-hawā' wa-‘āšū fī-t-tabāt wa-n-nabāt w jallafū šobyān w banāt	Los dejó en paz, y <i>estables y prósperos vivieron e hijos e hijas tuvieron</i> .

Esquema 3: *W 'in kāna ma'āya el-muftāḥ kunt ḡebtelkō ḥetta tuffāḥ* (Si la llave tuviera, un poco de manzana os diera).

Aunque no tengo constancia de la existencia registrada de esta fórmula en otras tradiciones árabes, la fórmula de cierre anteriormente citada, «Estuve allí y acabo de volver, ni siquiera tengo sopa», nos muestra otro ejemplo existente en la tradición egipcia del uso de diferentes alimentos dentro de este tipo de fórmulas. A su vez, en la tradición hispánica también podemos encontrar que es frecuente la mención a la comida («Y fueron felices y comieron perdices»), lo cual puede indicar, según Camarena y Chevalier (I, 1995: 113), la carencia de alimentos por parte del narrador, más que su posesión: «y todos vivieron felices y contentos, y a mí me dieron un rábano tuerto».

La función perseguida con esta fórmula es la de provocar a la audiencia, con el fin de devolverla a la realidad. La manzana es una fruta exótica y muy valorada en esta sociedad, puesto que no es un producto autóctono, y, de este modo, se ofrece al oyente algo que no se le va a dar y que le hará reaccionar, al menos con una sonrisa. En lo que se refiere a la llave, posiblemente haga referencia a una llave mágica que abriría el mundo fantástico del cuento, y de donde se podrían traer estas manzanas, pero que la narradora afirma no poseer.

Se trata de un esquema que en los CVN nunca aparece solo, sino que siempre se combina con otras fórmulas (nunca de carácter religioso). Siempre se refiere a un público plural, pero en 37, *Senāys la Ingeniosa* (versión A), la narradora lo adapta a su único oyente en ese momento, que fui yo, como persona recopiladora, según se observa en el cuento 37, *Senāys la Ingeniosa* (versión A):

...ʿĀmū el-faraḥ sabʿa ʿeyyām w etḡawezīh ...Celebraron la boda durante siete días, se casó
wa-ʿāšū fī-t-tabāt wa-n-nabāt w jallafū con ella. *Estables y prósperos vivieron e hijos e*
šobyān w banāt w law kāna maʿāyā el- *hijas tuvieron. Y si la llave tuviera un poco de*
muftāḥ kunt ḡebtelke šuwaya tuffāḥ. *manzana te diera.*

En una variante, que se manifiesta en uno de los cuentos más largos del *corpus*, se emplea *'offa tuffaḥ* (una cesta de manzanas) en lugar de *ḥetta/ šuayya tuffāḥ* (un poco de manzana), lo cual exagera aún más el ofrecimiento y, por lo tanto, la provocación a la audiencia, como vemos en el cuento 8, *Manoscortadas*:

...W ʿaʿad howa w emrāto w ʿeyālo fī-t-tabāt ... Y él, su mujer y sus hijos tranquilamente
w jallefō šobyān w banāt w ʿin kāna maʿāya vivieron e hijos e hijas tuvieron. Y si la llave
el-muftāḥ kunt ḡebtelkō ʿoffa tuffāḥ. tuviera, una cesta de manzanas os diera.

Esquema 4: *Ḥelwa walā maltūta?* (¿Es bonito o es pesadito?)

Aparece solo en dos ocasiones, una de ellas como variante de este mismo esquema. La expresión *ḥaddūta maltūta* se refiere a un cuento viejo o a algo ya oído antes. *Maltūta* es una palabra que se usa para referirse a los cuentos, aunque también se utiliza para describir el amasado de determinado tipo de pan. Una masa *maltūta* es una masa trabajada de modo repetitivo y constante. Por otra parte, la raíz *latta*, contiene la idea de reiteración, lo cual la relaciona con la acepción anterior. En la traducción he buscado la rima y una palabra antónima que así lo permitiera.

Otros recopiladores, como El-Shamy (1980: 63) han registrado una versión larga de esta fórmula «¿Es dulce o pesada? Si es dulce, me debes una canción, si es pesada, me debes una historia».

La variante de esta fórmula, hallada en el cuento 13, *La alfombra, la bandeja y la piedra* (versión A), no posee rima y es: *kuwayesa dah walā weḥeš?* (¿Este es bueno o malo?).

Esquema 5: *'Alafethā fī harīr el-ḡīza w gah*, (La envolvió en la seda de la boda y llegó)

Es un esquema que se presenta solo en un cuento largo, el 2, *Los siete gozos y las siete penas*. Posee rima asonante y se combina con las fórmulas de los esquemas 3 y 1. No parece tener un significado coherente o, al menos no tengo conocimiento de su existencia, aunque quizás haga referencia a que la heroína, tras la boda, gozaría de una vida conyugal suave como la seda de su ajuar.

El-Shamy (1980: LVI) distingue entre fórmulas empleadas por hombres y fórmulas empleadas por mujeres, según lo cual el añadido del segundo verso del esquema 1 y el esquema 2 serían una opción de final propio de mujeres. Al conocer esta distinción de género de El-Shamy quise comprobar si esta afirmación se reflejaba igualmente en los cuentos de mi *corpus* y constaté lo siguiente: En el caso del esquema 1 de los CVN, si bien la mayoría son

mujeres hay también hombres que lo usan, el esquema 2 solo lo expresan mujeres; mientras que el esquema 3 coincide con la afirmación de El-Shamy y efectivamente solo pronuncian las narradoras su segunda parte, aunque el narrador del cuento 13 hace alguna referencia a esta: «Se casó con ella y vivieron estables y prósperos y de todo. ¿Este es bueno o malo?»

5.2.4.3.2. Las fórmulas religiosas

Son poco frecuentes como fórmulas de cierre y en ellas se puede dar gracias a Dios, pedir rezar por el Profeta, despedir a la audiencia o usar una fórmula que acompaña a las citas coránicas (*šadaqa Allāh al-‘aẓīm*, Dios Sublime ha dicho la verdad). Pueden aparecer solas o, casi siempre, combinadas con una fórmula taxativa, como se observa en el cuento 47, *La esposa del espejo* y en el segundo ejemplo del 49, *El šēj Moḥammed el Tonto y los cuarenta ladrones*:

...W jallaṣ. Farget el-ḥaddūta w šadaq Allāh al-‘aẓīm.	...Y se acabó. Se agotó el cuento y Dios Sublime ha dicho la verdad.
...w ‘a‘ad mabsūṭ w as-salām ‘aleykō w raḥma Allāh w barakātoḥ.	...y vivió contento. Y la paz sea contigo, la clemencia de Dios y sus bendiciones.

5.2.4.3.3. Otras fórmulas

También existen otra serie de fórmulas menos frecuentes, pero igualmente presentes en este *corpus*. En algunas de ellas, se hace referencia al cuento como *ḥeġġa* (argumento):

...W ‘adī koll el-ḥaddūta men el-hakāwī, ellī ‘anā mā ‘a‘refhē.	...Y he aquí todo el cuento de entre los cuentos; lo que yo sé de él.	(10. <i>Las palomas</i>)
...‘Asallem ‘aleykō. Dī ḥeġġa. (šoft ba‘à?) Ya‘nī dī ḥeġġa kuwayesa.	...Te saludo. Esto es un argumento. (¿Has visto?) Es un buen argumento.	(34. <i>El rey y la mujer del visir</i>)

En el siguiente ejemplo, del cuento 17, *El rey y sus herederos* (versión A), la narradora usa asimismo una fórmula religiosa de cierre:

...‘Adī el-ḥeġġa w jelṣet w šallà ‘alà rasūl Allāh.	...He aquí el argumento y así se acaba. Qué las oraciones sean con el Profeta de Dios.
---	--

Según declaraciones de El-Shamy, en comunicación personal, durante los años 60, Su‘ād Ḥasan y El-Shamy formaron un equipo de trabajo de campo en el que viajaron a los oasis del Valle Nuevo, dependientes del Departamento de Folclore en El Cairo, donde Ḥasan recogió otra fórmula rimada, que no aparece en ninguno de los cuentos de mi *corpus*:

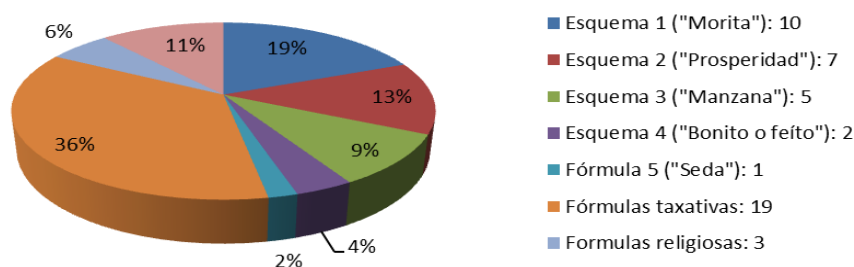
*Ḥikāyatī men fa'sī le-ra'sī,
law 'odtehā yešmatū fiyyā 'ahlī w nāsī.*

Mi cuento va de mi azada a mi cabeza, si tuviera que repetirlo, mi familia y mi gente, se mofarían de mí.

Seguidamente resumo gráficamente el uso de las distintas fórmulas de cierre y su frecuencia en los CVN:

X.

Fórmulas de cierre (frecuencia de uso)



5.2.5. Los tópicos

Son elementos intertextuales prefijados que aparecen reiteradamente y han sido generados a partir de lugares comunes que los han convertido en clichés. Conforman un recurso que posee mínimas variaciones y pueden presentarse tanto en el discurso, como en la estructura o en la trama argumental.

5.2.5.1. Los tópicos en el discurso

Son tópicos utilizados en el lenguaje, formados por una palabra y que no afectan a la narración del cuento. En los CVN es especialmente destacable el uso sistemático de ciertos números concretos, como son el 3 y el 7, lo cual es común a casi todas las tradiciones.

Según Sharafeddine (1995), un elemento interesante de los cuentos árabes es el uso de números formularios que todavía tienen significados espirituales para muchas personas en el mundo árabe. Así, las palabras tienen el poder mágico de poder abrir las puertas, como "Ábrete Sésamo" en la historias de *Ali Baba y los cuarenta ladrones*¹⁴⁸ de *Las mil y una noches*, o las palabras ininteligibles que abren las puertas de la ciudad en *Historia del rey encantado* (Noche 23). O como el número «sesenta y uno»¹⁴⁹ que activa los poderes del bonete de la invisibilidad en el cuento 7, *El bonete de la invisibilidad*.

Son palabras con poder que confieren al ser humano que las pronuncia un don extraordinario, normalmente derivado de su condición sobrenatural y, en ocasiones, con lo diabólico.

¹⁴⁸ Alí Babá fue añadido a *Las mil y una noches* en la compilación del siglo XVIII por Antoine Galland, quien las escuchó de forma oral de un cuentista cristiano de Alepo en Siria.

¹⁴⁹ Cf. comentario del cuento 7, en el apartado 5.3. de este Tesis.

El número 3 (símbolo universal de la perfección desde tiempos inmemoriales) y el 7 (además del cuarenta) son muy relevantes y, de hecho, la predilección por las cifras impares se remonta a tiempos preislámicos. En la teología islámica el número siete toma una importancia particular: hay siete tierras, siete mares, siete divisiones del infierno con siete puertas, siete días, siete planetas.

En los CVN ambas cifras se utilizan con considerable frecuencia, en particular para referirse al número de hermanos, hermanas (que suelen ser tres, como en los cuentos hispánicos) u otros parientes (El rey de debajo del mar tenía tres hijas en el cuento 7, *El bonete de la invisibilidad*; son tres las protagonistas del cuento 24, *Las tres hermanas y el gūl*, o tres hijas casaderas entre las que escogerá el héroe en 12, *El caballo verde*; siete hijos y siete hijas en el 2, *Los siete gozos y las siete penas*; siete tíos maternos en el 20, *El gūl y los cazadores de gacelas*; siete hijas en el cuento 27, *Abū Šarra*; o siete muchachas vírgenes en el 37, *Senāys la Ingeniosa*, entre otros ejemplos).

También el tiempo se mide con estos números (son tres días de enfermedad en el cuento 31, *Moḥammed Jalīl y el-Jeḍr* y tres meses en el 53, *El cazador cazado*; el plazo es de tres días para construir el castillo imposible, en el 33, *Un castillo en el aire*, y siete días dura la celebración de la boda en el cuento 37, *Senāys la Ingeniosa*), así como el espacio físico (siete países recorridos en el cuento 19, *Lūlī la hija de los gūl*).

Igualmente, cuando el objeto es más de uno, son nuevamente los números tres o siete los elegidos (tres cántaros en el cuento 49, *El šēj Moḥammed el Tonto y los cuarenta ladrones*; siete puertas y siete llaves en el 8, *Manoscortadas*), al igual que algunos personajes o animales (siete jinetes y siete camellos en el cuento 16, *Mentira tras mentira*).

Otro tópico numérico en la tradición cuentística árabe es el del número cuarenta, que en el *corpus* se deja ver únicamente en el cuento 49, *El šēj Moḥammed el Tonto y los cuarenta ladrones* (cuarenta días es el plazo que le pone el rey al héroe para pasar la prueba y cuarenta son los ladrones con los que se encuentra).

5.2.5.2. Los tópicos en el nivel estructural

En los CVN se repite la misma palabra u oración de modo yuxtapuesto usando el tópico de la enumeración por un total de tres veces, y son recursos que influyen directamente en la narración. De acuerdo con Rabadán (2003: 217) la repetición triádica cumple una función enfática, exhortativa y emotiva. En los CVN no es el tópico más usado, en comparación con los tópicos aplicados en el nivel discursivo y en el fabulístico, puesto que en su lugar se emplea la repetición doble. No obstante, aporto un ejemplo particular de repetición triádica en el cuento 15, *Sett el-Ḥosn y la cabra mágica*, en la cual se utiliza este tópico en la enumeración de los nombres de las tres hermanas. Se usa además la repetición:

...Jallef talāt banāt: Waḥda sammāhā...
 Etwaledet bi 'ayn w et-tāniya etwaledet bi
 'aynēn w et-talta bi-talāt 'uyūn... Sammūhā
 ye'olhā ba'à: 'Omm 'Ēn, Omm 'Ēnēn w
 Omm Talāt 'Oyūm...

...Tuvo tres hijas: a una la llamaron... Nació
 con un ojo, la segunda nació con dos ojos y
 la tercera con tres. La[s] llamaron entonces:
 La de Un Ojo, La de los Dos Ojos y La de Los
 Tres Ojos...

5.2.5.3. Los tópicos en el nivel fabulístico

Estos tópicos se basan en la repetición de varias secuencias o acciones e inciden en la estructura narrativa. En los CVN, se recurre significativamente a este tópico y además la repetición suele realizarse tres veces. Por ejemplo, en el cuento 16, *Mentira tras mentira*, tres hermanos, que realizan las mismas acciones o pruebas con diferentes resultados, deben contar una gran mentira a una princesa para casarse con ella y siguen el mismo esquema y diálogos, siendo el menor el que gana la prueba. En varias ocasiones, el narrador olvida una parte o palabra que se repite en una de las secuencias, como en este caso del cuento 41, *Es-Sett Selēs*, en el que no repite la misma frase en la pregunta a la hermana mediana, pero se aprecia igualmente el tópico de la repetición de secuencias, con la presencia añadida de una parte rimada:

Kān fih (...) talāt banāt beyeṣṣerū. Wald es-
 sultān beyegālhōm. Yegūlhōm 'ēh?:

-Ma'ak 'ēh, yā geddāmiyye?

Tegūlho:

-Ma'āyā ḡalb.

W et-tāniya?

-Ma'āyā ḡalb.

El-warāniyya.. :

-W ma'ak 'ēh, yā warāniyye?

Tegūlho:

-Ma'āyā jobz w fūl

W ḡarb tenaḥḥel ed-duhūn...

Había (...) tres muchachas que salieron a
 trabajar fuera. El hijo del sultán se las
 encontró y les dijo (¿qué?):

-¿Tú que tienes, hija mayor?

Le dijo:

-Tengo corazón.

-¿Y la segunda?

-Tengo corazón.

A la menor:

-¿Y tú que tienes, hija menor?

Le dijo:

-Tengo pan, tengo habas.

y un golpe que quita las grasas....

5.2.5.4. Los tópicos de comparación

Son comparaciones que se fundamentan en tópicos, en las que cada cultura se diferencia de las otras por la elección de diferentes figuras o ideas, a pesar de que muchas son compartidas por la tradición universal, como blanco como la leche, negro como el carbón o dulce como la miel, pero otras son propias de la cultura a la que pertenecen los narradores de los CVN. En el cuento 25-26, *La gūla y el pozo mágico*, la *gūla* les hace pasar unas pruebas a dos hermanas que reaccionan de modo opuesto. Una de las pruebas es la de hervir alheña y en sus resultados se manifiesta el empleo del tópico de las comparaciones de los colores, donde para el color blanco se recurre a una imagen particular de esta sociedad, que es la del nardo:

...W galethā lammā rāḥet bēdā' zāy el-lefān... ...[Mientras que la hermana buena y guapa]... la hirvió hasta que quedó blanca como el nardo...

...Gēr rāḥet nādethē sōōda' zāy el-faḥm... ...[A la hermana mala y fea] Le salió neeeeeegra como el carbón...

En el mundo árabe, el estereotipo del canon de belleza físico femenino¹⁵⁰ aparece ya prefijado en los primeros tiempos del islam, plasmado en los versos de los poetas clásicos y se mantiene como una constante en la tradición árabe. En estos lugares comunes, la belleza de una mujer se compara con la del sol y especial con la de la luna llena, por su blancura y luminosidad. En la poesía árabe se utiliza con frecuencia el recurso de la blancura del rostro, así como la de la piel¹⁵¹. En este ejemplo del cuento 3, *La anciana y su hija* (versión A), la anciana describe al hijo del sultán cómo es la hija que se inventa:

...-W lammā gāsla wešhā dah: 'Abyaḍ zāy el-ḥalīb w yebān heya zāy 'amar w šams... ...-Cuando se lava la cara, que es blanca como la leche, se demuestra que ella es como la luna y el sol...

A continuación muestro un ejemplo en el cuento 35, *El rey y la mujer del visir* (versión B), en el que se usa la comparación con la miel para describir la dulzura y suavidad de un matrimonio, al mismo tiempo que se recurre al tópico de disculpa “con perdón”, como muletilla sin valor semántico:

...Ġābet loh 'asal w ġābet loh 'akl w ye'šā ba'ēt tes'à el-'asal dah w 'ālet lah: ...La mujer le trajo comida para cenar y miel. Le bañó la comida con la miel y le dijo:
-Yā mawlānā 'eḥnā kazālak –men gēr ¡Mi señor! Nosotros también (con perdón) somos como esta miel.
mu'ājza– 'eḥnā kazālak zāy el-'asal dah 'ahō...

Otras comparaciones tópicas y propias de esta comunidad en particular se nos desvelan en estos dos ejemplos, en los que se usa como modelo de sensatez a un *ḥāḡḡ*¹⁵², un estereotipo propio de la zona, según se muestra en el cuento 8, *Manoscortadas*:

...Ġah wāḥed 'ā'el keda zāy el-ḥāḡḡ 'āl loh: ...Llegó una persona sensata; como el *ḥāḡḡ*, que le dijo:
-'Enta yā wād mā ter'orš keda w tegannī w te'mal ēh?... -Hijo, ¿Por qué bailas y cantas? ¿Qué haces?...

En el mismo cuento aparece un llamativo tópico de comparación, que también manifiesta los valores sociales de esta comunidad y en el que se insiste en los atributos propios de la hombría: «un hombre como los hombres»:

¹⁵⁰ Volveré a tratar este tema en el subapartado 5.4.2. sobre el ideal femenino.

¹⁵¹ Para más información sobre ejemplos de este recurso en la poesía, véase Sanz Recio (2016). Sobre el canon de belleza femenino árabe, véase al-Munaḡḡid (1957).

¹⁵² Cf. en esta Tesis el subapartado 2.7.3. *Jerarquía y autoridades sociales*.

...-'ülhā: «Hätinī wāhda sett etğawez 'aşān tejdōmki [...] w 'ab'ā rāğel zāy er-reğāla»... ...-Dile: «Tráeme a una mujer con quien casarme para que te sirva [...] y convertirme en un hombre como los hombres»...

5.2.6. Las expresiones y frases hechas

Las expresiones y frases hechas, en ocasiones proverbiales, resumen los valores y modelos morales de la sociedad en las que se manifiestan. En ocasiones, recurren a la rima para que el destinatario lo fije en su memoria, de modo que el cuento como acto de habla influya en los oyentes, dentro de su función de portadores y futuros transmisores de estos parámetros sociales.

En los CVN este tipo de frases son abundantes y muy variadas, predominando las expresiones y frases de carácter religioso, puesto que la religión marca el modelo básico de comportamiento moral de esta comunidad. En el caso de las frases religiosas, solo señalaré las más representativas y destacables del *corpus*.

Una frase hecha que aparece varias veces y se usa como tópico es la que se refiere a las bodas, las cuales deben ser llevadas a cabo de modo legítimo según el islam: *'alà sunna Allāh wa-rasūlihi* (según las leyes de Dios y de su Profeta), como se ve en el cuento 6, *El estornino*:

...Hāwel yelmeshā, 'ālet loh ēh? -'Izā kān keda yeb'ā 'alà sunna Allāh w rasūloh... ya'nī 'ē? Etğaweznī ğawāz şahh: şar'ī.	...él intentó tocarla y ella le dijo (¿qué?): -Para que así sea, tendrías que seguir las leyes de Dios y de su Profeta; es decir, cástate conmigo de modo correcto y legítimo...
---	---

En el ejemplo que muestro seguidamente, del cuento 3, *La anciana y su hija* (versión A), la anciana protagonista del cuento pronuncia la *şahāda* tras haber tenido éxito ejerciendo de curandera y salvado la vida del «príncipe de debajo del mar»:

... 'Amalet keda 'ahō w ḥalaḥlet el- 'aḍma dī w ğābethā be-d-damm ṭal'at be-d-damm. 'Ālet: -'Aşhadu 'anna lā 'ilah 'illā Allāh wa 'Aşhadu 'anna Muḥammad rasūl Allāh.	...[La anciana] hizo así y extrajo este hueso. Y se lo dio con la sangre que le había salido. Dijo: -Doy testimonio de que no hay más dios que Dios y que Mahoma es el Profeta de Dios...
---	---

También puede figurar solo la primera parte de la *şahāda* y su función es preventiva pues, según la creencia popular, su mención ayuda en la protección contra los demonios, a quienes, en el cuento 41, *Es-Sett Selēs*, está asimilando con el hijo del sultán:

...-Lā 'ilah 'illā Allāh. Keda 'ente? Ṭayyeb. 'Anā 'awarrik mitl mā enğarraḥt mennak.	...-No hay más dios que Dios. ¿Así que eras tú? Vale. Te voy a hacer pagar lo que me has hecho sufrir...
---	--

En el extenso cuento 8, *Manoscortadas*, aparecen numerosas expresiones que indico separadamente, como la siguiente, en la que se expresa cómo la heroína, gracias a la intervención divina, tuvo hijos:

...Ġābet waladēn. Rabbinā 'ajad be-'ēdehā ġābet waladēn.	...Trajo dos niños. Nuestro Señor la tomó de su mano y tuvo dos niños...
---	---

La siguiente expresión de este cuento ensalza la paciencia como virtud para el trato con otras personas, en forma de ruegos a Dios: *al-lāhumma iŷ'alnā min aṣ-ṣābirīn* (Oh, Dios danos paciencia), que en la traducción he personalizado hacia una segunda persona para dirigirla hacia su interlocutor:

...-Ta'ālā. Al-lāhumma iŷ'alnā min eṣ-ṣābirīn. Enti 'amalti w 'amalti 'amalti...?	...-Ven. Dios me dé paciencia contigo. ¿Tú has hecho esto y esto y esto otro?...
--	---

También en el mismo cuento la narradora emplea un dicho que hace referencia a un hecho desesperante, que se utiliza cuando alguien está muy enfadado con una situación o con otra persona: *wāhed yakūn en-naṣrānī yeslam* (eso hace que el cristiano se convierta al islam). Una sirvienta se encuentra con *Manoscortadas* comiendo de la basura del palacio en el que servía y, consternada, increpa a la heroína:

...-Yā settī, uskutī. Dah manzar? Teṣūfī? Ya'nī wāhed yekūn an-naṣrānī yeslem.	- Señora mía, calle, por favor. ¿Qué imagen es esta? ¿Ves? Eso hace que el cristiano se convierta al islam.
---	---

Además del ejemplo de expresión religiosa mencionado previamente para hablar de la procreación, surgen en los CVN otras que demuestran la importancia de este acontecimiento en la vida de la comunidad, algunas de las cuales cobran un tono poético y son articuladas en rima, como en el siguiente caso del cuento 39, *El hijo del sultán y su esposa*, en el que se construye una metáfora a partir de elementos del entorno natural de esta región desértica:

...Zēna en-najla balahhā w zēna el- mar'a 'eyyālhā	...El adorno de la palmera, sus dátiles son y el adorno de la mujer, sus hijos son...
---	--

En una frase del cuento 45, *El dueño de la tienda y su [mono] sirviente*, se demuestra el grado de alegría que supone tener un hijo y hasta qué punto colma al matrimonio de alegría: «...W jallafet ġābet walad w ṭāla'īn bīh es-samā'» (y tuvo un hijo por el que subían al cielo...).

Una expresión muy utilizada como fórmula de transición en los cuentos populares árabes de tradición oral es *balad tešilom w balad teḥattom* (lit.: «dejaban un país y cogían otro»), que implica el desplazamiento de un lugar a otro, como vemos en el cuento 42, *La princesa y su primo paterno*:

...W dajalū balad. Balad tešilom w balad	...Llegaban a un país e iban de un país a otro
--	--

teḥattom lammāāam dajalū 'alā balad hasta queeee... entraron en el país de un gran
wāḥed malek kabīr... rey...

Como parte de la cotidianeidad, el saludo islámico también se manifiesta en los diálogos de estos cuentos, como muestra de deferencia hacia la persona a la que se dirigen, según aparece en el cuento 49, *El šēj Moḥammed el Tonto y los cuarenta ladrones*:

...Rāḥ le-l-malek:	Fue junto al rey:
-Es-salām 'aleykom.	...-La paz sea contigo.
'Āl:	Dijo:
- 'Aleykom es-salām w raḥma Allāh w barakātoḥ. Eḡles yā šēj Moḥammed...	-Y contigo sea la paz, la clemencia de Dios y sus bendiciones. Siéntate, šēj Moḥammed

Por otra parte, los saludos también pueden cobrar un valor mágico cuando se dirigen a un *gūl* o a una *gūla*. Forman parte de un rito estereotipado y tópico que debe seguirse cuando un humano se encuentra con uno de estos seres sobrenaturales, bajo pena de un castigo ejemplar por parte de estos. Acostumbra a formularse en rima, que en los siguientes ejemplos es en *-ek* y en *-ak*:

...-Lawlā salāmek saba' kalāmek
lasama'atek 'aṭa'atek 'aḡāmek...

...-Si antes de hablar no me hubieras saludado,
los huesos te habría destrozado.

(20. *El gūl y los cazadores de gacelas*
[versión A])

...-Lawlā salāmak ma galeb kalāmak
Kunt 'akalt laḥmak wa sibt 'aḡāmak...
-ēh ṭalabak?
-'Ayz 'araf fēn Lūlī bent el-gīlān.
-Rūḥ le-'ajūyā 'akbar mennī
Fī 'aql 'akbar mennī...

...-iSi antes de nada, no me hubieras saludado,
me habría comido tu carne y tus huesos dejado!
¿Qué quieres?
-Quiero saber dónde está Lūlī la hija de los gūl.
-Ve junto a mi hermano mayor,
que también tiene un cerebro mayor.

(19. *Lūlī la hija de los gūl*)

Otra frase hecha relacionada con el encuentro con seres sobrenaturales antropomórficos, y que se emplea cuando alguien se encuentra con otra persona en un contexto atípico es *enti 'ens w lā ḡenn?* (¿eres humano o *ḡinn?*). Se trata de una frase compartida con otras tradiciones árabes vecinas, como en la palestina (Rabadán, 2003: 268) y en los textos de *Las mil y una noches* (I: 86, 607, 1193, etc.). En este ejemplo, se da por supuesto que la pregunta es obligada, una vez que descubre a una mujer muy bella relacionada con la misteriosa desaparición de cosechas de tréboles, como se ve en el cuento 6, *El estornino*:

...Mesk el-mar'a dī. Fa-ṭab'an 'ālhē:
-Enti 'ens w lā ḡenn?...

...Agarró a esta mujer y, por supuesto, le
dijo:
-¿Eres humano o *ḡinn?*...

Una expresión particular que he hallado articulada de varios modos en los CVN es *bēnī wa-bēnek Allāh* (entre tú y yo está Dios) o *ḥadd Allāh bēnī wa-bēnak* (el límite de Dios está entre tú y yo), que quieren decir que una relación se ha cortado irreparablemente y compara la distancia entre ambas personas con la inmensidad de Dios, y he traducido por «este es el final de nuestra relación» o «no quiero saber nada de ti». En el primer caso del cuento 28, *Abū Ṣarra*, una *gūla* manifiesta a su marido el rechazo de cuidar de las hijas de su anterior matrimonio. En el segundo, del cuento 6, *El estornino*, la ruptura tiene lugar cuando el hombre pronuncia la palabra prohibida por su esposa *ḡinniyya*, que condicionaba su matrimonio:

...-Ġarà ēh yā rāġel? 'Enta meš 'ult "ma'tš 'eyyāl"? Jod 'eyyālak w emšū, yāllah ba'à!
Bēnī wa-bēnek Allāh...

...-¿Qué ha pasado, hombre? ¿No me habías dicho «no tengo hijos»? Coge a tus hijas y marchaos. ¡Venga, vamos! No quiero saber nada de ti¹⁵³...

...-Āāh! Meš dah kām el-'ahd bēnī wa-bēnak?
Ṭālamā keda, beye'à ḥadd Allāh bēnī wa-bēnak.
Fa-'ālhā:
-Ya'nī ēh?
'Ālet:
-Jallaṣ. Entahat el-'ešra bēnī wa-bēnak...

...-¡Ahhh! ¿No era ese el trato entre tú y yo? Siendo así, se vuelve una separación divina entre tú y yo...
Le dijo:
...-¿Qué quieres decir?...
Dijo:
...-Se acabó. Este es el final de nuestra relación..

Una variante de las expresiones anteriores, que surge en el cuento 8, *Manoscortadas*, es *bēnhā w bēnhā maḥaṭṭa* (entre una y otra había una estación [de distancia], que representa la idea de que no tenían nada en común entre ellas, y he traducido por «era totalmente diferente de ella», puesto que una traducción literal dificultaría la comprensión de esta expresión:

...Hahūkhā dī, ellī 'aṭa'et ēdehā dī, zāy mā te'ūl
bēnhā w bēnhā maḥaṭṭa...

...Y esa que le había cortado las manos y que era totalmente diferente de ella [...], no sabía a dónde había ido...

5.2.7. Los estribillos y versos

Mucha información contenida en los cuentos, tradicionalmente se expresa de forma rimada para poder recordar más fácilmente el relato y con el mismo propósito estas partes rimadas emplean a su vez el recurso de la repetición y el paralelismo. De acuerdo con Rabadán (2003: 213) y coincidiendo con el caso de los CVN, en el ámbito fabulístico poseen un valor mágico, protector y de reconocimiento, mientras que en el discursivo, su valor es estético y mnemónico. Adicionalmente, según Adlā (1989: 67), suelen contener los elementos fundamentales del cuento, y de esta manera atraen la atención central sobre ellos. La mayoría

¹⁵³ Literalmente, «entre tú y yo está Dios».

de los estribillos de los CVN tienen forma de pareados o cuartetos con rimas consonantes o totales, en las que los fonemas de sus últimas letras coinciden a partir de la vocal acentuada.

En este *corpus* hay quince cuentos que incluyen partes rimadas. Las rimas más frecuentes de estos estribillos o cancioncillas son en *-ak/-ek* (como en los cuentos 19 y 25) o en *-ī/-nī* (como en los cuentos 11 y 19), seguidos por las rimas en *-unā/ūnā* o *-ēnā*. Todas estas rimas se relacionan con los adjetivos posesivos (en otros casos con el número dual: *-ēn*) y acostumbran a repetirse dos o tres veces dentro del mismo cuento. Las traduzco y adapto al castellano para reflejar el ritmo y musicalidad del original, aunque a veces no consiga volcar también la brevedad de las frases u opte por no forzar la rima y, por lo tanto, solo traduzca su contenido semántico.

El cuento que más partes rimadas incluye es el 8, *Manoscortadas*, donde se incluyen cuatro estribillos con versos consonánticos: los dos primeros en *-ēn* y el segundo y el tercero en *-enā* (estos dos últimos son cuartetos repetidos cuatro veces cada uno):

<p><i>...-Yā sett, yā settenā</i> <i>Yā ellī 'asrek 'a'là men 'asrenā,</i> <i>mā 'indekīš ḥabba 'anība</i> <i>le-l-mar'a el-waḥīma ellī 'indenā?...</i></p>	<p><i>...-Señora, señora nuestra,</i> <i>la del castillo más alto que el que tenemos,</i> <i>¿no tendría un racimo de uvas</i> <i>para la mujer con antojos que tenemos?</i></p>
--	---

En el cuento 2, *Los siete gozos y las siete penas*, se halla el estribillo más largo de todo el *corpus*, con un total de nueve versos en *-ak*, basados en la repetición reiterativa en los versos impares de la misma cláusula, que tienen la misma construcción con variación de una única palabra en los pares. En este estribillo la heroína resume su victoria sobre cada una de las pruebas a las que fue sometida para descubrir su verdadera identidad. Sin embargo, son cinco las diferentes pruebas, que equivaldrían a diez versos, aunque la narradora repite una y olvida otra:

<p><i>...-'Anā es-sett 'Anṣār 'eyāmak</i> <i>fī ṭūl el-ward w galebtak.</i> <i>w 'anā es-sett el-'Anṣār 'eyāmak</i> <i>fī ṭulū' en-najl w galebtak.</i> <i>w 'anā es-sett el-'Anṣār 'eyāmak</i> <i>fī 'akl el-laḥm w galebtak.</i> <i>w 'anā es-sett el-'Anṣār 'eyāmak</i> <i>fī ṭūl el-ward w galebtak.</i> <i>w 'anā es-sett el-'Anṣār 'eyāmak</i></p>	<p><i>Soy Es-Sett el-'Anṣār y contigo he estado.</i> <i>En cuidar a las flores te he ganado.</i> <i>Soy Es-Sett el-'Anṣār y contigo he estado.</i> <i>Y en subir a la palmera te he ganado.</i> <i>Soy Es-Sett el-'Anṣār y contigo he estado.</i> <i>Y en comer carne te he ganado.</i> <i>Soy Es-Sett el-'Anṣār y contigo he estado.</i> <i>Y en tratar a las flores te he ganado.</i> <i>Soy Es-Sett el-'Anṣār y contigo he estado.</i></p>
--	---

En el apartado de frases hechas, he mostrado un ejemplo rimado de estos tópicos de situación que se emplean ante el encuentro de los humanos con los *gūl*. Otro ejemplo de tropiezo con estos seres está en el cuento 26, *La gūla y el pozo mágico*, pero esta vez con el mundo maravilloso en el que habitan, en donde los objetos y la propia naturaleza cobran vida y otorgan dones o castigos a quien se adentra en él. Al pronunciar estas frases rimadas en *-ek*, los protagonistas obtienen algo mágico, como podemos comprobar en las dos secuencias:

... 'Addet 'a-n-najla. 'Āletha:
 -'Ajūya, 'aškālki tawīl w ḥelwa keda.
 'Āletha:
 -*Yiġi tūlī fī šu'urek
 w meš fī 'udūmek.*
 Rāḥet ša'rhā ṭawīl w heya 'ašaret šuwaya...

Pasó junto a la palmera y le dijo:
 -¡Oh, palmera, qué altas y bellas son tus formas!
 Le dijo:
 -*Que mi longitud a tus cabellos llegue
 y a tus pies no llegue.*
 Su pelo creció muuucho y su altura se acortó un poco.

Igualmente es un tópico de los cuentos árabes la siguiente respuesta con rima en $-ī$, que ofrece un *gūl* cuando se le plantea una cuestión relacionada con una prueba por la que tiene que pasar el héroe:

... 'Ayz ēh?...
 ... 'Āyz 'a'ref balad Lūlī bent el- ġīlān...
 ...-*Rūḥ le-'ajūya 'akbar mennī
 Fīh 'aql 'aktar mennī...*

...-¿Qué quieres?...
 ...-Quiero conocer cuál es el país de Lūlī la hija de los *gūl*...
 ...-*Ve junto a mi hermano mayor,
 que tiene un cerebro mayor...*

(19. Lūlī la hija de los *gūl*)

Otro ejemplo de rima en $-ī$, que contiene la parte más trágica y macabra del cuento 28, *Abū Šarra*, es articulado cuando la niña indefensa se dirige resignada hacia la *gūla* que la va a devorar inevitablemente por no haber escuchado las advertencias de sus hermanas:

...-*Kulī min wedanātī,
 mā sama tš kalām jayātī.
 W kulī min reġalātī
 Mā ġarēteš zāy 'ijwātī...*

...-*Come de mis orejitas,
 por no escuchar a mis hermanitas.
 Y come de mis piernitas,
 por no correr como mis hermanitas...*

Otra cancioncilla particularmente siniestra que se encierra en la parte rimada concentra asimismo la tragedia del cuento 29, 'Ayša y 'Ayūša (versión A):

...-'Anā Nabīla yābā.
 'Ayša wa 'Ayūša yābā,
 ramūnī fī-l-baḥr yābā,
 'ašān jāṭer fašš lebān...

...-*Soy Nabīla, papá.
 'Ayša y 'Ayūša, papá,
 me echaron al mar, papá,
 por un trozo de goma de mascar...*

En cuentos 8, 41, 42 y 43 se presenta un estribillo recurrente con rima en $-ūnā$, en diferentes cuentos que introducen el mismo motivo¹⁵⁴: el abandono de la esposa y la reivindicación de los hijos de la paternidad del padre ausente, así como de la legitimidad del disfrute de sus posesiones, para lo cual se suelen presentar en un banquete en casa del padre. Mientras que el primer verso siempre se conserva igual: *El-māl, māl abūnā* (los bienes son de nuestro padre) o incluso puede aparecer solo, en la segunda parte acostumbra a variar la palabra con la que denominar despectivamente a las personas que disfrutaban del banquete y ocupan el lugar que le correspondería en la casa paterna a los hijos, la cual alterna entre

¹⁵⁴ También aparece el mismo motivo sin rima en el cuento 10, *Las palomas*: «¿Sois vosotros los que cogéis y acabáis con los bienes?»

'*awīlāt* (gorriones), '*ēyāb* (desvergonzados, pecadores) o simplemente *nās* (gente). Por ejemplo en el cuento 39, *El hijo del sultán y su esposa*:

...-*El-māl, māl abūnā*
W en-nās yetaradūnā?
Lā'. Dah šogl abūnā...

...-Los bienes paternos son de nosotros
 ¿y la gente nos echa a nosotros?
 Eso solo lo hace el padre de nosotros...

En esta otra muestra del cuento 8, *Manoscortadas*, solo menciona la primera parte:

...-*Yā wād yā 'ajūya, el-māl, māl abūnā. Niño, hermano mío, los bienes son de mi padre. ¿A 'ēš ma'nà mīn fēn?* qué viene eso de «de dónde lo he sacado»?

5.2.8. Las explicaciones del narrador

Además de los recursos tradicionales de la narración del cuento de tradición oral, los narradores insertan marcas personales concretas, como son las explicaciones a su audiencia, y con las cuales suelen intentar contextualizar los elementos de la historia, en especial a una persona ajena a su entorno cotidiano como es el caso del recopilador foráneo. En los ejemplos que pongo a continuación las explicaciones se acompañaban de indicaciones gestuales señalando los objetos mencionados:

...*Nazalet 'alà balad w el-balad dah fīhā wāhed fī darrāba kebīra (zāy mā henā el-bāb dī)...*

...Llegó a un país en el que había uno que se encontraba delante de un portalón grande (como esta puerta de aquí)...

(2. Los siete gozos y las siete penas)

...*Ḥaṭṭū loh 'ēh? ḥaṭṭū loh ḥāġa zamān ismohā fojjār (ellī bene'amel el-fojjāra dōl)*

...Le cogieron ¿el qué? Una cosa antigua que se llama *fajjār* (estos cacharros de barro cocido que hacemos)...

(49. *El šēj Moḥammed el Tonto y los cuarenta ladrones*)

En el cuento 5, *La anciana y su hija* [variante 1], la informante compara el pueblo del cuento con su propio pueblo (Barís) como si los sucesos pudieran haber pasado también en él:

...*'Amel el-farah betā'oh w lamm el-balad (zāy mā 'ahē) w ba'dēn rāhet...*

...Organizó su boda y reunió al pueblo (uno como este) y después ella fue...

A pesar de no tratarse de un análisis comparativo exhaustivo, sino primordialmente descriptivo, se evidencia que la mayor parte de los variados recursos retóricos y narrativos en los cuentos del Valle Nuevo son comunes a otras tradiciones o forman parte del proceso normal de comunicación de los hablantes de este dialecto. Sin embargo, aunque encuentro recursos narrativos equivalentes en la tradición hispánica, egipcia y palestina, los CVN usan estribillos rimados y algunos recursos formularios propios, que se diferencian de estas y son

específicos de la cultura oral de esta región. No he alargado este apartado añadiendo más elementos de comparación porque considero que los factores más reveladores que pueden singularizar a los cuentos del Valle Nuevo se encuentran más particularmente en sus temas, motivos, personajes, y elementos socioculturales y etnográficos, por lo que me centro en estos, dentro de un análisis pormenorizado que ofrezco seguidamente.

5.3. Clasificación, estructura, simbología y análisis comparativo de los cuentos del Valle Nuevo

En este apartado, aporto, al comienzo del análisis de cada uno de los cincuenta y tres cuentos del *corpus*, un resumen basándome en los motivos principales que contienen, con el fin de presentar una recapitulación de sus contenidos que facilite su rápida consulta.

Presento cada relato siguiendo la clasificación del catálogo universal de ATU¹⁵⁵ (basado en la cultura occidental) y cuando no figura entre sus tipos me remito al catálogo árabe de Hasan El-Shamy (HE-S). En el caso de hallar algún cuento que aparezca clasificado en ATU o en HE-S asignado a una categoría concreta (maravillosos, religiosos, del ogro estúpido...), la mantengo aunque en la versión del CVN haya perdido todo elemento definitorio de este género, con el fin de que pueda ser más fácilmente localizable en un análisis comparativo que siga este método y el comportamiento del mismo tipo pueda ser rastreado hasta el Valle Nuevo. Cuando existen dos versiones recogidas del mismo cuento, utilizo la versión A como la versión referencial, ofrezco un comentario común e indico las diferencias más relevantes con las versiones B. Después, añado todas las referencias que he descubierto, principalmente en las colecciones de cuentos árabes que he manejado. Los comento, refiriéndome a sus particularidades con respecto al resto del mundo árabe, y/o peninsular, en segundo plano, y teniendo en cuenta que yo no puedo saber cuál es la causa de que falte una serie de motivos, sólo describo aquellos que faltan y aquellos que añaden los CVN. Lo normal es que sea porque simplemente el informante se olvidó o por que no llegó esa parte de la tradición a la zona del Valle Nuevo. Para constatar cómo ha circulado la misma versión del cuento dentro de su contexto geográfico más cercano y, en segundo lugar, en la península ibérica, por ser mi referencia más cercana, para lo cual he empleado el catálogo del cuento hispánico de Camarena y Chevalier (1995, 1997, 2003, 2003b), Espinosa (2009) y el del cuento gallego de Noia (2002, 2010), como fuentes principales.

Una vez identificado el *tipo* al que pertenece cada cuento y señalado sus divergencias, analizo sus personajes, símbolos y contenidos socioculturales y etnográficos más significativos. De este modo, he buscado que este trabajo me pudiera conducir a diferentes conclusiones; por ejemplo, si son cuentos difundidos solamente por el Valle Nuevo o si pertenecen a la tradición universal y qué elementos resultan ser una constante o son particulares para que puedan ser

¹⁵⁵ Para una visión diacrónica resumida sobre este trabajo de clasificación, véase Noia (2015).

objeto de un posterior análisis sintético de carácter antropológico; por ejemplo: ¿qué significan, en esta cultura en particular, las *gūla*?

Cuento 1. Los animales agradecidos y el hombre desagradecido

Un hombre se pierde en el desierto. Al buscar saciar su sed, da con un pozo profundo a cuya agua se accede por medio de unas escaleras. Mientras desciende, pisa una serpiente que le ruega que la saque de allí; pero él se niega por tratarse de un animal temido por su ponzoña. La serpiente le promete que lo ayudará, si la socorre, al tiempo que le advierte que no debe sacar de allí al otro hombre. Él accede y encuentra un ratón que le dice que le ayudará cuando lo necesite; también le recomienda que no auxilie al otro hombre. En el tercer escalón aparece un zorro que asegura no comer gallinas, además de que asimismo lo socorrerá, cuando lo necesita. Le hace la misma advertencia sobre su congénere. En el cuarto peldaño da con el hombre (un joyero) al que, a pesar de los avisos previos, ayuda. Una vez que bebe, regresa a su pueblo, donde encuentra su casa vacía y nada que comer. Llama al zorro, que le lleva una gallina; llama al ratón, que roba para él el collar de una princesa y el hombre se lo vende al joyero. La princesa anuncia una recompensa por su collar. El joyero delata al hombre; lo que conduce a su encarcelamiento para ejecutarlo. Acude a la serpiente, que se enrosca en la cabeza de la princesa. Cuando el hombre se la retira, cuenta su historia al rey. El monarca condena al joyero a muerte y finalmente el hombre se casa con la princesa.

Este cuento, que se corresponde con el tipo HE-S 160^R *Grateful animals, ungrateful man. The rescue from the pit*¹⁵⁶, se halla bastante extendido por todo el mundo árabe, Europa y Asia, debido a que su origen se remonta a una antigua leyenda budista (Uther, 2004: 114), que figura en varias colecciones orientales y encontró su camino, a través de las traducciones árabes y griegas, hasta la Europa medieval. Así desde el *Panchatantra*¹⁵⁷ llega al mundo árabe y posteriormente a la península ibérica a través de la traducción de *Calila e Dimna* al árabe. El primer cuento literario del tipo AT 160 aparece con el título de *El hombre desagradecido* del *Panchatantra*¹⁵⁸ (Ryder, 1925: 112-119) y en él el héroe es un brahmán al que su mujer le pide que busque comida. En el bosque se encuentra dentro de un pozo con un tigre, un mono y una serpiente, a los que salva. Varían las formas de agradecimiento de los animales con respecto al CVN –donde los animales son: una serpiente, un ratón y un zorro–, pero no la venta de joyas al joyero. En el *Panchatantra* la serpiente muerde a la reina y solo él consigue curarla, por lo que el brahmán es premiado con el respeto y homenaje del rey. El cuento transmite el mensaje de que para el ingrato no hay redención.

¹⁵⁶ Mantengo el título en inglés de los nombres del tipo porque es así como se encuentran en los diferentes catálogos y el título sirve como referente para unificar todas las narrativas folclóricas.

¹⁵⁷ Conviene constatar que en numerosos casos, variantes orales e impresas (narradas generalmente de forma oral) del mismo cuento, existen paralelamente en una comunidad sin llegar a unirse y ni siquiera el informante llega a ser totalmente consciente de la dualidad de su tradición (El-Shamy, 1980: XLIX).

¹⁵⁸ El texto original del *Panchatantra* no se conserva, pero existen más de 200 versiones en más de 50 idiomas cuyo contenido a veces difiere. Existen varias reconstrucciones: La de Franklin Edgerton (1924) del texto sánscrito del *Panchatantra* original y es la base de las traducciones al inglés; la traducción *kannada* de Durgasimha (c.1031), que es una de las primeras traducciones existentes en la lengua vernácula de la India; la recensión de Purnabhadra (1199) y el *Hitopadesha* de Narayana, que es la versión más popular en la India. El CVN aparece en la traducción *kannada* de Durgasimha (cuento I.9.1) y en la recensión de Purnabhadra (I.9).

De acuerdo con la obra budista, el *Rasaváhini*¹⁵⁹, los protagonistas son esta vez un perro (que hace la función de ladrón de las joyas), una serpiente y un hombre. En esta ocasión, la serpiente muerde a la reina, y luego, tomando forma humana, declara que solo el prisionero podrá curarla. La historia también se encuentra en el cuento número 73 (*La ingratitud de un príncipe y la gratitud de una serpiente, una rata y un loro*) de los *Jatakas*¹⁶⁰ o *Historias de nacimientos*, atribuidos a Buda Gautama (*The Jataka: Vól. I, 177-181*), donde la serpiente y la rata son reencarnaciones de hombres, y el brahmán lo es de Buda antes de su iluminación. Aparece también en la *Gesta Romanorum* (capítulo 119, pp. 243-245)¹⁶¹, bajo el título *Sobre cómo de los seres que viven en el mundo, el hombre es el más ingrato con los beneficios recibidos* y cuyos protagonistas dentro del pozo son un león, una mona, una serpiente y un caballero, que hace el papel de hombre desagradecido¹⁶².

El capítulo XV de la versión castellana del *Calila e Dimna* relata su versión del *Panchatantra* con el nombre: *Del orebze et del ximio et del texón et de la culebra et del religioso*¹⁶³ (1984: 316-322). En ella, caen en una lobera un mono, un tejón, una culebra y un orfebre y es un religioso quien los saca de allí y quien logra curar a uno de los hijos del rey de la mordedura de la culebra. El mensaje explícito en este cuento es que el hombre bueno es mejor que cualquier animal de la tierra y que el hombre malo es más vil que cualquiera de ellos, además de que no hay ser más desagradecido que el hombre. Así, el filósofo que le narra esta historia al rey le recomienda que solo haga el bien a quien lo merezca y a quien lo agradezca.

Con respecto a las versiones clásicas de este cuento, la versión del Valle Nuevo solo varía en la adaptación de los elementos al medio que acoge este relato: como es que el pozo donde caen los animales y el hombre malo se encuentra en el desierto y no en un bosque. En las diferentes versiones los animales en apuros cambian, aunque se mantiene como constante a la serpiente, y en el CVN, los otros animales, un ratón y un zorro, también se acondicionan al medio del cuento por ser especies propias del desierto. El segundo motivo que diferencia estos cuentos del resto de las versiones clásicas es que la serpiente se enrosca sobre la cabeza de una princesa y no se trata de la mordedura de una serpiente a una reina o a los hijos del rey. Se trata de un elemento visible de fealdad y vergüenza para la hija del rey que solo podrá eliminar el héroe. Es un motivo que se repite en otros cuentos del Valle Nuevo, en forma de joroba en el rey o cuernos en la princesa.

El cuento posee abundancia de imágenes que nos remiten a significados exegéticos comenzando por la sed de verdad vital del héroe, que se sacia en el contenido del pozo. Coincido con la interpretación que J. Chevalier (1986: 849-50) hace del símbolo del pozo en

¹⁵⁹ En *Panchatantra* (Bentley, 1859: 194).

¹⁶⁰ Los *jataka* son una antigua colección de relatos cortos budistas que explican las vidas anteriores de Buda o de sus discípulos en su proceso por alcanzar la iluminación. Se remontan a la India en el momento del surgimiento del budismo (siglo VI a. C.) y sus protagonistas suelen ser animales que en ocasiones representan a Buda en una encarnación previa a la humana. Se encuentra traducido al español en *Jataka* (1998).

¹⁶¹ La *Gesta Romanorum* (1342) es una colección de *exempla* moralizantes anónima, esencialmente para uso de predicadores en discursos sacros. Traducida al castellano en *Gesta Romanorum* (2004).

¹⁶² La misma historia aparece igualmente en *Libre de meravelles* (1961) [1289] de Raimundo Lulio (vol.I, lib. VII, pp. 187-189); en *Los cuentos del papagayo* (1988) [1329] de Nakhshabi (noche 18, pp.143-148); en *Confessio amantis* (1980) [1390] de J. Gower (lib.V, cap.57, pp.452-456); en *Libro de los exemplos por a.b.c.* (1961) [c.1435] de Clemente Sánchez, (nº207 [136], p. 167); y en *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo* (2006) [1531] de Juan de Capua.

¹⁶³ Sobre el orfebre, el mono, el tejón y el religioso.

este cuento, como el secreto y la verdad que sale desnuda de su fondo; una verdad oculta, latente e invisible. Esta apreciación se podría complementar con la que aporta Chebel (2001: 354), que ve en el pozo un instrumento que posee una doble función: de igual manera que se extrae el agua salvadora del pozo, en él se vierte el mal que la tierra produce; es decir, que a él se arroja el mal y de él se recoge el bien. De ahí que la versión de los animales que aparecen en el cuento sean los más malignos dentro del entorno agrícola del informante, pero que, a pesar de su naturaleza, muestran su agradecimiento al ayudar al hombre, en contraposición a este, que una vez socorrido actúa al margen de las leyes naturales. A su vez, el acceso a este pozo se lleva a cabo por medio de cuatro escaleras, que Chebel (1995: 150) interpreta que simbolizan la progresión hacia el saber, el camino hacia el conocimiento y la transfiguración, y cuando estas son de descenso hacia el subsuelo, se consideran el camino hacia el saber oculto y las profundidades de lo inconsciente. En el cuento del Valle Nuevo la escalera descendente del pozo reviste el aspecto negativo mencionado por Chebel, con el que coincide, el acceso al conocimiento de una verdad ingrata e indeseada.

Los animales de este cuento, con sus símbolos antiguos, están presentes en todos los cuentos de la tradición oral universal, donde los defectos de estos tres animales temidos originalmente por el hombre bueno son los que verdaderamente le ayudarán ante sus más acuciantes necesidades. No obstante, me parece interesante destacar los símbolos y los matices que adquiere la serpiente en el contexto árabe y en concreto en el ámbito egipcio rural. La serpiente es el primero de los animales que aparece en la gradación de menos dañino a más dañino, conforme desciende las escaleras del pozo («No puedo sacarte porque tú dañás a la gente, la envenenas»). No resulta ajeno al subconsciente colectivo egipcio situar a este animal en los peldaños subterráneos, puesto que según su mitología, y siguiendo las referencias de J. Chevalier (1986: 925-938), el mundo subterráneo está enteramente puesto bajo el signo de la serpiente y el camino que recorre el disco solar para regenerarse está dividido en doce cámaras, que se corresponden con las doce horas de la noche y cuya primera cámara está compuesta por extensiones arenosas, habitadas por serpientes. En el orden en el que aparece acudiendo en ayuda del héroe, es el último animal y el más valioso, puesto que consigue sacarle de la cárcel, librarle de la pena de muerte y conseguir la mano de la princesa, por lo que pienso que el informante podría haber alterado inconscientemente el orden de aparición de los animales en el pozo, y porque en una gradación de peligrosidad debería de aparecer en el último peldaño, justo antes que el hombre (el más dañino de todos).

Los héroes masculinos son los más activos del cuento: el hombre bueno, el hombre malo (el joyero), el rey y el guardián de la cárcel, frente a la total pasividad de la heroína (hija del rey), que aparece tan solo como un objeto para castigar al rey y como premio del rey por salvarla. Los hombres que representan la naturaleza de la especie humana se manifiestan en sus facetas más opuestas: el primero representa todo lo positivo y por ello es premiado y el segundo todo lo negativo (situado en el peldaño más bajo de los seres que habitan este mundo) y por ello es castigado.

El hecho de que el hombre malo sea joyero es una perfecta excusa para lograr un cuento redondo puesto que su profesión le permite cobrarse el favor de vender la joya robada por el animal. Pero para conocer su significado en el cuento debemos remitirnos a la tradición

cuentística india de la que es original, donde el joyero suele representar el arquetipo del hombre avaricioso, mezquino y digno de desconfianza. En el *Panchatantra* se dice que el joyero cae al pozo al intentar escapar del tigre, que a su vez también se queda atrapado en su persecución y advierte al hombre bueno que no lo saque de allí, porque ese joyero es menos de fiar aún que el resto de los joyeros. El principio budista original de este cuento, como suelen ser todos los cuentos de estas características, era el deber de apiadarse de todos los seres vivos; sin embargo el último objetivo del CVN se aleja un poco de esta filosofía oriental y parece convertirse en algo más básico: el reflejar que el hombre puede ser el peor enemigo del hombre.

Cuento 2. *Los siete gozos y las siete penas*

Un hombre es humillado por su hermano porque tiene siete hijas y ningún varón. La hija menor (Es-Sett 'Anṣār) le propone a su padre organizar un combate a muerte entre ella y el hijo mayor de su tío. La chica se viste de hombre, vence al primo pero le propone que lleve a sus familias la sangre de una gacela y uno de sus dedos como prueba de su victoria. La chica se queda en las montañas, Dios se apiada de su sufrimiento y le envía un ángel en forma de gato para ayudarla. Se marcha a otro país vestida de *šēj* y allí la acoge un visir. El hijo del visir sospecha que es una mujer; para descubrirlo la madre le propone someterla a cinco pruebas. Gracias a la ayuda del gato parlante, se las ingenia para superarlas todas. Pide permiso al visir para volver con su familia, pero el hijo la sigue. Al llegar a casa de sus padres, Es-Sett 'Anṣār les relata la victoria sobre su primo, sus aventuras en casa del visir. El hijo del visir se presenta y ella le explica la verdad, él le pide matrimonio, y ella acepta a condición de que se casen también sus seis hermanas. Él las casa con familiares suyos y todos juntos celebran una gran boda.

Se trata de un cuento cuya base es, principalmente, la combinación de motivos de dos subtipos de *nouvelle* (cuentos novelescos): HE-S 923C§ *Girl Wins against Boy (usually, her Eldest Paternal-cousin)* y HE-S 884B* *Girl Dressed as a Man Deceives the King*. Debido a la inclusión de elementos maravillosos en este cuento, he decidido incluirlo dentro de este grupo.

Con el subtipo 923C§ HE-S *Girl Wins against Boy (usually, her Eldest Paternal-cousin) in a Contest of Worth*, tiene en común la siguiente relación de motivos de entre los enumerados por El-Shamy: siete hijas, hija como ayudante del padre (consejera), muchacha inteligente, madurez alcanzada al dejar la casa, mujer vestida como hombre, muchacha triunfa donde el muchacho fracasa (son primos paternos), prueba de sexo de muchacha disfrazada de hombre (coincide con nuestro cuento en la prueba de que las flores cerca de ella se marchitarían, si tiene el periodo, en la de trepar un árbol para hacer visibles los genitales masculinos y en la de bañarse desnuda), atracción pseudo-homosexual: hombre se enamora de otro hombre que resulta ser una mujer disfrazada. El-Shamy aporta numerosas referencias de su existencia en el valle del río Nilo, como es el caso del cuento *Padre de siete alegrías y padre de siete pesares* (El-Shamy, 1999: 113-128) recogido en Giza y en el que la heroína gana su reconocimiento gracias a su valentía e inteligencia pero, en esta ocasión, sin la necesidad de intervención de un

ayudante mágico. En esta versión se especifica que el padre de los siete niños es rico y que el de las siete niñas es pobre y el reto propuesto por la muchacha no es un duelo en batalla, sino una misión comercial. Hasta que lo logra convencer, el padre menosprecia el papel que pudiera desempeñar la niña pequeña en un asunto considerado propio de hombres adultos, que finalmente realiza ella mucho más provechosamente que él. En el valle del Nilo, el anfitrión acomodado del cuento es un rey, y la reina no cuestiona tan categóricamente, como en el cuento recogido en el Valle Nuevo, las sospechas de su único hijo sobre el género real de la heroína disfrazada, cuyo juicio es enturbiado por la fuerza de voluntad de la muchacha; virtud que considera propia de un varón. Igual que en el cuento 2, *Los siete gozos y las siete penas*, la madre le propone observar su manera de comer, que en el valle nilótico concreta más: un hombre debería comer a grandes bocados, y sentarse a la misma altura que los hombres a la mesa (una mujer aguardaría a que los hombres acabasen de comer para empezar ella). El cuento del valle del Nilo añade una prueba inexistente en el CVN: observar si, entre los tesoros del rey, ella se fija en las joyas o en las armas. La tercera prueba es, igual que en el CVN, subir a una palmera para coger dátiles, lo que supone una prueba visual y un componente erótico que la informante evita explicitar¹⁶⁴. La informante del valle del Nilo añade que para superar esta prueba la heroína decide atarse dos nueces y una zanahoria para simular los genitales masculinos, y coinciden asimismo en el episodio del baño que hacen juntos y en el de las flores que se marchitan (en el valle del Nilo: albahaca y menta), que ella misma sustituye. En el cuento recogido por El-Shamy, en la nota que deja en la puerta de su anfitrión reconociendo su identidad, añade su dirección, por si el hijo del rey la quiere localizar, y regresa a su casa con todas las riquezas conseguidas por sus habilidades comerciales. El hijo del rey la encuentra, se casa con ella y llega a ser reina, mientras que en el CVN también mejora su posición social al casarse con el hijo del rico y esposar a sus seis hermanas mayores.

En la versión argelina de este cuento (El-Shamy, 1999: 128), *Siete chicas y siete chicos*, la heroína pasa las pruebas por pura suerte, se enriquece por medio de engaños inintencionados en el mercado y su primo muere a espada. A pesar de su simbolismo, parece tener la misma finalidad didáctica que el CVN: que no se debe menospreciar a las mujeres. La versión marroquí¹⁶⁵, *Siete hojas y siete hijos* (El Koudia, 2003: 64-71), añade un nombre para cada hermano: Aroush (el padre de las siete niñas) y Haroun (el de los siete niños). Aroush humilla a su hermano refiriéndose a él como al padre de los siete pecados y a él mismo como al padre de las siete virtudes. La heroína también es la hija menor, que en esta versión se ofrece para demostrar las habilidades femeninas sobre las masculinas, así como para destacar la astucia y capacidad de inventiva de las mujeres («nuestro trabajo es contar cuentos y la vuestra es escucharlos»). Las tareas difieren considerablemente con las del CVN, a pesar de

¹⁶⁴ Según El-Shamy (1990: 99) "La obscenidad", especialmente en el contexto del relato de historias, no viene determinada por la mera apariencia de las palabras de referencia específicas para ciertos actos, sino más bien por el contexto de su aparición y la intención de decirlas.

¹⁶⁵ En el cuento marroquí, *Padre e hijas* (El-Koudia, 2003: 42-52) también la heroína también se disfraza de hombre y cura al hijo del sultán, que se quiere casar con ella, pero él sospecha que es una mujer. La madre y él le hacen pasar pruebas para comprobar su sexo y ella las supera. El hijo del sultán escribe una carta a su padre calumniándola; lo que la hace mantener el disfraz de hombre para salvar su vida, hasta que un día acuden a pedirle consejo el sultán y su padre; ella les cuenta la historia de su vida.

que también están enfocadas a engañar a un hombre. En esta versión los antagonistas son el tío paterno y su primo, y además el primo tampoco acaba casándose con la heroína (como sería lo habitual en la tradición árabe), sino que es asesinado por su padre por haber sido vencido por una mujer en las tres tareas que debía superar y que son socialmente consideradas tareas propiamente masculinas (regar un campo de maíz por la noche y traer riquezas a casa a través de transacciones comerciales). Igualmente en esta versión se introducen unos antagonistas que no aparecen en el Valle Nuevo, los *gūl*.

En la versión sudanesa (Al-Shahi/Moore, 1978: 134-144), que se titula como el nombre del personaje masculino por el que se hace pasar la heroína *Yousif Al-Saffani*, el antagonista es un sultán tiránico, padre de siete muchachos y el padre de la heroína es un hermano pobre de este sultán, así que ella se casa con su primo paterno, que también es el hijo del sultán.

Tras conocer las otras versiones árabes del mismo cuento, he comprobado que el cuento del Valle Nuevo incorpora, en general, motivos más violentos que el resto y que la sangre cobra un papel protagonista: el duelo a caballo vestido de hombre, la amputación del dedo de la heroína, la prueba del cántaro con sangre del vencido, la caza y sacrificio de la gacela o la sustitución de la sangre del vencido por el de la gacela. Aunque el motivo del duelo a espada también se incluye en la versión argelina, el CVN es más indulgente con la suerte del primo paterno y no lo mata como en este, pero debe cortarse un dedo para engañar a su familia y fingir la victoria del primo. Esta prueba, en la que la heroína defiende el honor de su padre, es una prueba de valentía y bravura, que sustituye a las pruebas que aparecen en las otras versiones árabes relacionadas con la pericia comercial. Otro elemento que distingue al CVN de los otros es la incursión de un ayudante mágico en forma de gato que le ayuda a pasar las pruebas a las que le somete el hijo del hombre rico y su madre para descubrir que es una mujer haciéndose pasar por hombre, mientras que en las otras versiones no necesita de este ayudante y se vale por sí sola. Cuando regresa a la casa familiar, en un principio, sus padres atribuyen su victoria a un milagro divino y no a méritos propios. Asimismo, cabe destacar la omisión de elementos sexuales explícitos por parte de la informante del CVN como es la prótesis vegetal imitando los órganos masculinos que se coloca la heroína del valle del Nilo, y que evita con una palabra de relleno (*el-betā'*, el eso).

El segundo subtipo con el que este cuento tiene motivos comunes es el HE-S 884B*, *Girl Dressed as a Man Deceives the King*, que también comparte elementos con versiones de la península ibérica, como ocurre en la tradición gallega (Noia, 2010: 459). En el cuento de Galicia, *A rapaza vestida de soldado*, la hija mayor se viste de hombre para entrar en el ejército del rey porque cada matrimonio debía enviar a un hijo varón para servir al monarca y así Martuxiña se convierte en Martuxón. Es la madre de un compañero del ejército quien sospecha («Los ojos de Martuxón de mujer son, que se varón no son») y la prueba decisiva es el baño juntos, del que escapa a su casa y allí el compañero la descubre haciendo tareas domésticas y vestida de mujer. La reconoce por los dientes negros de fumar y los callos en las manos de la vida en el cuartel. Noia remarca, en los comentarios sobre este cuento, la amplia difusión de esta misma historia por diversas tradiciones hispanas en cuentos y romances, como

de *La doncella guerrera*¹⁶⁶, conocido en la tradición hispánica, al menos desde el siglo XVI, y según García Surralles (1994: 6, citando a Menéndez Pelayo, 1944) era también conocido por los sefardíes de Oriente. Con respecto a las once secuencias de la versión larga¹⁶⁷ en la tradición moderna del romance de *La doncella guerrera* descritas por G. Surralles (1994: 8), la única secuencia en la que difiere del CVN es el atributo femenino que hace dudar al héroe de la masculinidad de la heroína; mientras en el romance la caída de su sombrero de caballero descubre su melena, en el CVN son sus ojos de mujer los que lo hacen dudar.

Este cuento retrata una serie de actitudes consideradas tradicionales en el contexto familiar árabe y en su sistema de valores, como es la relación entre padre e hija en asuntos de naturaleza no íntima, en contraposición con el tipo de relación de complicidad entre madre e hijo en los asuntos más personales de este.

Es-Sett 'Anṣār es una heroína con nombre propio, cuyas cualidades ya aparecen reflejadas en su nombre, puesto que su raíz se refiere a «aquella que da la victoria y defiende». Es la hija menor de siete hermanas, a las que su tío se refiere como «las siete penas», mofándose ante su padre de que no tiene hijos varones. Ella toma las riendas de la situación, se disfraza de caballero y se bate en duelo para defender su valía, en un esfuerzo de la muchacha por ocupar el lugar del varón inexistente. Así el cuento da la vuelta a los valores tradicionales del beneficio social de tener hijos varones, en detrimento del recelo de tener hembras de las que estar constantemente pendientes para que no deshonren a la familia debido a su supuesta vulnerabilidad sexual. En este relato, finalmente, es una hija la que trae el honor y la prosperidad a la familia por medio de su matrimonio con un hombre adinerado, y la que también consigue casar a sus otras seis hijas y que logren una buena dote.

En el plano sociológico, el CVN coincide con las consideraciones que C. Slater (1979, citado en Surralles, 1994: 7) hace sobre el romance de *La doncella guerrera*, en el contexto tradicional mediterráneo, donde se iguala masculinidad con honor (buen nombre y reputación de una familia) y feminidad con honra (castidad, respeto al varón).

Otro valor fundamental de la tradición árabe y cuya importancia cobra peso en el cuento es la devoción por sus padres; es cariñosa y respetuosa con ellos, y estos a su vez sienten un profundo amor por ella (se quedan ciegos de tanto llorar su pérdida y ululan y tocan instrumentos cuando ven que está viva y que ha sido ella la verdadera vencedora). Este papel sensible de un padre que llora tanto por la pérdida de su hija también es un motivo novedoso en el CVN. Otro principio básico de la sociedad árabe desde tiempos preislámicos plasmado en este relato es el de la hospitalidad y el agradecimiento al anfitrión; la heroína justifica que miente sobre su sexo al visir, que le abrió su casa y a su familia porque las circunstancias le obligan; y pide a su padre que les corresponda.

Es-Sett 'Anṣār decide vestirse de hombre (según la vestimenta tradicional local) para poder andar libremente sola por el mundo («La hija se vistió de hombre para que nadie le

¹⁶⁶ Para más información sobre este romance (teorías sobre su origen, versiones y su conversión en canciones infantiles), véase García Surralles, 1994. Otros estudios de interés, referenciados por Lorenzo Velez, 1997 son: Benavides, 1952, donde el autor sostiene un origen histórico para el romance situándolo en la guerra que emprendieron los Reyes Católicos contra Alfonso V de Portugal, Luis XI de Francia y los partidarios de la Beltraneja; Castro, 1924; Pires, 1958; Delpech, 1985; De Cossío, 1942.

¹⁶⁷ La versión corta finaliza con el enamoramiento del príncipe y la larga, en la que la princesa es sometida a una serie de pruebas para descubrir su género y después se casan (G. Surralles, 1994:7)

dijese nada.»/ «Ella vestía de hombre, como un *šēj*»). Christine A. Jones (2008: 242) refleja en su artículo sobre el cambio de vestimenta cómo este motivo se desarrolla de modo similar en muchos cuentos y que el disfraz más común de una mujer como hombre en los cuentos universales es, como ocurre al inicio del CVN, el de caballero. Si bien existen cuentos populares que cuentan una metamorfosis real, en el que la niña se convierte eventualmente en un hombre para legitimar sus hazañas, en la mayoría de las versiones árabes de esta historia, el intercambio de ropa toma la forma de disfraz temporal. A diferencia de las historias de metamorfosis sexual, los cuentos de cambio de género dan lugar a la ambigüedad de la identidad de la heroína. La mujer o niña disfrazada delata invariablemente hábitos culturales o intereses asociados con la feminidad que despiertan la curiosidad de los otros personajes de la historia (en Es-Sett 'Anṣār son sus ojos). A menudo, ella es sospechosa de ser mujer y se somete a pruebas para mantener su ficticia identidad sexual masculina. Este tipo de cuentos terminan inevitablemente cuando se descubre la identidad de la niña, un acontecimiento dramático que resuelve la ambigüedad de la identidad de la heroína. En lugar de recibir una sanción, la revelación de su género trae gloria a la heroína y la mejora social a través de una unión real que la coloca en el trono. La manera escogida en el CVN para que el hijo del visir descubra su verdadera naturaleza es que la vea en una actitud totalmente contraria a todo lo que él había observado antes en ella y que debe definir su papel tradicional y estereotipado como mujer («salió a la puerta de su casa que daba a la calle, allí se puso a barrer y a hacer, a cuidar el ganado, preparó el animal para sacrificar y todo»).

Una de las metáforas de la mujer más usadas en el folclore oral árabe es el de la gacela. Esta hija del desierto es símbolo de vulnerabilidad y frente al cazador, principio activo, la gacela simboliza el alma pasiva (Chebel, 1995: 180). El sacrificio de la gacela simboliza aquí la muerte de la niñez de la heroína para adentrarse en su etapa de madurez y el abandono de su condición femenina-dócil para adoptar el papel de un hombre y buscar el reconocimiento de su valía personal más allá del sexo.

A pesar de su victoria, demostrando así su competencia por encima de la de un hombre, se compadece de su primo paterno («para mí no es un premio el matarte y meter tu sangre en un cántaro») e ingenia una manera de evitar el fatal desenlace acordado por su familia. El conflicto que surge entre prima y primo paterno es inhabitual conforme a la antigua costumbre árabe que ampara la idoneidad de esta unión conyugal, por encima de las riquezas materiales. La elección de otro esposo se podría justificar por una posible irreconciliable ofensa de su tío hacia el honor de su padre al ser insultado en el inicio del cuento. De hecho, en la versión del valle del Nilo se justifica el rechazo por este, representando al primo paterno como el antagonista de la heroína, un estafador, un mentiroso y un ladrón que no entrega las mercancías ganadas por ella al padre de la muchacha y que por último es desenmascarado por ella durante un juicio público en el que aparece el hijo del rey como testigo. De esta manera, descubre abiertamente que los valores de género preconcebidos socialmente no se han ceñido a la realidad.

El hijo del hombre rico (visir) es el único heredero y es un muchacho seguro de sí mismo y persistente con sus convicciones. Esta virtud es recompensada con el reconocimiento público de su teoría sobre el género de Es-Sett 'Anṣār y con la boda con esta mujer a la que ha llegado

a admirar, a pesar de que ella ha burlado todas las pruebas a las que la había sometido («Voy a pedir tu mano a tu padre porque tengo que casarme contigo por haber hecho todo lo que has hecho. Deseo estar contigo. Quiero casarme contigo»). A continuación sigue todos los pasos y preceptos sociales establecidos para la boda tradicional árabe («Fue junto a sus padres y estos le dieron su aprobación, cenaron y se lo pasaron bien, gracias al Señor, y luego fue a responder ante sus propios padres, los cuales le dieron sirvientes y esclavos y de todo en una noche. La boda duró tres noches»).

La muestra de sangre del vencido es el precio de una ofensa estimada como grave y que se puede llegar a comparar en ese sentido con la muerte del honor familiar en el CVN, y a la cual le sigue un examen de coraje. Por otra parte, el simbolismo de la amputación del dedo es también significativo («Cazamos una gacela, la matamos y ponemos su sangre en el cántaro. Me cortas el dedo y lo ponemos en la boca del cántaro para que piensen que es mi sangre y digan que tú me has matado»), debido a que considero que la intención del cuento es hacer referencia al dedo índice, que es el dedo que simboliza la *šahāda* (profesión de fe) y es igualmente el dedo del testimonio (Chebel, 1995: 141).

En cuanto a su estructura, en el cuerpo del CVN se inserta una parte rimada que no aparece en las otras versiones y son un recurso muy utilizado en los relatos recogidos en el Valle Nuevo. A través de esta, la heroína confiesa sus proezas y su verdadera identidad a la puerta sin vida de la casa de su anfitrión, representando así su deseo de dirigirse a esta familia. La informante incluye igualmente una triple fórmula de cierre («Y la envolvió en la seda de la boda y llegó. Si la llave tuviera, un poco de manzana te diera. Y morita a morita, se acabó la historietita»).

Cuentos 3-4. *La anciana y su hija* (versiones A y B)

El hijo del sultán ve todos los días leche de cabra tirada delante de la puerta de la casa de una anciana que no tiene hijos. Cuando el muchacho le recrimina por haberla tirado, la anciana le dice que es agua con la que su hija lava la cara; más tarde le enseña un pequeño plátano, diciéndole que es un dedo de la muchacha. El muchacho se enamora de esa misteriosa mujer y quiere casarse con la ella. La anciana pone diferentes disculpas para no enseñarla pero ante la insistencia del muchacho accede a que se case con él. La anciana viste de novia una muñeca de madera (versión B: un jarro de loza) para hacerle la procesión, pero evita que la metan en el coche. El día del baño de la novia finge que la muchacha se ha escapado (versión B, se le rompe el jarro, le cae al mar y pide que la rescaten). La anciana cae en un agujero donde encuentra un reino subterráneo (habitado por los *ŷinn*, un reino submarino de los *ŷinn* en la versión B), y allí salva de la muerte al futuro regente a cambio de dinero y de llevarse a la más guapa de sus tres hermanas. Dejan marchar a la *ŷinniyya* imponiéndole la condición de que no hable con ningún humano. La anciana lleva a la *ŷinniyya* al manantial y la hace pasar por su hija, se casa con el hijo del sultán y tienen dos hijos y una hija (versión B, un solo hijo). El marido la repudia y se casa con otras dos mujeres porque esta no habla, hasta que un día lo hace para contestar a los insultos de las esposas. Al enterarse, el hijo del sultán se divorcia de las otras y vuelve a tomarla por esposa. Organiza un gran banquete para todos los vecinos, que prepara la *ŷinniyya*, ayudada por *ŷinn* humanos y animales. La madre hace caer a sus hijos de las

monturas delante de ella, y ella grita; así la gente comprueba que no es muda (versión B, el hijo del sultán la sorprende hablando con su hijo, ella se escapa y desaparece para siempre).

La primera parte del cuento se enmarca dentro del tipo ATU 877 *The Old Woman who was skinned*, que en el ámbito árabe se registra en el valle del Nilo, Siria y Palestina; sin embargo, no he tenido la oportunidad de manejar esas referencias. La segunda parte coincide con el tipo ATU 705 A* *The banished wife*, sobre el cual aparecen referencias registradas en el catálogo judío y en el turco, pero no en el mundo árabe propiamente dicho, ni tampoco figura en el catálogo de El Shamy.

El CVN se diferencia de los motivos enumerados por ATU en que allí la anciana quiere casar a su hermana fea y vieja con un príncipe que quiere una novia joven y guapa, mientras que el CVN finge tener una hija bella, pero no tiene descendencia alguna. Para engañar al príncipe, le muestra solo el dedo de su hija a través de la cerradura, y en el CVN le enseña un plátano por el mismo medio. En ATU, el príncipe descubre la fealdad y vejez de la novia en su noche de bodas, la tira por la ventana, las hadas son testigos y se ríen tanto de la anciana que deciden recompensarla por este momento de diversión, convirtiendo a su hermana en una joven hermosa; entonces el príncipe se casa con ella. Mientras que, en el CVN, la anciana sigue todo el proceso previo a una boda tradicional *wahatí*, ocultando la inexistencia de su hija. Encarga una muñeca de madera para sustituirla, hasta que llega el momento de bañar a la novia; entonces tira la muñeca al agua y llega accidentalmente a un mundo sobrenatural de donde rapta a una bella *ÿinniyya* y la hace pasar por su hija; el príncipe la esposa. Este último episodio es el que se funde con el cuento ATU 705 A* *The banished wife*.

En el cuento *Los cuarenta machos cabríos y el macho cabrío que cabalgaba sobre un macho cabrío* (Artin, 2005: 55-62), se presenta un subcuento llamado *Historia de la anciana* en el que también aparecen los motivos de entrada de una anciana al submundo (cuya puerta está a la orilla de un río al ponerse la luna), su encuentro en él con unos *ÿinn*, rodeados de riquezas, la boda de un *ÿinn* con un humano, la imposición de una condición para vivir en el mundo de las personas, su ruptura y su regreso definitivo con el hombre.

En lo que se refiere a la segunda parte del CVN, (705 A*), alejándonos de las fronteras egipcias, he comprobado que las historias incluidas en el cuento de *La anciana y su hija* comparten motivos con dos historias de *Las mil y una noches: la Historia de Hasan, el joyero de Basora* (Noches 437 a 435), donde la princesa Menaru es-Sunna es una mujer pájaro o cisne de la que se enamora un muchacho al verla bañarse desnuda. Se la lleva a su tierra, se casan, tienen un hijo, pero finalmente ella huye y vuelve a su mundo con su hijo. Y la segunda es *Julnar del mar y su hijo el rey Badr Basim de Persia* (Noches 739 a 756) donde un viejo rey compra una bella mujer a un mercader con la que pretende tener el hijo que no consigue con ninguna de sus concubinas y se casa con ella; solo cuando concibe un hijo rompe su silencio y le cuenta que es la hija del rey del mar.

En el ámbito europeo, este cuento tiene motivos comunes con la famosa leyenda medieval de Melusina. En ella Raimundo de Poitou, señor de Lousignan, conoce a una mujer en medio del bosque de la que se enamora y a la que pide en matrimonio. Ella acepta con la condición de que nunca podrá verla en sábado. Ella le provee de



20. El descubrimiento del Secreto de Melusina, de *Le Roman de Mélusine*. Por Jean d'Arras.

riquezas, tiene con él diez hijos y viven felices hasta que su primo consigue emponzoñarlo e inducirlo a que se salte la condición de Melusina. Así fue como Raimundo descubre la cola de serpiente de su esposa y su condición de hada. Ella despliega sus alas, y regresa volando a su mundo; solo promete volver cada vez que muera un señor de Lusignan.

Hallo asimismo la presencia de motivos comunes en la leyenda de Doña Mariña, que explica el origen de una familia de origen gallego apellidada Mariño, que también se encuentra en una compilación genealógica portuguesa del siglo XIV, *Livro de Linhagens do Conde Dom Pedro*. Carré Alvarellos (1977: 181) cuenta, en su versión de la leyenda de Doña Mariña, como «allá por el siglo XIII-XIV», vivía un conde llamado don Froilán, que se encontró con una hermosa sirena, quiso casarse con ella y se la llevó a su castillo. Don Froilán la llamó Mariña, pero era muda, lo cual entristecía al conde, y más cuando nació su hijo primogénito y la madre no podía hablarle. Don Froilán arrebató al niño de los brazos de su madre e hizo ademán de arrojarlo a las llamas. Ella profirió un grito de espanto e hizo tal esfuerzo que arrojó de la boca un pedazo de carne que le impedía hablar. Y desde entonces habló normalmente para alegría de todos.

Muy similar a esta leyenda es el texto medieval del siglo XII, *La ninfa de Sicilia*, donde el monje cisterciense Geoffroy d'Auxerre recoge una leyenda siciliana en la que aparece el mismo tema de la mujer marina y muda casada con un humano, y que termina aconsejando a los fieles contra formas de idolatría como hablar a estas criaturas demoníacas (Cardigos, 2006: 91-92).

Este cuento inserta, a su vez, elementos del entorno cotidiano y religioso de la informante («Sacrifica este camello, córtalo y cocínalo. Yo tengo una *jatmiyya* y les voy a leer el Corán a los niños. Salgo a rezar mientras tú preparas este camello y lo acabas para el banquete»). Y de este modo habla de la cocina árabe.

Se trata de un cuento cargado de símbolos que caracterizan a la antigua sociedad áraboislámica y otros elementos propios de la sociedad del Valle Nuevo, como vemos a continuación.

La anciana, que en la versión A tiene el nombre tradicional islámico de Zaynab (la hija mayor del profeta Mahoma), no tiene descendencia. Algo que no está bien visto en la sociedad islámica, puesto que procrear y preservar la raza humana son las principales metas del matrimonio en el islam. La mujer estéril o sin descendencia es un deshonor para su matrimonio

porque se espera que las mujeres tengan hijos, y, además, aquellas que no pueden tenerlos se enfrentan al temor constante de que el marido busque otra mujer.

En el universo islámico, la leche, como la miel, el pan y el aceite, es un alimento excelso y la señal de un presagio feliz. Los lazos de consanguinidad en los países árabes, a veces, son reforzados o establecidos gracias a la leche. También simboliza la pureza y la bendición (Chebel, 1995: 242). El canon de belleza de la mujer árabe es el de una mujer de piel blanca y sin impurezas. El hecho de que el agua de lavarse la cara salga blanca, exageraría el blanco ideal de cara de la muchacha. En el catálogo portugués: AT 877 *A Vella Esfolada* [*The Old Woman Who Was Skinned*], encuentro el motivo de la leche y el de la piel de la muchacha en una versión diferente: Una vieja convence a un príncipe (hombre rico) para casarse con su nieta (hija) fea: alegando que el agua perfumada que ella echa por la ventana es la orina de su nieta; le impide ver a la muchacha argumentando que la piel de la muchacha es tan delicada que tiene que ser protegida de la luz del sol, hasta que él se case con ella.

La anciana, en sustitución del dedo de la muchacha, le muestra un plátano («Le llevé una pieza de plátano pequeño, la pintó de rojo y amarillo y le dijo: Este es el dedo de la muchacha que tengo»), pintado previamente con la mezcla de los colores rojo y amarillo para imitar el color de sus dedos. La explicación al porqué de estos colores podría deberse a que la mezcla de estos colores daría el color naranja con el que representaría el color de una mano pintada de alheña. En las bodas, los novios se aplican la alheña sobre la mano; se recubre de alheña toda la mano de la novia mientras que solo se aplica en el dedo meñique del novio (Chebel, 1995: 141). A pesar de todo ello, también hay que tener en cuenta la posibilidad de que la informante se haya confundido en la elección de los colores mencionados.

La figura de una mujer en madera (en la versión B: una tinaja con asas) representa una muñeca que sustituye a la princesa procedente del subsuelo, que es una heroína pasiva al igual que este juguete. La novia se muestra como una figura decorativa en la ceremonia de la boda, donde permanece inmóvil vestida y engalanada para que todos la vean y en el resto del relato la llevan y la traen sin ofrecer resistencia hasta que sus hijos están en peligro. Al narrar el cuento, la informante menciona explícitamente que le encargó al carpintero una *ğalābeyya* de madera. Probablemente use elementos de otro motivo que se repite en los cuentos árabes, que es la costumbre de encargar a un carpintero un vestido de madera, como disfraz de una muchacha huérfana que se oculta de la persecución de una *gūla*, tal como muestra el cuento palestino *Ejsheshbón* (Rabadán, 2002: 36-37). En este, la heroína solo se quita el vestido para bañarse en el manantial, hasta que un día la descubren las ocas que cuida el hijo del sultán.

Las vecinas quieren llevarse a la novia para bañarla, según la tradición árabe: «Déjanos lavarla en los pozos, en el manantial, en el pozo en lo que sea; en el agua». El agua limpia y purifica, e igualmente es el emblema de la germinación y de la fecundidad de las plantas y de mujeres estériles, que se someten a baños rituales. Aparte de la purificación que ofrece el agua, en la simbología sexual, el agua es metáfora del esperma, y es usada para protegerse del demonio y del mal de ojo (Chebel, 1995: 149)¹⁶⁸. En cuanto a las mujeres estériles, estas se

¹⁶⁸ En las cantigas de amigo también se presenta el agua como símbolo sexual; por ejemplo, Pero Meogo (un trovador gallego-portugués del siglo XII-XII, del que se conservan nueve cantigas de amigo) en la novena cantiga cuenta como 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

someten a baños rituales buscando la fertilidad. De ahí la bendición, que menciona Chebel (1995: 149) que rodea a ciertas fuentes, consideradas como benéficas (donde se baña a la novia) y la supuesta maldición que rodea a ciertos lagos, aguas estancadas y otras fuentes magníficas, de donde proceden los seres sobrenaturales de la versión B del CVN.

La segunda parte de la versión A nos lleva al reino del subsuelo, un mundo de fantasía que hace de la historia un relato maravilloso. En ese reino, la anciana, dotada de habilidades como curandera, sana al rey y amenaza a sus hermanas con volver a enfermarlo si no le permiten llevarse a la hermana menor y a su mundo como su hija. Ya en el mundo real, aparecen como ayudantes mágicos seres fantásticos llegados del reino interior para ayudar a la *ÿinniyya* a preparar el banquete. La anciana entra accidentalmente en este mundo subterráneo cuya puerta de entrada se localiza en un manantial o en una poza en el mar:

...Esta madre fue sola hacia este manantial. Cogió y cuando se marcharon, se encontró con todo en silencio, ella fue, como si dijeras: por la noche. Se puso a andar cerca del amanecer y se cayó [en un agujero] en el que no había nada. Había una luz en la oscuridad. Miró, anduvo y se encontró un pequeño vecindario bajo la tierra abierta. Cogió y bajó a este pueblecito: al bosque que había debajo de la tierra, el camino de los reyes; los reyes de debajo de la tierra... (3. *La anciana y su hija* [versión A]).

La esposa del héroe (hijo del sultán) posee las características típicas de las *ÿinniyya*. La anciana había raptado a la más bella de las *ÿinniyya* para ocupar el papel de su hija; tan agraciada que la gente al verla la compara con un ángel. Su marido humano también la compara con este ser cuando supera la difícil tarea de matar y cocinar un camello para un banquete multitudinario. Aunque la informante de este cuento se refiere a la hija de la anciana como si se tratase de un ángel, según la mitología árabe se correspondería con la descripción de una *ÿinniyya* buena y creyente, un personaje a medio camino entre ángel y humano. Su belleza es comparada con la luna y con el sol. («¡Esta es como la luna! ¡Esta es una luna! ¿Por qué se va a casar con una tercera?»). El sol en Oriente Medio es el espíritu que ilumina el mundo y regula además los tiempos de oración. A cambio de vivir en el mundo de los humanos, la *ÿinniyya* estará sujeta a severas condiciones que impone su comunidad, pero que siempre acaban siendo quebrantadas por culpa del ser humano¹⁶⁹. En este cuento, la condición que se le impone a la *ÿinniyya* es la de no hablar nunca; pero, el marido urde un plan para que rompa su silencio y así ocurre, lo que motiva que deba volver a su mundo. En la versión A, él evita el forzoso desenlace agarrándola e inmovilizándola fuertemente con su *‘abāya*, mientras que en versión B, no consigue alcanzarla y regresa al agua para siempre. Esta versión cuento valora una virtud, también muy tratada en *Las mil y una noches*, de la que hace gala esta *ÿinniyya*: la clemencia. A pesar de que su esposo humano rompe la única condición impuesta,

como excusa que un ciervo le enturbió el agua, por lo que tuvo que quedarse allí hasta que el agua se aclaró. El ciervo es un símbolo sexual masculino, una connotación erótica del ciervo que «revuelve» el agua y que simboliza al amigo. Mientras que en el cuento mencionado de Rabadán aparecen ocas parlantes que descubren a Ejsheshbón mientras se baña en el manantial y que simbolizan a muchachos pretendientes.

¹⁶⁹ En el cuento de *La sirène* (Basset I, 2005: 122) un mercader se encuentra casualmente un enorme pez que se asoma desde el agua y lo saca a la superficie. De su oreja le sale una bellísima muchacha blanca de cabellos y ojos negros, que al salir se pone a chillar, muere y regresan su cuerpo al mar.

ella acaba apiadándose de él. La *ÿinniyya* procede del mundo de los *ÿinn*, seres sobrenaturales que viven en poblados subterráneos y conviven con animales que hablan. En el CVN se mencionan elefantes, gatos y perros «y a otros animales grandes y pequeños» que son invisibles al ojo humano y que también tienen sus propios monarcas, pero que se encuentran en una jerarquía inferior a la de los *ÿinn* antropomórficos.

Este es, prácticamente, el único cuento del conjunto del *corpus* que analizo en el que se mencionan días de la semana. Uno de los episodios se sitúa en viernes debido al carácter religioso de este día y a su vínculo con el momento del rezo colectivo en la mezquita, que sirve como espacio común de reunión («Llegó el siguiente viernes y el sirviente se llevó a Şūr, Manşūr y a Medanet er-Rasūl, los puso sobre la bestia, sobre el camello y sobre el caballo, y llegó frente a la puerta de la mezquita»). Asimismo se menciona el jueves, que, según Chebel (1995: 228), es un día benéfico por su asimilación con la cifra cinco¹⁷⁰ y todas las acciones que se emprenden en este día están bendecidas, de alguna manera, de antemano. («La noche de bodas será, como si dijeras, el próximo jueves; la próxima semana»).

Las referencias religiosas son constantes, y en especial se relacionan con el hijo del sultán (hombre que sigue los preceptos del islam: oración, obras caritativas...), lo cual también es un motivo que no aparece en otras versiones y contextualiza el cuento en el entorno de la informante.

Cuento 5. La anciana y su hija (variante 1)

Una niña va a vivir a casa de una anciana en una montaña. Cuando la niña es una joven casadera, se difunde la noticia de la boda del rico eš-Šāṭer Moḥammed. La anciana se presenta en el banquete y le ofrece cambiar a la novia por su hija. Le revela que es una bella joven que vive en su casa, pero que no la podrá ver hasta el día de la boda. Eš-Šāṭer Moḥammed intenta ver a la hija de la anciana, pero la anciana se niega hasta que finalmente consigue verla. Se enamora de ella y anula la boda con la otra mujer. Su familia se indigna por la falta de posición social de la nueva prometida, pero él se casa con la hija de la anciana.

Es una variante de *La anciana y su hija*, donde el cuento pierde casi todos sus elementos mágicos, aunque se conserven algunos de ellos: la niña se le aparece misteriosamente a la anciana (que en este cuento es la ayudante de la heroína), que vive aislada del resto del pueblo en una montaña (espacio donde viven los seres mágicos de los cuentos del Valle Nuevo¹⁷¹) y enigmáticamente actúa para que la mujer con quien está a punto de casarse desaparezca, de modo que la “heroína humilde” se case con el príncipe (eš-Šāṭer Moḥammed). También en este cuento es la belleza de la heroína la que gana el corazón del príncipe. No obstante, aparecen aquí dos motivos que no hallo ni en la descripción del tipo ATU 705 A* *The banished wife*, ni en ninguna de las dos versiones del CVN de *La anciana y su hija*: los celos que provoca la condición social pobre de la muchacha en la familia del príncipe y el encargo a los joyeros de alhajas para adornar a la novia, cuya profusión es característica de

¹⁷⁰ En árabe proceden de la misma raíz y la misma idea del número cinco.

¹⁷¹ Cf. referencia al simbolismo de la montaña en el cuento número 10, *Las palomas*.

los adornos de las novias de la tradición árabe. El motivo de las joyas de la futura novia, además de adorno embellecedor, tiene la función de compensar la falta de estatus social de la muchacha que reclama la adinerada familia del novio para dar su consentimiento a la boda («Se casó con ella, se la llevó, se fue junto a los joyeros de eš-Šāṭer... al atardecer... Se casó con ella»). Asimismo esta variante difiere de las otras en que el papel de la hija de la anciana es absolutamente pasivo a partir de que alcanza la edad de casarse.

La informante recurre frecuentemente a interpelar la atención del oyente con frases hechas como: «Qué Dios te proteja» (*be-salamtek*) o “fíjate” (*'atariyā*). También aproxima el relato a su contexto más cercano, comparando el pueblo del cuento con su propio pueblo (Barís) y haciendo del cuento un suceso que podría haber pasado en él («Organizó su boda y reunió al pueblo [uno como este] y después ella fue»), lo que podría ser una de las razones de la eliminación de los elementos mágicos del cuento.

Cuento 6. *El estornino (Ez-Zerzūra)*

Un campesino ve cortados los tréboles que había plantado. Se esconde para descubrir al autor y ve a una hermosa mujer que lleva allí su vaca a pastar; la mujer huye, pero él le da alcance. El hombre le pregunta si es humana o *ŷinniyya*, pero ella no contesta a esa pregunta. Intenta tocarla, pero ella lo para exigiéndole casarse con ella según las leyes islámicas y que le pone la condición de que nunca pronuncie la palabra “estornino”. Se casan, tienen hijos y viven juntos varios años hasta que un día, cuando el marido ve a la *ŷinniyya* recoger los granos de trigo que habían caído al suelo pronuncia la palabra ‘estornino’. Ella le recrimina haber infringido una ley divina, da por finalizada la relación y echa a correr. El campesino la sigue hasta las puertas de su ciudad. Ella le advierte que si traspasa las puertas, morirá, pero le ofrece un cabello suyo para que, cuando la necesite o necesite dinero, lo frote y ella se presentará ante él. A cambio le pide poder llevarse a sus hijos cada vez que la invoque. El hombre pierde el cabello; se acerca al pie de las puertas del lugar donde vive la *ŷinniyya*, pero ni ella ni sus hijos vuelven a aparecer y él llora hasta el día de su muerte.

Este cuento está basado en una leyenda local, con motivos de la tradición cuentística árabe y de *Las mil y una noches* (presencia de los *ŷinn*, ciudad fabulosa perdida en el desierto¹⁷², cabello mágico). Comparte motivos con el tipo HE-S 400, *The man on a quest for his lost wife*. [*Supernatural (fairy) wife departs for her own homeland*] (hada [*ŷinniyya*] con características de pájaro, boda de una *ŷinniyya* con un humano, objeto mágico [pelo], hada [*ŷinniyya*] se lleva a sus hijos cuando le deja). Es un tipo muy extendido por todo el mundo árabe, según registra El-Shamy. Encuentro asimismo motivos comunes con el tipo 409A* de ATU *The girl as Snake* (una serpiente que es echada al fuego se convierte en una mujer y se casa con su rescatador, en donde el marido de la esposa sobrenatural le promete no llamarle

¹⁷² Como, por ejemplo, Iram, «la de los altos pilares», de la mitología árabe; una ciudad mítica construida con los materiales más preciosos por Shaddad, el rey de la tribu de los ‘ad, quien intentó reproducir el paraíso divino en la tierra y Dios castigó haciéndola desaparecer bajo las arenas. Según la leyenda un camellero la vio surgir de las arenas, cargó todos los tesoros que pudo, pero una vez que la abandonó nadie pudo volver a encontrarla (Al-Saleh, 1985: 44-45). En Basset I, 2005: 37, el cuento *La ville pétrifié*, narra como una caravana que se ve obligada a variar su ruta ordinaria, se encuentra en medio del desierto con las ruinas de una ciudad cuyos edificios, animales y habitantes se hallaban petrificados.

nunca “serpiente”. Cuando rompe esta promesa, la mujer se vuelve a convertir en una serpiente y desaparece. Este tipo aparece en la tradición folclórica europea, donde, al igual que el cuento de *La anciana y su hija* comparte motivos con la leyenda de Melusina¹⁷³ y las leyendas de las *mouras* gallegas (mujeres encantadas de gran hermosura que habitan en ruinas antiguas y prometen grandes riquezas a aquel que rompa su hechizo).

Como vemos, la historia de la bella mujer muda «de otro lugar» o sujeta a una condición para poder convivir con su marido humano es común a gran parte de las tradiciones orales europeas, que quizás compartan un origen árabe dada su aparición en *Las mil y una noches*. Añadiendo las diferencias señaladas por Cardigos (2006: 91-92) entre los personajes de Doña Mariña y La ninfa siciliana (que retomo del análisis de *La anciana y su hija*), Melusina y las *ÿinniyya* de los cuentos de este *corpus*, indico las divergencias y similitudes entre las cinco protagonistas de estos relatos:

XI.

MELUSINA	DOÑA MARIÑA	NINFA SICILIANA	ÿINNIYYA de <i>La anciana y su hija</i>	ÿINNIYYA de <i>El estornino</i>
Hada con cola de serpiente que vive en el bosque	Sirena	Sirena	Princesa de reino subterráneo (versión A)/ ángel (<i>ÿinniyya</i>) de reino marino (versión B)	<i>ÿinniyya</i> de ciudad prohibida
Acepta bajo una condición casarse con el hombre que la encuentra.	Es raptada contra su voluntad.	Acepta con agrado acompañar y casarse con el hombre que la encuentra.	Es raptada contra su voluntad.	Es raptada contra su voluntad.
Habla, pero oculta su cola de sirena.	No habla por impedimento físico.	No habla por opción propia.	No habla por condición impuesta.	El marido no puede mencionar el nombre de su lugar de origen.
El marido rompe la promesa. Ella lo abandona a él y a sus hijos.	Obligada a hablar, se libera del impedimento que cortaba la voz y se queda con el caballero (final feliz).	Obligada a hablar, se rebela y abandona al marido. Se lleva al hijo con ella.	Obligada a hablar, se rompe la promesa. Se queda con el marido y los hijos (final feliz).	El marido rompe la promesa, ella abandona al marido y a sus hijos.

En el cuento se describe la ciudad de la *ÿinniyya* como una población colmada de riquezas «en oro y dinero». Los habitantes de esta ciudad son *ÿinn*, y las bellas mujeres-*ÿinn* llevan a cabo las mismas labores ganaderas que los humanos y, por lo tanto, deben de cuidar

¹⁷³ Ver descripción en el análisis del cuento 3-4, *La anciana y su hija*.

de su ganado. Así pues, la *ÿinniyya* lleva a alimentar sus vacas a los campos de tréboles de los humanos al caer la noche; lo que indica que a pesar de las riquezas de esta ciudad, se hallaba situada en una zona desértica privada de suficientes pastos para sus animales. Es una *ÿinniyya* sujeta a las leyes divinas que no acepta casarse más que en una boda legítima según la *sunna*, y que posteriormente tiene hijos de su marido. En este cuento, la prueba del poder mágico de los habitantes de la ciudad de Zorzura se refleja en la donación de dos cabellos mágicos de esta mujer sobrenatural a su marido, para que frotándolos pueda reclamarla una vez por semana.

Los *ÿinn* son seres malvados, en general, pero también los hay buenos, y así la *ÿinniyya* de este cuento es un ser bello que pertenece a este género y vive según las leyes de Dios («Para que así sea, tendrías que seguir las leyes de Dios y de su Profeta; es decir que te tienes que casar conmigo, en una boda correcta y legítima»). Por ser atrapada por un hombre vive con él como una común ama de casa humana, perdiendo sus prerrogativas de ser mágico. El marido aprecia sobre todo su belleza y su capacidad para ayudarle en las duras labores agrícolas y una vez roto su pacto, valora su virtud como proveedora de riquezas.

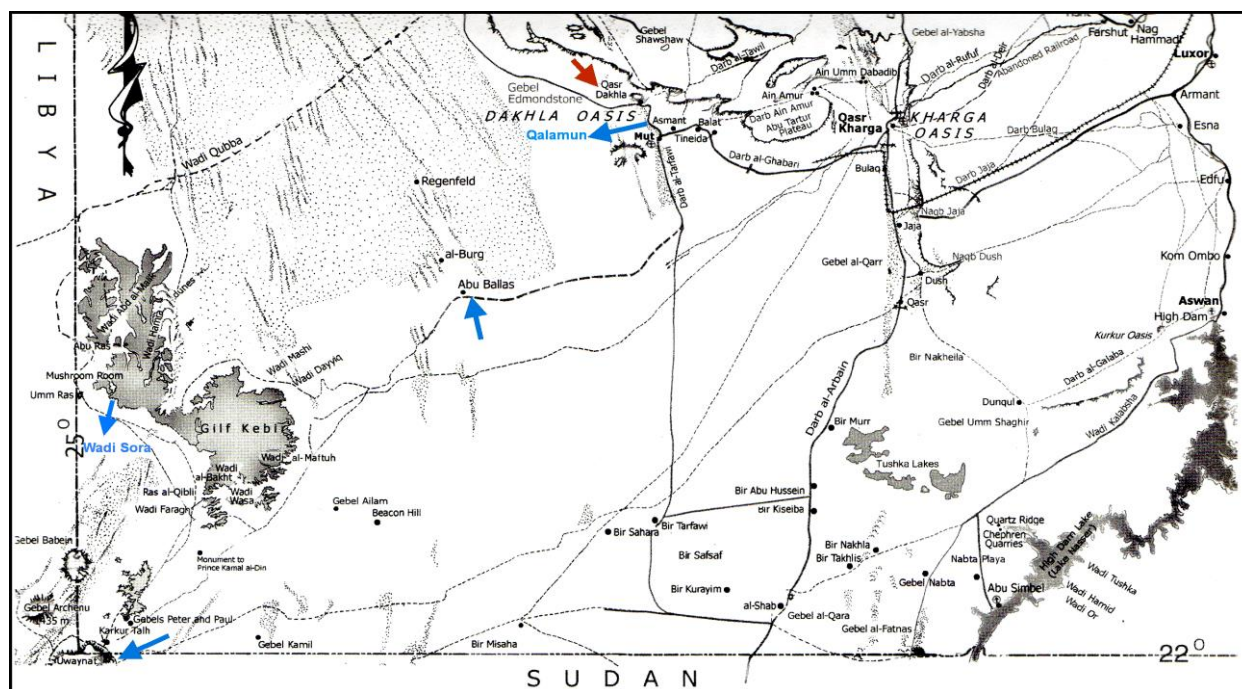
La *ÿinniyya* le da un cabello negro a su marido antes de regresar a su mundo («Te voy a dar un cabello de mi cabeza y cada vez que me necesites, necesites dinero o cualquier cosa (...) frota este cabello y me presentaré ante ti»). En la cosmogonía islámica, el cabello es mediador entre lo visible y lo invisible. Al igual que las uñas y otros apéndices, el cabello participa en los ritos de hechicería y encantamientos, lo que explica ciertas prácticas de enterramiento de mechones de cabellos. Entre las recetas de hechicería y de magia amorosa, están también los cabellos que se queman y que se utilizan como amuletos protectores (Chebel, 1995: 95). Este motivo aparece en *Las mil y una noches*, en la historia de *El Portero y las Tres Damas de Bagdad* (Noche 23) cuando el comprador remite al califa a "un mechón de pelo" para volver a llamar a la serpiente-demonio. También he encontrado el mismo motivo en cuentos palestinos (Bushnaq, 1986: 115) y en otro cuento de este *corpus* de un caballo que habla y es el ayudante mágico en el cuento 12, *El caballo verde*).

El estornino (*ez-zerzūra*) es un ave que migra desde Europa a todo el norte de África y aparece en Egipto en otoño e invierno. El vuelo del estornino es rápido y entrecortado, sin embargo, es, sobre todo, su afición inmoderada por cantar y a veces sus dotes de imitador los que le han dado la fama de su capacidad para pronunciar encantamientos. Entre su alimentación están los granos de trigo, que son los que recoge la *ÿinniyya* y le hacen recordar al marido la forma de alimentarse del estornino.

Este cuento toma su nombre de una leyenda local sobre un oasis perdido, supuestamente localizado en el Valle Nuevo y que lleva el nombre de este pájaro.

La leyenda de la ciudad perdida de Zorzura: posible origen del cuento popular

Según conversaciones con habitantes de El-Qasr¹⁷⁴, la leyenda de Zerkura se halla muy extendida por el Valle Nuevo y habla de una ciudad mágica perdida en el desierto. Afirman las gentes de allí que se halla oculta bajo las arenas, cerca de Qalamun, pero nadie sabe su situación precisa; un lugar que se sitúa a medio camino entre la imaginación y la realidad. Cuentan que hace mucho tiempo una persona cayó en este lugar, mientras buscaba su camello, y se encontró con un gran portón con muchísimos tesoros tras él; y cuando intentó regresar a ese lugar no fue capaz de encontrarla, porque posiblemente las arenas la hubiesen engullido. Otros sitúan la ciudad bajo los actuales huertos de Uwaynat (en la frontera con Libia)



21. Mapa de los lugares que los dajlís vinculan con Zerkura

y atribuyen su construcción a los antiguos faraones.

El nombre de Zerkura aparece por primera vez en un manuscrito del siglo XIII, cuyo autor Osman al-Nablusi, quien fuera gobernador del oasis de El-Fayum, se refiere a un oasis abandonado que se localiza en el desierto al sudoeste de El-Fayum. Dos siglos más tarde, *Kitāb al-Kunūz*¹⁷⁵ (*El Libro de los tesoros*), un manuscrito árabe anónimo del siglo XV, hace una lista de más de cuatrocientos lugares en Egipto que ocultan tesoros y plasma en él los múltiples conjuros y encantamientos que se necesitan para ahuyentar a los espíritus malignos que las vigilan. En él se menciona una ciudad «blanca como una paloma» a la que llamaban «El oasis de las pequeñas aves» y que estaba situada al oeste del Nilo, en el desierto líbico. En este libro se la describe como una ciudad llena de tesoros, en cuya puerta está esculpido un pájaro (de ahí tomaría su nombre) de cuyo pico hay que coger la llave para poder abrirla y entrar en ella con cuidado de no acercarse al rey ni a la reina, que duermen en su castillo debido a un encantamiento, y que estaba custodiada por gigantes negros que emergerían del desierto y atacarían los oasis de Egipto si se les molestaba (Kelly, 2002: 53). Otros relatos describían el

¹⁷⁴ Información recogida en conversaciones con el folclorista qasrí Māher Ezz ed-Dīn Yūsef.

¹⁷⁵ Libro de autor desconocido, así como la fecha exacta de la existencia del manuscrito. Se sabe que apareció por primera vez en el siglo XV.

oasis de Zerzura como un gran palmeral lleno de ruinas en medio del desierto. En las diferentes versiones de las leyendas sobre este oasis, siempre se repite su descubrimiento accidental y el no poder ser encontrado una segunda vez.



22. Restos de tinajas en El-Ballas.

Los textos históricos de los escribas de un emir de Bengasi en 1481 narran la historia de un camellero llamado Hamid Keila, que llegó a esta ciudad libia en mal estado y contó al emir que había estado en la ciudad de Zerzura. Hamid Keila iba en una caravana que se dirigía desde el río Nilo hasta los oasis de Dajla y Jarga cuando fueron sorprendidos por una tormenta de arena en la que murieron todos excepto él, quien sobrevivió

protegido bajo su camello muerto. Después de pasar la tormenta, el hombre salió de debajo de su montura y fue recogido por unos hombres rubios y de ojos claros con espadas rectas, diferentes de las espadas curvas árabes. Lo condujeron a una ciudad a la que llamaban Zerzura donde vivían con sus familias de rasgos semejantes, en lujosas casas blancas, en medio de grandes palmerales, fuentes y albercas, donde no percibió la existencia de mezquitas. Allí fue tratado con hospitalidad, pero a pesar de ello un día huyó rumbo a su hogar en Bengasi y tiempo después relató la aventura al mencionado emir. Este lo interrogó sobre detalles de su estancia y lo mandó registrar. Fue entonces cuando encontró un anillo de oro con un enorme rubí y suponiendo que se lo había robado a los habitantes de Zerzura, ordenó que le cortaran las manos. El emir intentó encontrar esta ciudad infructuosamente. Sin embargo, se especuló con que el anillo hubiera sido elaborado por europeos del siglo XII y que posiblemente hubiese pertenecido a cruzados europeos extraviados en este desierto en su camino hacia o desde Jerusalén y que se establecieron allí¹⁷⁶.

Basada en estos textos antiguos, surge la primera referencia europea al oasis de Zerzura en un libro del viajero y explorador británico John Gardner Wilkinson (1797-1875) publicado en 1835, donde lo relaciona con la historia de *El Oasis de los Negros*, que supuestamente debía su nombre a un asentamiento derivado de la invasión de los tebu¹⁷⁷ y confirmada por los recuerdos de los habitantes del oasis de Dajla. Posteriormente, el explorador y aviador húngaro László Almásy (1895-1951) formó una expedición en 1929 que buscó en vano este mítico oasis perdido. Se realizaron otras expediciones en su busca, pero

¹⁷⁶ En Magee (1999).

¹⁷⁷ Los tebu, un conjunto de tribus negras originarias de la región de Tibesti (Chad), y que se consideran posibles descendientes de los garamantes, asaltaron en el pasado con dureza y continuidad los oasis del desierto occidental de Egipto y eran expertos en escaparse y desaparecer, después de sus saqueos. Los tebu de Kufra en Libia fueron invadidos por los senusis en la década de 1840 y posteriormente tomaron el control de los oasis. Algunos huyeron a las regiones del sur, donde se unieron a otras tribus tebu.

siempre sin éxito. La expedición de Almásy¹⁷⁸ sí logró descubrir en este desierto unas importantes pinturas rupestres conocidas como “Los Nadadores”, que ya eran conocidas por los beduinos de la zona desde hacía mucho tiempo y que atribuían a los *ÿinn*. En ellas se representa un amplio oasis recorrido por humanos que se deleitaban en la natación, jirafas, antílopes y orix. Se encuentra en Wadi Sora, en la meseta de Gilf Kebir, en el desierto líbico, muy cerca de la frontera egipcia con Libia y dentro de la gobernación del Valle Nuevo.

Al imaginario popular sobre el misterio que rodea a esta zona desértica, de donde parece proceder la *ÿinniyya* de nuestro cuento, se suma una historia difundida por el oasis de Dajla, en la que se funde lo real con lo histórico, sobre lo acontecido en El-Ballas (a medio camino entre este oasis y Gilf Kebir), e ilustra de nuevo el respeto generado por este desierto lleno de cadáveres y misterios, *ÿinn* y tesoros escondidos. En este lugar, los campesinos dajlís tendieron una emboscada a la tribu invasora de los *senusis*¹⁷⁹, procedentes de Libia, para acabar con las continuas razias de las que eran objeto y les dejaban cada año sin sus cosechas. Gracias a la captura de dos prisioneros consiguieron conocer la ruta secreta que seguían y donde dejaban las tinajas con comida y bebida con las que podían repostar en su trayecto en medio del desierto y lograr hacer todo el viaje. Los dajlís se las vaciaron y así murieron todos de hambre y sed en El-Ballas. Se dice que murieron allí todos apiñados, cada uno pegado a un familiar o un amigo y con el tiempo la arena formó una gran colina sobre sus restos y tesoros.

Los viajes expansivos no comerciales a través del desierto líbico son hacia los oasis y no desde los oasis. Los dajlís permanecen sedentarios protegiendo sus cultivos, de razias e invasiones foráneas. Para los habitantes de Dajla, es de ahí de donde proceden esas invasiones; de un medio vacío, sin pastoreo y habitado por seres oscuros, en el que no deben penetrar. No es de extrañar que todas estas leyendas e historias sepultadas en las arenas de este desierto misterioso y amenazador incendien la imaginación de los *wahatíes* dando origen a cuentos maravillosos como este, que se inspira en todas estas historias. Comúnmente, en la leyenda o en el mito el final suele ser trágico, pero cuando se transforma en cuento maravilloso, toma características de este y lo cambia por un final feliz. A pesar de ello, este cuento mantiene rasgos de desesperanza y amargura, arrastrados tanto por parte de su informador como de la comunidad de la que forma parte, por su arraigada creencia en la necesidad de distancia entre los habitantes del oasis y los del desierto.

Cuento 7. El bonete de la invisibilidad

Mientras dos hermanos se pelean por un bonete mágico, que hace invisible, un muchacho pobre se lo roba. Al desaparecer se sumerge en el mar donde viven las tres hijas del rey de un mundo submarino; él escoge a la *ÿinniyya* más pequeña, le oculta la ropa para que se retrase de las demás y entonces la rapta. Se casa con ella y tienen hijos. Un día la muchacha le pide el bonete a su suegra para jugar con sus hijos, pero en realidad lo usa para volver al palacio de su padre. Cuando se presenta ante su progenitor, este la castiga golpeándola por haberse marchado y casado con un hombre pobre. El marido la localiza. Se la lleva a ella, a sus hijos y el

¹⁷⁸ Almásy (1999).

¹⁷⁹ Cf. apartado 2.4. *Relación con el Valle del Nilo y otros pueblos.*

anillo mágico real, que utiliza para convertirse en rey. El padre busca a su hija, pero al encontrarla viviendo con una persona de su misma posición económica, la perdona.

Clasifico este cuento como una combinación de los tipos ATU 518 *Men Flight over Magic Objects* y 400 *The Man on a Quest for His Lost Wife*. Con ATU 518 comparte los siguientes motivos: objeto mágico adquirido al actuar como árbitro entre herederos litigantes, capa (bonete) mágica que hace invisible. Y con el tipo 400 comparte: manto mágico (bonete), tabú (hombre mirando a mujer, cortejo robando las ropas de mujer bañándose), hombre se casa con *ÿinniyya* y se la lleva a su casa, transportación mágica, marido rescata a esposa, anillo mágico. Asimismo, he localizado motivos comunes con el cuento del valle del Nilo, *El viaje a Wag el-Wag* (El-Shamy, 1980: 5): el mismo modo de conseguir el objeto de invisibilidad (aquí es una capa), rapto de mujer bella por medio de la capa para convertirla en su esposa (aquí es la hija más joven y bella del rey de China). En otras variantes europeas del tipo ATU 400, se trata de unas mujeres cisne que se bañan en un lago y un joven roba el vestido de cisne de una de ellas para desposarla. Ambos tipos se han difundido por el norte de África y Oriente Medio.

En cuanto a las referencias peninsulares, tanto el tipo 400 como el 518 están referenciados en una parte del cuento español, *Blancaflor* (Camarena/Chevalier, 1995: 85-96), donde el héroe esconde la ropa de una de las hijas del diablo (Brancaflor), que se va a bañar al río, hasta que sus hermanas la dejan sola y entonces la rapta. Sin embargo, al contrario de la heroína del CVN, Brancaflor no quiere regresar con su padre y, con sus poderes mágicos, ayuda al héroe.

A diferencia de las *ÿinniyya* de *La anciana y su hija* y de la de *El estornino* de este corpus, la *ÿinniyya* marina de este cuento no pone condiciones para vivir en el mundo de los humanos. También se casa y tiene hijos, pero se diferencia de las anteriores en que se escapa de su marido con sus hijos tan pronto tiene oportunidad. Luego, vuelve definitivamente con él por decisión de su padre.

El héroe de este cuento es un hombre pobre que se convierte en ladrón para sobrevivir usando la picaresca. Consigue a la princesa, así como llegar a ser rey a base de engaños y artimañas, los cuales comienzan con la treta que se inventa para hacerse con el bonete mágico («Traed y yo os la lanzo lejos y el que lo alcance, vaya y lo coja, será su dueño. Fue y se la lanzó. Fue y levantó... por ejemplo, un trozo de piedra... Lanzó un trozo de la piedra y él cogió el bonete de desaparecer»).

El rey de este cuento y padre de la princesa es un personaje violento que usa castigos crueles (cuelga a su hija de un árbol para pegarle), ante la sospecha de su desobediencia, su ausencia de casa y un matrimonio deslegitimizado según él. Su conducta finalmente resulta contradictoria e incluso grotesca, cuando, después de haber torturado injustamente a su hija, al final del cuento le da su bendición tras haber comprobado que su matrimonio se había llevado a cabo con alguien de su mismo estatus social: («¡Por Dios, mi niña! Tú vive y ya está. Mientras que tú estés contenta, ya está; yo estaré contento»). El cuento describe un reino subacuático, como vimos en los comentarios a los cuentos 3-4, *La anciana y su hija* y 6, *El estornino*, donde vive este rey con sus tres hijas, hay un palacio, árboles, un recinto donde se van a bañar y al menos un objeto mágico: un anillo, que en los cuentos árabes suelen ser

propiedad de los *ÿinn*. En otras versiones de este cuento, aparece un motivo que se obvia en el CVN: los dos niños que se pelean por la herencia mágica de su padre también son unos *ÿinn*, que se encuentra el héroe. Quizás la presencia de este motivo olvidado fuera la causa de que el héroe conociera su procedencia y justificaría que se sumergiera hasta su morada bajo el mar para conseguir una esposa dotada de la consabida belleza de las *ÿinniyya*.

Los personajes femeninos del cuento tampoco salen bien parados. El primero es una muchacha que se pelea con su hermano por una herencia y a la que resulta fácil engañar para quitárselo; la propia princesa (*ÿinniyya*) se muestra como un personaje que es objeto de la voluntad caprichosa de dos hombres: su padre y su marido y que solo da muestras de personalidad en el intento de huida de su raptor. Se supone que acaba acomodándose a vivir con su marido convertido en rey o que no puede aspirar a más que a alcanzar el bienestar que merece por origen. De su original carácter de ser sobrenatural, como *ÿinniyya*¹⁸⁰, conserva únicamente su origen submarino y su maravillosa belleza. Y por último, la suegra de la princesa aparece únicamente en un papel de personaje inconsciente al que la princesa engaña fácilmente para hacerse con el bonete mágico que la devuelva a su casa natal.

En este cuento, existen tres elementos mágicos —dos de ellos objetos robados—: el bonete para desaparecer, el anillo mágico del rey para pedir deseos y las palabras pronunciadas para hacer efectiva la magia del bonete. La *ṭāqiyya* (bonete) es un tocado hecho generalmente de lana o algodón, que a veces se combinaba con un *ṭarbūš* y es uno de los símbolos visibles de la vestimenta en el islam.

En el CVN, la palabra mágica que hace que el bonete haga desaparecer a la persona que lo viste es el número «sesenta y uno». El número sesenta remite al carácter intensificador del número sesenta en el dialecto egipcio, como por ejemplo en insultos populares como: *ibn sittīn kalb* y *rūḥ fī sittīn dahya* (literalmente: «hijo de sesenta perros» y «vete a sesenta desgracias»). Es uno de los más populares para expresar una cantidad profusa cuya razón puede ser fonética; ya que sesenta (*sittīn*) se diferencia de otros números en el acento en la "tā" y la duplicación de la letra o *šadda*, que es una forma que diferentes dialectos árabes utilizan para intensificar o exagerar las cosas. Considero que la adición del número "uno" al "sesenta" intenta acrecentar un grado más esa intensificación.

Cuento 8. *Manoscortadas*

Dos hermanos se quedan huérfanos y la niña, que es la mayor, cuida de su hermano. Sólo encuentra una gallina en la casa, y con la venta de sus huevos alimenta al hermano. Un día pierde la gallina, pero consigue acceder a los alimentos y bienes legados por sus padres. El hermano no quiere comer alimentos que desconoce, de modo que los usa para jugar. Un *ḥāğğ* le recomienda que se case con una mujer que le sirva tanto a él como a su hermana. La hermana le consigue una esposa, de clase baja; esta destroza la casa y le echa la culpa a la

¹⁸⁰ Son las *ÿinniyya* los personajes que aparecen habitualmente en los cuentos árabes habitando en el mar, cuevas, manantiales o ciudades perdidas, a pesar de que la informante no la describa explícitamente con este término. Además en otras versiones del mismo cuento recogidas en Egipto, el cuento hace referencia concreta a este personaje, por todo lo cual pensamos que alude a este personaje. Para más información sobre las mujeres *ÿinn* o las *ÿinniyya*, véase el comentario al cuento 3-4, *La anciana y su hija* y 6, *El estornino*.

hermana. El matrimonio tiene un hijo, la madre se lleva a su cuñada y al niño a bañarse; mata a su hijo culpando de ello a su cuñada. En castigo, el hermano le corta las manos y la echa de casa. La sirvienta de la mujer del sultán se la encuentra comiendo de la basura, la sultana le cura las heridas y le da trabajo de sirvienta. Luego la casa con su hijo para que le dé descendencia. Da a luz dos mellizos mientras su esposo está de viaje. Su cuñada localiza su paradero, entonces envía a un delincuente para que cambie la carta en la que Manoscortadas comunica el nacimiento de los mellizos, y le escribe que parió dos perros. En el momento en que el hijo del sultán recibe la noticia, ordena echarla de casa a mendigar. Abandonada a su suerte con sus hijos, se le aparece un ser enviado por Dios que le devuelve los brazos y le entrega un anillo mágico que la transporta al que será su palacio, contiguo al de su marido. Cuando el marido regresa de su viaje, su madre se disfraza, lo seduce y se queda embarazada; tiene antojo de uvas y el hombre manda a dos sirvientes al palacio vecino. Manoscortadas le pide a su tijera mágica que corte la lengua a los sirvientes. Entonces acude el hijo del sultán a pedir las uvas; ella lo reconoce, pero él a ella no. Le descubre que la mujer a la que ha dejado embarazada es su propia madre. A través de un cuento, este conoce la verdad: ella es Manoscortadas y los niños que están con ella son sus hijos. Al regresar a su palacio, acusa a su madre de engañarlo y la castiga descuartizándola. Finalmente recupera a su mujer e hijos.

Este cuento está clasificado con el tipo ATU 706, *The Maiden without hands*; un cuento muy extendido por todo el mundo árabe, y el territorio egipcio.

Las referencias más próximas se pueden encontrar en la versión egipcia recogida por El-Shamy (1975: 150-163), *La hija del halcón*, y donde se combinan los tipos 705, *Born of Fish*, y 706, *The Maiden without hands*. Los primeros episodios de ambas versiones son totalmente diferentes. En la versión recogida en el valle del Nilo, el padre pare a la heroína porque come accidentalmente una granada con la que debía quedarse embarazada su mujer. Cuando nace la niña la abandonan, pero es criada en un árbol por un halcón y un pavo real hasta que el hijo del sultán consigue hacerla bajar y se casa con ella. En el CVN, la historia comienza cuando la heroína y su hermano pequeño se quedan huérfanos de un matrimonio acomodado, pero no pueden acceder a sus bienes. Ella cuida de su hermano hasta que se casa (con una mujer de baja condición social), aunque seguirá viviendo con él. El matrimonio tiene un hijo, la cuñada lo mata y culpa de ello a la heroína. Como castigo, el hermano le corta las manos y la expulsa de casa. En el CVN se constata la presencia de motivos más violentos y trágicos: la cuñada coloca a su bebé sobre un horno para asfixiarlo, tras lo cual lo arroja al canal, Manoscortadas recoge la comida de la basura del palacio del hijo del sultán con su boca y es el propio hermano el que lleva a cabo la amputación de las manos. La heroína del CVN tiene dos antagonistas: su cuñada y su suegra, mientras que en la versión del valle nilótica es solo su suegra, quien, celosa de la boda de su hijo, aprovecha un viaje del príncipe para cortarle a su nuera las extremidades y hacerla desaparecer; pero la heroína encuentra «el anillo mágico del rey», que le concede los deseos: recuperar su físico, un palacio vecino al de su marido y un jardín con árboles frutales.

El CVN añade otra serie de motivos diferentes o nuevos con respecto a *La hija del halcón* y que aumentan la dramática situación de Manoscortadas: la calumnia de que ha parido dos perros en lugar de dos hijos y que su marido le cuelga al cuello un recipiente para que recoja lo que consiga de la caridad:

...Él cogió y le puso un *manqad* vacío, se lo colgó al cuello y le dijo: “Adiós”. La muchacha se marchó. Pasó por muchos pueblos y se tumbó en un sembrado y en el sembrado había agua. Había un agujero con agua a su lado, colocó a sus hijos y se puso a darles el pecho...

El resto del cuento transcurre de modo similar: la suegra, disfrazada, ocupa el papel de esposa de su propio hijo y aparecen las mismas rimas referidas al antojo de uvas de la suegra (el cuento del valle del Nilo añade un verso que hace referencia a haber sido criada por un halcón y un pavo real). El CVN añade otro episodio en el que el hijo del sultán es invitado al palacio de Manoscortadas, los niños le piden que le narre un cuento (como es obligación del anfitrión), a través del cual descubre su verdadera historia, su identidad y la de los niños. En ambas versiones el castigo del hijo a su madre cuando la descubre es ejemplar y violenta: en el valle del Nilo la rocía con gasolina y le prende fuego, mientras que en el CVN se ensaña más: una vez la suegra se «cambia su cara y piel por la original», el hijo del sultán la descuartiza y entrega los pedazos a sus hijos para que jueguen con ellos.

En el cuento sudanés *La hija del pájaro Juddari* (El-Shamy, 1999: 84-88), el castigo infringido a la madre causante del incesto y el daño a la esposa inocente es también terrible: la madre es descuartizada al ser atada a unos camellos hambrientos y sedientos que corren tras comida y bebida.

Moscoso¹⁸¹ (2012: 64-65) recoge en Tánger la versión marroquí del mismo cuento¹⁸², titulado *Abderrahman y Utman*, los nombres de los hijos de la heroína. En él, la cuñada engaña a la heroína para que ingiera el huevo de una serpiente, que después crecerá en su vientre. Aquí también es su hermano el que le amputa los brazos al pensar que está embarazada ilícitamente. La muchacha sin brazos se casa con un cazador, que le ayuda a expulsar la serpiente y tiene dos hijos. Aparecen unas segundas antagonistas, que en este caso son las coesposas del cazador. Es Dios quien la ayuda y le repone las manos, pero no le proporciona vivienda (como sí hace en el CVN), sino que encuentra casualmente una casa deshabitada con ganado. Y como última diferencia, son marido y hermano los que buscan refugio en su casa y escuchan el cuento sobre la historia de su vida. Coincide con el CVN en que no son castigadas las principales antagonistas (solo las coesposas, en la versión marroquí).

En la versión palestina (Muhawi/Kanaana, 1989: 241-3), *La mujer cuyas manos estaban cortadas*, aparece nuevamente, como en *Manoscortadas*, el motivo de los hermanos huérfanos y la gallina, encuentra el resto de los bienes en el corral bajo la paja (en el CVN la llave de los siete almacenes donde los padres habían guardado sus bienes está en la bisagra de la puerta). La mujer con quien se casa su hermano resulta ser una *gūla*, (una sirvienta en el Valle Nuevo) devora a la hija que concibe y culpa a la hermana del héroe, pero este no la castiga; sí lo hace cuando ocurre lo mismo con su hijo varón y entonces le corta no sólo las manos, sino también los pies. El ayudante mágico en esta versión es una serpiente agradecida,

¹⁸¹ El motivo del cambio de hijos por perros también aparece en *El pájaro hablador* (Moscoso, 2012: 41-44) y en *La Historia de Parisad y sus Hermanos* (noches 640 a 651; III: 307a-335b), una de las historias más antiguas de *Las mil y una noches*, donde un pájaro descubre la verdad sobre la naturaleza humana de los hijos del sultán.

¹⁸² Otra versión marroquí puede encontrarse en *La niña sin brazos* (Herrerros, 2008). Es una versión muy similar a la versión palestina que aportó, en cuanto a que la cuñada es una mujer que aparenta ser muy amable, pero que se transforma tan pronto se casa con su hermano.

que le devuelve manos y pies. En esta versión, el hermano descubre la naturaleza de la *gūla*, busca a su hermana y finaliza con su reencuentro.

En Irak tenemos también a Manoscortadas pero con el nombre de Gumeyra (Lunita), que da nombre al cuento (Stevens, 2006: 142-4) y donde también es la esposa la que emponzoña la relación acusando a la hermana de tener un amante; el hermano la encierra, pero unos ángeles le proporcionan comida. Él la libera gracias a la intercesión de los vecinos, la esposa tiene un hijo, al cual mata y culpa a la hermana. La amputación aquí no es de las manos, si no de la vista de Gumeyra, que es abandonada en el bosque. El segundo ayudante de la heroína en la versión iraquí es una mujer (Stevens piensa que el informante se refiere a una hechicera), que sabe de medicina, acoge a Gumeyra y le devuelve la vista. La supuesta hechicera enseña a la heroína sus artes y le lega su casa cuando muere. Su hermano se queda ciego y su esposa sufre elefantiasis. La heroína cura a su hermano, deja a su cuñada con la enfermedad y los hermanos viven juntos y felices.

En los cuentos peninsulares suele ser el propio demonio quien representa el papel de las antagonistas del cuento de *Manoscortadas*: quien le corta brazos (y a veces también piernas) a la niña para que no haga la señal de la cruz y quien cambia la carta en la que anuncia al hijo del rey que tiene mellizos y dice que son animales (ratones, perros), mientras que el ayudante sobrenatural puede ser San Pedro, San José o la Virgen, como ocurre en la versión de Camarena y Chevalier (1995: 701-6), donde es San Pedro quien le ayuda y devuelve las manos a la esposa, y el diablo cambia la carta e informa al marido que ha parido dos ratones. Ella huye del hogar porque el diablo también le cambia la carta de respuesta del esposo y piensa que este quiere degollar a sus hijos.

Espinosa (2009: 456-7) hace un extenso análisis de este cuento, en el que señala su amplia difusión por Europa y destaca el extraordinario desarrollo que ha tenido en España en narraciones en prosa y en romances. Se remite a la opinión de Suchier¹⁸³ para documentar que la primera referencia europea de este relato aparece en la obra latina del siglo XII *Vita Offae Primi*. Mencionaré, por tener un ejemplo relevante de la convergencia de las tradiciones árabe y peninsular, las dos versiones hispano-arábigas que publica Robles en sus *Leyendas Moriscas*¹⁸⁴, y a las que también hace referencia Espinosa (2009: 458). En una de las versiones de Robles (I: 182-221), un rey romano se enamora de su hija y quiere violarla. Ella rehúsa y el rey incestuoso desiste de sus propósitos. El ángel de Dios viene a predicar a la muchacha el islam, describiéndole sobre todo al rey las penas del infierno. La muchacha destruye el ídolo de oro de su padre. El rey le corta las manos y la echa al mar en una barca. La halla el rey de Antioquía y se casa con ella. Las mujeres de la corte la envidian. Parte el rey en un largo viaje y durante su ausencia la reina da a luz a un hijo. La suegra la expulsa con su hijo y ella se adentra en el bosque. Se le aparece el ángel otra vez en forma de paloma y le dice que pida sus brazos a Dios. Los recobra milagrosamente durante un sueño como en *Manoscortadas*. La encuentra por fin su marido y vuelven ella y su hijo al palacio. En la otra versión, (Robles I: 43-53), es la suegra quien manda que echen a la muchacha y a su hijo al bosque y, como en *Manoscortadas*, es durante un sueño cuando recobra milagrosamente sus manos. En esta

¹⁸³ Hermann Suchier, 1884-1885.

¹⁸⁴ F. Guillén Robles, 1885-1886.

versión morisca, no aparecen noticias del nacimiento del niño y falta el episodio del engaño de las cartas cambiadas.

Otras versiones escritas, de entre las numerosas que existen, son *La niña con las manos lisiadas* del *Pentamerón* de Basile (1932) y el cuento de los hermanos Grimm, *La muchacha sin manos* (I, 1985: 194-9), que sigue el esquema general de las otras versiones árabes de este tipo, que he referido previamente.

Rodríguez Almodóvar (1989: 108-12) defiende que los cuentos de Cenicienta y de Blancanieves son en realidad transformaciones de *La niña sin brazos* y que, por lo tanto, forman parte de la misma familia de cuentos emparentados por la caída en desgracia de algún miembro de la familia por culpa de otro u otros miembros de la misma, la rehabilitación del primero mediante un éxito social (generalmente una boda real) y el castigo final del pariente malvado y sus posibles secuaces. Además, hay en determinadas versiones de todos ellos una motivación de matiz incestuoso en la base del conflicto junto con una intensa sexualidad, solo perceptible a través de símbolos. Dentro de estos cuentos, destaca *La niña sin brazos* por poseer el más alto grado de simbolización, en su necesidad de disfrazar el incesto. Añade a estos dos denominadores comunes que todos ellos son relatos sobre la rehabilitación familiar.

Con todo lo expuesto, se constata que las principales diferencias entre los cuentos árabes y occidentales consultados son: la introducción de más elementos trágicos y violentos, la duplicación de las antagonistas femeninas (cuñada y suegra) que quieren ocupar su posición en el hogar y utilizan artimañas crueles, la consiguiente doble expulsión del hogar y la inserción de la identificación de baja clase social con maldad. El CVN incorpora un conjunto de normas de cómo se deben repartir las funciones en la vida matrimonial de una pareja de campesinos, según la visión patriarcal heredada:

...Tráeme a una mujer con quien casarme para que te sirva, nos haga la cena y cocine para nosotros, limpie la casa y haga todo, y tráeme un poco de tierra y agua para cultivar y recoger, tráeme una vaca lechera y tráeme todo lo necesario para llevar el ganado y convertirme en un hombre como los hombres...

La heroína que pone título al cuento *Manoscortadas* comienza actuando como madre y padre responsable de su hermano, pero sin la autoridad suficiente para prohibirle jugar con la comida. Cuando es niña, se limita a adoptar un papel al que está obligada social y tradicionalmente, sin que tome una línea propia de actuación. A pesar de ser la protagonista, su papel no deja de ser pasivo y soporta todas las injusticias a las que la someten las antagonistas (cuñada y suegra). *Manoscortadas* debe recorrer un largo y arduo camino hasta lograr la rehabilitación familiar y el reconocimiento moral y social. Es en la parte final del cuento, donde presenta una imagen de madurez, tras conseguir un hogar y estabilidad, y es solo entonces cuando actúa con el fin de atraer la atención de su marido. El detonante de esta última parte surge de un agente externo que cambia su suerte al apiadarse de su desgracia y decidir intervenir: el ayudante sobrenatural que le entrega el anillo mágico (un ángel enviado por Dios). La posesión de este objeto maravilloso es necesaria para tomar las riendas de su vida, restaurar el orden y promover la reunificación familiar.

La pasividad y conformismo de la heroína ante las injusticias que sufre se hace patente ante la posibilidad que le da el ser sobrenatural de solicitar cualquier deseo («Pido una cabaña y no un castillo ni nada; un sitio donde pueda criar a mis niños y permanecer en él») y la demostración final de los tradicionales valores beduinos de la hospitalidad del anfitrión al recibir al huésped en su palacio (su marido) y ofrecerle bebida y distracción («Es un deber para la gente de la casa que cuente un cuento al huésped»).

En lo que se refiere al símbolo de las manos cortadas, Vladimir Propp (1974: 129) sostiene que la amputación de los brazos remite a una prueba de castidad derivada de un rito antiguo de iniciación, lo cual podría tener sentido en las versiones de este cuento que comienzan por el intento de incesto del padre. Sin embargo, aunque este motivo se encuentra en las versiones europeas, no aparece en la versión de este *corpus* ni en las versiones árabes consultadas. No obstante, Rodríguez Almodóvar (1989: 108-12) llega a una conclusión que podría aplicarse a este relato *wahatí*, en la que deduce que la falta de los brazos simbolizaría la posible pérdida de la virginidad, apoyado en el hecho de que el príncipe decide casarse con la joven a pesar de faltarle los brazos y que no reconoce a su mujer cuando vuelve a encontrarse con ella, simplemente porque los ha recuperado. La explicación a esto la localiza en la presencia de los dos hijos en la escena del reencuentro; como quiera que son hijos normales y no monstruos, este ve en ellos la prueba de su paternidad y se hace así posible la mencionada recuperación social de la muchacha. Para R. Almodóvar, la recuperación extraordinaria de los brazos –por un milagro de Dios, tras la cristianización del cuento– podría ser interpretada como recompensa por el extraordinario esfuerzo maternal al querer sacar a sus dos hijos del agua donde se ahogaban. Sin embargo, en el CVN, el incesto involuntario (por parte del hijo) surge al final del relato, cuando la heroína ya tiene los brazos cortados y los protagonistas son madre e hijo, con lo cual concluyo que, aunque el origen de este símbolo pudiera ciertamente ser ese, en *Manoscortadas* la función de la amputación es la aplicación de un cruel castigo que impida a la heroína defenderse por sí misma y cuyo fin debería derivar en una muerte lenta. El-Shamy (1999: 84) indica que se trata de un cuento en el que parece verbalizarse el complejo de Edipo, en forma de incesto de madre con hijo, y que normalmente el cuento es narrado por mujeres. También constata la evidencia de que cuando los varones adultos narran esta historia, los componentes relacionados con este tipo de incesto entre madre e hijo están completamente ausentes. En el CVN, es una mujer la que narra el cuento y el elemento del incesto se mantiene, lo que corroboraría la teoría de El-Shamy; sin embargo, omite el motivo de la versión nilótica en el que el padre pare a la heroína y lo cambia por su concepción dentro de un matrimonio tradicional.

La suegra o la hermana celosa suelen ser las protagonistas de algunos cuentos¹⁸⁵ en los que estas desean deshacerse de los hijos de la heroína y la acusan de haber engendrado animales, lo que deriva en un castigo injusto, que se resuelve con el reencuentro familiar. De ahí, la acusación de parir dos perros, un animal que es sinónimo de impureza y de deshonor (Chebel, 1995: 96). En las narraciones orales es frecuente la acusación de haber parido animales, perros en general, cuando se quiere hacer daño a una mujer. Y así, por ejemplo, en

¹⁸⁵ Como por ejemplo en *Ancilotto, Rey de Provino* (1550) de Straparola y *Las hermanas celosas y su hermana pequeña* (1717) de Antoine Galland.

el tipo de cuentos referentes a la mujer perseguida (AT 707, *Los tres hijos de oro*), las mujeres celosas sustituyen a los recién nacidos de la esposa por animales con el fin de incitar al marido de la protagonista a repudiarla, encarcelarla o matarla (Remy, 1910). En el cuento palestino, *El ruiseñor cantarín* (Rabadán, 2002: 98), aparecen unidos asimismo la envidia femenina con la sustitución de dos gemelos recién nacidos por perros. En esta ocasión, las dos hermanas mayores y envidiosas sustituyen a los hijos recién nacidos de su hermana pequeña por una piedra y un perro. Dentro de la tradición europea, en el cuento que recoge Straparola, *Ancilotto, Rey de Provino*, (siglo XVI) la ira de la madrastra, ayudada por sus hijas de sangre, se vuelca en los hijos de la heroína, que también reemplaza por dos perritos y los tira al río.

La cuñada, como primera antagonista de *Manoscortadas*, da paso a la segunda: la suegra, que se cela de ella por el lugar que ocupa en el hogar, la expulsa de casa aprovechando la ausencia de su hijo y muda su piel, como una serpiente, para seducir a su hijo. Una vez se descubre el incesto, el final trágico está asegurado: el descuartizamiento de la madre incestuosa por su hijo engañado.

Los dos hermanos de las versiones árabes de este tipo encarnan aspectos opuestos de la personalidad humana aparentemente incompatibles. En un principio, permanecen juntos, un antagonista o una desgracia los desune y luego siguen diferentes destinos, hasta que finalmente se reencuentran. Sin embargo, en el CVN el hermano desaparece de escena para ser sustituido como protagonista masculino del cuento por el hijo del sultán, y el reencuentro con la heroína tiene lugar únicamente con este último, sin que se resuelva el conflicto con el hermano. El hermano de *Manoscortadas* pasa por dos fases de actuación y comportamiento: la primera como personaje inconsciente e irresponsable, que piensa como un niño, simbolizado en su obsesión por jugar («Nosotros haremos *kūr* y *baškūr* y jugaremos con ellas [con la comida] a la pelota»). Como ya he mencionado, gracias a la intervención de un hombre venerable, alcanza la madurez y se casa. Para él una esposa es una mera sirvienta que le dará hijos.

En los cuentos árabes, es el hijo del sultán siempre el premio más codiciado por la heroína («el hijo del rey», en los cuentos europeos). *Manoscortadas* logra casarse con él porque es una buena sirvienta y puede darle los hijos que no le habían dado las otras esposas («un hijo, que se había casado con cinco mujeres, de las cuales cuatro no habían tenido hijos»/ «Hijo mío, puede que te dé hijos. En su vientre hay hijos»).

Mientras en los episodios violentos la informante no reprime ningún pudor, sí lo hace cuando menciona a la protagonista del incesto, la madre, y de hecho lo vela ligeramente («su madre, pero no es su madre»). La suegra se describe con características de *gūla*, que puede cambiar de cara y piel para conquistar a su hijo y a quien al final, descubre y acaba con ella.

No se especifica quién es el ayudante mágico de la heroína que le ayuda a restablecer la lógica del mundo y determina un final feliz. Simplemente un ser (un ángel), que se supone ha sido enviado por Dios, debido a las jaculatorias de la informante dirigidas hacia Él:

...Durmió, se despertó y se encontró con sus manos de nuevo —Alabado y Ensalzado sea el Señor—. Se encontró con sus manos como eran antes gracias a nuestro Señor —Alabado y Ensalzado sea —, y se encontró el anillo real en su dedo anular; el anillo real. Mientras dormía

alguien le había dicho: «Despierta. No soy un demonio. El anillo real está en tu mano. Pídele lo que quieras y lo encontrarás...

En los cuentos árabes, es a los *ÿinn* a quienes se los relaciona con el anillo mágico de Salomón («anillo del rey»). El anillo de Salomón permitía, según la leyenda, saberlo todo, hablar con los animales y subyugar a genios. Para Chebel (1995: 43 y 65) el anillo mágico del rey era conocido desde la antigüedad por los árabes, desde *Las mil y una noches*¹⁸⁶ como uno de los instrumentos de poder de los *ÿinn*, de seres mitológicos y animales legendarios. Es descrito como una llave mágica que tiene el poder de la metamorfosis, de hacer aparecer o desaparecer a los personajes de ficción, los objetos e incluso a los *ÿinn* o a los *efrit* y contener su poder maléfico.

El otro objeto maravilloso que se presenta en el cuento son las tijeras mágicas de la heroína, con las que corta la lengua de los mentirosos («Extremo de las tijeras, corta el extremo de su lengua para que no nos engañe a nosotros»). De acuerdo con Chebel (1995: 102) tienen como función proteger al hombre de los ataques de los *ÿinn*. Cuando aparece el marido, las tijeras no le cortan la lengua, sino que muestran deferencia hacia él y solo le cortan una parte de su turbante o *šāš*. También se la ponen los *šēj* que se dedican a recitar el Corán y puede vestirse envolviendo un bonete o sobre el turbante. Es símbolo de alto estatus social para los que lo visten y un medio de ostentación y alarde de clase, por lo que el cortarlo se puede interpretar como un castigo por la afrenta a su esposa. En el CVN, la mención a este turbante se encuentra dentro de un estribillo rimado, de los que hay varios a lo largo del cuento.

En cuanto a los recursos narrativos del cuento, encuentro referencias geográficas basadas en el entorno real de la informante cuando quiere ejemplificar el viaje del hijo del sultán a otro lugar lejos de su oasis («Estaba, como si dijeras, en El Cairo o en Jarga o por ahí.»), o de la vida tradicional (la inserción del personaje de un *hāğğ* para reconducir la inmadurez del hermano, celebraciones tradicionales como la *subū'*). Asimismo introduce en el relato un dicho popular que se usa para referirse a un hecho que es deleznable y reprochable: «Eso hace que el cristiano se convierta al islam» y concluye el relato con una doble fórmula de cierre estandarizada: «Y él, su mujer y sus hijos estables y prósperos vivieron e hijos e hijas tuvieron. Y si la llave tuviera, una cesta de manzanas te diera».

Cuento 9. La esposa reemplazada del hijo del sultán

El hijo del sultán se casa con una mujer y no tienen hijos. Se va de viaje y su madre echa de casa a la esposa. Y para que los bienes se queden en la familia propone a su hija soltera y tuerta que se haga pasar por otra mujer. El hijo del sultán se casa con ella sin saber su verdadera identidad y se queda embarazada. Tiene antojo de uvas y el marido manda a su sirviente a buscarlas al jardín del palacio vecino. La dueña del palacio, que es la antigua esposa del hijo del sultán, pide a sus tijeras mágicas que le corten la lengua al sirviente; entonces el

¹⁸⁶ En *La historia de Aladino* hay un genio de la lámpara, y otro genio al que se convoca desde un anillo, que le da el mago a Aladino.

hijo del sultán va en persona a pedirle las uvas y ella le descubre que en realidad es su mujer, que su actual esposa es su hermana y que su madre urdió el plan de echarla de casa. El hijo del sultán vuelve con ella a su casa y expulsa a su madre y a su hermana.

Este cuento, narrado por una informante diferente del anterior, es una variante breve de *Manoscortadas*, por lo que me remito a los comentarios hechos sobre el cuento en cuanto a motivos y simbología. Sin embargo, esta nueva versión, cuyo motivo principal es que la madre sustituye a su hija fea por su nuera, coincide con el tipo ATU 403C *The Substituted Bride*.

El cuento marroquí *Nunja y la paloma blanca* (El Koudia, 2003: 100-3) combina el tipo del CVN: ATU 403C (en su parte final) con los tipos ATU 510A (*Cinderella*), y 511, (*One-Eye, Two-Eyes, Three-Eyes*). Con *La esposa reemplazada del hijo del sultán*, comparte los motivos de la sustitución de la novia-esposa, la recuperación final de su marido y estatus y el castigo a la conspiradora.

En el cuento sudanés *La hija del pájaro Khuddari* (El-Shamy, 1999: 84-88), aparecen asimismo los motivos del antojo de la embarazada (que en el cuento sudanés es de *molojeyya*¹⁸⁷) y el de las tijeras mágicas, pero en la versión sudanesa cuando las tijeras vuelan hacia él para cortarle la lengua, las esquiva.

Una vez más la heroína se enfrenta a su malvada suegra, que la conduce a una situación de indefensión. El incesto no es, como en *Manoscortadas*, entre madre e hijo, sino, entre un hermano desconocedor de la realidad y su hermana tuerta y soltera.

Esta versión también se diferencia de la de *Manoscortadas* en que la esposa verdadera no tiene hijos. Por eso el marido se va de viaje y ese es el momento que aprovecha la suegra para echarla de casa. A pesar de su caída en desgracia, prospera y llega a tener su propio palacio, sin explicar de qué modo llega a poseerlo, ni tampoco cómo aparecen las tijeras mágicas. Y finalmente, el hijo del sultán expulsa a su madre y a su hermana, sin que haya otro tipo de castigo.

Al igual que en *Manoscortadas*, la heroína usa frases rimadas para expresarse y desvelar la verdad.

Cuento 10. *Las palomas*

Una muchacha da a luz a dos niños en forma de palomas, su cuñada los echa de la casa familiar y se van a vivir a las montañas. La muchacha le pide a sus hijos-palomas que vayan a molestar a su cuñada; pican el pan y comen el arroz que prepara su tía y ella las echa a golpes. Las palomas le replican con voz humana y ella se lo cuenta a sus vecinos y a su marido; éste decide perseguirlas para descifrar su naturaleza. El hombre llega hasta una casa en las montañas, entra y les pregunta por qué están acabando con sus propiedades a lo que ellos le contestan que la verdadera expoliadora es su mujer. El hombre reconoce a su hermana y a sus hijos-palomas; se los lleva a casa para volver a vivir todos juntos y echa de casa a su esposa.

¹⁸⁷ Hojas de yute (una verdura amarga) con las que se elabora un plato tradicional en Egipto y Sudán.

Este relato se incluye dentro del tipo ATU 872*, *Brother and Sister*¹⁸⁸ y a través de su descripción podemos ver las diferencias con el CVN. En ATU un hermano se casa con una mujer mala y celosa (en ocasiones suele ser una bruja) que calumnia a su hermana (acusándola de un comportamiento sexual ilícito) y la expulsa al bosque, mientras que en el CVN no se especifica más acusación que la de haber parido palomas en lugar de niños y el exilio es la montaña (un lugar de destierro y misterio en los cuentos de este *corpus*). En ATU la hermana sobrevive gracias a los consejos de una ogresa, pero en CVN no cuenta con ningún ayudante mágico y es solo gracias a sus hijos-palomas (roban la comida de su tía materna y hablan), que atraen la atención de su hermano. Además en el CVN existen dos antagonistas: la principal es la cuñada de la heroína, pero también los niños-paloma tienen a su fea tía materna. El final también es diferente: en ATU prueba su inocencia y se casa con un príncipe, mientras que en CVN el hermano descubre la verdad, echa a su mujer de casa y se lleva para allí a su hermana y a sus hijos-palomas.

Aparecen registrados en el catálogo árabe y en el internacional cuentos pertenecientes al mismo tipo en el norte de África, Sudán y Jordania, a los que no he tenido acceso para poder compararlos con la versión del CVN, por lo que me centraré en el análisis comparativo de algunos de sus motivos principales.

La conversión de personas en palomas es un motivo frecuente en los cuentos árabes y en los cuentos europeos. En el cuento palestino de *Las hijas de las toronjas* (Rabadán, 2002: 98), la novia se convierte en paloma para espiar a la esclava negra que la suplanta el día de su boda. En el cuento del valle del Nilo *El jarro encantado* (Artin, 2005: 41-43), las envidiosas hermanas mientras preparan a su hermana pequeña para la boda, la peinan y le clavan un alfiler en la cabeza que la convierte en paloma. El rey la atrapa y un mago le restablece su naturaleza de mujer tras quitarle el alfiler.

En el CVN, *Las palomas*, no se menciona la posible implicación de un ser sobrenatural que convirtiera a los niños en palomas para escapar de las garras de la cuñada (que puede ser una *gūla*) –como ocurre en 19, *Lūlī la hija de los gūl*–, ni la recuperación de su forma original al final del cuento. Se acepta su naturaleza de palomas o, posiblemente, se omitan los motivos que lo justificarían por olvido de la informante.

La metamorfosis mágica suele estar relacionada con los *gūl* y los personajes transformados suelen ser seres inocentes víctimas de una injusticia y objetos de envidia de un antihéroe que les provoca esta mutación, como podemos ver en muchos cuentos. La paloma es símbolo universal de pureza y de simplicidad, la representación del mensaje divino y del Espíritu Santo, sin embargo en el islam conlleva un universo diferente: representa a la mujer en sus vastos atributos, especialmente los de la dulzura y la belleza, por lo que este símbolo es un tema recurrente de la poesía amorosa de los árabes y los persas. Este pájaro cuenta en las tradiciones del islam, como en el resto de las del mundo, con el afecto popular y tiene cualidades humanas como la fidelidad y la confianza (Chebel, 1995: 106 y 339). A su vez, la gemelidad es una bendición divina («esta hermana dio a luz a dos niños»), una concepción valiosa en el universo islámico, que se extiende desde antiguo por Oriente Medio. Aunque para

¹⁸⁸ A modo de ejemplo ilustrativo de versiones europeas de este tipo, los hermanos Grimm tienen una versión literaria de este cuento, que titularon *Los dos hermanitos*.

otros, la gemelidad era percibida como un fenómeno anormal; es decir, como una sanción por un pecado y la mujer que daba a luz a gemelos se mantenía bajo sospecha o era puesta en cuarentena. Los atributos de los gemelos de la hermana son representados por las palomas en su acepción simbólica de inocencia, pureza, ternura y belleza, pero velados por su forma animal, que la hace sospechosa de una posible relación extramatrimonial con algún ser sobrenatural, un castigo por un pecado o el fruto de una maldición por parte de la mujer del hermano, a quien se le adjudican características de ser maléfico (bruja, en la tradición europea y *gūla*, en la árabe). Con todo ello, planteo diferentes posibilidades de interpretación sobre la figura de las palomas, sin que haya argumentos suficientes para tomar una decisión sobre cuál sería la más acertada. No obstante, mi opinión es que, teniendo en cuenta la teoría de Khedr, el motivo de las palomas se asimilaría asimismo al del cuento 11, *El gallo verde*, en el que la madrastra mata a su hijastro y lo cocina, y uno de sus huesos se convierte en un gallo; así la cuñada de *Las palomas* los habría matado y sus almas se habrían reencarnado en palomas, y al igual que en *El gallo verde*, no vuelven a recuperar su forma humana.

El tema de la herencia a través del motivo registrado por El-Shamy «La casa es la casa de nuestro padre y los extraños nos echan de ella! -dicho por familiar directo distanciado de la casa familiar», se manifiesta en este cuento mediante la frase: «¿Sois vosotros los que cogéis y acabáis con los bienes?» Este motivo aparece de modo similar en los cuentos 41, *Es-Sett Selēs* y 39-40, *El hijo del sultán y su esposa*. En otras variantes egipcias la frase suele ser: «Los bienes son de nuestro padre y los cuervos nos echan».

El mensaje que emana de este cuento es que los lazos de sangre deben prevalecer por encima de cualquier injerencia exterior, e incluso sobre el mismo matrimonio, así como también destaca el papel protector y enjuiciador del hermano sobre la hermana y su esposa, para las cuales el castigo que sufren es la privación del sustento del que las provee el hombre y, sobre todo, la expulsión de la casa. Sobre este desplazamiento inverso Propp (1998: 168), ofrece un paralelismo entre el viaje de retorno desde lo que llama «la pequeña cabaña en el bosque» (casa en las montañas, en el CVN) hasta «la gran casa» (la casa familiar en el poblado) con la muerte temporal y la resurrección.

Cuento 11. *El gallo verde*

Un matrimonio tiene un hijo y una hija, la esposa se muere y el hombre se casa con otra mujer con la que tiene más descendencia. La madrastra trata mal a los hijos de su marido y a los suyos los trata bien. Mata a su hijastro y lo cocina; la hermana recoge el hueso y el anillo del dedo de su hermano; lo riega y se convierte en un gallo verde que pasea por el muro y cuenta en verso lo que le ha ocurrido. El padre busca a su hijo desaparecido y pregunta a su mujer por él; ella le asegura que se ha marchado y no ha regresado. Al padre le parece oír hablar al gallo. Le pregunta a su hija qué dice el ave, ella le traduce la historia que cuenta pero él no le cree. La niña le enseña el hueso del dedo con el anillo, el padre confirma así lo ocurrido, mata a su mujer y echa sus restos fuera de casa.

Este cuento comparte la mayoría de sus motivos, excepto el final feliz, con ATU 720, *The Juniper Tree*. La diferencia del CVN con la descripción de este tipo que hace ATU es que en el CVN, el padre no se come inconscientemente a su hijo cocinado por su madrastra; mientras que en ATU la hermana recoge los huesos de su hermano, que riega y surge un pájaro, en el CVN la hermana solo recoge un hueso del dedo que llevaba un anillo y que será lo que reconozca el padre y le lleve a comprobar la verdad. El pájaro es de una especie y color concreto: un gallo verde. Y el final también cambia puesto que en ATU el niño resucita y mata a la madrastra, pero en el CVN no resucita, pero el padre mata a su mujer.

En el catálogo de El-Shamy se encuentran versiones de este cuento en norte de África y Oriente Medio, pero especialmente en Egipto, donde registra más de treinta referencias. El único motivo particular de este cuento que no aparece en este tipo es el anillo en el dedo del niño como elemento identificador de su asesinato, y el regado de su hueso, que genera su reencarnación en animal.

El motivo del pájaro parlante aparece muy extendido en la literatura popular de tradición oral, con funciones de ayudante mágico que restablece el orden y revela la verdad. En el cuento egipcio *El pájaro verde* (Bushnaq, 1986: 150-2), –en el que también se especificará el color y la especie–, el detonante para que la madrastra decida sacrificar a su hijastro es la falta de carne para dar de comer a los mercaderes invitados por su marido; cuya fama como anfitrión modélico era incuestionada. También, a diferencia del CVN, el padre y los invitados comen al niño, sin conocimiento de ello. La niña recoge sus huesos y los entierra cerca del gallinero y se convierte en un gran gallo verde, que canta en el mercado y no sobre el muro de la vivienda como en el CVN; cuida a su hermana y mata a su madrastra, pero también a su padre por haber comido su carne. Aunque el final de la madrastra es el mismo, el resto difiere de la versión del Valle Nuevo, pues aquí el niño vuelve a tomar su forma humana original y vive felizmente con su hermana en la casa. Un ejemplo conocido de este tipo es la versión escrita de los hermanos Grimm, *Los tres pajaritos* (1857), que sigue el mismo esquema general y en el que el pájaro que habla revela toda la realidad; su madrastra es liberada, pero sus hermanas son quemadas. Espinosa (2009: 496-498) hace un largo estudio de este cuento, en el que defiende su origen oriental y lo relaciona con *Los niños cisnes*. De hecho, en la *Historia de Parisad y sus Hermanos de Las mil y una noches* (noches 640 a 651; III, pp. 307a-335b), Cansinos (1971: 306) sostiene que la historia pertenece al fondo más antiguo de la compilación miliunanochesca, puesto que se sitúa en la corte del rey persa Jusravschah e inserta ideales caballerescos y elementos populares como el pájaro hablador que descubre la verdad de una esposa injuriada, y ha dado origen a numerosas versiones dentro del folclore occidental. También Straparola recoge el cuento de origen oriental, *Ancilotto, Rey de Provino*, (siglo XVI) en el que encuentro coincidencias con el cuento *wahatí* y el del valle del Nilo en el color del pájaro parlante y revelador de la verdad, pero que en *Ancilotto* es un ayudante mágico.

Según J. Chevalier (1986: 520) el gallo es emblema de orgullo, lo que justifica la forma de andar del animal. Universalmente, es un símbolo solar debido a que su canto anuncia la salida del sol; mientras que, particularmente, en el mundo islámico (Chebel, 2001: 112) es símbolo de la luz y de la resurrección, y consecuentemente del día del Juicio Final. Según la creencia popular, en el paraíso musulmán cada día al salir el sol un gallo sagrado, de un

tamaño gigantesco y de una blancura inmaculada, lanza vibrantes alabanzas a Dios. Es en ese momento cuando los gallos en los corrales entonan en coro su llamada con los cantos matinales, como si fueran el eco del gallo sagrado en el mundo. De ahí la imagen vinculada a esta ave de advertidor y pregonero en la tradición islámica. Según esta, el profeta Mahoma habría dicho que el gallo blanco era su amigo y «el enemigo del enemigo» de Dios, y que guarda la casa de su amo y otras siete casas. Además cuando se escucha el canto del gallo se debe pedir una gracia a Dios, pues ha visto un ángel. A todo ello se suma el hecho de que en el CVN el gallo es de color verde, lo que, aparte de ofrecer un elemento fantástico al cuento, es el símbolo del islam, del paraíso musulmán, de los dignatarios musulmanes y el color preferido de profeta Mahoma y de sus compañeros. Refiere también J. Chevalier (1986: 158) que, en las tradiciones del islam, el nombre de “pájaro verde” se da a un cierto número de santos y el ángel Gabriel tiene dos alas verdes.

El gallo verde del CVN ve todo lo que ocurre desde lo alto del muro (lo que ocurre intra y extramuros) como símbolo de su omnipresente visión de la realidad, de todo lo que acontece, y desde donde puede proclamar la verdad a todo aquel que esté dispuesto a oírla.

La antagonista de este cuento es la madrastra, que hace la misma función del *gūl* como monstruo caníbal¹⁸⁹, la cual se manifiesta con frecuencia en los cuentos. Deduzco que cocina a su hijastro con la intención de comérselo y/o dárselo de comer a su padre, como acaba sucediendo en otros cuentos populares con el mismo motivo del niño cocinado. Tanto en el CVN como el cuento de *Hansel y Gretel*¹⁹⁰ (ATU 327A) y *Blancanieves*¹⁹¹ (AT 709) comparten que el caníbal es una figura femenina maternal. En *El gallo verde*, una vez más la madrastra quiere instaurar en la casa una estructura ideal en la que un primogénito varón (cuyo poder y estatus dentro de la familia está simbolizado por el anillo en el dedo) de una esposa anterior no tiene cabida. Por ello engaña a su marido con el fin de deshacerse del niño, cometiendo así el padre un acto de canibalismo e infanticidio involuntario. Se manifiestan asimismo restos de canibalismo en cuentos populares españoles como es el caso del cuento 104 catalogado por Aurelio Espinosa (1923), *El diablo maestro*, donde es el diablo quien se come al niño, untándole a la madre los labios de carne y sangre para hacer visible su supuesto crimen. A pesar de que el CVN no tiene un final feliz, puesto que no devuelve la vida al niño, sí aplica la justicia al asesino, que en esta versión parece suficiente como final, pero omite la posibilidad mágica del regreso del niño a su condición humana.

Cuento 12. *El caballo verde*

Un matrimonio tiene un hijo y ese mismo día nace un caballo verde, al que llaman El Caballo Verde. La madre muere y el hombre se casa con otra mujer. La madrastra no quiere al niño, por lo que planea envenenarlo a lo largo de tres intentos (envenenando la comida, poniendo

¹⁸⁹ Sobre el canibalismo en la literatura oral, véase Laorden, 2001 y en el cuento maravilloso (centrado en el caso griego), Katrinaki, 2008.

¹⁹⁰ Hansel y Gretel, perdidos en el bosque siguen a un pájaro blanco hasta una casita hecha de pan de jengibre, pastel y azúcar moreno. Allí una vieja bruja toma a Gretel como criada, encierra a Hansel y lo ceba para cocinarlo en su horno.

¹⁹¹ La reina quiere comerse las vísceras de Blancanieves, aunque lo que come inconscientemente en su lugar son las vísceras de una cría de jabalí.

cristales y veneno en las escaleras por las que pasa el niño y sobre su ropa), pero el caballo lo avisa siempre. La madrastra sospecha que es el caballo quien frustra sus planes; coloca una cáscara de huevo bajo el colchón; se mete en cama y simula que los crujidos que suenan al moverse son los huesos de sus brazos y piernas. Le pide a su médico que informe a su marido de que la única cura es el hígado de un caballo verde. El caballo traslada al niño la treta de la madrastra y le indica que le pida a su padre un último paseo en el caballo, un cubo de oro y otro de monedas. El niño usa el dinero y el oro para lanzárselo a la gente y así distraerlos para que no lo atrapen. Llega hasta el palacio del rey y recoge de su basura una horrible máscara que oculta su belleza; le pide trabajo únicamente como jardinero. El monarca le pone como tarea convertir una tierra desierta en tierra verde; el muchacho lo hace ayudado por las dos crines mágicas del caballo. La pequeña de las tres princesas lo ve sin máscara y se enamora. El rey quiere casar a sus hijas y pone como condición que contraigan nupcias con aquel al que arrojen su pañuelo; la mayor se lo arroja a un príncipe, la mediana a un rey y la pequeña al jardinero. El monarca organiza una gran boda y regala un enorme palacio a cada una de las dos mayores, pero a la pequeña le niega cualquier privilegio. El muchacho frota las dos crines del caballo y le pide que consiga del rey boda y palacio; el muchacho invoca a Dios para que le provoque una grave enfermedad al soberano en su espalda que solo él pueda sanar y le sale una joroba. Lo cura, pero el padre sigue sin ceder. Pide a Dios que le envíe un ejército del que solo salga vivo él y su caballo; cuando el ejército entra para matar al monarca, el muchacho acaba con todos y lo salva. El soberano logra ver la verdadera apariencia del muchacho cuando este duerme y la hija le indica que ese es su yerno y salvador; entonces el rey le hace una boda y un palacio mayores que a sus otras hijas.

Este cuento pertenece al tipo 532 HE-S, *I don't know. The helpful horse*, con quien comparte el siguiente espectro de motivos: caballo ayudante que habla, disfraz como jardinero y cabeza con costras (máscara). En el catálogo de El-Shamy se comprueba que este tipo aparece en Bahrein, Egipto, Sudán, Túnez y Argelia.

En Egipto, otra versión del mismo cuento es *El caballo encantado*, (Artin, 2005: 69-72) y donde el caballo no es verde como en el CVN. En la versión de Artin la causa de que la madrastra quiera envenenar a su hijastro es que se enamora de él y no es correspondida, al modo del argumento principal de la leyenda griega de Fedra e Hipólito¹⁹². Este motivo no está en *El caballo verde*; probablemente debido a que el informante es un niño de once años para el que esos conceptos deberían de ser desconocidos y basa el odio de la madrastra en los celos. El veneno aquí está en el pastel favorito del niño, y no en su rutina diaria como en el cuento del Valle Nuevo. Mientras en el valle del Nilo, el objeto mágico que usa el héroe para que aparezca el caballo son tres briznas de paja que debe quemar un poco, en el CVN son dos crines del propio caballo. La hija menor del rey se enamora de él al verlo galopando a su caballo, y no únicamente por su belleza al verlo sin máscara como en el CVN. También las pruebas que debe superar el héroe para convencer al rey de su valía son diferentes. En el cuento del valle del Nilo sólo hay una: ayuda a ganar la guerra al rey. La versión del Valle Nuevo omite dos premios más que otorga el rey al héroe en el valle del Nilo: lo nombra visir y le construye una espléndida

¹⁹² Fedra se enamoró del que era su hijastro, Hipólito, hijo de Teseo y la reina de las Amazonas Antíope (también llamada Melanipa o Hipólita), pero Hipólito rechazó sus insinuaciones, por lo cual Fedra, despechada, lo acusó ante su padre de haber intentado violarla y se suicidó. Irritado, Teseo entregó a su hijo a la furia de Poseidón, y resultó gravemente herido. Artemisa reveló entonces que Afrodita les había tendido una trampa, y padre e hijo se reconciliaron antes de que Hipólito muriese.

cuadra a su caballo, mientras que en el CVN el final es que organiza su boda y le otorga un palacio más grande que el de sus otras hijas mayores, que sí habían escogido a esposos de la realeza.

El-Shamy también recoge en la península del Sinaí una versión similar: el cuento titulado *La yegua mágica* (1980: 28-32) en donde el protagonista es el recurrente héroe de los cuentos árabes Eš-Šāter Moḥammed. Forma parte de un ciclo de cuentos populares de aventuras que se narran en el mundo árabe y giran en torno a las hazañas de un héroe que tiene el nombre genérico de Eš-Šāter Ḥasan o Eš-Šāter Moḥammed, que es un personaje equivalente al Eš-Šāter Ḥasan en Palestina, a Abū Haýlān en Siria y a Moḥammad Belḥaýýala de Túnez. Aunque las versiones difieren ligeramente, la moral detrás de los cuentos es la misma.

En el cuento palestino, *Siete pelos mágicos* (Bushnaq, 1986: 115), el ayudante mágico es un caballo-*ýinn* que habla y la madrastra malvada quiere matar a su hijastro para que no haga sombra a sus dos hijos.

El otro cuento palestino, *El calvo* (Rabadán, 2002: 92), se acerca más que el anterior al CVN. En él, el hijo del sultán se pierde cazando y encuentra un potrillo que habla, con un ojo verde y otro negro, su madre muere y es sustituida por otra más joven que le es infiel. También finge estar enferma y que la única cura es el corazón del caballo (el hígado en el Valle Nuevo). Asimismo también incluye el motivo de las crines mágicas del caballo. En lugar de una máscara, este héroe se coloca una tripa en la cabeza que le hace parecer calvo. Una vez casado con la princesa y marginado, como en las otras versiones, las dos pruebas que debe pasar en este cuento son similares a las de la versión del valle del Nilo.

El motivo de la joroba como castigo visible («¡Señor, dale... qué le salga una enfermedad muy grave en su espalda que nadie pueda curársela más que yo y mi caballo») aparece también en un cuento irlandés como premio o recompensa a una buena o mala acción dirigida hacia un ser mágico (Garry-El-Shamy, 2005: 375); en él un hombre jorobado que ayuda amablemente a las hadas con una canción, es recompensado con la eliminación de su joroba, mientras que al hombre descortés, que espera que desaparezca su joroba, se le da la joroba que las hadas tomaron del buen hombre, por lo que se queda con dos jorobas. Hay versiones en la península ibérica recogida por Camarena y Chevalier (1995: 382-4) con el tipo ATU 503, *Las brujas y el cheposo* y por Noia (2002: 183-4), *As bruxas e os xorobados*, donde unas brujas premian o castigan quitando o poniendo una joroba a dos hombres con los que se encuentran.

Comparando las diferentes versiones compruebo que lo que caracteriza al CVN es que en él existen más componentes mágicos (pruebas imposibles que se resuelven con la magia de una ayudante sobrenatural –caballo– y de Dios) que sustituyen a las pruebas de valentía de otras versiones; que el principal rasgo del héroe es su belleza, que oculta con la máscara, mientras que en las otras lo que quiere esconder con la máscara es su identidad y su origen noble; que el CVN elide el motivo del enamoramiento de la madrastra hacia su hijastro; especifica el color del caballo sobrenatural, que es verde (como el gallo sobrenatural del cuento 11, *El gallo verde*); y la insistencia en el mantenimiento de la posición social (el héroe no quiere trabajar de camarero, ni de cocinero en el palacio del rey porque no es la profesión de su padre). Inserta, a su vez, elementos del entorno cotidiano y religioso del informante

(«Sacrifica este camello, córtalo y cocínalo. Yo tengo una *jatmiyya* y les voy a leer el Corán a los niños»).

El personaje antagonista del cuento es la madrastra cruel que odia a la descendencia de su marido y que en este cuento adopta el mismo papel que la conocida madrastra de Blancanieves (AT 709): celos de su hijastra/o, intento de envenenamiento, provoca la huida de la hijastra/o de la casa familiar. Los celos de esta madrastra le conducen a buscar la muerte de su hijastro (usa veneno que aplica en las palomas, en las escaleras y en las ropas del muchacho) o la *gūla* de los cuentos árabes, pero que se verá frustrada por causa de la intervención benefactora del mágico caballo verde. También usa artimañas para engañar a su marido como la colocación de cáscaras de huevos bajo el colchón para fingir la rotura de sus huesos. En el caso de *Blancanieves*, la madrastra quiere comerse el corazón de la protagonista mientras que el CVN quiere comerse el hígado del caballo verde para curarse. El caballo verde habla y tiene poderes mágicos; es el ángel de la guarda del joven protagonista, que lo protege. En los cuentos populares, el caballo es el más común de los animales ayudantes del héroe y atributo indispensable de este. Según Chebel (1995: 93-34), es un animal noble al que los musulmanes en general y los árabes en particular le tienen un enorme respeto, animado tanto por el Corán como por el Profeta, que lo convierten en un animal benéfico. Une al hombre con su divinidad, pues es presentado en la tradición islámica como facilitador de contactos, como el fabuloso caballo alado al-Buraq, símbolo por excelencia del caballo, que llevó a cabo la tarea de llevar al Profeta al Cielo. Un *hadiz* registra que el Profeta habría declarado que todos los gastos ocasionados “aquí abajo” por un buen caballo serían retribuidos “allá arriba” en el día del Juicio Final, pues contarían como limosnas. Su función en el cuento es el de ayudante mágico que protege y colabora con el héroe-víctima ante las adversidades de su recorrido vital, al igual que el hada madrina de los cuentos folclóricos europeos. Además el caballo de este cuento cuenta con la característica especial de ser de color verde; un color que, como ya he señalado en el cuento 11, es el símbolo del islam y confiere al cuento un elemento mágico más. Es un color destacado en heráldica áraboislámica, real, tribal y familiar, y en las banderas de los países árabes; lo que le da asimismo al caballo un rasgo de nobleza. Mientras que, en la tradición europea, el color blanco es el destinado para el caballo que aparece en el mundo mágico de sus cuentos.

El caballo en el CVN es parte del rito de iniciación del héroe y supone un punto de inflexión en la trama del cuento, puesto que, a lomos de su caballo se realiza la huida de su entorno familiar en un viaje hacia lo desconocido. Un tema que no solo se manifiesta en este cuento, sino que se repite en la tradición, la literatura y los sistemas de creencias, es el concepto de Jung (1995) del *proceso de individuación*¹⁹³ y su efecto sobre el individuo, que puede ser visto, desde una perspectiva general, como la obtención de la sabiduría del héroe que abandona su casa. Otro elemento simbólico de la iniciación del héroe y su transformación en adulto es el uso de una máscara; en este caso de un horrible ejemplar sacado de la basura y que oculta su belleza. En los ritos de iniciación, la máscara toma un sentido de muerte de la antigua condición de adolescente para nacer a su condición de adulto, y ya en la antigua

¹⁹³ Según la teoría de la psicología analítica de Jung, la individuación es aquel proceso que engendra un individuo psicológico, es decir, una unidad aparte e indivisible, un Todo.

tradición funeraria del Egipto faraónico (Chevalier, 2005: 695-6), la máscara funeraria representa el arquetipo inmutable en la que el muerto se ha de integrar. Vaz (2008: 488) describe cómo la visión popular de los ritos de transición se suele reflejar en los cuentos a través de una transformación ontológica en la que los neófitos son supuestamente puestos en estrecha relación con el poder sobrenatural, a menudo expresado por máscaras con atributos tanto de animales como de humanos. El *leitmotiv* “encanto/desencanto” remite a la pubertad y a la iniciación en la edad adulta, y por ello los cuentos maravillosos encuentran su vértice en un pasaje crucial de la vida: el matrimonio exitoso, hacia donde estos toman un enfoque estereoscópico.

Frente a la nobleza del caballo se contraponen en este cuento la vileza del perro, cuya vida es la menos importante de entre los animales del entorno, de modo que el caballo propone al niño exponer a este animal al veneno destinado al héroe («Te puso veneno en las palomas. No las comas y ve y échaselas al perro y cuando vuelvas te encontrarás al perro muerto. Échalo y morirá al momento»).

El número tres es un número muy místico y espiritual característico de muchos cuentos populares (los tres deseos, tres acertijos, los tres cerditos, los tres osos, los tres cabritillos traviosos, los tres espíritus de la navidad) y cobra también un protagonismo especial en este cuento: tres intentos de homicidio por parte de su madrastra, tres hijas del rey, tres pruebas del rey para casarse con su hija.

Como ya he referido en el cuento *El estornino*, el cabello en la cosmogonía islámica es el puente entre lo visible y lo invisible («El caballo le había dado ¿el qué? Sí. Dos crines tuyas; dos pelos y le había dicho: Tan pronto como los agarres juntos, frótalos y verás que vendré de inmediato junto a ti y cumpliré tus órdenes»). El uso mágico del cabello es un patrón que aparece asiduamente como gesto icónico en los cuentos árabes como por ejemplo en la historia de *El Portero y las Tres Damas de Bagdad*, donde el comprador remite al califa a «un mechón de pelo» para llamar a la serpiente demonio (*Las mil y una noches*, la noche 23).

Otro elemento mágico que se menciona en el cuento es la leche de gacela de las montañas, que el héroe usa para eliminar la joroba del rey. La leche, signo de un presagio feliz y manifestación del conocimiento, representa además los lazos de consanguinidad árabes, que son a veces reforzados o establecidos gracias a la leche (Chebel, 1995: 242).

La lección vital que ofrece este cuento es que la perseverancia y un corazón puro son las claves para la salvación y la victoria y que la belleza y la verdad pueden estar enmascaradas bajo un disfraz humilde y feo, pero finalmente siempre y triunfan.

Cuento 13-14. *La alfombra, la bandeja y la piedra* (versiones A y B)

Un hombre se enamora de la hija del rey pero la dote es muy alta para él. No obstante, si logra curar el corazón de la joven, podrá casarse con ella. Con engaños roba una alfombra, una piedra y una bandeja mágicas a otro hombre, (dos hijos que se pelean por la herencia del padre, en la versión B); y se va volando en la alfombra junto a la hija del rey. Dice a la princesa que quiere casarse con ella y que suba a la alfombra y que si lo hace, la curará. La lleva a las montañas y le deja la bandeja para que coma lo que quiera, la piedra y la alfombra. Confía en

ella y la deja sola. Entonces, ella se escapa en la alfombra al palacio de su padre. Él encuentra dos dátiles mágicos (zanahorias mágicas, en la versión B): con uno nacen cuernos y con otro desaparecen. Le da de comer uno a la princesa y le salen dos cuernos. Se anuncia que quien le cure se casará con ella. Se hace pasar por curandero y se los quita dándole de comer el otro. Ella descubre quien es y todo lo que había hecho por ella, y se casan.

Según el catálogo de HE-S, este cuento se encuentra muy extendido en territorio egipcio, sin embargo no he podido acceder a ninguna de sus versiones para hacer una comparación detallada. Por otra parte, comparte varios motivos con el tipo 566 ATU *The Three Magic Objects and the Wonderful Fruits (Fortunatus)*.

Jean-Paul Sermain (2009: 179-188) reseña la única aparición de la alfombra voladora que figura en la recopilación de *Las mil y una noches* de Antoine Galland, en *La historia del príncipe Ahmed*. Tres hermanos deben traer a su padre «la rareza más extraordinaria y singular», y el que gane, se casará con la princesa. El príncipe Ahmed, llega a la India, y compra allí una cara alfombra de la que desconoce sus poderes; se sienta sobre ella e inmediatamente es transportado adonde desea ir. En este cuento la alfombra le sirve para rescatar a una princesa, mientras que en el cuento del Valle Nuevo la usa para raptarla. No obstante, la princesa desaparece rápidamente de escena porque rechaza al príncipe y seguidamente él encuentra al hada Peri Banu con la que correrá nuevas aventuras. Sermain cita otros viajes aéreos introducidos en la recopilación árabe: *La historia de Noureddin* y la de *Caramalzaman*, en las que unos genios transportan a un joven, pero no se sabe nada acerca de cómo es este medio de transporte, solo que es mágico.

El héroe de *La alfombra, la bandeja y la piedra* engaña y roba estos tres objetos mágicos para conseguir a la heroína. La secuestra y se hace pasar por curandero para llegar de nuevo a ella y curarla de la supuesta enfermedad que padece: su dureza de corazón. En el CVN, la hija del rey solo es un objeto codiciado que hay que conseguir a toda costa. La heroína se representa como un ser sometido a los intereses del varón y al que hay que domar, porque es una mujer desagradecida, que traiciona la confianza del héroe. En lugar de una corona sobre la cabeza, la princesa es ridiculizada por el héroe con unos cuernos, que son los atributos visibles de un búfalo («Tan pronto como cogió dos dátiles de la palmera y se los comió, le salieron dos cuernos como los del [con perdón] del búfalo»), que deforman su físico. El sentido de estos apéndices debemos buscarlo en las interpretaciones negativas que Cirlot (1992: 160) le da y según las cuales derivarían del viejo símbolo del buey (castración, sacrificio, trabajo paciente), pero tampoco debemos olvidar la referencia popular egipcia de que el búfalo es un animal tonto, lento y torpe, que se usa para comparar a personas con estos atributos negativos y estandarizados del animal. Estos cuentos le nacen en la cabeza una vez ingerido un dátil (versión A) o una zanahoria mágica (versión B): otro elemento maravilloso en posesión del héroe, que le permitirá castigar a la princesa, recuperar sus objetos mágicos y desposarla.

J. Chevalier (1986: 74-75 y 409) señala la importancia de la alfombra para los orientales, por ser un elemento de la vida doméstica, familiar y privada, que resume en sí el símbolo de la morada, y adquiere un carácter sagrado con los deseos de felicidad paradisíaca que implica. Además, su propiedad mágica como medio de transporte la convierte en una puerta a otro mundo. La referencia más clara que tenemos sobre la alfombra como objeto mágico aparece

en *Las mil y una noches*, sobre lo cual Sermain (2009: 179-188) nos recuerda su introducción en el imaginario occidental como “símbolo oriental”, junto con la lámpara maravillosa. La alfombra es un medio para hacer entrar a los héroes en un mundo sobrenatural y liberarlos de las limitaciones de la realidad, suprimiendo el espacio y colaborando activamente, junto con la bandeja y la piedra mágica y las aventuras de nuestro héroe, en la función eminentemente lúdica de este cuento.

Cuento 15. *Sett el-Ḥosn y la cabra mágica*

Un matrimonio tiene una hija muy guapa Sett el-Ḥosn. La madre fallece y el padre se vuelve a casar y tiene tres hijas más: una con un ojo, otra con dos y la tercera con tres. La madrastra discrimina a su hijastra en favor de sus hijas. Dios se compadece de ella y le envía un ángel en forma de cabritilla que al frotarla y decir unas palabras aparece una mesita con comida y fruta. La madrastra envía a dos de sus hijas a espiarla, pero la niña hace que sus hermanastras se queden dormidas con unas palabras mágicas. Cuando la hermana de los tres ojos la sigue, Sett el-Ḥosn sólo menciona dos ojos y el tercero se queda despierto; su hermanastra le cuenta lo que ha visto a su madre. Esta finge estar enferma y que solo podrá curarse comiendo carne de esa cabra. La niña le pide a su padre conservar el corazón; lo entierra y de él nace un árbol que le proporciona de comida, que comparte con sus hermanas. El hijo del sultán se enamora de ella y se casan. El árbol se traslada a la puerta de su nuevo hogar. Sett el-Ḥosn y el árbol se mueren al mismo tiempo.

El cuento se cataloga como tipo ATU 511, *One-Eye, Two Eyes, Three Eyes*, donde el animal que hace las funciones de ayudante mágico suele ser una vaca. Es un cuento extendido por toda Europa y en el mundo árabe: en Marruecos, Túnez, Argelia, Egipto y Sudán. Sin embargo, con los motivos de este tipo, no aparece en el catálogo árabe de El-Shamy ni en ATU los del final del CVN: la muerte de la muchacha y del árbol.

La versión más próxima que he hallado de este cuento, en el valle del Nilo, es la clasificada en el tipo de *Cenicienta*¹⁹⁴ (519A ATU) y que Artin (2005: 41-3) titula *El jarro encantado*. Con este cuento tiene un comienzo similar, pero la heroína con sus ahorros por hilar lino, se compra un jarro viejo de alabastro que resulta estar encantado y le proporciona comida y ropa, que consume cuando no la ven. El resto del cuento transcurre paralelamente a los motivos básicos de *Cenicienta*, pero en el valle del Nilo el príncipe la localiza no por una zapatilla¹⁹⁵, sino por sus brazaletes. Subraya Artin, en sus comentarios sobre este cuento, que puesto que las mujeres egipcias van descalzas en casa, el zapato de la cenicienta egipcia es sustituido por un brazalete de muñeca y en otras ocasiones, de tobillo.

En otro cuento egipcio, *La vaca de los huérfanos*¹⁹⁶, se vuelve a comprobar como un animal bondadoso (una vaca) alimenta a los héroes, que son dos: dos niños huérfanos de madre. La madrastra solo tiene una hija propia, y también un amante que es quien se hace pasar por médico y le receta el hígado de la vaca. El árbol nace de las cenizas del animal y

¹⁹⁴ Cf. análisis del cuento 10, *Las palomas*.

¹⁹⁵ Para la simbología de la zapatilla de cristal y otros complementos básicos del vestido en el cuento, véase Pedrosa, 2008.

¹⁹⁶ Incluido en Basset, 1903: 102-6.

provee de frutos a los niños. En otra versión egipcia (recogida a beduinos del noroeste de Egipto), la vaca orina leche y defeca dátiles y de los restos de la vaca sacrificada nace un árbol frutal (una palmera datilera, un manzano, un naranjo, etc. que se inclinaba para que pudieran subir a comer de ellos los niños (Abu-Lughod, 2008: 154-5).

Comparte el mismo título del cuento egipcio el cuento palestino, *La vaca de los huérfanos* (Muhawi/Kanaana, 1989: 89-93), que también se diferencia del relato del Valle Nuevo en que los héroes son dos hermanos, marginados a favor de sus dos hijos de sangre. Aquí la vaca que les había dejado su madre, abría el espacio entre los cuernos y de ahí salía la comida. Después esta versión toma un camino diferente, en el cual aumentan los sufrimientos de la niña.

La versión iraquí *La niña pobre y su vaca*, (Stevens, 2006: 187-93) tiene elementos del tipo HE-S 511 y de *Cenicienta*, ATU 519A, con el que, en realidad, mantienen pocas diferencias y no dejan de girar en torno a la misma historia a pesar de que sean clasificados como tipos diferentes. Este cuento difiere del CVN y de las otras versiones en que la vaca, herencia de la madre difunta, come algodón y cuando la lleva al desierto, lo devuelve hilado. Tras cuarenta días desentierra los despojos de la vaca y encuentra en su lugar un vestido de seda, joyas y unos zuecos con piedras preciosas; lo mantiene oculto allí hasta que un día viste todo y la ve el hijo del sultán. A partir de aquí comienzan los episodios de *Cenicienta*, que acaban con la boda con el príncipe.

El motivo de la cabra como ayudante mágico no figura en ninguna de las versiones árabes consultadas de este tipo, pero sí lo he localizado como motivo incluido en otros tipos, como en el cuento popular iraquí *La pareja de ancianos y su cabra* (Stevens, 2006:27-9) donde la cabra habla y defiende a una pareja de ancianos de un *gūl*, hasta que el *gūl* engaña al anciano para que la mate y, aún desde la cacerola, sus restos siguen hablando para protegerlos. En la versión escrita de los hermanos Grimm, *La mesa, el asno y la estaca encantados* (I, 1985: 213-24), también convergen los motivos de la cabra mágica que habla y de la mesa mágica que por medio de las palabras «¡Mesita, cúbrete!» se llena de comida. También aparece la cabra que hace aparecer comida en el cuento de los Grimm, *Unojito, Dosojitos y Tresojitos* (III, 1985: 52-58), gracias a las palabras mágicas que le descubre a Dosojitos (en este caso, la víctima de sus otras dos hermanas y su madre) un hada e incluye los episodios casi todos los episodios del CVN. *Sett el-Ḥosn y la cabra mágica* participa con los otros cuentos mostrados en la incorporación de fórmulas mágicas, que pronunciadas al animal mágico dan lugar al arribo de la deliciosa comida, las frutas y el té («Mesa bonita, ven»/«Mesa bonita, vete») y las que pronuncia para que se duerman sus hermanas y no descubran de dónde procede la comida que la alimenta.

Cenicienta no deja de ser el cuento más conocido, más extendido por todo el mundo y titular de numerosas variantes; del que M. R. Cox (1893) había ya recopilado en su estudio 345 historias cuyo tema principal es el de *Cenicienta*. Asimismo sus raíces se remontan a muchos siglos atrás, lo que atestigua Joosen (2008: 201) señalando que la variante identificada más antigua de la historia de la *Cenicienta* es *Yè Xián* de Duàn Chéngshì, que fue escrito en China alrededor de 850 d.C. Aquí el ayudante mágico de *Cenicienta* toma la forma de un pez, que es la reencarnación de su difunta madre. Otros elementos de la versión en francés de Perrault de

1697 ya están presentes en *Yè Xián*, incluyendo la malvada madrastra, el baile real, y la pequeña zapatilla. Pero, lo cierto es que cuando se escribió por primera vez en China, tenía ya una larga historia anterior debido a que a partir del siglo III en Egipto, ya se había comenzado a conocer el motivo de las zapatillas, cuando varios autores griegos registraron la leyenda de la egipcia Ródope, una esclava griega que fue cortejada al estilo de la cenicienta por el Faraón; y que fue versionada por Herodoto¹⁹⁷ y Estrabón¹⁹⁸.

Con todo ello constato, por una parte, que se trata de una historia que existe en todo el mundo y que se remonta a la antigüedad y cuyos motivos principales ya se conocían en Egipto en el siglo III y, por otra, que tras conocer la descripción del tipo universal y ejemplos de otras versiones árabes, e incluso egipcias, el CVN se diferencia del resto en que solo hay una hijastra; es Dios quien envía al ayudante mágico, que es una cabra mágica y no una vaca o una jarra de alabastro como se repite en las otras versiones árabes del mismo cuento, que le proporciona comida cuando la frota. El CVN incluye un episodio que no aparece en las otras versiones consultadas: La madrastra quiere comer el corazón de la cabra mágica de la niña (no el hígado como en otras versiones), pero esta le pide al padre que se lo deje a ella; la madrastra se come el resto del animal. Otra diferencia con respecto a las otras versiones árabes es que el corazón (tripas en la versión de los Grimm) de la cabritilla es enterrado directamente en el agua, por lo que ni es regado por la heroína, ni crece espontáneamente sin cuidado alguno. En *Sett el-Ḥosn* no existe el motivo mediante el cual el príncipe la reconoce (brazalete, zapatilla...); simplemente la encuentra subida al árbol que la alimenta y se enamora de ella. El CVN omite asimismo la competición entre las hermanastras y la heroína por el príncipe y también incorpora un final añadido: cuando la heroína muere, el árbol muere con ella. Ni las hermanastras, ni la madrastra son castigadas.

Cuando la cabritilla es sacrificada, la hijastra conserva su corazón («Padre, si la sacrificas, dame su corazón. Lo quiero para que la sustituya»). Según la interpretación espiritual, este órgano vital (Chebel, 1995: 104) se considera la sede de la consciencia en vigilia del individuo y simboliza su intuición, su fuerza de convicción y su creencia. Es un símbolo del espíritu, de la consciencia y de la fe y el epicentro del aliento místico. En otras versiones es la madre la que se reencarna en un animal mágico, que la ayuda y alivia su vida y el maltrato de su madrastra o simplemente un objeto mágico. Posteriormente el corazón de la cabritilla se convierte en un árbol, que de acuerdo con la simbología musulmana (Chebel, 1995: 50-51) representa, en general, al ser humano en busca de un destino mejor, purificado de todo mal pensamiento, pero sobre todo en este cuento simboliza la magnificencia, la trascendencia y la bondad divina que se materializa ante este don hacia la niña perseguida.

A las niñas de este cuento se le asignan nombres que definen su físico («la llamaron Sett el-Ḥosn porque era muy guapa»; «tuvo tres hijas: a una la llamaron... Nació con un ojo, la segunda nació con dos ojos y la tercera con tres. Las llamaron entonces: La de Un Ojo, La de los Dos Ojos y La de Los Tres Ojos») y por supuesto la heroína es la niña guapa y virtuosa. Se pone de relieve la inocencia de la protagonista, que también es una niña generosa, víctima de la crueldad de su madrastra y de la complicidad de sus hermanastras, pero carente de rencor

¹⁹⁷ Heródoto: *Historias*, Libro II, CXXXIV-CXXXV.

¹⁹⁸ Estrabón: *Geografía*, XVII, 1, 33.

hacia estas («Ella subía, comía y luego le daba a sus hermanas»), ni de deseo de venganza o castigo. Sin embargo, en la mayoría de las versiones, las hermanas participan activamente en los malos tratos infligidos a Cenicienta y por ello son severamente castigadas, y en el propio tipo definido como ATU 511, *La de Un Ojo*, *La de los Dos Ojos* y *La de Los Tres Ojos*, la sanción suele ser aún más drástica: la ejecución de las hermanastras intrigantes, cuya carne alimenta a sus socios de conspiración: sus propias madres. La niña crece hermosa y alcanza el mayor premio para una heroína de los cuentos árabes: casarse con el hijo del sultán. Betellheim (1977: 207-8) parte de la base de que todos los cuentos populares reflejan la evolución física, psíquica, intelectual y social del niño y para él ningún otro cuento de hadas expresa tan bien como las historias de *Cenicienta* las experiencias internas del niño pequeño que sufre la angustia de la rivalidad fraterna, cuando se siente desesperadamente excluido por sus hermanos y hermanas.

Cuento 16. *Mentira tras mentira*

Tres hermanos se enamoran de la hija del monarca y los tres quieren casarse con ella. El primogénito va a pedir su mano con la bendición de su padre y una asignación de cien libras. La princesa lo somete a la prueba de contar un cuento donde todo sea mentira e hierra al pronunciar una jaculatoria que es una verdad religiosa; va el segundo hijo y le sucede lo mismo; sin embargo el tercero discurre un cuento lleno de exageraciones fantásticas y la princesa accede a casarse con él.

El mismo cuento aparece en el catálogo árabe con el número 303C§ HE-S, *The Brother's Wager with Princess: Telling an All-lies-tale. Only one escapes enslavement*, que El-Shamy registra en Bahrein, Kuwait, Catar, Arabia Saudí, Yemen, Irak, Siria, Palestina, Sudán, Argelia, y señala que está muy extendido por Egipto.

Basset recoge en el valle del Nilo una versión del mismo subtipo, *Le plus menteur des trois* (II: 174), donde tres personas encuentran un dinar y deciden que quien cuente la mentira más grande se quedará con él y el primero cuenta tal mentira que los demás deciden no competir con él y que lleve el dinar.

En el cuento palestino, *Mentira de principio a fin* (Rabadán, 2002: 136), en la historia principal que introduce *El cuento de todo mentira*, la heroína es una hermosa mujer *ÿinniyya* a la que rapta un pescador y con el que se casa. El hijo del sultán se enamora de ella y una de las pruebas por las que hace pasar al pescador para deshacerse de él es la de que un recién nacido cuente una historia que sea toda ella una mentira y la *ÿinniyya* le ayuda a superarla con éxito.

En la conocida versión escrita de los hermanos Grimm, *La sarta de mentiras* (I, 1985: 119) además de incluir referencias que aluden a un contexto europeo, se limita al propio *Cuento de las mentiras*, sin otro cuento que lo contenga e introduzca, como en las versiones árabes.

El cuento del valle Nuevo, *Mentira tras mentira*, es un cuento dentro de otro cuento, que por su exageración hace que el resto del cuento sea más creíble y las mentiras varían en estas tres versiones árabes. Aparte de las mentiras específicas de cada cuento, hay también

mentiras que se repiten en las tres versiones: la navaja que se cae en una gran sandía que contiene un mundo habitado en su interior, el animal sobre el que crece un árbol (palmera en el Valle Nuevo y Valle de Nilo, y nogal en Palestina) sobre el que hay un lugar con habitantes (isla en el Valle Nuevo y llanura con campesinos en Palestina) y los campesinos trabajando en un campo de sésamo. El CVN se basa en el principio de que «un cuento de toda mentira» no puede incluir una verdad religiosa, que los hermanos que fracasan comienzan con la fórmula introductoria religiosa y estandarizada: «Bendito sea el Profeta». Otra diferencia con el resto de las versiones es que el premio del CVN es la mano de una princesa que les pone ella misma a prueba. Además introduce elementos contextuales propios del informante como por ejemplo: un camello, una palmera y cabritos, así como, dentro del cuento principal, incorpora moneda local (libras, piastras) y una medida de peso local ('*ardab*).

El cuento busca demostrar que la imaginación puede ser la más grande de las riquezas que pueda poseer un ser humano y la llave con la que poder hacer fortuna o mismo ganar la mano de una princesa.

Cuento 17-18. *El rey y sus herederos* (versiones A y B)

Antes de morir, un rey lega a sus hijos su reino, su jardín y sus posesiones, pero estos no se ponen de acuerdo en su distribución. Deciden viajar al encuentro del sabio rey del Šām para buscar una solución. Encuentran los excrementos de un camello y deducen que era un animal tuerto que cargaba aceite y dátiles. Se encuentran con el dueño del camello que los acusa de haberlo robado y los lleva ante el rey. El rey los encarcela y ellos defienden su inocencia. El rey manda a un guardia que los vigile mientras almuerzan. Expresan tres quejas: la mujer que amasó el pan tiene la regla, la carne es de perro y el rey es un bastardo. El rey los manda llamar y justificar sus palabras (versión B, les pregunta si son hijos de un rey). Convoca a la que amasó el pan y confiesa que tiene la regla. Los príncipes argumentan que quien tiene la regla amasa con el cuerpo flácido. Convoca al carnicero, confiesa que era carne de perro y que él se había comido la cabra original. En la versión B convoca a su madre con la espada en la mano para que diga la verdad y la madre reconoce que tuvo relaciones con otro hombre. Argumentan que un hijo legítimo hubiese comido con ellos. Sigue haciéndoles preguntas para cerciorarse de su ascendencia. Reconoce que son hijos de un rey y que su padre era amigo suyo. En B como han venido sin nada, el rey los echa, vuelven a casa y reparten la herencia de su padre.

El cuento está clasificado en el tipo ATU 655, *The Wise Brothers*, en combinación con episodios de AT 655A *The Strayed Camel and the Clever Deductions*. En la catalogación del El-Shamy, se añaden otros motivos coincidentes con nuestro cuento: la descuidada hospitalidad (o falta de ella) revela la mala naturaleza del anfitrión, el fallo del anfitrión de no comer con su invitado indica que el anfitrión es un hijo ilegítimo, la deducción de que el pan está elaborado por una mujer menstruando y la sustitución de un tipo de carne por otra. Este tipo se encuentra extendido por todo el mundo árabe. El catálogo de AT registra una versión en la India, lo que podría indicar su origen oriental.

En el contexto egipcio, el cuento parece ser más conocido en áreas de Egipto donde la influencia nómada es más fuerte, pero no se había registrado su versión del Valle Nuevo hasta

ahora, al menos, según tengo constancia. La versión del valle del Nilo, *Qué Mohammed* (El-Shamy, 1980: 108-114), en la que los tres hijos llevan el mismo nombre (Moḥammed), revela las siguientes diferencias del primer y tercer juicio (que suelen girar en torno al mismo tema) con respecto a la versión del Valle Nuevo, que como podemos comprobar son mínimas:

XII.	Versión valle del Nilo	Versión A Valle Nuevo	Versión B Valle Nuevo
1º juicio (origen innoble del anfitrión):	Porque no les acompaña en la comida (violación de principio básico de hospitalidad beduina).		Su origen no es noble porque su madre no fue fiel.
3º juicio (quién no heredará/ reparto de la herencia):	El juez propone abrir la tumba del difunto rey y trae un objeto para probar el conocimiento de su ubicación. Solo el menor acepta profanarla y por ello no heredará.	El juez hace muchas preguntas no especificadas y por sus respuestas tampoco especificadas decide quien se quedará con cada cosa.	No se resuelve. Solo que son verdaderamente hijos de un rey.

En la versión tunecina, *Los tres Moḥammed* (Bushnaq, 1986: 345-8), justo antes de morir un rico mercader revela a sus tres hijos que uno de ellos no heredará, quieren resolver el acertijo y recurren para ello a un juez. El episodio del camello solo varía de las versiones que he señalado en que uno de los hermanos concluye que carga con algo dulce a un lado (jarabe de dátiles) y algo graso al otro (mantequilla hervida) porque había hormigas a un lado y moscas al otro. Las acusaciones al anfitrión son que el cordero fue amamantado por una perra, la mujer tenía la menstruación y que él era un hijo ilegítimo. Amenaza a su madre con una daga y esta reconoce su infidelidad. Uno supo que la cocinera menstruaba porque la comida no estaba aderezada, y una mujer menstruando no distinguiría lo salado de lo dulce y que él era un hijo ilegítimo (el más joven) solo podía saberlo porque él mismo también lo era y por lo tanto sería el que no heredaría. Esta versión se parece mucho al cuento palestino, *Muḥammad hereda* (Rabadán, 2003: 613-5), y se diferencia de este en que recurren a un *šēj*, que deduce que es carne de perro porque había grasa entre la carne y el hueso, que la mujer estaba menstruando porque se sentó en el suelo y descuidó la elaboración de la comida. Quien resuelve el problema de los tres hijos es la hija del *šēj*, que sugiere que traigan los huesos de su padre, solo el pequeño acepta traerlos y es el que no hereda por demostrar ser hijo bastardo.

En el cuento recogido en el norte de Marruecos, *Los tres hermanos inteligentes* (Gil/Ibn Azzuz e, 1988: 185-187), omite el episodio del reparto de la herencia y trata directamente la inteligencia deductiva de tres hermanos ante las señales de la presencia de un burro en un campo de cebada.

En el catálogo de Camarena y Chevalier (1995: 673-7) registran el cuento mallorquín, *Tres germans desxondits*, donde el padre deja escrito en su testamento que heredará su verdadero hijo. Recurren al rey para que sea él quien dicte sentencia sobre cuál de ellos debe heredar. Se repite el episodio del animal (una mula) en su camino, las deducciones sobre este y la comida en casa del rey, a quien también acusan de ser un hijo ilegítimo porque el lechón

asado que les da para comer fue amamantado por una perra. Para saber quién tiene que heredar, el rey da tres flechas a cada hermano, que deben clavar en el corazón del retrato de su padre. El rey decide que el verdadero hijo es el único que se niega a disparar las flechas. Asimismo, Noia (2002: 200-2) recoge el cuento *A herencia* en Galicia, con la diferencia de que quien dicta sentencia es un juez, les da de comer una liebre que también resulta ser un perro, y la prueba es que deben clavar una navaja en el pecho del cadáver del padre.

Por lo tanto, se puede concluir que el CVN se distingue de las otras versiones encontradas por los siguientes elementos: mientras que en las otras versiones, el motivo del viaje de los hermanos es saber quién no heredará, en el CVN es aceptar el reparto de la herencia (reino, propiedades y jardines). La persona a la que recurren para mediar en el conflicto surgido y aconsejarles en *El rey y sus herederos* es el rey del Šām y no un juez o un šēj. Los detalles sobre las tres suposiciones deductivas y los argumentos –o la ausencia de alguna de las explicaciones– sobre el animal y su carga varían en las diferentes versiones (en el CVN carga con dátiles y aceite). Sobre la deducción de por qué saben que la cocinera tiene la menstruación, cada versión varía en una serie de curiosas deducciones, entre la que el *El rey y sus herederos* tiene la suya propia: la flojedad de la mujer menstruando al amasar el pan.

El CVN deja sin resolver cuál es la causa que les lleva a aceptar la distribución del reparto establecido por su padre (probablemente como consecuencia del olvido de la informante), tras su encuentro con el rey del Šām.

Lo que nos ofrece este cuento es la historia de un viaje iniciático en busca de respuestas. En ella se reflejan, a través de sus héroes, elementos de la vida tribal y antiguos valores beduinos. Se destacan marcadamente la legitimidad del nacimiento y la hospitalidad del anfitrión. El-Shamy, en los comentarios sobre el cuento *Qué Mohammed*, que incluye dentro del apartado de cuentos realistas y filosóficos, subraya que un aspecto esencial de las teorías populares a cerca de la personalidad es la creencia de que la legitimidad del nacimiento produce un carácter noble, mientras que su ilegitimidad produce vileza. El cuento estereotipa así la clase social y marca la existencia de un comportamiento característico de la clase alta. Asimismo se destaca en este cuento la importancia de la hospitalidad en las comunidades nómadas, a la vez que la falta de observación de normas estrictas de cortesía evidencia el carácter adverso de una persona y por lo tanto de su nacimiento ilegítimo (El-Shamy, 1980: 108). En la tradición beduina, la hospitalidad incondicional, aunque no codificada, se percibe como un deber que ninguna persona, ni rica ni pobre, puede eludir y es el valor común de los beduinos (Chebel, 1995: 204).

Los hijos del rey son tres personas inteligentes y analíticas que exhiben en el cuento una sensibilidad maravillosa, pero que no logran descifrar el último mensaje de su padre moribundo o en su defecto cómo repartir su legado. Estos héroes se corresponderían con los héroes-buscadores que define Propp (1977: 47) como aquellos que dejan el hogar en busca de algo de forma proactiva. En la versión que aporta la informante, buscan lo que ya tienen, puesto que finalmente aceptan la voluntad de su padre, pero tienen que viajar lejos en busca de un sabio mayor para que finalmente les encare la realidad. En otras versiones el juez realiza

otra prueba de paternidad o pronuncia alguno de los juicios de Salomón¹⁹⁹. Así, en otros cuentos de la tradición oral árabe, el papel de juez o último consejero lo personifica el rey sabio Salomón; un personaje sagrado para el islam, por lo que su función como juez no podría ser desempeñada en un cuento que tratase sobre hijos ilegítimos, y esta puede ser la razón de que no se nombre expresamente, aunque la mención «al rey del Šām» se inspire en él («Vayamos al Šām y preguntemos al hombre sabio, preguntemos al rey fulano y dejemos que nos guíe en qué hacer»).

El CVN incluye la presencia del animal por antonomasia, compañero de la vida nómada: el camello, en este caso como animal de carga (aceite y dátiles). Para la tradición árabe, el camello y la camella presentan todas las cualidades de sobriedad, resistencia, rapidez y adaptación a la vida desértica; debido a lo cual fueron adoptados por los beduinos (Chebel, 1995: 88).

En cuanto a los símbolos usados, el CVN recurre al símbolo del jardín profanado, que no existe en el resto de las versiones, cuando la madre del anfitrión es forzada a reconocer su infidelidad para demostrar el origen ilegítimo del anfitrión. Este símbolo se refiere a la mujer y el hecho de que alguien se haya adueñado de él representa la pérdida de su virginidad («Hijo mío, tu padre es el dueño de las tierras y cuando, en nombre de Dios, se fue, mi rey tomó lo del jardín, tomó lo del jardín»)²⁰⁰. Por último es destacable también que la carne de perro que le ofrece inconscientemente el anfitrión se considera la peor comida y ofensa posible, dentro del ámbito del cuento y de la sociedad que lo cuenta.

Cuento 19. *Lūlī la hija de los gūl*

Una anciana anuncia al príncipe (eš-Šāṭer Moḥammed), prometido con su prima materna, que se casará con Lūlī la hija de los *gūl*. Él viaja a través de siete países y en cada uno pregunta a un *gūl* por ella, hasta que la encuentra en lo alto de un castillo del séptimo país. Lūlī se enamora de él, lo sube con su cabello al castillo y con su magia se escapan juntos transformados en palomas. Los padres de Lūlī los persiguen volando hasta que dan con ellos y la maldicen para que el príncipe se olvide de ella. Él la olvida y retoma el proceso de la boda con su prima. La anciana ayuda a Lūlī y consigue que la recuerde, anula la boda y se casa con ella.

El cuento *Lūlī la hija de los gūl* es narrado por una informante que no quiere dar su nombre, quizás por la naturaleza predominantemente maravillosa del cuento y el pudor que conlleva narrar este tipo de relatos, que según las personas más conservadoras se alejan de la realidad y de las creencias religiosas.

La mayoría de los motivos del CVN se corresponden con el tipo HES 310A\$, *The Maiden in the Tower: Louliyyah. Youth cursed to fall in love with ogres's daughter: elopement, transformation (separation) and disenchantment*. También contiene motivos del tipo HES 884 *The forgotten fiancée* y del tipo 313, *The Girl as Helper in the Hero's Flight*.

¹⁹⁹ La tradición islámica en general sostiene que Salomón fue el tercer rey de Israel y fue un gobernante justo y sabio para la nación. La sabiduría, según la tradición musulmana, siempre estaría asociada con Salomón, más tarde denominado «Salomón el sabio».

²⁰⁰ Cf. comentario sobre el símbolo del jardín en el análisis del cuento 12, *El caballo verde*.

El-Shamy (1980: 254) indica que las narrativas del tipo 310 tienen una considerable antigüedad en África, especialmente entre comunidades de pastores de la parte sudoriental, mientras que en Asia tienen una limitada distribución. En Europa se conocen principalmente en el área meridional del Mediterráneo. En Egipto es un cuento muy popular en varias partes del país, así como en el mundo árabe en general. Aparece por vez primera, y en forma muy fragmentaria en la India, en el *Kathā Sarit Sāgara* de Somadeva²⁰¹, obra del siglo XI, en donde Espinosa (2009: 508) encuentra algunos elementos de las versiones europeas, de entre los que destaco: el escoger a la novia verdadera entre muchas parecidas y la huida por medio de transformaciones en vez de obstáculos.

El-Shamy registra una versión del tipo HE-S 310AŞ en El Cairo, con el título de *Luliyya, la hija de Morgan* (1980: 54-63), la cual integra el episodio del inicio de *Lūlī la hija de los gūl* (que está incompleto) y nos ayuda a comprender mejor sus motivos sobre el nacimiento del príncipe y la naturaleza de las albercas del CVN. Así el cuento cairota cuenta que si la reina concebía un hijo, haría construir tres pozos: uno de miel, otro de mantequilla y otro de agua de rosas. La gente de la ciudad los vacía y apenas quedan unas gotas cuando llega una anciana a coger su parte. Las reúne con una esponja, el príncipe tropieza con ella y le cae lo poco acumulado, por lo cual lo maldice con enamorarse de Luliyya. En el CVN, la informante solo cuenta que el rey había hecho construir una alberca de aceite y otra de manteca para su hijo («Cuando se enfadaba, se sentaba en la alberca de aceite y cuando estaba contento, se sentaba en la de manteca») y que una anciana que pasaba a recoger manteca se enfada por una causa no especificada y por ello le desea al príncipe, a modo de maldición, que conozca a Lūlī. Por otra parte, en el cuento de El Cairo, *Luliyya* solo tiene un padre *gūl*, y no padre y madre como la heroína del CVN. Otra diferencia es que en el cuento cairota no aparece el episodio de la novia olvidada como obstáculo para la boda de la pareja, que sí lo tiene el CVN y en su lugar el impedimento es que el padre *gūl* les clava unos alfileres que la transforman a ella en perra y a él en alondra. Solo cuando consiguen extraerlos, recuperan sus formas y se casan.

En el cuento palestino, *Las hijas de las toronjas* (Rabadán, 2002: 20), aparecen las albercas con los mismos contenidos del CVN: una mujer que no podía tener hijos ofrece a Dios echar al río una medida de aceite y otra de manteca a cambio de que le dé hijos; después de dar a luz a un hijo recoge las medidas, las echa a otro río y de allí las recoge una anciana con habilidades para echar maldiciones.

En la versión libia (Bushnaq, 1986: 158-66), *La mano de mortero de hierro y la muchacha con cabeza de burro*, la heroína, Yamila, no es hija de los *gūl*, sino que es secuestrada por un *gūl* que toma la forma de la mano de un mortero. Al escaparse también la maldice y obstaculiza su boda; en esta ocasión, transformando su cabeza en la de un burro y su pelo en cuerdas amarillas²⁰². El héroe la abandona, pero pronto se arrepiente y la lleva a casa

²⁰¹ Cf. Somadeva (1925, Vol. III: 223-23). En esta historia cierto hombre viaja por un bosque y llega a una ermita, donde el ermitaño le aconseja que robe las ropas de unas ninfas que se están bañando en un río. Lo hace y una de ellas le sigue. El ermitaño se casa con ella. Da a luz un niño y aconseja al ermitaño, su marido, que mate al niño, lo cueza y se lo coma. Obedece y logra irse volando por el aire con ella. En esta forma oriental antigua nada se dice de las transformaciones al principio, pero todo está insinuado en el fin, cuando la ninfa y el marido antropófago se van volando por el aire.

²⁰² Señala Grantham (2008: 435) que en los cuentos populares de este tipo, el cabello, tanto en la cabeza como en el cuerpo, juega un papel importante. En ocasiones, se altera el cabello como elemento de la historia y puede volverse dorado, como resultado de la desobediencia (ATU 314, *The Youth Transformed in a Horse* (Goldner) y ATU 710, *Our Lady's Child*).

de su madre donde permanece oculta hasta que el *gūl* le envía un espejo y un peine que le devuelve su aspecto original y se casan.

En el norte de Marruecos tenemos la versión que lleva el nombre de la heroína, *Lunya* (Gil Grimau/Ibn Azzuz, 1988: 206-9), y es similar a las anteriores. En este relato, el héroe es su primo y Lunya es igualmente secuestrada por una *gūla*, cuando todavía es un bebé. Para huir, la heroína corta su cabello atado a la *gūla*. Como *Lūlī*, Lunya tiene poderes mágicos y los usa para ayudar a esconder a su primo y dificultar la persecución de la *gūla*. Al héroe se lo lleva un águila y ella se hace pasar por una esclava negra en casa de sus tíos, hasta que consigue que el águila suelte a su primo y se casan.

Estas versiones y la del CVN pertenecen a una familia de cuentos que en Occidente se ha vinculado al mito de Jasón y Medea, un tema que ya ha sido objeto de estudios especializados²⁰³ y cuya historia fue publicada por primera vez en Europa en 1634 por Giambattista Basile (*Pentamerón* IV, 8) y popularizada en 1812, a través de la versión de Jacob y Wilhelm Grimm: *Rapunzel*²⁰⁴ (III, 1985: 102-5). En la cultura hispánica se ha recogido profusamente y se conoce generalmente como *Blancaflor, la hija del diablo* (313 AT). Así, por ejemplo, en la península ibérica, contamos con *Blancaflor* (Camarena/Chevalier, 1995: 85-96) y el cuento gallego: *A fuxida máxica* (Noia, 2010: 147-151). En ambas donde el héroe es un jugador que vende su alma al diablo y Blancaflor es la hija del demonio. En esta versión, las transformaciones durante la persecución son, en la primera huida: la heroína se hace parra con uvas, él en vendedor de este fruto y el caballo en lata; en la segunda: ella en iglesia, él en la persona que anuncia la misa y el caballo en figura de un santo; y la última es la transformación de Blancaflor en un brazo de mar, que el diablo no puede cruzar. El olvido de la novia es motivado por el abrazo de una perra al novio y la recuperación del recuerdo de esta, por la comparación que la heroína le hace con la primera vaca que se compra, la cual, para su dueño, siempre vale más que la segunda.

Constato pues que la principal diferencia del CVN con el resto de las versiones consultadas²⁰⁵ es que *Lūlī* tiene un padre y una madre *gūl* y no solo un único progenitor o un raptor; la segunda es el episodio de la transformación de los amantes fugitivos que varía en todas las versiones y que en el CVN es: primero la heroína lo convierte a él en tijeras, después a ambos en palomas y después a ella en jardín y a él en jardinero; y la última disparidad parte del método usado para que el príncipe la recuerde y no se case con su prima materna: ceba a un ternero para la boda, conoce la lengua de las vacas y hace que el animal no se mueva y tenga que ir el príncipe a su casa, consigue que la reconozca y ella le transmite que no logra entender a los humanos (refiriéndose metafóricamente a la capacidad de estos para olvidar algo tan importante como su relación).

²⁰³ Para más información sobre la relación entre el cuento de Blancaflor y este mito, Espinosa (2009: 502-509).

²⁰⁴ Algunas versiones populares españolas: Rodríguez Almodóvar: (C. al Amor; pp. 51-56), nº 4: *Blancaflor, la Hija del Diablo* (el mismo en *Los Cuentos Maravillosos*, pp. 95-103). Camarena: (Ciudad Real, pp. 99-117), nº 53: *Blancaflor*, nº 54: *El Castillo de Irás y no Volverás*, nº 55: *Blancaflor*. Espinosa (CPE), nº 122: *Siete Rayos de Sol*, nº 123: *Blancaflor, la Hija del Diablo*, nº 124: *Marisoles*, nº 125: *El Castillo de las Siete Naranjas*. Bravo Villasante: (C. Andaluces, pp. 25-34): *El Marqués del Sol*.

²⁰⁵ Véanse otros relatos con motivos compartidos, en el cuento marroquí *Lunya* (El Koudia, 2003: 72-80), en el cuento de Sudán del Norte *Fatma la bella* (Al-Shahi/Moore, 1978: 131-4) y en los cuentos palestinos *Yubene* (Rabadán, 2002: 69) y *Lolabe* (Muhawi/Kanaana, 1989: 159-71).

Lūlī vive en un palacio muy alto en el desierto y aislada del mundo de los humanos. Es la hija de una pareja de *gūl* y, como ellos, posee poderes mágicos como la capacidad de transformar a personas en animales u objetos o hablar con los animales.

La imagen de Lūlī encarcelada por sus padres en un castillo en el desierto, representa la situación tradicional de las muchachas casaderas y de los padres que mantienen a sus hijas lejos del alcance de posibles pretendientes, generando condiciones casi imposibles para ganar su mano. Antiguamente una chica no podía mirar por la ventana, ni mirar a un hombre. Cuando salía de casa de sus padres era únicamente para dirigirse a la de su esposo (El-Shamy, 1980: 54). La heroína se enamora de él nada más verlo montado en su caballo. Con sus poderes lo ayuda a ocultarse de sus padres (convertido en tijeras, que posiblemente representen el corte de la relación con sus padres) y a transformarlo para huir de ellos en palomas²⁰⁶ (símbolo de la inocencia y del amor y mensajeras de los amantes [Chebel, 1995: 106 y 339]). La conversión de jóvenes en palomas es frecuente en los cuentos árabes relacionados con los *gūl*, como ocurre en *Las hijas de las toronjas* (Rabadán, 2002: 98). En *Las mil y una noches* encontramos el motivo de jóvenes convertidas en palomas en la *Historia de Chanischah* (noches 298 a 316), donde unas palomas se transforman en jóvenes. Chanischah se queda con el traje de la que más le gusta y esta le promete ser su esposa. La segunda conversión en el CVN es en jardín y jardinero (símbolo de las relaciones sexuales entre hombre y mujer).

Comparto la perspectiva de Rodríguez Almodóvar (2004) según la cual Medea-Blancaflor, —al igual que Lūlī—, son de las pocas heroínas que encarnan de forma tan viva la rebelión contra los imperativos comunes y la lucha por la libertad individual dentro de los sistemas sociales. Presenta también el motivo del olvido del compromiso de matrimonio con la novia por parte del héroe una vez de regreso a su patria, donde prepara su boda con otra mujer: un tema recurrente en romances y cuentos de las áreas lingüísticas de la península ibérica. Folcloristas y antropólogos han reconocido en el motivo de «la novia olvidada» un reflejo de dos antiguos sistemas matrimoniales establecidos por un acuerdo entre las familias de los novios, en ocasiones en contra de las relaciones anteriores de cada uno de los cónyuges. En el CVN, el héroe debería casarse con su prima, según la tradición, pero él quiere hacerlo con una extraña, y además hija de los *gūl*. Propp (1974: 197) explica el abandono de la novia por los sufrimientos que han llevado al héroe al borde mismo de la muerte y le han borrado todos los recuerdos y tras lo cual se supone que ha regresado como un hombre nuevo, un hombre muerto y renacido.

Heroína y héroe tienen en el CVN nombres propios, Lūlī y Eš-Šāter Moḥammed, lo cual no es habitual en los cuentos de este *corpus*, donde la tónica es utilizar nombres comunes. Ambos se mueven en un plano de protagonismo paralelo, que incluso se ve superado por el que acaba tomando ella, que es quien soluciona los problemas a los que ambos se enfrentan. La cooperación entre los amantes para lograr escapar resulta especialmente relevante en la historia, puesto que sin la magia y el tesón de Lūlī para romper los vínculos paternos y aventurarse en este viaje iniciático con el fin de empezar una nueva etapa juntos, no sería

²⁰⁶ Cf. análisis de esta ave como símbolo, en el análisis del cuento 10, *Las palomas*.

posible el final feliz. La interpretación que exponen Muhawi y Kanaana (1989: 169) consiste en que esta colaboración es necesaria para combatir la hostilidad de sus padres y de la sociedad, reafirmando así la ruptura con el vínculo parental de autoridad y creando un nuevo vínculo basado en el amor mutuo y la vida conyugal.

La anciana del cuento vive sola y pobre y tiene poderes mágicos. Se le aparece al héroe ante un estanque de aceite para profetizarle su enamoramiento de Lūlī. La anciana vuelve a aparecer en el CVN cuando Lūlī llora por haber sido olvidada, la cuida como a una hija y la ayuda a casarse con el príncipe. El motivo de la anciana solitaria que adopta a una muchacha bella sobrenatural y a quien quiere casar con un príncipe también aparece en el cuento 3-4, *La anciana y su hija*, del que ya he hablado. Y de hecho el héroe acaba refiriéndose a Lūlī, como «la hija de la anciana», después de haberla reconocido y no como Lūlī la hija de los *gūl*.

En cuanto a las albercas de aceite y manteca, cabe señalar que en algunas zonas del mundo árabe se considera la manteca un símbolo de prosperidad y abundancia. En el folclore popular, la belleza de una mujer se asimila a menudo con el sabor y la dulzura de la manteca. El hecho de que esta materia tenga aspecto blanco procede de una cultura agraria y le da un poder estético evocador del acomodo y del confort material y social (Chebel, 1995: 72). Con respecto al aceite, mientras que este líquido en Marruecos evoca la calma y la serenidad, en Oriente Medio no siempre es de buen augurio, como sucede en *Lūlī la hija de los gūl*, en donde se relaciona con el enfado. Pero en general, el aceite en el mundo árabe simboliza el maná doméstico y transforma las fuerzas del mal en energía del bien (Chebel, 1995:207), por lo cual se podría interpretar que en el CVN es usado como *motivo* para calmar los enfados de quienes se dirigen a esta alberca.

Los primeros *gūl* que se mencionan en el cuento son siete, cada uno vive en uno de los países que va recorriendo el héroe en su búsqueda de Lūlī, cada uno es un poco más capaz intelectualmente que el anterior y pronuncian la misma fórmula ritual propia de los cuentos de los *gūl* o similar: «Ve junto a mi hermano mayor, que tiene un cerebro mayor». En *Luliyya, la hija de Morgan* (El-Shamy, 1980: 54-63), los *gūl* que se encuentra el héroe están envueltos en una nube de polvo, cada uno más grande y más temible que el anterior y la fórmula que usan ante la pregunta del héroe es: «Hijo, continúa tu camino. Te encontrarás a mi hermano, que es un día mayor que yo y está un año más informado». Tanto estos *gūl* como los del CVN se encuentran en una zona deshabitada en el desierto y son sensibles a un correcto saludo: «¡Si antes de nada no me hubieras saludado, me habría comido tu carne y tus huesos dejado!». Los *gūl* protagonistas son los padres de Lūlī, quienes advierten el olor a humano, vuelan para perseguir a su hija y a su amante, se transforman en perros de caza para perseguirlos. Los padres *gūl* adoptan el papel de padres celosos y posesivos que intentan impedir la emancipación de su hija por todos los medios.

Los objetos mágicos varían de una versión a otra. En la versión que he recogido en el Valle Nuevo, son unas tijeras, una aguja y un peine, que en lugar de hacer ganar tiempo a la heroína, como ocurre en la mayoría de las versiones, hablan y la delatan. En el cuento cairota, solo uno de los objetos (la pandereta) la traiciona. En el CVN no mueren los *gūl*; se dan por vencidos, pero la maldicen con el olvido de su enamorado.

Así mismo, en la versión del Valle Nuevo, se describe el proceso de una boda tradicional: se compromete con su prima materna, su padre arregla la boda y regala a cada uno un ternero para cebarlo, y un bonete y unos calzones para coser y vestir en la boda, se organiza una gran fiesta, rodean al novio y hacen la procesión de la novia. También se insertan en el cuerpo del relato varios estribillos rimados diferentes a lo largo del cuento y referencias religiosas de islamización de antiguas fórmulas mágicas («En nombre de Dios, te pido que no te levantes más que si yo vuelvo y te hago levantar»).

Cuento 20-21. *El gūl y los cazadores de gacelas (versiones A y B)*

Una muchacha se va a vivir con sus siete tíos maternos a las montañas. Un gato que habla la deja sin fuego para cocinar y tiene que ir a buscarlo lejos del hogar. Llega a la casa de un *gūl*, que le chupa la sangre a cambio del fuego. Ella vuelve a su casa, el *gūl* la sigue, le chupa sangre y vuelve cada día. Los tíos le preparan una trampa y lo matan; pero a la muchacha le cae una gota de agua sobre él y sale un hueso del *gūl* que se le clava en la pierna. Como parece muerta, sus tíos la meten en un cofre y lo echan al agua. Un día el hijo del sultán abre el cofre, le quita el hueso clavado la muchacha recupera la vida. Se casan y llevan a sus tíos a vivir con ellos.

El cuento se corresponde con el tipo ATU 451, *The Maiden Who Seeks Her Brothers*, muy extendido por todo el mundo.

He encontrado que la versión marroquí²⁰⁷ de Bushnaq (1986:119-24), *La chica que expulsó a siete jóvenes*, se acerca mucho a la del Valle Nuevo en su trama y lo que la diferencian son algunos motivos: la muchacha se llama también *Ūdī'a* (versión B), pero completa su nombre como *Ūdī'a La que Expulsó a Subeī'a* (La muchacha que expulsó a los siete) porque cuando nació su tía hace pensar a sus hermanos cazadores que había nacido otro varón y abandonan la casa familiar. Aquí la función de los tíos maternos del CVN la llevan a cabo sus hermanos y todo transcurre igual excepto que la versión marroquí explica las razones de que el gato extinga el fuego por el hecho de que no comparte su comida con él y de que el *gūl* decida darle fuego (porque ella es amable con él). Sigue los rastros de sangre de su herida y no las huellas en la arena como en el CVN; derrumba cada día una de las siete puertas que la protegen, no obstante ella consigue avisar por medio de una paloma a sus hermanos, mientras que en el cuento wahatí entra directamente en su casa y los tíos conocen la situación porque ella se la cuenta. También se diferencia en los motivos del final del cuento: la heroína no vierte agua sobre el *gūl* muerto, lo que se clava no es un hueso en la pierna, sino una uña del *gūl* en su dedo accidentalmente; tampoco es lanzada al mar cuando la creen muerta, sino que cargan su féretro de madera (cofre, en el CVN) a lomos de un camello a través del desierto; un hombre le quita su anillo del dedo para robarlo y con el anillo sale la uña del *gūl*. No se casa

²⁰⁷ Otra versión del mismo tipo es recogida por El-Koudia (2006: 1-6), que titula *Siete hermanos y una hermana*, y cuya heroína se llama 'Ayša. Como en la versión sudanesa, al final el *gūl* se come a las muchachas. En *Omar el burro* (Moscoso, 2012: 62-63), la *gūla* da de comer carne del burro a las mujeres que mata, mezclado con cuscús. También muere al prenderle fuego, como en el resto de las versiones.

con su salvador, como Ūdī'a con el hijo del sultán, sino que regresa con sus tíos y todos se reúnen con sus padres.

En la mayoría de las versiones que conocemos, se trata siempre del mismo número de hermanos o de tíos: siete, como en *El gūl y los cazadores de gacelas*, o, siete hermanas, como en la versión de Sudán del Norte, *Al-Izairig, el hermano de las muchachas* (Al-Shahi/Moore, 1978: 162-3). En este cuento son siete hermanas las que se enfrentan al *gūl* y a las que debe proteger su hermano; una historia que termina con la muerte de las muchachas. Además difiere del CVN y de la versión marroquí en que, aparte del *gūl*, sus primos hacen de antagonistas y matan al héroe. Las gotas de su sangre siguen protegiendo a las muchachas hasta que desaparecen definitivamente y el *gūl* acaba comiéndose a las hermanas.

El cuento también tiene motivos coincidentes con el de *Blancanieves*: los siete enanitos (siete ayudantes de la heroína), la madrastra (*gūl* en el CVN) y, finalmente, la muerte de la heroína a causa de un objeto que aquella le da (astilla de hueso), que su cuerpo sea guardado en un cofre (de madera/ cristal) y que un príncipe la devuelva a la vida quitándole ese objeto. Se cree que la protohistoria de Blancanieves fue incluida en la antología de cuentos populares del escritor italiano Giambattista Basile en el siglo XVII: el *Pentamerón*. En él aparecía el relato de Lisa, una niña de siete años que, tras clavársele accidentalmente una peineta mágica, entra en un estado de inconsciencia. Sus padres, desconsolados, la dan por muerta y la entierran en un ataúd de cristal, en donde la joven sigue creciendo hasta convertirse en una hermosa mujer. Una pariente, envidiosa de la belleza de Lisa, rompe el sarcófago y toma a Lisa de los cabellos. Pero, en su intento por arrastrar el cuerpo para enterrarlo en el bosque, se desprende la peineta y la chica despierta. Muchos años después, los hermanos Jacob y Wilhelm Grimm (II, 1985: 12-24) quienes reescribieron esta historia, poniéndoles los ingredientes que conocemos: el espejo mágico, los siete enanos, la manzana envenenada, la reina malvada y el príncipe enamorado. La transmisión de los cuentos en la oralidad supone pues un misterio y es poco probable que la informantes del cuento *wahatí* lo conociesen a través del cuento de Basile o el de los Grimm. Lo más factible es que fuese transmitido por medio de sus antepasados y que proceda de un fondo narrativo árabe, al igual que las versiones marroquí y sudanesa.

La heroína del cuento del Valle Nuevo cae en las manos del *gūl*, que le chupa la sangre. Estimo que este ataque vampírico del *gūl* podría haber sido usado en el cuento como símbolo de la violación de la heroína apoyándose en la entrada que sobre el ogro anota la *Enciclopedia Británica*²⁰⁸, y en la que el seductor que “devora” a sus víctimas, en un sentido sexual, se representa como una especie de ogro. Por otra parte, el motivo de chupar sangre es muy frecuente en los cuentos maravillosos y quizás también pueda representar el deseo del *gūl* de unirse maritalmente a la heroína, es decir: como símbolo de unión matrimonial a través de la sangre. Se trata de un motivo que analizan folcloristas, como Cardigos (1996: 188), a través de cuentos como el de *Blancaflor, la hija del diablo* (AT 313), donde el héroe tiene que pasar varias pruebas, una de las cuales es cortar el dedo a Blancaflor y chupar su sangre. Se reflejarían de este modo los posibles peligros que pueden acechar a una muchacha sola, sin la

²⁰⁸ Disponible en <http://www.britannica.com/topic/ogre>.

protección de un varón de la familia. El hecho de no tener varones en la familia también es motivo de burla por parte de sus amigas y por ello parte sola en su busca para que ellos la protejan y se encargue de las tareas domésticas siguiendo el orden establecido y lógico según la tradición. Para ello debe adentrarse en el país del monstruo y los *gūl*, una tierra conocida en la tradición oral del Valle Nuevo y que vuelve a ser mencionada por una informante diferente en el relato *El monstruo y los gūl*. En este mundo viven otros seres maravillosos como el gato hostil y vengativo que habla y que es el detonante para que la heroína tenga que aventurarse fuera de la protección del hogar («Vino el gato (tenía un gato) y esta le dijo: Dame de lo que tengas en la boca o te apago el fuego. ¿Y qué les vas a cocinar así a tus tíos?/ Este gato me la jugó»). Los tíos cazadores son los ayudantes de la heroína, que demuestran bravura y conocimiento de los *gūl* y su mundo, puesto que es donde viven. Ūdī'a desoye sus advertencias y paga por ello. Como los siete enanitos de *Blancanieves*, la cuidan, la protegen y en su supuesta muerte se encargan de sepultarla en un cofre en el mar. Chebel (1995: 105) constata que en *Las mil y una noches* se han registrado once casos distintos de situaciones donde el cofre juega un papel determinante y que es un símbolo de secreto, del mantenimiento de este y finalmente de su revelación. También señala (*ibid*: 149), en lo que se refiere al agua, que esta es símbolo de la manifestación divina y de la vida. El agua, que moja al *gūl* lo revive y el agua en el que reposa el cofre de la heroína dormida, la purifica de las heridas infringidas por el *gūl*, la hace renacer y alcanzar el final feliz en el que se casa con su manifiesto salvador: el hijo del sultán.

Cuento 22. *El monstruo y los gūl*

Un anciano, padre de tres hijos, vive con el hijo mayor. Al morir, los hermanos se llevan todos los bienes de la casa y dejan al mayor, casado y con seis hijas, sin nada. La hija mayor mendiga comida a los vecinos para alimentar a la familia. El padre recibe la visita de un ángel que le descubre cómo hacerse con el tesoro del monstruo y los *gūl*, a condición de no coger de la comida de estos, si no lo devorarán. Su esposa calcula el valor de lo que ha conseguido y entonces su cuñada descubre el oro y la plata que reciben. Pide a su marido que consiga otro tanto, este convence a su hermano de que le diga quien se lo dio y obtiene dinero, pero la esposa le pide más. El marido va solo a buscarlo, prueba la comida y los *gūl* le dan una paliza de muerte. El hermano mayor recupera su cuerpo destrozado. El jefe del monstruo y los *gūl* se disfraza de curandero, entra en su casa y acaba de matar al hombre. El hermano mayor tiende una trampa a los monstruos, los quema y coge el resto del tesoro, mientras que el otro hermano le mendiga a él comida.

La narración de este cuento ha sido apostillada en momentos puntuales por uno de los oyentes del escaso público presente, con la intención de completar las acciones del relato.

No he encontrado el cuento clasificado en los catálogos consultados, aunque contiene motivos del tipo ATU 751A*, *A Man Invites God to His House*, cuya versión más cercana geográficamente al CVN la registra el catálogo de cuentos judíos de Heda Jason (1965, citado en Uther, 2004: 403). ATU registra igualmente versiones del cuento en la península ibérica y en otros lugares de Europa.

Con el cuento palestino, *Ejsheshbón* (Rabadán, 2002: 25), comparte el motivo de los sacos donde se esconden los monstruos. Las hermanas del *gūl* asesinado cogen cada una un saco y lo llenan de chicles y alhajas para atraer a las niñas con su venta itinerante y buscar a la culpable de la muerte de su hermano para vengarse de ella. También en el cuento marroquí, *Siete hijas y siete hijos* (El Koudia, 2003: 64-71), el héroe es burlado por los *gūl*, en cuyos dominios ha entrado y, en lugar de llenarle los sacos con el oro que pretende o con el aceite de oliva que le prometen los *gūl*, se introducen ellos mismos en los sacos para llegar a su casa y allí poder devorarlo a él y a su familia. En *El monstruo y los gūl* del Valle Nuevo, el cabecilla de los monstruos mete al monstruo y a los *gūl* en sacos y se hace pasar por curandero ambulante para rematarlo.

El motivo del descubrimiento del oro por quedarse una moneda en la medida aparece asimismo en un cuento bereber de Argelia Occidental: *Una historia de ladrones* (Meinhof, 2001: 323). En *El monstruo y los gūl* es su tío, y no su hermano menor, el que intenta hacerse con el tesoro, también empujado por su mujer e igualmente acaba muerto. *Las mil y una noches* está llena de referencias al *gūl*, pero a pesar de ello no encuentro un cuento similar. En la traducción de Richard Burton (1886-8, vol. 7, 361.) de la *Historia del príncipe Sayf Al-Muluk y la princesa Badi'a Al-Jamal*, también se menciona la cueva como la morada de estos seres maravillosos.

En el cuento gallego, *A muller pobre convida á Virxe á súa casa* (Noia, 2010: 345-6), protagonizado por una hermana pobre y generosa, donde la Virgen con el Niño ocupa el lugar del ángel del CVN y su antagonista es la hermana rica, en vez de los dos hermanos y cuñadas del héroe. El tesoro son monedas de oro que salen de la figura de la Virgen con el Niño, la mujer pobre manda a su hija a pedirle una jarra para medirlo a su hermana rica. Esta la unta con grasa para saber lo que mide (en el CVN la unta con miel) y le quita la figura de la Virgen.

En el largo CVN, el héroe es el hijo mayor agradecido, frente a lo común en los cuentos europeos, donde el héroe suele ser el hijo menor. Las características de la ejemplaridad de este hijo en su relación con el padre se enumeran en el cuento con detalle. Una vez que contrae matrimonio tiene una descendencia numerosa, lo que le supone muchas bocas que alimentar y, en el contexto del cuento, al ser todas hembras, mayor carga. Es la mayor de ellas la que lleva el peso de la acción entre las hermanas, es la enviada a mendigar comida a sus vecinos y a sus malvadas tías paternas según el mismo modo trágico del cuento *Manoscortadas*, («le ató una cosa así en su cuello, una especie de caja y una olla y salió a casa de los vecinos para traer comida»). En el momento de mayor urgencia y necesidad del hijo mayor y de su familia, su buena conducta y obediencia al padre le valen ser recompensado por Dios, que le envía a un ayudante mágico, que se le aparece en una zona aislada y desértica. La informante no menciona de qué clase de ser mágico se trata, únicamente traslada que lo despierta «[uno] de junto al Señor», que le indica cómo conseguir un tesoro que solucionará todos sus problemas de subsistencia. Le describe una misión que solo podría fracasar si se interpusiese la avaricia o la gula.

Los antihéroes masculinos son los hermanos mayores desagradecidos y ambiciosos, que abandonan a su padre cuando este se hace viejo y a su hermano mayor, dejándolos solos y sin recursos. Al final del cuento, los dos son castigados por su conducta: uno es molido a golpes

por el monstruo y los *gūl* y rematado por el jefe de estos y el otro pasa a ser mendicante de su hermano mayor enriquecido. El hermano asesinado es el único personaje del cuento que posee un nombre propio: *Bedūr* (plural de *badr*, luna llena), que, como señala Stevens (2006: 92), es un nombre que se usa más para mujeres que para hombres y se usa especialmente empleado para comparar la belleza femenina con la de la luna, como el nombre que lleva la coprotagonista del cuento *Qamar az-Zamān* y *Budūr* de *Las mil y una noches*.

A excepción de la hija mayor, los personajes femeninos de este relato son negativos y su principal defecto es la avaricia y/o la manipulación de sus maridos, lo que los conduce al desastre. En el grado menos flagrante de defectos de estos personajes está la imprudencia de la esposa del héroe.

Los antagonistas maravillosos son el monstruo, los *gūl* y su cabecilla, que viven en una cueva tras un portón antiguo en una zona desértica aislada, metidos en sacos junto a un tesoro de oro y plata y comida. No se especifica en el cuento las características que tiene “el monstruo”, que lo hagan diferenciarse de los *gūl*, ni tampoco he encontrado información al respecto sobre este personaje indefinido en otros cuentos de regiones vecinas. Puedo constatar únicamente que «el monstruo y los *gūl*» suponen un tándem que se manifiestan en el folclore árabe para asustar a los niños, al igual que pudiera ser “el coco” en la tradición hispánica. Como características compartidas, tanto al monstruo como a los *gūl* de este relato se les describe como seres de fino olfato, que actúan visceralmente y tienen que ser dirigidos intelectualmente por un jefe. Los *gūl* comen a seres humanos y actúan de modo animal; por lo tanto se puede burlar su mente, pero nunca su sensible sentido del olfato ante la comida:

...El monstruo y los *gūl* viven al lado de este dinero (...). En el medio hay un montón de comida, pero si comes de esa comida, los *gūl* lo olerán. Ellos cocinaron la comida y si alguien entra a robar y come, se levantan estos *gūl*, que huelen el aliento. Se levantan, lo agarran y se comen a esa persona que venga a robar esto...

Son vencidos, una vez más, como en el resto de los cuentos de este *corpus*, por medio del fuego; sin embargo, en este caso, la informante recurre a un elemento contemporáneo, que es la gasolina usada como combustible para mantener el fuego («echó gasolina y ardieron toda la noche y cuando se aplacaba el fuego, vertía más gasolina, hojas, leña y de todo para que ardieran bien»).

Cuento 23. La *gūla* y el pan

Una mujer va en busca de fuego para hornear su pan y se encuentra con la *gūla*. Esta le da cerillas a cambio de que esparza paja hasta su casa. La *gūla* sigue el rastro y se come el pan cada vez que la mujer lo saca del horno. El marido cava un hoyo y hace fuego. La *gūla* cae en él y pide a la mujer que la saque de allí, pero la mujer deja que se quemé.

No he hallado una correspondencia exacta con un tipo concreto del catálogo de ATU o de HE-S, aunque comparte motivos con el tipo ATU 312A *The Rescued Girl* y con el HE-S 311D,

A Woman is Rescued from Magician (Ogress) by a Relative Other than her Father or Brother, que El-Shamy describe con un único motivo: «marido rescata a esposa», dentro del cual podrían encajar muchos cuentos debido a su escasa concreción. El resto de los motivos descritos son opciones diferentes de relación de parentesco con la esposa. Ambos tipos han sido registrados por todo el mundo árabe²⁰⁹, dentro de los cuales existe un numeroso abanico de cuentos cuyo antihéroe es el *gūl* o a la *gūla* y el conflicto se genera a partir de la necesidad de buscar fuego fuera de casa.

La *gūla* de este cuento se va de su morada ambicionando principalmente el pan recién horneado de una mujer, y no su sangre o carne, como por ejemplo su homónimo masculino en *El gūl y los cazadores de gacelas*, que ya he analizado. Además, en este cuento se hace mención a su tamaño, como ser más grande que una persona («Prendemos en ella un fuego grande como para un burro»).

La heroína es una mujer que comete la temeridad de alejarse de su entorno cercano, –aunque sea para un bien familiar común–, y camina directamente hacia el peligro, simbolizado por el fuego; un fuego que, al igual que en el cuento de *El gūl y los cazadores de gacelas*, genera el principio del conflicto y a la vez su final, puesto que supone la única forma de matar a este ser sobrenatural que amenaza su sustento diario representado por el pan.

En la relación matrimonial de esta pareja, el marido es quien toma las iniciativas y soluciona el conflicto (el error de su esposa) al excavar un hoyo en que se desplome la *gūla*. También es quien protege y guía la conducta de su esposa («¡No abras rápidamente! Ve con paciencia con ella») para que este monstruo femenino caiga en la trampa.

La única particularidad con respecto a otros cuentos del mismo tipo es que la *gūla* sigue a la heroína por medio del rastro que “un saco de paja” va dejando en el camino a su casa y la petición de la *gūla* a la heroína de que la saque del hoyo a cambio de favores específicos: «¡Súbeme, súbeme y no te comeré! ¡Súbeme y no te comeré! Hazme el favor. Y entonces, yo te haré una boda para tus hijos y tocaré la *ṭabla* y yo...». Asimismo, se incluyen expresiones religiosas en el diálogo («Por el Profeta, deme cerillas para encender el horno y cocer el pan»).

Cuento 24. Las tres hermanas y el gūl

Un *gūl* entra en la casa de tres muchachas que viven solas y les chupa la sangre. La más pequeña se pone a tocar un instrumento de percusión y a bailar para llamar la atención del vecino. El vecino acude a rescatarlas, mata al *gūl* y se casa con ella.

Este cuento pertenece a los tipos ATU 311 *Rescue by the Sister* y AT 312 *Three Sisters Rescued from the power of an ogre*, –de los que El-Shamy registra versiones en Jordania, Palestina, Túnez y Argelia, pero no en Egipto– cuyo argumento común gira en torno a un *gūl* caníbal que retiene a unas hermanas y son rescatadas por su hermano o por una de ellas. El CVN añade un motivo que no registra este tipo: el baile y la música para llamar la atención del vecino.

²⁰⁹ La única zona donde el catálogo árabe no registra el tipo 311D HE-S es en la Península Arábiga.

En la tradición oral palestina, la primera parte del cuento titulado *Ejsheshbón* (Rabadán, 2003: 340-3), es muy semejante al CVN²¹⁰, pero añade más motivos. Mientras que en *Ejsheshbón* las acompañantes de la heroína son las hijas del vecino, en el CVN la heroína es la hermana menor de tres hermanas. Además no solo canta para entretener al *gūl*, sino que usa otros recursos posibles a la vez: baila y toca la percusión, y se casa con el vecino. En cambio en el cuento palestino, el vecino la salva pero no lo mata, sino que lo carga en el burro del *gūl* de vuelta para su casa y también la canción de aviso es diferente:

*Vecino ausente, vecino ausente,
Tengo a un alto en mi casa
Sus ojos se clavan en mí,
mientras su cabeza vigila la casa.*

(canción del cuento del Valle Nuevo)

*Oh, vecino Abu Alí,
siento como que el gūl muele conmigo aquí,
que su pelo revuelto gotea grasa,
y sus ojos iluminan toda la casa.*

(canción del cuento palestino)

La figura de la madre es inexistente y se manifiesta la indefensión de tres niñas solas sin la protección de una figura masculina. El único elemento mágico de este cuento (muy realista, sin embargo, en el resto de su contenido) es el ser maléfico: el *gūl*, que se corresponde con el demonio o la bruja en los cuentos occidentales, y al igual que la bruja de *Hansel y Gretel* (I, 1985: 114-23) de los hermanos Grimm, el *gūl* del CVN muere al ser empujado dentro del horno.

Cuento 25-26. La *gūla* y el pozo mágico (versiones A y B)

Un hombre tuvo dos hijas de dos matrimonios: una hija buena y guapa y una mala y fea. La mala tiró por la ventana seda y joyas que le habían regalado y la buena las recogió y arregló para casarse. La madrastra la mandó hacer un encargo para su boda a casa de la *gūla* y por el camino se encontró con seres mágicos (unos cártamos, una palmera y unas rosas) que le obsequiaron con más belleza en recompensa por sus halagos (tez blanca, pelo largo, baja estatura, mejillas sonrosadas y ojos negros). Por ayudarla con diversas labores, también la recompensa con joyas que obtiene de su pozo mágico. Llega de vuelta a su casa, bella como una novia, y cuando va a casarse, la madrastra la sustituye por su hija, pero es descubierta. Entonces decide enviar a su hija a casa de la *gūla*, y la niña insulta a los seres mágicos y destruye la casa de la *gūla*; es castigada con el contrario de los dones que había recibido su hermanastra. Volvió más fea y su madre no la pudo casar.

Este cuento, muy extendido por la geografía egipcia y por el resto del mundo árabe, aparece clasificado en el número ATU 480, *The Kind and the Unkind Girls*.

En una versión del cuento, recogida en Sudán del Norte (Al-Shahi/Moore, 1978: 101-4), al sur del Valle Nuevo, la excusa de la madrastra para deshacerse de la heroína (Fatma) es mandarla a casa de la peluquera, que es la *gūla*. El hijo de la *gūla* actúa como ayudante de la

²¹⁰ También aparecen motivos del CVN en el cuento palestino *La hija del mercader* (Muhawi/Kanaana: 255-61), similar a la versión recogida por Rabadán.

heroína para ayudarle a cumplir las tareas domésticas exigidas por la *gūla*. No hay un pozo mágico que le dé joyas, sino que la *gūla* la premia con oro que calienta en su cacerola y luego enfría y a la niña mala y fea le echa agua hirviendo sobre su cabeza. El hijo del sultán pide en matrimonio a Fatma, la madrastra intenta sustituirla por su hija fea, pero Fatma logra escaparse y casarse; e incluso le busca marido a su hermanastra.

Otra versión recogida a los Beni Snus de la región de Tlemecén, en el noroeste de Argelia (Meinhof, 2001: 319-322,) titulada *Fricha y las dos niñas pequeñas*²¹¹, sustituye a los objetos y los animales agradecidos por siete hombres, y la *gūla* es un hada. La madrastra encarga a su hija coger agua del arroyo con un mortero y a su hijastra con un colador. Esta se encuentra con siete hombres que prometen ayudarla a cambio de servirlos en diferentes tareas. El séptimo le dice que se dirija al hada Fricha para que le ayude a recuperar el colador caído al arroyo. Como en la versión sudanesa tampoco hay pozo mágico, y el hada premia a la niña directamente con oro. La madrastra manda a su hija, pero ofende a los siete hombres y es castigada.

En la versión marroquí, *Aicha y el gato negro* (El Koudia, 2003: 131-33), la madrastra amenaza a la heroína, Aicha, con envenenarla si no se va de casa y para volver tendrá que hacerlo con una bolsa de oro y plata. Ayuda a un gato negro, que en realidad era el hijo de la *gūla* bajo esa forma; esta la recompensa con oro y plata. La hermanastra, trata mal al gato y la *gūla* la devora.

En el cuento palestino *Ya bir, ya banabir* (Rabadán, 2002: 65-8), cuya heroína carece de nombre al igual que el CVN, la madrastra quiere casar antes a su fea hija que a la hijastra, y por ello la manda a casa de la *gūla* a por un harnero, para que se la coma. Tras realizar con éxito las tareas de la *gūla*, esta le pide que baje al pozo y sale llena de dinero, que se multiplica por cuarenta cada vez que lo cuenta. La *gūla* castiga a la hermanastra bajándola al pozo mágico y llenándola de rabos de burro, que se multiplican por cuarenta cada vez que los cuenta. La madre al verla tan fea, la mata.

Por último, en una versión recogida a beduinos del noreste de Egipto (Abu-Lughod, 2008: 156-8), la madrastra también envía a la heroína (Slaysla) a buscar un tamiz a casa de la *gūla*, pero es la *gūla* quien baja al pozo e invoca beneficios para la niña amable (en el CVN se da a entender que es la niña la que habla directamente al pozo y este le provee de joyas para su boda). La hermanastra hace todo lo contrario y el pozo la cubre con escorpiones, serpientes, pieles de burro y de perro (en el CVN: serpientes, moscas y escarabajo). Cuando van a buscar a Slaysla para llevarla al novio, la madrastra la cambia por su hija, pero el gato de la niña se lo comunica a los hombres, éstos corrigen el cambio y Slaysla se casa (en el CVN no aparece ningún gato como ayudante mágico).

Como vemos en todas estas versiones árabes²¹², el inicio del viaje de la heroína varía entre una tarea imposible o un engaño, los donantes cambian pero todos ellos otorgan belleza

²¹¹ Semejante a la versión marroquí del mismo tipo, *La niña modesta* (El Koudia, 2003: 120-22), en donde el colador es un tamiz.

²¹² También podemos encontrar otras versiones en el cuento iraquí *La niña pobre y su vaca* (Stevens, 2006: 187-93).

a la niña amable, y afean a la mala. El donante principal suele ser una *gūla*, que da riquezas (principalmente oro) a la heroína y a la hermanastra más fealdad.

Señalo a continuación el espectro comparativo de los donantes y las donaciones positivas (a la niña buena) y negativas (a la niña mala) que aparecen en las versiones árabes que más se acercan al CVN para poder comprobar sus diferencias, que sobre todo se manifiestan en los elementos del entorno geográfico (el CVN muestra más diversidad en las plantas mágicas especificadas, insiste en la piel, el cabello y la estatura como medidas de belleza, y en la presencia de labradores como ayudantes mágicos en el mundo fantástico de la *gūla* en el que se aventura la heroína):

XIII.

	Versión Valle Nuevo		Versión beduina (N.E. Egipto)		Versión sudanesa		Versión palestina			
Plantas	cártamos	(+) piel blanca y ojos negros	árbol alto	(+) trenzas largas	árbol	(+) frescura	jazmín	(+) su aroma		
		(-) ojos claros y piel negra						(-) color amarillo (marchito)		
	palmera	(+) cabello muy largo y estatura baja		(-) nada		(-) sequedad	rosas	(+) rubor de mejillas		
		(-) cabello corto y estatura alta						(-) sus espinas		
	rosal	(+) rubor de mejillas		(-) ojos rojos						
Animales	cuervos	(+) ojos negros y piel blanca	caballo blanco	(+) piel blanca	antilope	(+) sus ojos	yegua	(+) pelo largo		
				(-) nada		(+) pelo como su plumaje				
		(-) ojos claros y piel morena	cuervo	(+) ojos negros	halcón	(-) su cara negra		(-) cara larga		
				(-) nada						
	labradores	(+) grano de cártamo y consejos para tareas de la <i>gula</i>	vendedor	semillas de sésamo	hijo de la <i>gula</i>	(+) Buenos consejos para tareas de la <i>gula</i>				
		(-) Nada		(-) nada		(-) Malos consejos para tareas de la <i>gula</i>				

Camarena y Chevalier (1995: 356), señalan que en las versiones europeas del tipo 480, la función del donante mágico acostumbra a realizarla un hada, un santo, la Virgen, Cristo, sus discípulos o seres que personifican a los doce meses del año, que condicionan el final de la hermana mala: desde ser apaleada por un objeto mágico que la conduce a un lugar horrible como la hoguera. Entre los numerosos ejemplos encontrados en las diferentes áreas lingüísticas peninsulares²¹³, en el cuento extremeño, *El galopín del agua* (Camarena/Chevalier, 1995: 358-60), se manifiestan las diferencias con los elementos que aparecen en las versiones árabes: la niña llega a la casa de tres enanitos con los que comparte su escasa comida. Cada

²¹³ Otras referencias en la tradición oral peninsular: el cuento andaluz *La Puerquecilla* (Espinosa, 2009: 366-9), el castellano *Estrellita de Oro* (Espinosa, 2009: 370-1) y el gallego *A nena boa e a mala* (Noia, 2010: 217-20).

uno la premia con algo: con que a cada palabra suya le salga una moneda de oro, que sea la esposa del rey y con que cada día sea más guapa. La hermanastra no comparte su comida con ellos y los consecuentes castigos son: que eche sapos por la boca, que sea la esposa del diablo, que cada día sea más fea. Cuando se casa con el rey y tiene un hijo, la madrastra tira a su hijastra al río y la sustituye por su hija. La muchacha amable se convierte en “galopín de agua”. Al final es desencantada, vuelve con el rey y su hijo y a la hermanastra la castigan.

Dentro del mismo tipo (AT 480A) se halla la versión escrita²¹⁴ de *La señora Holle (Madre Nieve)* de los hermanos Grimm (I, 1985: 167-9), en el que la heroína se mete en un pozo obligada por su madrastra para recuperar un huso. Allí se encuentra en un mundo fantástico y ayuda a un pan y a un manzano. La *gūla* del CVN es aquí una anciana sobrenatural que recompensa su asistencia doméstica, le arroja una lluvia de oro que cubre sus vestidos (en lugar de las joyas para el ajuar), mientras que a la hermana fea y perezosa la castiga derramándole encima un gran caldero de pez (en lugar de los insectos y serpientes, en el CVN).

En *La gūla y el pozo mágico*, se insiste en el ideal de belleza femenino de la tradición *wahatí*, que no difiere del resto del mundo árabe: una mujer de piel blanca, mejillas sonrosadas, ojos negros, melena negra muy larga y de estatura baja.

El relato también subraya la importancia del matrimonio y de casarse en la adolescencia. La muchacha amable se preocupa por su ajuar y, al no poseer nada, recoge lo que su hermanastra caprichosa desprecia y, así, se presenta en el cuento la composición del ajuar tradicional («La hermanastra desechó la seda, la otra muchacha la limpió, bordó con ella su *ǧalābeyya*, cogió sus ajorcas, joyas y muebles y se llevó todas las cosas de la otra muchacha para casarse ella»/«¡Oh pozo! ¡Oh pozo!... Y salieron de él muchas ajorcas, muchos anillos y... La muchacha se convirtió en una novia»).

En este cuento se refleja la difícil relación de la madrastra y su hijastra. Muestra la preferencia por su hija natural y los celos hacia la hijastra, creando rivalidad entre las hermanas. Hay varios cuentos tradicionales europeos que muestran esta situación, muy común en la antigüedad debido a la gran mortalidad que había de mujeres al dar a luz, pero el más conocido es el de la *Cenicienta*, muy difundido a través de la versión escrita de los hermanos Grimm (I, 1985: 152-61).

El catalizador de los premios y los castigos de la *gūla* (donante mágico principal de este cuento) es su pozo mágico, símbolo de abundancia, fuente de vida y de la verdad, de donde la verdad sale desnuda²¹⁵ (J. Chevalier, 1986: 849-50). En el CVN es un pozo de los deseos, cuyo guardián (la *gūla*) concede el deseo a su visitante, si paga antes un precio (su amabilidad y la ejecución de tareas domésticas).

Los donantes mágicos secundarios son en su mayoría plantas y animales de la zona, a excepción de las rosas (como parte del jardín fantástico de la *gūla*), cuyas propiedades y simbolismo se especifican en el propio contenido del cuento y que he señalado en el cuadro del apartado anterior. No obstante, quiero destacar el protagonismo que cobran en ellos los colores blanco y negro (además del mencionado negro fruto de la acacia), en sus propiedades opuestas como donación positiva o negativa: la niña amable es recompensada con una piel y

²¹⁴ Otra versión literaria es *Las hadas* de Ch. Perrault (2002: 173-82).

²¹⁵ Cf. Comentario sobre el pozo en el cuento del *corpus*: 1, *Los animales agradecidos y el hombre desagradecido*.

tez blanca y ojos negros, mientras la niña antipática es sancionada con una piel oscura y unos ojos claros, y la alheña blanca sobre el pozo trae bendiciones, pero la negra porta desgracias. Por otra parte, se utiliza el color de la alheña que las niñas deben verter sobre el pozo para representar el cuidado con que la preparan las niñas: la que sale blanca ha sido bien trabajada y la que sale negra ha sido descuidada. Así, cuando la madrastra sustituye a la hijastra por su hija y la encierra en la casa tras un ventanuco, la deja sin más adornos que unas hojas de acacia. Se trata de un arbusto del entorno *wahatí* cuyo fruto se utilizó en Egipto desde la Antigüedad para teñir los tejidos de color negro y su sabor es muy amargo, por lo que tiene doble simbolismo por la relación del color negro con la tristeza.

En los oasis del Valle Nuevo, la planta del cártamo o alazor, que es una de las plantas mágicas del jardín de la *gūla*, crece de forma silvestre y los *wahatíes* comen sus semillas como pipas o la añaden, como especia, a algunos alimentos. Tradicionalmente esta planta se ha cultivado por sus flores, que eran destinadas a la industria del colorante: amarillo y rojo, por lo que pienso que la informante utiliza equivocadamente el símil con el cártamo, en lugar de referirse a una flor realmente blanca («Vuestra blancura es hermosa, oh cártamos»).

En definitiva, el mensaje principal trasladado a toda niña receptora del cuento es que debe ser amable con sus mayores, respetuosa con su entorno y trabajadora, a pesar de las circunstancias que le toque vivir, además de plasmar el modelo de novia perfecta.

Cuento 27-28. *Abū Ṣarra*

Abū Ṣarra se casa con una segunda mujer, que no quiere a las hijas de su primer matrimonio. Él abandona la casa con ellas. Llega a otro país donde los acoge una *gūla* a cambio de que las niñas trabajen para ella. Les prepara a las niñas una comida hecha con leche envenenada de su pecho. El pájaro parlante que las acompaña les advierte que no la prueben, de modo que las hermanas mayores no la comen y hacen la misma recomendación a la pequeña. No obstante, ella la toma y se queda sin fuerzas, las hermanas la esconden, pero la *gūla* se la come y corre tras Abū Ṣarra. Las hermanas mayores se salvan y regresan a casa.

El cuento se engloba en el tipo ATU 327, *The Children and the Ogre*, y se encuentra bastante extendido por el mundo árabe y en Egipto, principalmente en Nubia y las zonas de población de origen beduino.

Las versiones conocidas de este tipo son muy variadas; la más cercana geográficamente (la versión beduina egipcia) es la más distante del CVN en cuanto a sus motivos. En esta, recogida a beduinos del noroeste del país por Abu-Lughoud (1993: 150-3), los héroes son una pareja de ancianos (un padre y sus siete hijas en el CVN) que acampan en un área solitaria del desierto y son atacados por un lobo que hace la función del *gūl* o la *gūla*, quien cada noche come un ejemplar de su ganado hasta que les toca el turno a ellos (quiere comerse a las niñas en el CVN) y, como la niña del CVN, también se esconden en mobiliario de la casa destinado a comida. Al igual que en el CVN el final es negativo, puesto que acaban siendo descubiertos y devorados por el lobo y en *Abū Ṣarra* se come a la más pequeña, aunque el padre y el resto de las niñas sí consiguen huir.

La versión marroquí (El Koudia, 2003: 118-9), *Tres hermanas*, comienza de modo paralelo al CVN: La madre de tres bellas niñas se muere (en el CVN son siete niñas y abandona a su mujer por no tener varones) y su padre se vuelve a casar con una mujer celosa del amor del padre por sus hijas. Las maltrata y convence a su padre a abandonarlas en el bosque (en el CVN echa de casa al marido y a las niñas). A partir de aquí toma una dirección diferente del cuento *wahatí*, puesto que quien las acoge es una *gūla* buena, que las oculta de sus tres hijos salvajes, que acaban casándose con ellas. El padre se arrepiente de abandonar a sus hijas, mata a su mujer y, cuando las encuentra, ellas lo rechazan y muere solo.

En las versiones palestina (Muhawi/Kanaana, 1989: 253-54) y sudanesa (Al-Shahi/Moore, 1978: 68-69) también el *gūl* captura a los héroes, por medio de tretas, pero los héroes acaban burlándolo.

Un tipo similar es el ATU 327, *Hansel y Gretel*, con el que comparte el motivo de la madrastra que abandona a los hijos de su marido y el de la bruja que engorda a un niño para comerlo mientras al otro(s) lo pone a trabajar. Pero en *Hansel y Gretel* los dos hermanos escapan de ser devorados.

El héroe del CVN es un padre que se va de casa con sus hijas, forzado por su segunda esposa (una *gūla*). Quizás por ser un hombre supeditado a las órdenes de su mujer *gūla* y a su propia glotonería en casa de su cuñada *gūla*, se le denomine con un nombre ridiculizante (Abū Šarra: «El del Ombligo»), que da título al cuento. Su papel en casa de su cuñada *gūla* se presenta un tanto desdibujado por la informante, pero parece que, en un principio, tiene un trato preferente en la comida en detrimento de sus hijas, que comen lo que les sobra a él y a su cuñada *gūla* («esa y Abū Šarra no dejaban nada de comida, ni de pollo ni de lo de aquello» [versión A]), lo cual podría tener el fin de engordarlo y comérselo. Quien protege a la niña pequeña son sus hermanas y no él, que parece abducido por el poder de la *gūla*. Tampoco sabemos si finalmente se libra de ser devorado o no; solo que es perseguido.

En la relación entre esposos, se destaca la importancia de tener hijos varones para la estabilidad de la esposa en el matrimonio y el hogar. La primera esposa es abandonada por el marido por solo darle hijas y se va con otra. Tampoco esta quiere a un hombre por marido que tenga solo hijas y su cuñada sólo las quiere para comérselas. Nuevamente, la madrastra y la cuñada son los adversarios del héroe y heroínas del cuento y son asimiladas al temible personaje de los cuentos árabes de la *gūla*. En este relato aparece un elemento maléfico y venenoso de la *gūla*: la leche de su pecho, que mezcla con otros ingredientes para elaborar una papilla que le permite inmovilizar a las niñas y así poder comerlas.

Otro motivo abordado en el cuento es la relación entre hermanas, que son siete en la versión A y cinco en la B, y su número varía en las diferentes versiones consultadas. Dan consejos a su hermana pequeña, que ella desoye y acaba pagando con su vida. Aun así, cuando no puede moverse por causa del veneno, tratan de esconderla bajo una olla de barro, mientras ellas salen a cuidar el ganado de la *gūla*. Sin embargo, una vez que la hermana menor es devorada por la *gūla*, cantan felices por haberse salvado y poder regresar al hogar.

A parte de la *gūla*, otro ser maravilloso que aparece en el cuento, como ayudante mágico de las niñas, es un pájaro que habla y las previene de las intenciones de la *gūla*. No se sabe bien el origen del pájaro, pero la informante lo describe como de género femenino. En

otras versiones de la narrativa oral egipcia, el pájaro protector es otorgado por un *ángel*, un *ýinn* o por su madre antes de fallecer, o incluso pudiera tratarse del alma de un niño asesinado previamente por la *gūla*, como el del niño que se convierte en un pájaro en el cuento 11, *El gallo verde*.

Cuento 29-30. 'Ayša y 'Ayūša (versiones A y B)

Tres niñas se quedan huérfanas de madre y cuando el padre peregrina a La Meca, les deja todo tipo de provisiones, les advierte que no abran a nadie y les cierra la puerta. Un vendedor de golosinas pasa por allí. Abren la ventana y piden al vendedor que les abra la puerta (en la versión B, una de las niñas tiene goma de mascar y las otras le piden un poco). La pequeña se opone y no sale para no enfadar a su padre. Les advierte a sus hermanas que se lo contará; ellas la matan y la arrojan al agua. Los peces se comen todo el cuerpo de la niña menos la lengua. Cuando el padre pasa frente al agua, se encuentra con una lengua cantando el asesinato de su hija. Presiente que se trata de su hija pequeña y recoge la lengua. Al llegar a casa pregunta por ella; las hermanas le responden que está con su tía materna; el padre las envía a buscarla, ellas se quedan en la parte de atrás de la casa; él las va a buscar y les hace oír a la lengua. Las mata, enloquece y muere de pena (en la versión B, mata a las hijas mayores, saca a su hija del mar y viven felices).

Los motivos del cuento del valle Nuevo están en el tipo ATU 780, *The Singing Bone*, que aparece clasificado como cuento religioso, sin embargo, en esta versión del Valle Nuevo se han perdido casi todos los elementos religiosos que hay en otros cuentos occidentales consultados, a excepción del motivo de la peregrinación a La Meca. Thompson (1977, vol. I: 136) constata que las historias relativas a asesinatos reveladas por alguna reencarnación de la víctima se encuentran en todas partes del mundo y es un motivo muy común dentro de Europa. En el mundo árabe Hasan El-Shamy lo registra en Yemen, Irak, Argelia y Marruecos, pero no en Egipto. Según la descripción de los motivos en el catálogo árabe, normalmente la muchacha asesinada por su otra hermana se reencarna en un instrumento de cuerda que revela su historia al padre, pero el CVN se diferencia del tipo en que es su lengua la que canta.

No he podido acceder a ninguna de las versiones árabes para poder hacer una comparación de los motivos existentes, pero sí conozco los de la península ibérica recogidos por Espinosa (1946b: 202-204)²¹⁶ y por Noia (2010: 379-382). En el cuento gallego, *Os ósos que cantan*, el héroe es el menor de tres hijos a los que su madre manda a buscar la flor que puede curarla. El hermano enterrado es descubierto por su madre gracias a su canción y lo desentierra vivo. Según Mackensen (1932, citado en Espinosa, 2009: 566), la tradición de los huesos que cantan o hablan, denunciando al criminal, se halla en Europa, Asia, África y muchas partes de América. Espinosa (*ibid*) en su estudio del cuento *Las tres bolitas de oro* (*ibid*: 565) constata que que en la tradición hispánica suele combinarse con los tipos AT 510 (*Cinderella* y *Peau d'âne*) y 551 (*The Sons on a Quest for a Wonderful Remedy for their Father*) y la muerte del niño a mano de sus hermanos suele venir provocado porque quieren robarle «las tres

²¹⁶ También Menéndez Pelayo, *Antología X*, 194-196.

bolitas de oro» y algunas veces «la Flor de Lililá». Y su tema tiene al menos tres formas o tipos distintos: el cuento de los tres hermanos que buscan un remedio para su padre enfermo; el cuento de la niña enterrada viva porque se ha comido un higo u otra fruta, y el tipo del romance de la infanticida.

La versión literaria más conocida es la de los hermanos Grimm, en el cuento *El hueso cantarín* (I, 1985: 184-5), la tarea de los tres hermanos es acabar con un jabalí que devasta un reino, y dos hermanos se disponen a acabar con él para ganar la mano de la princesa. El más joven lo mata y el hermano mayor lo entierra debajo del jabalí. El instrumento que revela la suerte de la víctima es un hueso tallado por un pastor en forma de cuerno. El motivo de un cuerpo o un elemento del cuerpo humano que canta (habla) para denunciar un asesinato está muy extendido en la narrativa universal, pero no el de un órgano interno como en el CVN. Como en el CVN, en cuento de Grimm aparece la presencia del mar para echar un cadáver, pero tampoco resucita o encuentran vivo al héroe o heroína, sino que simplemente se le da entierro.

A pesar de las numerosas versiones de este tipo de versiones de contenido moralizante, el CVN aporta motivos propios, como: el vendedor tienta a las niñas con goma de mascar y otras golosinas, la peregrinación a La Meca como motivo de la ausencia del padre y especialmente, la obligación paterna de permanecer en casa encerradas mientras él está fuera. Tampoco, en *'Ayša* y *'Ayūša* se entierra el cuerpo de la hermana inocente, ni hay un instrumento musical que descubra la verdad, es la lengua de la niña la que lo hace y va al encuentro del padre. Otra particularidad importante de esta versión es la elección de protagonistas femeninas (tres hermanas), en lugar de masculinos, lo cual viene supeditada a la enseñanza que pretende transmitir el cuento acerca de que las niñas deben permanecer intramuros, en ausencia de una figura masculina que proteja el hogar.

En cuanto a su contenido y simbología, la peregrinación a La Meca simboliza un largo viaje como acto derivado de un deber religioso, que en la versión B no se especifica y solo se menciona como «un viaje largo» que deja solas y desprotegidas a las niñas, quienes tampoco tienen una madre que cuide de ellas.

El personaje que les hace romper el tabú a las hermanas malas se personifica en la figura de un vendedor de golosinas que, igual que el cuento de *Hansel y Gretel*, supondrá el comienzo de toda una serie de adversidades y se convertirá en catalizador de toda la historia («Un día pasó por allí uno que vendía goma de mascar, pipas y cosas de esas»). La hija pequeña se muestra como ejemplo a seguir de toda niña: ama a su padre y sigue ciegamente todas sus órdenes. A pesar de la atracción que tiene por una apetecible golosina se resiste y recuerda el mandato de su padre de evitar los peligros que acechan fuera de la seguridad del hogar.

En contraposición las hermanas malas son la antítesis de la buena hija: son envidiosas, cobardes, caprichosas, mentirosas, desobedecen al padre y no dudan en matar a su propia hermana para evitar ser descubiertas y tener que enfrentarse al castigo del padre. Normalmente, el papel de las dos hermanas malvadas se adjudica en los cuentos populares a las hermanastras, que compiten en alguna tarea con la heroína (*Cenicienta*, ATU 510A).

El padre del CVN es un progenitor modélico, que cumple uno de los pilares básicos de su religión (la Peregrinación), provee a su familia de todo lo necesario y les da consejos a sus

hijas para protegerlas de agresiones y peligros externos; ama mucho, pero también es despiadado con sus castigos. En la versión A no soporta la ausencia de su amada hija y después de ajusticiar a sus hijas mayores, enloquece y muere de pena, mientras que la versión B ofrece un final en el que la niña es rescatada del fondo del mar y viven felices.

La mención al mar en este cuento se presenta en la versión A («Agarraron a su hermana pequeña esta, la mataron, la llevaron al mar y la lanzaron»), que como nos cuenta la versión B podría referirse a un pozo («Fue y la empujó al pozo»); en todo caso, el medio se describe como un lugar de aguas profundas. Es al fondo de esta agua donde las niñas asesinas lanzan el cuerpo de su hermana y con ello su secreto. A pesar de ello, la muerte de la inocente es descubierta por su propia lengua (el órgano corporal de la palabra), la cual por sí misma no puede decir más que la verdad y sale a la superficie para descubrirle al padre lo acontecido. Por otra parte también es en el agua (el que mueve la noria) donde ahoga el padre a las hermanas asesinas.

Asimismo, el cuento incorpora motivos especialmente violentos y, en ocasiones, muy explícitos como el motivo de que los peces se habían comido el cadáver y se habían dejado la lengua sin comer. En la versión B las hermanas se la habían cortado para que no las delatara. Y su final también es trágico: «Con el enorme disgusto, [el padre] las mató a las dos. Murieron sus dos hijas, perdió la cordura y murió».

Cuento 31. *Mohammed Jalil y el-Jeḍr*

A un campesino, que está a punto de recoger la cosecha de trigo, se le aparece un santo (el-Jeḍr) vestido de barbero y le pide trigo; él no sabe quién es y lo aparta a golpes. Pregunta a la gente y llega a la conclusión de que había sido un ángel. Se le vuelve a aparecer el-Jeḍr en su casa y el campesino enferma tres días. Toma conciencia de la identidad del visitante sobrenatural y cambia su forma de comportarse; decide hacer un pozo y vivir en él como un eremita (derviche).

Este cuento, que clasifico como ATU 759, *Angel and Hermit*, se halla dentro de los tipos del cuento *God Repays and Punishes* (ATU 750-779). Está narrado por dos personas: el segundo informante completa la narración de la primera informante, y está inspirado en la leyenda de el-Jeḍr, un personaje religioso que aparece frecuentemente en la tradición oral de toda esta área geográfica y parece derivarse de fuentes religiosas literarias.

En *Folktales of Egypt*, El-Shamy (1980:137) recoge el cuento *Cómo el-Jeḍr se ganó la inmortalidad*, que clasifica como «narrativas de creencia etiológica». En él, se cree que el-Jeḍr aparece con la sola mención de su nombre y que era primo materno y ministro de Alejandro Magno. El-Jeḍr ayuda a Alejandro a prolongar su vida y con ella su adoración a Dios. En Basset (II, 2005:276), *Generosidad de el-Jeḍr* (clasificada por este como leyenda religiosa), el-Jeḍr vive en el desierto con el único fin en su vida de adorar a Dios, pero ayuda a un mendigo que invoca a Dios a conseguir dinero vendiéndose a sí mismo como esclavo.

En cuanto a los personajes y a su significado en el CVN, el-Jeḍr se aparece con la forma de barbero a un campesino que le había dado dinero a un barbero, en lugar de grano de su

cosecha como hubiese sido lo correcto según la tradición. Cuando es consciente de su verdadera identidad, se asusta, se pone enfermo y recapacita hasta el punto de reconducir su vida y convertirse en un hombre piadoso y dedicado a Dios: en un derviche²¹⁷. La práctica del eremitismo se encuentra presente en la historia del sufismo, que es el aspecto místico del islam y cuyas prácticas religiosas se diferencian de las comunes del resto de los musulmanes en el grado, tanto cualitativo como cuantitativo; especialmente por la persistencia en los actos de adoración obligatorios y la práctica e intensidad de aquellos que son voluntarios. En la vida eremítica asceta, el ermitaño busca la soledad para la meditación, la contemplación, la penitencia y la oración lejos de las distracciones del contacto con la sociedad humana, según el islam; el propio profeta Mahoma pasó un tiempo en la cueva de Hira, cerca de La Meca antes de recibir la revelación del ángel Gabriel.

Ḥasan el-Jeḍr (el-Jeḍr, “el verde”, nombre asociado con los fenómenos de verdor de la naturaleza) es el nombre de un profeta misterioso, mediador o consejero, que la tradición islámica presenta como un ser sabio y bueno, símbolo del conocimiento auténtico y la vida eterna. Señala Chebel (1995: 29-30) fue un personaje legendario preislámico muy importante para la filosofía sufí, que se considera «el guía personal» por excelencia. Algunas interpretaciones del Corán afirman que se trata de un santo o de una especie de ángel que guía a quienes están destinados a conocer a Dios, un personaje misterioso que ayuda en situaciones problemáticas. También está relacionado con Moisés a quien, cerca de La fuente de la vida, el-Jeḍr sorprende tanto por sus acciones como por las explicaciones sentenciosas que le da (entre ellas reprocha a Moisés que carezca de paciencia con él). Se dice de él que habría alcanzado esta fuente de la inmortalidad, que habría bebido de su agua y que, por consiguiente, no conocería ni la vejez ni la muerte. A menudo su figura se ha vinculado al «servidor de servidores» que se aparece a Moisés en *El Corán* (azora XVIII, *La Caverna*: 55²¹⁸): «Encontraron a un servidor de nuestros servidores a quien habíamos concedido la misericordia que procede de Nos y a quien habíamos enseñado la ciencia que reside en Nos». Vernet, en una nota de su traducción de *El Corán* (2011: 293), se refiere a este personaje legendario como a un modelo del sincretismo islámico, de origen babilónico y sumerio, que sufrió el influjo judío y griego y que ya en un estadio más avanzado posislámico recibió influencias budistas.

Cansinos Assens, en la introducción a su traducción de *Las mil y una noches* (1971: 341-2), menciona a al-Jiḍr como uno de los tres ancianos míticos que proceden de la leyenda de Salomón, encargados del buen gobierno del mundo botánico; los tres mundos bajo la dependencia del rey Salomón²¹⁹. Šayj al-Jiḍr, es un bello anciano de rostro joven aunque con barbas blancas, tocado con un turbante y que viste un manto verde, que le proporciona su apodo, y lo relaciona con el mundo vegetal que domina. Asimismo, Cansinos lo identifica con el profeta Elías, el viajero siempre deseado y esperado y portador de buenas noticias.

El-Shamy (1980: 271-2) afirma que algunas de las características y funciones de el-Jeḍr son comunes al dios Heh y la diosa Buto de las antiguas creencias egipcias. El nombre del dios

²¹⁷ Un derviche (*darwīš*, mendigo) es, en el sentido más habitual de la palabra, un miembro de una cofradía religiosa musulmana de carácter ascético o místico.

²¹⁸ Las referencias bibliográficas del Corán en esta Tesis son de la traducción de Vernet (2011).

²¹⁹ Cf. Análisis del cuento 17-18, *El rey y sus herederos*.

Heh significa eternidad y se retrataba como un hombre que portaba el símbolo de la larga vida y la felicidad. A Buto también se la denominaba “la verde” y «la proveedora de agua fresca». El-Shamy cita a Hanauer (1907: 51), quien describe la identidad múltiple de el-Jeḍr e indica que es un santo consagrado con otros nombres: conocido entre los cristianos coptos como Mar Girgis (San Jorge) y entre los judíos como Elías. Asimismo, el-Jeḍr a menudo adopta la función de un compañero de viaje en *Las mil y una noches* (noche 532).

Cuento 32. *La mujer paciente*

El padre de una muchacha que tiene tres cualidades muy valiosas pide a quien quiera casarse con ella trescientas libras como dote (cien por su cabello, cien por su inteligencia y cien por su paciencia). El marido prueba las aptitudes de su esposa con duras pruebas: deja que tenga que ir a buscar a la partera cuando está a punto de dar a luz, la deja sola, la encierra, le quita a sus hijos recién nacidos, los aparenta matar, cocinar y comer; se los ofrece a ella para almorzar y se compromete con otra mujer más joven. Ella da forma con harina a una muñeca y se consuela hablando con ella e intentando convencerse de que su marido tiene derecho sobre la vida y muerte de sus hijos. En la boda con la otra, le cae cera ardiendo en su mano y finalmente exclama un débil grito de dolor; el marido escucha su quejido, alaba su paciencia, le descubre que sus hijos están todos vivos, que la mujer con la que fingía casarse era su hija y viven todos juntos felices.

Este relato coincide con el tipo ATU 887 *Griselda*²²⁰. Griselda es una figura del folclore europeo, tratada por Boccaccio en el último cuento *del Decamerón* (1348) y cuyo argumento se teje alrededor del motivo de la esposa noble, repudiada injustamente y el dominio y posesión absolutos del hombre respecto a la mujer. El-Shamy no lo incluye en el catálogo árabe, a pesar de que aparecen motivos comunes con cuentos árabes también clasificados como ATU 894, *The Goulish Schoolmaster and the Stone of Pity*.

Al tipo HE-S 894 pertenece el relato recogido en el valle del Nilo, *La princesa Tag-El-Agem* (Artin, 2005: 49-52), donde un rey quiere hacer de su hija una mujer sabia y la pone a cargo de un maestro. Ella se escapa, se casa con un príncipe y es acusada de *gūla* por matar a sus hijos recién nacidos, cuando en realidad es el maestro el que se los roba y oculta para pasar la prueba de la paciencia. La heroína vuelca sus penas en «la caja de la amargura y la copa de aloe».

La versión palestina, *Semillas de granada*²²¹ (Muhawi/Kanaana: 1989, 261-7), es similar a la anterior, pero esta vez el objeto con el que la heroína se desahoga es «una caja de mirra», y cuando el maestro le devuelve a sus hijos tras superar la prueba de la paciencia, esta les pide que vayan a impedir la boda de su padre, mientras que en el CVN, la boda se interrumpe porque la esposa grita al quemarse.

²²⁰ También existen otras versiones literarias en Petrarca (*De Obidentia ac fide uxoria mythologia*), Geoffrey Chaucer (*The Clerk's Tale*) y Pentamerón (III, 8 y cf.V, 10).

²²¹ Nombre que se usa para comparar a la muchacha con la salud y belleza de una granada, aunque no es un nombre propio habitual.

En las versiones árabes se equipara al profesor con un *gūl*, puesto que la antigua instrucción que tenían los niños, *el-kuttāb* (prescolar de carácter religioso), se regía por el miedo y el castigo físico del *šēj*. El-Shamy (1999: 144) revela que la gran mayoría de las versiones de este tipo en el mundo árabe referidas a un maestro-*gūl* tienen a un niño como su víctima y no incluyen ningún castigo final hacia él.

El CVN difiere de las citadas versiones árabes en tres motivos principales: añade una dote requerida por el padre por las tres cualidades ideales que posee su hija, sustituye el papel de antihéroe del profesor-*gūl* por el propio marido y el objeto depositario de sus penas es una muñeca hecha de pan por ella misma.

En lo que se refiere a los protagonistas y símbolos de este cuento, la heroína se presenta como una mujer inteligente, paciente y bella, a través del uso del cabello como sinécdoque y símbolo del ideal de belleza femenina: «A esta la doy por trescientas: cien por su inteligencia, cien por su cabello y cien... [por su paciencia]». Esta mujer ideal debe confiar en su marido, por encima de cualquier duda o dificultad, y pasar por pruebas extraordinariamente crueles para probar su valía, que comienzan con el abandono en su parto («Tú misma. Ve, trae a una partera, y tú estás sola»). Puede decidir sobre la vida y la muerte de sus hijos y efectuar las peores atrocidades puesto que se supone que el marido siempre tendrá una razón de peso, llegando incluso a simular haber cometido infanticidio y prácticas antropófagas, al modo de un *gūl* («Toma, horneador. Ve, cógela, dásela al restaurante, máatala, cocínala y tráesela») y finalmente acepta que se haya comido a su primera recién nacida y a los hijos posteriores («Lo siento. Es tu hija. Es tu hija y la de él. Deja que se la coma»).

Los cónyuges desalmados, especialmente los maridos, son un accesorio común en los cuentos populares internacionales, y la violencia doméstica contra la mujer es rara vez condenada. En el folclore y la mitología, los maridos crueles casi nunca son criticados, y mucho menos castigados. El uso marital tanto de la crueldad mental como del castigo corporal son conceptos antiguos que a menudo solo son castigados por el registro folclórico en el caso de que sean usados por un marido para corregir o probar a una esposa (Garry/El-Shamy, 2005: 400).

Otro motivo reseñable y particular de este relato es el de la muñeca de masa a la que da forma la mujer y utiliza para hablar, descargar su desesperación y tristeza e intentar convencerse de que su marido tiene derecho sobre la vida y muerte de sus hijos. Tanto «la caja de la amargura y la copa de aloe» en el cuento del valle del Nilo, como la caja de mirra del cuento palestino o la muñeca de masa del CVN representan al confidente inerte de las penurias, el desahogo y recipiente de su desesperación sufrida en silencio y en solitario. En la mitología persa, *sangue sabur*, «la piedra de la paciencia», es una piedra mágica a la que una le cuenta los pesares y se le confía lo que no se puede contar a otros. La piedra escucha y absorbe todos los secretos hasta que un día explota y es ese día en el que la confidente se queda liberada. Se supone que la esposa paciente del CVN al gritar pierde la prueba de la paciencia, ante un accidente físico inesperado y no ante todos los tormentos previos psicológicos infringidos. Yo considero más bien que la informante mezcla este motivo con el de la esposa sobrenatural (*ŷinniyya*) a la que su familia le prohíbe hablar mientras viva en el

mundo de los humanos²²² y es menospreciada por todos hasta que es forzada a hablar por medio de un ardid.

Cuento 33. *Un castillo en el aire*

Un rey le pide a su visir que construya en tres días un castillo en el aire sin pilares y, de no hacerlo, le cortará la cabeza. El visir, desesperado, recorre un país tras otro buscando quien le pueda ayudar. Finalmente, encuentra a un gran *šēj* que le ofrece una solución. Encarga a un cazador cazar un pájaro de cada especie; los ata todos en una cuerda, vuelan todos juntos pero se pelean entre sí. El visir llama a la puerta del rey, les pide a los obreros que están trabajando arriba que suban agua y otras cosas, y el rey le señala la imposibilidad de llevarlo a cabo. El visir le responde que para él también es inviable construir un castillo en el aire.

El cuento pertenece al tipo HE-S 921PŠ, *Other Tasks Accomplished by Cleverness*, cuyo espectro es muy amplio: el soberano establece una tarea; ministro inteligente; tareas realizadas por medio de la inteligencia; rey humillado (vencido). Sin embargo, no he hallado entre los motivos especificados, ni en la descripción del tipo, ni en el valle del Nilo, ni en las colecciones de cuentos árabes consultadas, la tarea de encomendar la construcción de un castillo en el aire, ni el de los pájaros atados.

En *Las mil y una noches* aparecen visires advenedizos e intrigantes, que intentan manipular el poder del sultán caprichoso, absolutista y advenedizo, visires que conviven con otros reyes y ministros herederos de antiguas dinastías hereditarias, y que han tenido oportunidad de formación en su cargo. En esta colección surgen visires cuyo papel es el de ser la conciencia del sultán, freno a su carácter caprichoso y «cerebro vigilante del reino» (Cansinos, 1971: 287-8). En el CVN el visir es una mera víctima del rey antagonista: autócrata y antojadizo, dueño de la vida y la muerte de sus súbditos y de su visir, que se ve impotente ante la inviable tarea que le impone y que en realidad es una mera quimera. En los cuentos del Valle Nuevo, el visir suele adoptar el papel de víctima de las veleidades y caprichos del soberano, mientras que su caracterización en *Las mil y una noches* es la de un ser intrigante y manipulador. Sin embargo, gracias al *šēj* bueno y sabio («ayudante del héroe»), logrará dar con una solución ingeniosa para conservar su cabeza y enfrentar directamente al soberano con la impracticabilidad de su capricho. De esta forma, es este personaje el único que le proporciona una salida inteligente a su tarea imposible (un castillo construido en el aire), después de haber recorrido un país y otro en busca de una respuesta que no puede hallar en el suyo ni en ningún lado.

En *El castillo en el aire*, el *šēj* se describe como una persona buena que el visir encuentra junto a un árbol, lo que le sugiere que está meditando u orando a Dios y da más valor a sus consejos. Su actitud también se contrapone a la del resto de las personas a las que acude el visir, puesto que mientras estas le responden tildándolo de loco, el *šēj* se preocupa por la causa de su aflicción.

²²² Cf. análisis del cuento 3-4, *La anciana y su hija*.

Los pájaros cazados que se mencionan, lejos de poseer un significado simbólico, son las especies del entorno del informante (tórtola, halcón, cuervo...). El episodio de los pájaros no está muy claro, pero deduzco que su función es la de demostrarle al rey que es una labor imposible coordinar a los únicos seres que podrían subir cosas al cielo debido a su naturaleza salvaje, y que si ellos no pueden, ¿cómo lo podrían hacer unos obreros? Es un cuento cuya moraleja enseña que la inteligencia y el ingenio pueden resolver las más arduas tareas.

Cuento 34-35. *El rey y la mujer del visir* (versiones A y B)

El rey ve a la mujer del visir y quiere poseerla. Envía al visir de viaje y por la noche visita a la mujer e intenta violarla. Ella lo entretiene ofreciéndole comida y bebida, con el Corán y con cuentos (en versión B, el rey al leer el Corán se arrepiente de sus intenciones). El rey coloca su anillo bajo la almohada y se queda dormido. El visir vuelve del viaje y descubre el anillo; no le dice nada a la esposa, pero le pega una paliza y la abandona. La mujer se lo cuenta al padre y este acude ante el rey y el visir. Mediante metáforas en las que compara a la hija con un jardín, a su esposo con un jardinero y al rey con un león que invade el jardín, explica lo ocurrido y declara la inocencia de su hija.

El rey y la mujer del ministro se corresponde con el tipo HE-S 883F§, *Innocent Wife Suspected: "Tracks of the Lion (King...)"*, el cual El-Shamy sitúa en el norte de África, Catar y Yemen.

Se trata de un cuento miliunachesco *El rey y la mujer del visir* (Burton, Noche 578-9)²²³, que se diferencia del CVN en los medios para entretener al rey: la mujer no usa el Corán, sino que utiliza un libro sobre moral. En el CVN, para que se entretenga comiendo, le ofrece alimentos bañados con miel. En *Las mil y una noches*, los platos de comida son noventa, de diferentes tipos de colores, pero con el mismo sabor (al igual que sus concubinas). Ambos usan los mismos símbolos y el cuento de *Las mil y una noches* añade un final que no aparece en el CVN; el rey asegura al visir que el león se había acercado, pero no había dañado el jardín y, entonces regresa a casa con su mujer, alabando su castidad.

He localizado un cuento palestino, *La mujer en el pozo* (Muhawi/Kanaana: 1989, 297-301), catalogado como el tipo 883C, que, al igual que el CVN, incluye el motivo del honor cuestionado de una mujer. Los siete hermanos de la heroína, al haber caído al pozo, accidentalmente, con un hombre, ponen en duda su castidad y honor y la persiguen para castigarla.

En el otro cuento palestino, *Maýdū Ben Yūsuf* (Rabadán, 2003: 608-10) del tipo 882, *La apuesta de la castidad de la esposa*, y en el yemení, *El campo en el que entró el león* (Ben Amos-Noy, 2011: 190-3), nos encontramos con los tres motivos principales del CVN: una esposa calumniada por su marido, la obligación de cumplir el precepto de hospitalidad y un anillo como prueba.

²²³ Existe otra versión literaria del mismo cuento en el *Decamerón* de Boccaccio (I, 5), que corresponde al tipo 983ATU y que según asevera Uther (2004: 614) es de origen oriental.

En este cuento palestino, un príncipe no cree en la palabra de un hombre sobre la fidelidad de su esposa y envía a su primo para seducirla. La esposa acoge al invitado, pero al ver sus intenciones lo cita en la oscuridad de la noche y en su lugar manda a una esclava con su anillo en el dedo. El primo le corta el dedo del anillo como prueba ante el príncipe, pero esclava y esposa muestran sus manos, prueban así que la esposa no le fue infiel y el príncipe premia al esposo con riquezas.

En el cuento yemení, los protagonistas son un matrimonio sin hijos; el marido se va a La Meca, y lo que encuentra a su regreso es un bastón que no es suyo. Quien juzga no es el padre de la esposa como en el CVN, sino un juez profesional instado por el hermano de la heroína, que prueba la inocencia de la mujer, usando también el símbolo del león, el jardín y el jardinero.

El CVN tiene cuatro personajes, tres varones y una mujer, y es en esta sobre la que se asienta el tema central del relato: su cuestionada fidelidad al marido. La heroína es una mujer injustamente juzgada y calumniada por su esposo, que la castiga dándole una paliza y abandonándola. La mujer sabe protegerse con habilidad del intento de violación del rey, pero no intenta siquiera defenderse de la calumnia que sufre por parte de su marido. La esposa es metafóricamente comparada con un jardín que se seca tras haber sido objeto de todos los cuidados por parte de su padre antes de entregárselo al visir: «Yo tuve un jardín que embellecí, enverdecí, regué y se hizo fértil y perfecto». La imagen coránica más tangible de la mujer consiste en presentarla metonímicamente como un campo que el hombre fecunda («Vuestras mujeres son para vosotros un campo de labranza», El Corán II: 223), mientras que se usa el “arado” para referirse al hombre (Chebel, 1995: 164 y 241), aunque en ocasiones también se usa la metonimia del “jardinero”, como en el CVN, que cuando no lo cuida se seca («Murieron los nidos y el jardín se marchitó» [versión B])²²⁴. El jardinero es en primer lugar el padre y en última instancia el ministro («Vos tomasteis el jardín que yo había cuidado y te lo había dado con sus árboles. Y fue abandonado. Después, tú lo abandonaste. Murieron los nidos y el jardín se marchitó» [versión B]).

La mujer del visir se compara asimismo con la miel haciendo alusión a la nobleza y virtuosismo de su matrimonio («¡Mi señor! Nosotros también somos como esta miel»[B]). El símbolo del CVN se adecúa a la explicación que aporta Chebel (1995: 269) sobre los atributos de este alimento entre los musulmanes como líquido noble, representación de curación espiritual y remedio de eficacia indiscutible a los ojos del profeta Mahoma y de sus adeptos. También se relaciona con la dulzura y el dominio de las relaciones sociales y simboliza las virtudes conciliadoras del negociante. En el Egipto faraónico simbolizaba la abundancia y la fertilidad, de modo que las cualidades principales de este alimento son la abundancia, el dulzor, el calor, la sabiduría, la fecundidad, la prosperidad y a veces incluso la verdad.

Es el rey quien amenaza la vulneración del honor²²⁵ de la inviolabilidad del hogar de un súbdito; un valor básico de la sociedad árabe. Se lo compara con un león, metáfora árabe de la masculinidad («Cuando llegó el león y entró, no dejó que lo regara/Cuando me encontré que el

²²⁴ Cf. el símbolo del jardín en los análisis de los cuentos 12, *El caballo verde* y 17-18, *El rey y sus herederos*.

²²⁵ Cf. Comentario sobre el honor en 2, *Los siete gozos y las siete penas*.

león entró en él, temí que entrase para atacar y que el león nos comiese/El león entró en el jardín y no arrancó ni una hoja de su tierra»). El león forma parte del bestiario salvaje dentro del cual representa la bravura, la intrepidez, la crueldad y la fuerza (Chebel, 1995: 246).

En el universo musulmán el libro impreso está cargado de un significado de saber y de sacralidad («[La esposa] se fue a ofrecer [al rey] algo de comida ¿y qué le trajo? Un libro para que se pusiera a leerlo» [versión B]). Paralelamente, es también marca de prestigio para los antiguos beduinos y todo lo escrito se sacraliza, puesto que se cree que deriva potencialmente del Corán («el escrito supremo»), cuya sola lectura hace que el rey se arrepienta de sus intenciones, cambie su intento pecaminoso y no consuma el acto sexual con la esposa de su visir.

Este cuento transmite las normas tradicionales de la sociedad islámica, que defiende la sumisión de la mujer a su marido, incluso si él es cruel y se comporta con ella con violencia y despotismo. El relato muestra una visión machista de la mujer en general y de la esposa en particular, sumergida en el patriarcalismo de la sociedad *wahatí*, en donde la mujer es posesión del marido y donde la madre de la heroína ni siquiera se menciona. El cuento incluye varios elementos religiosos y menciones al Dios y al Profeta, así como defiende el supremo poder del Corán como elemento preciado e infalible al que poder acudir ante la adversidad.

Cuento 36. *El rey y sus hijos*

Un rey tiene un hijo con cada una de sus esposas: una fea (la primera) y otra guapa (la segunda). Cuando los hijos crecen y él es viejo quiere decidir por medio de una prueba quién se quedará con el reino. La prueba es que cada hijo le traiga diez bueyes con turbantes. El hijo de la mujer guapa trae primero a diez hombres con turbantes muy espesos, pero el hijo de la mujer fea trae a diez hombres con turbante que además habían asistido a la asamblea del pueblo y le confesaron no haber entendido nada de lo que se había tratado en ella. Gana la prueba y se queda con el reino.

No he encontrado este cuento catalogado dentro de un tipo específico en ninguno de los catálogos utilizados; no obstante los motivos principales del cuento, donde un padre prueba a sus hijos, se incluyen en el grupo de tipos que el catálogo ATU denomina *Clever Acts and Words* (920 al 929).

La cualidad valorada por el rey para legar su reino es el ingenio y la inteligencia. Al contrario de la tendencia generalizada de los cuentos populares maravillosos y novelescos, es el hijo de la mujer fea y no el de la guapa el que gana esta prueba, lo que marca el tono humorístico en el que desemboca esta historia.

El turbante largo en la cabeza es la principal característica de la indumentaria tradicional de un habitante del Alto Egipto, conocido en el resto del país como *sa'idī*, y el protagonista de los populares chistes sobre gente ignorante. Se compara a los hombres ignorantes del cuento con bueyes con turbante; es decir con un animal de carga y trabajo en el campo que viste como un hombre. Se supone que el hijo de la mujer guapa supera la prueba basándose en la apariencia y los tópicos, pero el hijo de la mujer fea, además, lo apoya en

hechos que le hacen ganar la prueba (hombres con turbante del Alto Egipto, que salen de una asamblea sin haberse enterado de nada). A la vez, el cuento incorpora una crítica social, al aludir al exiguo nivel intelectual de aquellos que acuden a una asamblea local y que les hace imposible participar en la vida política local, por lo cual simplemente son guiados como animales por sus políticos («Éste se fue a esperar delante de un lugar así en el que la gente se reunía y hablaban de los asuntos del pueblo: “Queremos (por ejemplo) reconstruir el país y para ello traer esto y esto y lo otro...”/ Estos son los que estaban en la asamblea del pueblo, los que trataban los asuntos del pueblo y salieron de la asamblea sin haber entendido nada de nada»).

Cuento 37-38. *Senāys la Ingenua* (versiones A y B)

Un matrimonio tiene ocho hijas. La madre se muere y el padre se va de viaje. Un hombre de otro lugar (en la versión B, un vendedor) llega a la casa de las muchachas (en la versión B, se esconde y vigila a la pequeña que hila; la corteja, y le advierte que la va a perseguir). Pide al padre casarse con Senāys y el padre se niega. Avisa a su hija de que ese hombre la quiere matar. El pretendiente pone a Senāys unas pruebas, que habrá de cumplir o la matará. La primera prueba es hacer una cuerda con arena. Senāys pide a su padre que su esclavo y sus sirvientes tamicen la arena mientras ella hace la cuerda y se la entrega al hombre. Vuelve el hombre y la encuentra dando de beber a su caballo. La acosa, ella lo rechaza y él dice que le dará una lección. La segunda prueba consiste en coser una *ǧalābeyya* de seda que no sea seda y de plátano que no sea plátano (en la versión B, sin tela ni cotonada). Ella cose mondas de plátano con las que confecciona la túnica y se la entrega al hombre. Vuelve a acosarla y a amenazarla con darle una lección, y de nuevo pide su mano al padre que no se la da. La tercera prueba es conseguir una botella de medicina de un gas que no sea gas y de un aceite que no sea aceite. Ella monta en su caballo por el jardín, lo hace correr y raspa su sudor hasta llenar una botella. El hombre vuelve a hacerle insinuaciones. La cuarta prueba consiste es que le traiga siete muchachas embarazadas que sean vírgenes. Ella hincha a sus siete hermanas a comer lentejas y se las presenta. El hombre la lleva y ella hace una muñeca de dulce con sus medidas y se esconde en un cofre (*saḥḥāra*) en donde puede esconderse (en la versión B, una caja). Él le corta el cuello a la muñeca. Un pedazo le salta a la boca, alaba su dulzura y se arrepiente. Ella sale del cofre y le recuerda que había superado todas las pruebas (en la versión B, el hombre le pide que se muestre). Se casan.

El cuento de *Senāys, la ingeniosa* se extiende por todo el mundo árabe y se corresponde con el tipo ATU 879, *The Basil Maiden* (*The Sugar Doll, Viola*).

En el CVN la narración no es clara. Se omiten episodios necesarios para la comprensión del siguiente. Por ejemplo, no se explica el porqué del comportamiento del pretendiente hacia la heroína; un personaje que en la versión B se identifica con un vendedor y en la A no se especifica. Por medio de otras versiones árabes del mismo cuento, he podido reconstruir el significado y organizar los motivos para dar sentido a la totalidad. Se encuentran los principales motivos del CVN en la versión del valle del Nilo, *Las tres hijas del vendedor de habas* (Artin, 2005: 111-116), donde un sultán se enamora de la más pequeña de las hijas de un hombre, que se muestra desdeñosa con él. El monarca decide castigarla a través de su padre al que

pone tareas imposibles; si el padre no las lleva a cabo, lo matará. Su hija le ayuda con su ingenio y al ser burlado, exige al padre de la muchacha que esta se despose con él para poder vengarse de ella. Cuando descubre que había sido ella, exige a su padre que se despose con él para vengarse; ella se sustituye en la noche de bodas por una muñeca de azúcar y se esconde. El sultán le corta el cuello, va a parar un trozo a su boca y se arrepiente en voz alta; ella sale de su escondite, se reconcilian y deciden casarse.

Como en la versión del valle del Nilo, en la marroquí²²⁶, *Padre e hijas* (El Koudia, 2003: 42-52), aparece el motivo del disfraz de varón de la heroína para burlarse del hombre, motivo que no está en el CVN. El padre viaja con su hijo a La Meca y deja a sus siete hijas para evadirse de la responsabilidad que le generan. El hijo del sultán ve a Fatna, la menor, y se enamora de su inteligencia. Ella lo burla con su ingenio, pero a diferencia de las versiones del valle del Nilo y el CVN, no se casa con el hijo del sultán, sino que es castigado y ella vuelve a reunirse con su familia. El papel de la heroína es más activo que el CVN, no solo detiene las embestidas del hombre, sino que lo ataca.

En otro cuento marroquí, *La muchacha y el faqīh* (El Koudia, 2003: 129-30), el antagonista es un viejo *faqīh* que se encapricha de la hija menor de un viudo; como en el CVN se sustituye por una muñeca (de cera) en la noche de bodas y huye disfrazada de mendiga. Tampoco se casa con este, como en el CVN, y *el faqīh* muere.

Rabadán (2003: 596-7) recoge un cuento palestino en el que la informante únicamente narra el episodio de la muñeca y que, como la autora señala, guarda concomitancias con la historia del rey Shahriar y Shahrazad de *Las mil y una noches*, en cuanto a que la heroína decide retar a un rey que corta las cabezas de las novias con las que se casa. En el cuento palestino, la heroína se sustituye por una muñeca de caramelo cuya cabeza maneja con hilos para decirle a todo que no. Como en las otras versiones presentadas, se arrepiente y se casa con ella.

El CVN se diferencia de las versiones árabes expuestas en la existencia de motivos particulares que no aparecen en las otras, como son: El pretendiente es un vendedor, siente admiración ante la habilidad de Senāys para hilar, la presencia del caballo de la heroína, el acoso en los canales de riego del jardín, la prueba que supera consiguiendo el sudor del caballo, la muñeca hecha de harina y azúcar y el encargo de un cofre para esconderse.

En la península ibérica, el cuento se conoce con el título de *Las hojas de la albahaca*, e incluye episodios de sexualidad manifiesta, motivos escatológicos y un final diferente, como he observado en la versión gallega recogida por Noia (2010: 446-9), *As follas do asubiote*²²⁷. Esta versión peninsular nos puede dar la pista de por qué el antagonista del CVN es un vendedor y no el hijo del sultán o el propio sultán, como sucede en la mayoría de las versiones consultadas. En el cuento gallego, el hijo del rey se disfraza de vendedor para poder entrar en casa de la heroína y conquistarla. La muñeca de dulce esta vez está hecha de heces y tras arremeter contra ella, las heces le saltan a la boca y la muchacha se escapa.

²²⁶ En el cuento marroquí *Zarqa w Marqa* (Moscoso, 2012: 49-50) también aparecen los motivos del padre que se va de viaje a La Meca, deja a las niñas solas y el vendedor quiere entrar.

²²⁷ También en español: en Camarena/Chevalier, 2003b: t. IV, en González Sanz, 1996, y en catalán: en Oriol/Pujol, 2003.

La heroína del CVN tiene un nombre propio que la distingue de los demás personajes del cuento: Senāys y que le da título. Se describe como una muchacha habilidosa, ingeniosa, que domina el arte de hilar, pero también monta a caballo, como las heroínas épicas del folclore árabe como la princesa *Ḍāt al-Himma*²²⁸. No accede a las insinuaciones de un personaje poderoso y supera tareas imposibles que le plantea para salvar su vida. Las resuelve por medio de su ingenio y con sus habilidades domésticas. En realidad, está demostrando su preparación e idoneidad para el matrimonio, a través del modo de resolución de las pruebas por medio de sus habilidades, pero también de su ingenio: sabe coser (*ǧalābeyya* de monda de plátano), hilar (arena), cocinar (muñeca que parece una persona), peinar (el sudor del caballo para recogerlo en una botella).

Por ser mujer en una sociedad patriarcal, está en una posición social inferior a la del hombre acosador del que se protege con el arma de su inteligencia. Para Muhawi y Kanaana (1989: 144-5) los cuentos de este tipo representan los primeros indicios de sexualidad de una pareja, cuando se trata de sensaciones subjetivas y previas a que los arreglos formales para el matrimonio se hayan llevado a cabo. La heroína es caracterizada en el cuento del Valle Nuevo participando en una especie de juego de rechazo, por medio del cual se defiende ante las amenazas de muerte del hombre, que la intenta cazar y subyugar y a quien le resulta una «sabionda desdeñosa que hay que domar», y para ganar el control sobre ella recurre al matrimonio. La dulzura del pedazo de muñeca que le salta a la boca le hace soñar con la dulzura de la novia que cree haber decapitado y es lo único que lo hace ablandarse.

El padre se va y cierra la puerta a las hijas para protegerlas de tentaciones y agresiones externas; es solo así como puede mantener su honor mientras se ausenta. Según se describe en el cuento, tiene un gran jardín (símbolo de sus hijas) con canales de riego (símbolo del elemento masculino), al menos un caballo, un esclavo y sirvientes. Y como suele suceder en los CVN, no se hace mención de la madre de las muchachas. El padre se preocupa por su hija y llora por ella porque el pretendiente la quiere matar y aunque no piensa que podrá superar las pruebas, la ayuda a conseguir lo necesario para llevar a buen fin las tareas.

El antagonista de la heroína es «un hombre de otro lugar» (un vendedor en la versión B), que nos lleva a pensar en la metáfora del lobo de *Caperucita Roja*; aquel con el que se pretende advertir de los peligros de hacer caso a desconocidos y cuyo tema principal también es la amenaza de ser devorada. Es un oponente que denominaría Pedrosa (2005-6: 220) de *cuervo abierto*²²⁹, en el sentido de que abusa de un hablar inmoderado, y es sexualmente activo y agresivo. Según la lógica del cuento, debería de tratarse de un rey/sultán o de un príncipe debido al poder sobre la vida o la muerte de esta familia, a la que somete obligatoriamente a pruebas imposibles; y finalmente se lleva a la hija como esposa, a pesar de la negativa de su padre. En otras versiones, el padre puede ser un vendedor rico, el ministro

²²⁸ Su historia se cuenta dentro de la *sīra* cuyo nombre completo es *Sīrat al-amīra Ḍāt al-Himma wa-waladihā 'Abd al-Wahhāb wa-l-'amīr Abū Muḥammad al-Baṭṭāl wa-'Uḳba šayj aḍ-ḍalāl wa- Šūmadris al-muḥṭāl* (La vida de la princesa *Ḍāt al-Himma*, madre de campeones del Islam, su hijo 'Abd al-Wahhāb, el príncipe Abū Muḥammad al-Baṭṭāl, del maestro del error Uḳba y del astuto Šūmadris), que relata las guerras árabe-bizantinas de omeyas y abasíes. Publicado en árabe (Bin Mūsà, 1980).

²²⁹ Para Pedrosa (*op. cit.*) el héroe suele ser un personaje de *cuervo cerrado*, es decir, austero y moderado en el hablar y en el comer, y sexualmente inactivo, mientras que el oponente sería de *cuervo abierto*.

del rey o, en definitiva, alguien de clase social más alta que la familia de la heroína. Finalmente, el antagonista decide usar la fuerza de su poder social en lugar de su inteligencia burlada repetidamente por la heroína, para conseguir el control sobre ella. Solo cuando, por medio de la violencia, comprueba la dulzura que le había escondido («¿Cómo sería tu dulzura en esta vida, si en la otra es así?»), decide casarse con ella. Muhawi y Kanaana (1989: 144-7) justifican la ira del novio y su deseo de golpear a su esposa, en el episodio final de la versión palestina que ellos recogen, como una representación exagerada de una costumbre que prevaleció en algunas zonas palestinas (como Artas, en el sur), donde registran esa historia. Según esta costumbre, antes de la consumación del matrimonio, el novio hace valer, simbólicamente, su autoridad al tocar con la punta de la espada en la nariz, la frente y las mejillas de su esposa, y seguidamente retira el velo de su cara con la punta de la espada. De este modo, repara en la posibilidad de que el episodio del corte de la cabeza de la novia con la espada pueda tener un origen tradicional primitivo llevado a la hipérbole.

Cuento 39-40. *El hijo del sultán y su esposa (versiones A y B)*

Un matrimonio (hijo e hija de dos sultanes) no consigue tener descendencia y el marido deja a su esposa y se va de viaje. Advierte que la matará por no darle hijos. La esposa le prepara para el viaje un odre sin agua, una cesta sin pan y un pedernal que no prende fuego, y lo sigue. El marido se detiene para comer, pero se encuentra con que no tiene ni fuego, ni comida, ni bebida. Ve a lo lejos el fuego de la esposa, pero no la reconoce. Ella le ofrece compartir lo que tiene. Tienen relaciones, la mujer se queda embarazada y vuelve a su casa a dar a luz a un niño. Sucede lo mismo dos veces más y tienen otro hijo y una hija. El marido vuelve a su casa y se compromete con su prima materna (en la versión B, una mujer sin especificar). La esposa se entera y manda a sus hijos al banquete de bodas y que cojan de la comida. Les dice que, si alguien les censura, reclamen sus derechos de hijos. Comen, los invitados les pegan y los echan. Ellos reclaman sus derechos. La madre los llama, el marido los sigue y pide explicaciones a la mujer. La esposa le recuerda los encuentros en los que fueron concebidos los niños. Él deja a la otra mujer y se lleva a su esposa y a sus hijos a casa.

Clasifico el cuento dentro del tipo HE-S 874A§ *Estranged Couple Reconciled (Reunited) by their Children*. Estamos frente a un cuento que ha sido recogido anteriormente en los oasis del Valle Nuevo según El-Shamy, pero lamentablemente no he tenido acceso al documento. Es un cuento que se halla bastante extendido por el mundo árabe y plasma la importancia de darle hijos al hombre en el matrimonio y la desgracia que supone no hacerlo: el abandono y tomar otra esposa.

En el Delta del Nilo, la versión que registra El-Shamy (1999: 143-51), *Semillas de granada en bandejas de oro*, combina los tipos 894, *The Ghoulish Schoolmaster and the Stone of Pity* y 874A§ HE-S *Estranged Couple Reconciled (Reunited) by their Children*. En la parte de este cuento coincidente con el tipo del CVN: la madre envía a sus hijos Šaddād, Raddād y Bogdād a interrumpir la boda y es ella misma la que se presenta en palacio y es reconocida por el padre de sus hijos, mientras que en el CVN, el padre sigue a Šūr, Manšūr y Sett er-Rūm hasta la casa de la esposa y allí descubre la verdadera identidad de todos ellos.

En la tradición islámica, el marido tiene derecho a repudiar a la mujer estéril y a casarse con otra, pero en el CVN el marido incluso llega a amenazarla con matarla, puesto que los hijos son los que dan presencia a la mujer y justifican su vida matrimonial. La esposa asume esta ley tácita y el hecho establecido de que sin hijos no era una mujer plena, para lo cual utiliza una metáfora vinculada con elementos del entorno de la informante: «El adorno de la palmera son sus dátiles y el adorno de la mujer son sus hijos. Hice así para tener hijos porque me dijiste que moriría por no tener hijos». Le engaña al prepararle las provisiones y suministros para su viaje, de modo que tenga que recurrir a ella, disfrazada sin que sepa que es su mujer. De esa manera, los esposos mantienen una relación sexual que les proporciona la deseada descendencia, dos hijos y una hija, que tendrán el derecho a reclamar los bienes de su padre y restablecer el papel de la esposa en el hogar.

El esposo demuestra una falta de amor absoluta por su esposa, a la que solamente considera como engendradora de sus futuros hijos. También llega a mantener relaciones extramatrimoniales (que aunque, sin saberlo, son con su esposa) y no demuestra interés hacia su mujer hasta que conoce la existencia de sus hijos. Para mantener los valores sociales tradicionales árabes, trata de casarse con otra mujer con el objeto de asegurar su descendencia. Y cabe señalar con respecto a este personaje que, a diferencia de su comportamiento sin miramientos con la esposa que no tiene hijos, sí se preocupa de que la novia que abandona –y posible procreadora de hijos– se case con otro hombre adecuado para ella, una vez que descubre a sus hijos y anula su matrimonio con esta.

Estimo que los objetos del equipaje del marido, que falsea la esposa, poseen un valor simbólico que remiten a la relación matrimonial de los protagonistas. «El odre sin agua» podría representar el vientre de la mujer que no está fecundado y «el pedernal que no prende fuego» sería el falo del marido que no tiene el poder de fertilizar el vientre de su esposa. Sin embargo, no he hallado referencias bibliográficas en los diccionarios de símbolos de J. Chevalier y Chebel que apoyen esta deducción. Cirlot (1992: 338) es el único que menciona la relación del odre como referente femenino dentro de la simbología sexual.

La explicación a los nombres de los hijos la he hallado en el cuento sudanés *Pimientita, la hija del comino* (Al-Shahi/Moore, 1978: 202-4), donde la heroína decide poner a sus hijos los nombres de los tres lugares en donde los engendró durante el viaje del marido. En *Pimientita* son Tūr, Tabanbūr y Madīnat Allāh wa-r-Rasūl, lo que podría demostrar una asimilación de los nombres del CVN a partir de un posible origen sudanés de este relato.

El cuento refleja la fuerte presión de los valores sociales árabes vinculados con la maternidad, como parte primordial de las obligaciones conyugales que tiene una mujer e intercala alegatos explícitos a favor de la maternidad y las gratificaciones sociales que conlleva. Una esposa con hijos tiene unos derechos y posición social que sin ellos nunca tendrá en la tradición árabe e islámica, ni en la occidental del tiempo de los cuentos folclóricos.

Cuento 41. *Es-Sett Selēs*

El hijo del sultán aprovecha que tres hermanas salen de casa solas a trabajar para hablar con ellas y preguntar a cada una por sus atributos. Las dos mayores dicen tener amor, mientras la pequeña se muestra arisca y lo enfada. El hijo del sultán contrata a una anciana alcahueta para que intervenga. Esta entra en su casa, le pide que le dé cobijo y duerma con ella para hacerle compañía. El hombre se cambia por la anciana y la besa. Ella se queja y él se burla de ella diciéndole que está soñando. Tras enterarse de que la había engañado, decide entrar en su habitación y copular con él. Ella le dice que está soñando y se burla de él. El hijo del sultán se casa con ella para vengarse y luego la abandona. Ella se disfraza, lo sigue y tiene de él dos hijos y una hija. Le coge unas prendas. El día del cumpleaños del marido, manda a los niños a estropearle el banquete y reclamar sus derechos. Él los sigue, la mujer le muestra las prendas que le había cogido como prueba de que son sus hijos.

En este cuento convergen y se combinan dos cuentos recogidos también en este corpus: 39-40. *Senāys la Ingeniosa* (879 ATU, *The Sugar Puppet*) y 41.42. *El hijo del sultán y su esposa* (874A§ HE-S *Estranged Couple Reconciled [Reunited] by their Children*), cuyas referencias ya he señalado en el comentario de ambos cuentos. Coincide con el cuento marroquí, *Padre e hijas* (El Koudia, 2003: 42-52), en la adición del personaje de la anciana alcahueta²³⁰ como ayudante del héroe antagonista, que no aparece en ninguno de estos dos cuentos citados.

La parte correspondiente al tipo ATU 879 difiere con el CVN 39-40, *Senāys la Ingeniosa* en que en el CVN no aparece el episodio del viaje del padre, aunque sí se da por entendido que las niñas están solas en casa cuando se introduce en ella el pretendiente acosador, ni el motivo de la muñeca de azúcar como sustituta de la novia. Tampoco hay pruebas de habilidades de ingenio a las que sea sometida la muchacha, aunque sí hay episodios de burla y venganza. *Es-Sett Selēs* añade un episodio de declaración de intenciones de las tres hermanas, la introducción en la cama de la joven haciéndose pasar por la anciana que está a cargo de las muchachas, así como la visita de la heroína a la cama del pretendiente para hacer el amor juntos y la burla recíproca con que están soñando en el momento que uno se mete en la cama del otro y viceversa.

En cuanto a la parte de este cuento que se corresponde con el tipo 874A§ HE-S *Estranged Couple Reconciled [Reunited] by their Children* y su relación con el CVN 41-42, *El hijo del sultán y su esposa*, solamente se diferencia de este en los elementos que usa la heroína para engañar a su esposo que, en el caso de *es-Sett Selēs*, son tres elementos que prueban el encuentro que ha dado lugar a la concepción de los hijos y también difiere en que la ocasión buscada por la mujer para que sus hijos reclamen sus bienes en casa del padre no es la boda de su progenitor, sino su cumpleaños.

El cuento sudanés *Pimientita, la hija del comino* (Al-Shahi/Moore, 1978: 202-4), combina asimismo los dos tipos, en una versión más resumida, en la que la heroína da título al cuento. El motivo de la muñeca de azúcar también aparece en esta versión sudanesa, pero en la forma de un odre lleno de miel; así como el viaje del marido (este va con un criado que cree

²³⁰ Véase comentario de 39-40, *Senāys, la ingeniosa*.

reconocer a Pimientita en una mujer que les ayuda a cocinar y él va a visitarla. Es entonces cuando tiene lugar el encuentro amoroso en el que concibe a los niños).

La heroína del CVN es más cruda y violenta que el cuento sudanés y que el cuento 39-40 de este *corpus* («Tengo pan, tengo habas y un golpe que quita las grasas»). No duda en corresponder a la burla de que el hijo del sultán se introdujera en su cama con artimañas, haciéndole ella a él lo mismo.

Es-Sett Selēs usa objetos personales e identificativos del marido para probar el encuentro entre los esposos, que probará su paternidad: su *ṭarbūš*, su anillo y su arma. En cuanto al *ṭarbūš*²³¹, para Chevalier (1986: 956), puede ser un símbolo de identificación, pero también el papel del sombrero a veces se corresponde con el de la corona, signo del poder y de la soberanía. A pesar de que el anillo, como símbolo europeo representa la unión y la fidelidad de los esposos (Chebel, 2001: 43), yo pienso que en el marco del cuento se identificaría como símbolo de poder real del héroe como hijo del sultán (al igual que en el cuento 11, *El gallo verde*), vinculándose con el anillo de Salomón, como símbolo del saber y del poder que tenía sobre otros seres. Según Chevalier (1986: 139), el arma es un objeto que guarda una ambigüedad que reside en simbolizar al mismo tiempo el instrumento de la justicia y el de la opresión, la defensa y la conquista. Por todo ello, estaríamos hablando de tres símbolos de identidad y poder que le retiene su esposa abandonada, luego se los muestra como prueba de su victoria sobre él y le devuelve una vez ha reconocido a sus hijos.

Cuento 42. La princesa y su primo paterno

Un rey y su hijo viajan como comerciantes y llegan al país de un gran rey. Entran en su palacio y exhiben su mercancía. La hija del gran rey compra algo de su mercancía al hijo del otro rey, le gusta esta muchacha y le pide a su padre que vaya a pedir su mano; el rey acepta y el príncipe entrega la dote de la novia. Sube a la novia en el palanquín del camello y desde allí ella le dice a los vecinos que su padre la entrega a un campesino para aumentar su riqueza. Su primo paterno la baja del camello y la princesa dice que solo quiere casarse con aquel de su misma sangre. Se casa con su primo; el príncipe recoge su dinero y se marcha.

Este cuento no aparece clasificado en ninguno de los catálogos utilizados, aunque he localizado algunos motivos coincidentes con el tipo 887B HE-S *Unseen (Clandestine) Husband Chosen over Paternal-cousin*.

En este relato nos encontramos de nuevo con la presencia de una mujer pretendida por dos hombres: el primero (príncipe-mercader) escogido por el padre de la novia y el segundo (primo paterno y el preferido por ella). En ambos casos son ellos los que toman la iniciativa de la elección de la novia. El príncipe decide casarse con la muchacha nada más verla y al igual que otra mercancía, se la compra al padre por medio de una dote; el primo la rapta y salva así el honor de su familia, en peligro por la codicia del padre de la muchacha, y toma lo que debe ser suyo según las leyes tácitas de la tradición.

²³¹ Véase otra simbología del *ṭarbūš* en el comentario al cuento 7, *El bonete de la invisibilidad*.

El papel pasivo de la novia se activa únicamente cuando, desde el palanquín, protesta ante los vecinos por la deshonra a la que le obliga su propio padre («¡Venid y mirad, vecinos del barrio! El pájaro su linaje cambia para... Mi padre me entregó al labriego y así su dinero aumenta./Quiero al hijo de mi tío paterno, que es el hijo de mi sangre»). Compara al príncipe-mercader con un campesino, como adjetivo peyorativo, y se resiste a casarse con alguien que no sea de su mismo linaje.

A pesar de que la frase rimada que pronuncia la princesa no está completa, deduzco que el pájaro al que se refiere es una metáfora de ella misma, haciendo referencia a su espíritu, forzado a cambiar a un marido de su sangre por un rico mercader, aunque sea el mismo hijo de un rey. Ahondando en esta idea, J. Chevalier (1986: 158) aporta dos datos sobre este símbolo que me parecen muy apropiado al contexto del cuento, en cuanto a que en los sueños el ave es uno de los símbolos de la personalidad del soñador y que en el Corán la palabra “ave” se toma con frecuencia como sinónimo de destino: «Al cuello de cada hombre, hemos atado su ave²³²» (Corán, 17,13; 27,47; 36,18-19). Así, con la referencia de la heroína a un pájaro, estaría expresando cómo su alma se encontraría enjaulada dentro de un destino que no desea.

El cuento describe parte del proceso de una boda árabe tradicional: la petición de mano, la entrega de la dote, la firma del acta matrimonial, el traslado de la novia a la casa del novio en palanquín sobre camello.

Cuento 43. *Eš-Šāter Moḥammed y el encargo*

Un padre pone como prueba a su hijo para casarse que se lleve un carnero y que sin matarlo extraiga de él un kilo de carne y un kilo de huesos. El hijo recorre varios pueblos hasta que da con una mujer sabia que le dice cómo pasar la prueba. Su carnicero le corta los cuernos y las tripas y se lo devuelve vivo. Regresa con su padre y le lleva el encargo. Como recompensa, el padre pide la mano de la hija del rey para su hijo.

Este cuento no está clasificado ni por El-Shamy ni por ATU. Su tema gira en torno a una tarea imposible impuesta por un padre a su hijo para merecer casarse.

Los cuentos que tienen como héroe a eš-Šāter Ḥasan o eš-Šāter Moḥammed poseen temas y motivos relacionados con la valentía, el coraje, la honestidad, el amor, y el héroe siempre se comporta según la ética y la moral. La historia de sus aventuras normalmente consiste en un viaje a otro país, donde lucha contra villanos para defender su casa, su pueblo y rescatar a su amor, cuya función es el entretenimiento y que los niños imiten los valores del héroe. El héroe del CVN abandona el hogar para buscar una respuesta, que no logra encontrar por sí mismo ni consultando a otras personas. La primera persona a la que recurre es al hombre importante y rico de su pueblo, pero no es en él donde encuentra la solución, poniendo en relieve que no es en la riqueza donde se encuentra la sabiduría, sino que será en la ascendencia pura. En este relato, la habilidad del héroe para resolver la tarea tiene como recompensa el matrimonio con una princesa, que acepta casarse con él por haber probado su sabiduría práctica, a pesar de que había consistido en recurrir a una persona mucho más capaz.

²³² Traducido por Vernet (2011: 278): «A todo hombre le hemos atado al cuello su suerte».

Otras veces es la propia princesa la que propone un acertijo o prueba para desposarse, como sucede, por ejemplo, en el cuento 16, *Mentira tras mentira*.

La función de ayudante del héroe la lleva acabo el personaje de Bent 'Arab el-'Orba, cuyo nombre viene a significar "la hija auténtica de los árabes", y con ello se refiere a una mujer cuya estirpe se remonta a los árabes originariamente más puros, a quienes se les asigna el atributo de la elocuencia. La mención a Bent 'Arab el-'Orba pretende distinguir a esta mujer de cualquier otra y destacar la relevancia del origen; que iría vinculado a la sabiduría. Personajes femeninos de similares características en la tradición árabe las encontramos en las esclavas de *Las mil y una noches* Nuzhat al-Zamán²³³, la hija del gobernador de Damasco, y en Tawaddud:

El Califa preguntó: '¿Cuál es tu nombre?' 'Tawaddud.' '¡Tawaddud! ¿Qué ciencia sabes?'. '¡Señor mío! La gramática, la poesía, el derecho canónico, la interpretación del Corán, la filología; conozco la música, la ciencia de la partición de herencias, la aritmética, la geometría, la topografía y las antiguas tradiciones. [...] He estudiado las ciencias exactas, la geometría, la filosofía, la medicina, la lógica, la retórica y la composición; he aprendido de memoria muchos textos científicos, me he preocupado de la poesía y sé tocar el laúd; sé acompañarme con él en el canto, conozco la técnica de tocar y arreglar las cuerdas, y si canto y bailo, seduzco; si me arreglo y me perfumo, mato. En resumen: he llegado a un punto que solo alcanzan quienes están enraizados en la ciencia.

Historia de la esclava Tawaddud (Vernet, 1990: Noche 436 a 462)

Bent 'Arab el-'Orba iguala en sabiduría al rey del Šām del cuento 38, *El rey y sus hijos*²³⁴. El motivo del cordero como protagonista de la tarea imposible en la prueba de inteligencia se relaciona con un episodio atribuido a la vida legendaria de Luqmán (según la explicación del Corán de Ḥāfiẓ Ibn Kaṭīr²³⁵). Luqmán fue capturado y vendido como esclavo, y su amo le ordenó sacrificar una oveja y llevarle la peor parte y después la mejor. En ambas ocasiones le llevó el corazón y la lengua. Luqmán fue consultado por muchas personas para aconsejarles, y la fama de su sabiduría se extendió por todo el país.

El animal que se sacrifica parcialmente aquí es un cordero adulto macho, un carnero, cuyos cuernos, según J. Chevalier (1986: 388) son símbolo de la potencia viril. Si seguimos la teoría de Garry y El-Shamy (2005: 243) de que la tarea es un acertijo en cuyo corazón está la metáfora, y resolver el enigma implica el reconocimiento de múltiples conexiones entre el vehículo del acertijo (la sustitución metafórica) y su tenor (el significado o la solución al enigma), podríamos considerar la metáfora buscada por el padre como una lección para su hijo: enseñarle que los seres siguen conservando su naturaleza aunque su apariencia cambie. A través del viaje el héroe debe aprender y demostrar su madurez y capacidad resolutive para poder casarse, según el criterio de su padre. Las otras moralejas del cuento son, por una parte, que el linaje es más poderoso que la riqueza (el héroe pregunta a un hombre rico e importante cómo resolver el encargo de su padre, pero no lo sabe; es una mujer de antiguo linaje quien le da la respuesta) y, por otra, que la sabiduría es el don más valioso.

²³³ En la *Historia del rey Umar al-Numán y de sus dos hijos Sarkán y Daw al-Makán*.

²³⁴ Véase comentario del cuento 36, *El rey y sus hijos*.

²³⁵ Ibn Kaṭīr (1999) [1370].

Cuento 44. *El buen hijo*

Un muchacho muy trabajador y bueno le pide a su padre permiso para casarse, pero su padre no tiene dinero para la dote. El hijo insiste porque se cree merecedor por su trabajo y buen comportamiento. El padre vende unas cabras para la boda del hijo. El hijo se casa, tiene hijos que van a la escuela y el mayor se convierte en un oficial del ejército y hombre ejemplar. El padre del oficial se ve tentado a robar, su hijo le da una lección sobre cómo el quebrantamiento de la ley tiene consecuencias para todo el mundo, incluso para el padre de un oficial y le da dinero para solucionar sus problemas. El padre agradece la lección, el oficial se casa y todos son felices.

El cuento se enmarca en el tipo ATU 910, *The Clever Precepts*, tipo misceláneo que clasifica cuentos referidos a una persona que recibe un precepto (o varios) y el precepto es seguido o no.

Todos los personajes son presentados insistentemente como “buenos” (el padre es bueno, su hijo es bueno y trabajador, su suegro es bueno y su mujer también porque es hija de un hombre bueno y tiene hijos buenos), y por ello merecen recompensas “buenas” («Tienes que casarme porque trabajo y soy bueno»). El padre sacrifica parte de sus riquezas para que el hijo se case porque tiene un comportamiento ejemplar y se lo debe. La ejemplaridad del hijo se concreta en este cuento por medio de valores concretos («salía de casa a buscar el jornal, trabajaba en el campo, cuidaba el ganado y hacía de todo»), que el padre premia sacrificando gran parte de sus bienes («Vendió unas pocas cabras de su ganado, lo que completó las cien libras [de la dote]»). Por su parte, el hijo continúa su vida modélica siguiendo todos los preceptos establecidos por la tradición islámica: pago de la dote requerida, firma del acta matrimonial, procreación de hijos. No obstante, la perfección de estas aptitudes se materializa en el hijo mayor de la segunda generación, quien culmina el relato con su ejemplaridad filial y moral. El CVN usa la profesión de un oficial de policía para encarnar estos valores, en lo que parece una aportación personal del informante («la ley es la ley [para todos]»): el padre ante la tentación de cometer una ilegalidad es advertido por su hijo de las consecuencias que tendría y no la comete.

La función didáctica de este cuento traslada el mensaje de la importancia de valores morales en la familia, como el trabajo y la obediencia del hijo hacia su padre, y que el correcto comportamiento ético debe permanecer inmutable por encima de las circunstancias personales.

Cuento 45-46. *El dueño de la tienda y su sirviente (versiones A y B)*

Al morir el rey, su hijo abandona el palacio con su hermana. Llegan a un palacio y se quedan a vivir allí. En el palacio hay tres almacenes cerrados, a uno de ellos está prohibido entrar. La hermana abre la puerta y sale un mono, que la deja embarazada y tiene un hijo mono-*efrit*. El hermano se la lleva en un barco para huir del mono, pero este les sigue. El hijo del rey y el mono (dos hermanos varones, en la versión B) trabajan a la otra orilla del mar para un hombre adinerado. Si no hacen el trabajo les despellejará la cara. El hijo del rey trabaja en la tienda, se

harta y el dueño le desuella la cara; el mono hace el trabajo sin protestar. El dueño de la tienda se cansa de trabajar antes que el mono, y este continúa trabajando para acabar con él y vengar a su tío. El dueño le manda hacer trabajos difíciles. El mono lo deja sin su camello y su búfalo, y mata a su hijo. El dueño decide huir con su mujer cruzando el mar (hacia el país de origen del mono), pero él los sigue. En el acantilado del otro lado del mar el dueño de la tienda intenta tirarlo al mar mientras duerme; el mono se entera del plan (A) e intercambia las ropas con la mujer del tendero. Este la arroja a ella y se muere. El tendero se ofrece a que le despelleje la cara.

Este cuento pertenece al tipo ATU 1000, *Contest Not to Become Angry*, y se extiende por la mayor parte del mundo árabe.

Se puede encontrar una versión muy similar al CVN en el folclore sudanés, *El hijo del mono* (Al-Shahi/Moore, 1978: 223-6). En este el protagonista es un joven mono-*efrit*, que es caracterizado como un demonio que destruye todo lo que le rodea, excepto a su tío cazador por el que siente especial empatía. Mientras que en el CVN los hermanos huérfanos son hijos de un rey y la hermana se queda embarazada de un mono-*efrit*, en el cuento sudanés la hermana huérfana se casa voluntariamente con un mono que encuentran en su camino y da a luz a un niño humano. Cuando crece, ayuda a su tío a matar al mono y la heroína intenta matarlos para vengar la muerte de su esposo, pero el hermano la descubre y la mata a ella, y luego se va con su sobrino a ganarse la vida. En el CVN los papeles son diferentes; es el hermano y la hermana con su hijo mono los que viajan para trabajar en un país lejano (en la versión A, se describe un viaje por mar en barco hacia un país lejano con acantilados). Coinciden ambas versiones en el personaje del dueño de una tienda (que en el tipo HE-S 1000 suele ser un *gūl*). En la versión sudanesa, los animales del dueño de la tienda son palomas, gallinas, un camello y un gallo y, en el del CVN, son asimismo animales del entorno del informante: un camello y un búfalo. Los finales difieren también, y mientras en el CVN el mono-*efrit* se queda con su querido tío, en el cuento sudanés se marcha solo de la tierra del comerciante.

El héroe del cuento de la versión A es un niño mono-*efrit*, fruto del embarazo de la hermana huérfana con el mono-*efrit* que sale de la puerta prohibida. Según Chevalier (1986: 718-20), en la iconografía cristiana, el mono es a menudo la imagen del hombre degradado por sus vicios y en particular por la lujuria y la malicia, mientras que en Oriente es bien conocido por su agilidad, su don de imitación y sus bufonadas; y también en Egipto es la encarnación de Thot, la divinidad de la sabiduría. Chebel (1995: 389) destaca que, en el mundo árabe, la conciencia popular les atribuye un alma, aunque marcada por algunos maleficios. Cansinos (1971: 334-5) señala que los *efrit* que han tomado la forma de mono tienen su origen en el mito del dios mono hindú Hánuman. El muchacho-mono del CVN conserva similitudes con Hánuman, quien ocupa un lugar destacado en las grandes epopeyas del *Ramayana* y el *Mahabharata* y es ayudante de «los dioses buenos» en sus luchas contra los demonios. Su figura se caracteriza por su gran fuerza, su carácter virtuoso, erudito, humilde y compasivo. También posee poderes mágicos: puede adoptar forma humana para no ser reconocido, cambiar de tamaño, volar o cruzar el océano de un salto. Se suma a estas coincidencias el

apunte que realiza Chevalier (1986: 718-20) sobre la tradición india, en la que las mujeres estériles se desnudan y abrazan a la estatua de Hánuman para volverse fecundas.

Además, el mono de este cuento es un *efrit*; un ser sobrenatural de la mitología árabe. Son seres pertenecientes a una división menor del “*ÿinn* malo”. Son espíritus malvados, violentos y paganos, que no quisieron aceptar las enseñanzas del profeta Mahoma y no se convirtieron al islam. Los *efrit* pueden tener muchas apariencias y ser de ambos sexos. Cansinos (*ibid*), en la introducción a su traducción de *Las mil y una noches*, diferencia dos categorías de monos-*efrit*: los buenos, que viven gobernados por un rey, tienen noticias del islam como religión verdadera y son hospitalarios y sociables, y los malos, que son todo lo contrario: salvajes que cazan a viajeros para comérselos. Los malos procuran el daño a los humanos por haber sido obligados a postrarse ante Adán y ser sometidos mediante poderes mágicos por el rey Salomón, a quien Dios le había concedido la capacidad de someterlos en provecho de la humanidad. Como esclavos también intentan tergiversar las órdenes y actuar de modo maligno. En *Las mil y una noches*, a Salomón (o Sulaymán, en la tradición árabe) se le considera el Señor de los *Efrit*; que se encargó de castigar a los *efrit* rebeldes y los encerró en jarrones que tenían un sello de plomo con el nombre de Dios impreso. Por el contrario, los *efrit* buenos son musulmanes, en ocasiones ayudan a otros musulmanes y se comportan con justicia. En el caso del CVN se trata de un *mono-efrit* bueno que le demuestra a su tío su error al abandonarlo, ayudándolo en las dificultades que enfrenta en otro país, en el que se convierte en esclavo del propietario de una tienda. En general, se podría decir que el *mono-efrit* del CVN posee un doble aspecto, maléfico a la manera del brujo (en su lucha contra quien esclaviza a su tío) y benéfico a imagen del protector, y su origen podría ser producto del sincretismo de la mitología india con la árabe.

La presencia de *efrit* es corriente en los cuentos de *Las mil y una noches*, por ejemplo, en el cuento de *Aladino y la lámpara maravillosa* se menciona que el *efrit* servidor de la lámpara es esclavo del gran ave *roj*²³⁶ y en el mismo cuento se habla de un *efrit* servidor de un anillo, menos poderoso que el servidor de la lámpara de Aladino. El mito de los hombres-mono aparece en otros cuentos de *Las mil y una noches* en la *Historia de Abū Muḥammad al-Ḥasan y ar-Rašīd* (Noches 211 a 218), la de *Jalifa y el califa* (Noches 894 a 910), y en *Los viajes de Simbad el Marino*²³⁷.

La hermana de la versión A del CVN es personificada como un ser pasivo, que no sale del palacio, opuesto al carácter enérgico de su hermano cazador, que es quien toma las iniciativas y decisiones por ambos. La única vez que la hermana actúa por su cuenta es para romper una prohibición que traerá la desgracia a la familia, lo cual tendrá que solucionar su hermano. La prohibición que viola la hermana es la de abrir la puerta prohibida de los tres almacenes cerrados. En otros cuentos recogidos en el Valle Nuevo, en los almacenes están guardados bienes y alimentos para los huérfanos. Para Chevalier (1986: 855), la puerta simboliza el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad. Y para Chebel (2001: 348), la puerta

²³⁶ Ave de rapiña gigantesca perteneciente a la mitología persa.

²³⁷ En el cuento de *Simbad*, esta ave comía elefantes, serpientes del tamaño de una palmera y rinocerontes. Simbad escapa de una isla atado a su pata.

se abre a un misterio, pero tiene un valor dinámico, psicológico; pues no solamente indica un pasaje, sino que es la invitación al viaje hacia un más allá o a una iniciación: para la hermana será la iniciación en la pubertad y en el mundo sexual. El cuento advierte de los peligros que podrían correr las muchachas si son inconscientes y abren la puerta equivocada.

Los protagonistas viajan desde su país a otro, separado por un mar y en cada orilla hay un acantilado en donde suceden los hechos. El mar simboliza lo desconocido, lo inquietante, lo extraño, aquello que los viajeros árabes, ya sean marinos por vocación o por accidente, relatan (Chebel, 1995: 265). Para reflejar la distancia recorrida para alejarse del muchacho-mono, el informante inserta medios de transporte de largo alcance que ilustran el viaje a un país lejano. Se trata de unos medios familiares en el medio egipcio, así como para realizar el viaje de peregrinación a La Meca, que muchos de los habitantes del Valle Nuevo han realizado, y que son el barco o el tren.

El antagonista del cuento es el dueño de la tienda, cuyo papel en las versiones europeas es representado por «el ogro estúpido» o por un villano judío o europeo. Se presenta como un hombre explotador y cruel, que somete a quien trabaja para él a una dura prueba de resistencia y tiene como personaje ayudante en sus confabulaciones a su esposa.

Cuento 47-48. *La esposa del espejo*

Cuando el marido vuelve del campo, su mujer le reprocha ~~el~~ haberse casado con otra. El marido lo niega y ella se lo demuestra mostrándole el espejo donde ella misma aparece reflejada. La mujer se pone a hablar con su reflejo y empatiza con su belleza. Insiste al marido sobre su infidelidad y le enseña de nuevo a la bella mujer del espejo. Le pregunta al espejo quién de las dos es más guapa y luego la insulta por llevarse a su marido, además de no trabajar en casa. La mujer traslada la situación a su padre y reúnen al resto de la familia y al *šēj* del barrio. Les muestra su reflejo (solo a su hijo, en la versión B), todos se ríen de ella y deciden seguirle la corriente.

Clasifico este cuento dentro del tipo ATU 1336A, *Not Recognizing Own Reflection*, para el cual Uther (2004: 137) señala dos versiones, correspondiendo el CVN con el episodio principal de la primera: Un campesino va a la ciudad y ve un espejo por primera vez. Cuando mira su imagen en el espejo, piensa que ve la cara de su difunto padre. Compra el espejo, lo esconde en casa y lo mira con frecuencia para saludar a su supuesto padre. Esta parte introductoria no existe en el CVN, pero a partir de aquí discurre de modo paralelo: Su mujer encuentra el espejo, lo coge y ve su imagen. Piensa que hay una mujer joven en él, siente celos y empieza a reñir con su marido.

Se tiene constancia de la existencia de versiones de este tipo en Túnez, Egipto, Sudán, Bahrein y Catar.

Un tema común en los cuentos populares y fábulas de todo el mundo es la del reflejo de la luna y los diversos percances que les ocurren a los seres humanos tontos o a los animales

que no reconocen su propio reflejo²³⁸. Recoge Chebel (2001: 272) que el espejo es un símbolo platónico que ha inspirado a todos aquellos que se preguntan sobre lo invisible, pues el espejo vuelve visible la invisibilidad de las cosas. El folclore popular de los países musulmanes atribuye a este objeto fuerzas ocultas peligrosas e inquietantes. En el plano de la subjetividad personal, el espejo es la superficie sobre la cual se revela el interior del alma. Es el objeto de la introspección y símbolo del conocimiento de uno mismo; pero a la vez el espejo es maléfico por la noche puesto que una mujer casada puede precipitar la llegada de una joven esposa. Y así, cuando el marido del CVN regresa de su jornada en el campo, es injustamente acusado por su esposa de haber traído a otra mujer para sustituirla.

La rivalidad y celos entre las coesposas siempre ha sido una temática presente en los cuentos árabes y así en *La esposa del espejo*, el temor a ser reemplazada por una esposa más guapa la conduce a amenazar a su marido con el divorcio. Sin embargo, con referencia a este tema, en los cuentos populares las meras sospechas y celos de un marido sobre la infidelidad de su esposa suelen ser castigados y están repletos de situaciones en las que un marido enloquecido asesina o desfigura a su mujer por este motivo.

La esposa se describe como una mujer ignorante y necia cuyo tiempo ocupa en las labores domésticas y en preocuparse por si su belleza pudiera ser superada por la de otra mujer («¿Mi cabello es tan bonito como el tuyo? ¿Has visto cómo me he pintado los labios?» / «¿Soy yo la guapa o lo eres tú? Dime ¿tú eres la más guapa o lo soy yo?»). Se queja de que la otra mujer es una desvergonzada y que ni siquiera trabaja en la casa. Al final de ambas versiones la mujer es ridiculizada. Todo el cuento gira en torno a su estupidez e ignorancia con el fin de proporcionar una función lúdica, pero al mismo tiempo el informador lo concluye con una fórmula de cierre que lo deja abierto a que sea considerado como un historia que pudiera haber ocurrido en la realidad («Se agotó el cuento y Dios Sublime ha dicho la verdad»).

Cuento 49. *El šěj Moḥammed el Tonto y los cuarenta ladrones*

Moḥammed es un hombre pobre, tonto y analfabeto que trabaja solo lo justo para vivir; su mujer le propone que se haga pasar por un escribiente de encantamientos que soluciona los problemas de la gente y que escriba cualquier garabato sobre un papel. Engaña a la gente y consigue dinero para traer pan a casa todos los días. Al rey le roban su tesoro y sus guardias acuden a Moḥammed para recuperarlo. Se aseguran de sus habilidades haciéndole pasar una prueba, que acierta de casualidad, y lo llevan ante el rey; este le da un margen de cuarenta días para descubrir a los ladrones y recobrar su tesoro o morir decapitado. Moḥammed se da por muerto y decide comerse los cuarenta gallos que ha criado su mujer. El jefe de los ladrones

²³⁸ En Sherman (2008: 314) se ejemplifica la existencia de diferentes variantes de esta historia aplicadas al reflejo de la luna en el agua y se señala cómo existe en toda Europa, Oriente Medio y África el tema de que un hombre insensato ve a una vaca que bebe el reflejo de la Luna. Cuando la luna se oculta detrás de una nube y el hombre no puede verla en el agua, se convence de que la vaca la había comido. En otra versión árabe, un tonto ve el reflejo de la luna y piensa que esta se había caído en el agua. Trata de echarle un lazo para arrastrarla a un lugar seguro, pero resbala. En medio del forcejeo, ve la luna en el cielo y se convence de haber logrado liberarla. Un tonto o animal tonto pueden haber pensado que el reflejo era un queso, y saltan al agua para cogerlo. El fabulista griego Esopo también utilizó este tema en una de sus fábulas que habla de un perro que ve el hueso entre sus mandíbulas reflejado en el agua. Sin darse cuenta de lo que estaba viendo, el sabueso trata de conseguir ese hueso, pero, en lugar de obtener dos, no consigue ninguno.

envía a uno de ellos a espiar lo que hace Moḥammed y le escucha decir que «ese era el primero», por lo que el ladrón piensa que lo ha pillado. Lo mismo ocurre con los siguientes ladrones hasta que coincide la comida del gallo más grande con la aparición del jefe de los ladrones. El líder de los ladrones decide ir a visitarlo, Moḥammed lo invita a cenar y el ladrón se pone en sus manos; Moḥammed acuerda con él que le traiga el tesoro a casa y así el rey no lo castigará; se lo devuelve al monarca y este le recompensa con una pensión vitalicia.

Este relato se corresponde con el tipo ATU 1641 *Doctor Know-All*, extendido por todo el mundo árabe.

En las versiones del cuento recogidas en Sudán del Norte (Al-Shahi/Moore, 1978: 195-8), en Irak (Stevens, 2008: 74-9) y en Palestina (Muhawi/Kanaana, 1989: 317-23 y en Rabadán, 2003: 616-8), el nombre de la esposa es el de un insecto, Ýrayda (saltamontes, en el cuento de Sudán del Norte) y Ýarāda (langosta, en el cuento de Irak y Palestina). El rey propone al esposo el reto de adivinar qué guarda en su puño cerrado, el esposo llama asustado a su mujer y el nombre de esta coincide con el insecto que tenía el monarca.

En la versión sudanesa son siete ladrones y siete días que van pasando hasta que vence el plazo que le pone el rey para adivinar el paradero de su tesoro robado, en la iraquí cuarenta días y ladrones, en la palestina la esposa le da cuarenta guijarros para ir sacando de su bolsillo y así contar lo días restantes. Los cuarenta ladrones, que están ocultos escuchando, interpretan que los ha descubierto. Todas estas versiones árabes hacen únicamente mención a los días de la cuenta atrás, pero el CVN es más colorido en este episodio, en el que el número de los ladrones coincide con los cuarenta gallos de su corral que va sacrificando cada día y cena antes de su certera ejecución.

El cuento palestino tiene en común con *El šēj Moḥammed el Tonto y los cuarenta ladrones* el encomendarse a Dios y las referencias a un texto escrito como fuente de curación. En el CVN Moḥammed escribe amuletos para curar, supuestamente, a los enfermos y en el cuento palestino pretende ser un *šēj* que lee el Corán a la gente que se reúne en el cementerio, y ambos viven de las limosnas que ganan con estos servicios. El segundo motivo común entre estas dos tradiciones es el de la adivinación del contenido de tres cántaros. La versión palestina nos ofrece la explicación del motivo que está incompleto en el CVN (simplemente menciona tres contenidos al azar), mientras que en el cuento palestino se relacionan estos contenidos con los estadios de la vida: en el palacio del rey adivina el contenido de cuatro platos de comida ocultos al recordar cómo es la vida y compararla con la comida («días más negros que el asfalto y más amargos que la mirra, y días más blancos que el yogur y más dulces que la miel»).

Comparando el CVN con las versiones árabes citadas de este tipo, constato que *El šēj Moḥammed el Tonto y los cuarenta ladrones* incluye motivos que no aparecen en las otras: la adivinación del contenido de los cántaros, el protagonista como anfitrión en la cena con el jefe de los ladrones, el acto de hospitalidad incondicional y la singular referencia contemporánea del traslado del tesoro del rey en coche.

En cuanto a las referencias peninsulares, en el catálogo gallego (Noia, 2010: 756-7), el cuento *O doutor sabichón* incluye el episodio de los ladrones (el plazo es de solo tres días) y el de la adivinación de lo que contiene el puño del rey, que en este caso es un grillo, al igual que

en el catálogo portugués (Cardigos, 2006: 337), donde el cuento se titula como su protagonista: *Don Grillo*. Cabe señalar que este cuento guarda algunos motivos compartidos con 621 ATU, *La piel del piojo*, que fue recogido en castellano por Espinosa²³⁹ y en el que un bobo acierta por casualidad el acertijo propuesto para casarse con la hija del rey. Y entre las versiones escritas más famosas está el cuento de los hermanos Grimm *El doctor sabelotodo* (II, 1985: 212-3), donde el protagonista se llama Cangrejo y quien le aconseja, no es su esposa, sino un próspero médico al que quiere imitar en fortuna.

La esposa del héroe es despierta y resolutiva y tiende al pensamiento y a la acción. No obstante, su papel en la versión del Valle Nuevo se ve disminuido con respecto al que tiene en las otras versiones árabes, que es más activo y decisivo para dirigir los pasos de Moḥammed el Tonto. En el CVN, el éxito de Moḥammed es achacado por completo a la casualidad, mientras que la esposa solo aconseja a su marido, al principio del cuento, cómo ganarse el pan.

En contraposición, el héroe de este cuento tiende a la inocencia y a la pasividad. El *šēj* Moḥammed el Tonto es caracterizado como un hombre tonto (según ya hace referencia su sobrenombre), pobre, vago y conformista con su precaria situación. Uther (2008: 270) precisa que los defectos de las personas con discapacidad tienen un efecto cómico, ya que violan las convenciones de las proporciones armoniosas (la teoría de contraste), y por lo tanto, estos defectos son un punto de partida ideal para las tramas destinadas a crear un ambiente humorístico puesto que los defectos físicos provocan risa. Si la función de los chistes sobre las personas con discapacidad (como con los chistes sobre locos o sobre tontos como el *šēj* Moḥammed) no se redujera a romper tabúes (que pueden llegar a ser de lo más absurdos), entonces dejarían de ser "cómicos" o "divertidos", y a menudo estos tabúes se refieren a las estructuras socioculturales. Ser "diferente" en el más amplio sentido de la palabra es la base para este tipo de humor, que ha gozado de gran popularidad desde tiempos inmemoriales y a menudo se relaciona con el doble sentido de las palabras. A través de la picaresca, el héroe del CVN (al modo del personaje de *Ŷuḥā*) engaña, con sus fingidas artes adivinatorias a gente pobre e ignorante que busca sus amuletos para curarse.

El número *cuarenta* cobra en este cuento especial relevancia, pues es el número de los ladrones, el de los gallos del corral de Moḥammed y el de los días que le da el rey como plazo para recuperar su tesoro. Según señala Chebel (1995: 358), es la cifra de "los ciclos", de modo que su uso en la cultura popular araboislámica (quizás previamente pagana) prescribe que la tumba del difunto sea visitada el día cuarenta, que la separación sexual de la mujer tras su parto dure igualmente cuarenta días y según un *hadiz*, a Dios le habría llevado cuarenta días formar a Adán a partir de la arcilla. Claramente, también nos lleva al cuento de *Las mil y una noches*, *Ali Baba y los cuarenta ladrones*, donde se contabilizan el mismo número de bandidos.

Este cuento aporta varias referencias temporales, que no conforman un recurso narrativo habitual en los cuentos populares, ni tampoco figuran en las otras versiones árabes de este tipo citadas previamente («Salía a las siete de la mañana y no volvía hasta las seis de la tarde/hace mucho tiempo [...] había un rey fulano»/«¿Es posible que traigáis el tesoro y lo pongáis aquí? Sobre las dos de la mañana para que nadie en absoluto nos vea» /«El *šēj* de los

²³⁹ Espinosa, hijo (1988), cuento nº 131.

ladrones le envió a otro al día siguiente y a la misma hora: a las siete de la tarde»), así como también incorpora una referencia extemporánea al transcurso temporal remoto en el que se presupone el cuento («Hace mucho tiempo [...] había un rey fulano») y que es que «el coche del jefe de los ladrones toca el claxon» para descargar el tesoro del rey en la casa de *Mohammed*.

Es un cuento filosófico aunque no moralista, que relaciona al ser humano con lo divino, basándose en que el ser humano debe confiar siempre en los designios de Dios y aceptar sus deseos. Para los musulmanes el destino no es una fuerza ciega, sino simplemente el deseo de Dios, que es la esencia de la compasión y la misericordia y así el destino juega como una fuerza sobrenatural que trae magia al mundo; transforma lo ordinario en extraordinario (Muhawi/Kanaana, 1989: 325). Los esposos son seres simples que aceptan el devenir del destino y no aspiran más que a comer pan diariamente; pero que se benefician de la picaresca y además son recompensados por encomendarse a Dios. A su vez, existen numerosas referencias religiosas que aporta el informante a lo largo del relato.

Cuento 50. *El tacaño y la gallina*

Un tacaño, que no come ni regala nada para no gastar, tiene una gallina que pone cinco o seis huevos cada día. Suponiendo que tiene un tesoro dentro, la mata; al abrirla comprueba que no hay nada.

Esta fábula sobre la avaricia de un hombre que le trae la desgracia, se cataloga en el tipo 1704 ATU *Anecdotes about Absurdly Stingy Persons*. Se trata de la misma historia en verso de la fábula de Esopo de *La gallina de los huevos de oro*, que posteriormente fue reelaborada por Jean de La Fontaine y otros autores desde la Edad Media, así como por el fabulista español Félix María Samaniego²⁴⁰.

El-Shamy registra la existencia de este tipo en gran parte del mundo árabe y por todo el mundo. En un panel en Panjikant (norte de la India), en el antiguo territorio persa de Sogdiana, dice Matteo Compareti y Arzapay²⁴¹ que se encuentra el origen de la versión griega de la historia. En él se representan tres escenas en las que un ave pone un huevo de oro y luego es sacrificada con el fin de conseguir más huevos; al final de la secuencia se muestra la estupidez de esa idea. En el *Mahabharata*²⁴² hay una historia que habla de unas aves silvestres que escupen oro y son descubiertas por un hombre que las estrangula "por codicia", lo que apoya este probable origen indo-persa.

Aunque esta historia no fue recogida en *Calila e Dimna*, sí lo fue la historia de la liebre inteligente, que aparece igualmente en los paneles de Panjikant.

²⁴⁰ Samaniego (2009): En *La gallina de los huevos de oro*, con el propósito de imitar y parodiar al género fabulístico, reemplaza a "la gallina" por la clase obrera y "al dueño" por el rico.

²⁴¹ Disponible en www.vitterhetsakad.se/pdf/uai/Compareti_Aesop.pdf y en Azarpay (1981: 179).

²⁴² *The Mahabharata* (Buitenen trad.): vol. 2, p. 132.

El motivo de la «gallina de los huevos de oro» se incluye también en cuentos de la tradición europea, como en la historia de *Jack y los Habichuelas Mágicas*²⁴³, donde Jack roba al ogro una gallina que pone huevos de oro, aunque no refleja la moral esopiana por no desprender un juicio moral sobre la codicia, ni tampoco este motivo juega un papel especial en cómo se desarrolla la historia. El mismo motivo se puede encontrar igualmente en el asno que escupía oro del cuento de *La mesa, el asno y la estaca encantados* de Jacob y Wilhelm Grimm (I, 1985: 213-24), así como en el burro del cuento *Piel de asno* de Charles Perrault (2002: 75-104).

Como en los cuentos occidentales, el huevo supone uno de los sustentos básicos de la vida diaria en el Valle Nuevo, como sociedad agrícola, pero además es símbolo universal de fertilidad, de vida y del ciclo biológico. La informante es una niña de once años que nos cuenta un único cuento, aquel que tiene más presente; un cuento con el que ella y otros niños aprenden a respetar a sus gallinas ponedoras, a la vez que conocen la naturaleza de esta y del huevo. Se trata también de una advertencia contra la codicia.

Cuento 51. *El Calvo y la esposa infiel*

El Calvo sospecha de la infidelidad de la mujer de su tío, decide espiarla y la descubre. La mujer prepara pan y lentejas para su marido y El Calvo y cocina pollo para su amante. El Calvo conoce las intenciones de la mujer, pellizca la oreja al gato debajo de la mesa e insinúa que el gato dice que hay pollo para comer; la tía dice que el pollo lo reservaba para el final. Al siguiente día ocurre lo mismo con un pato y el amante se enfada con la mujer. Cambian el lugar de encuentro para comer el pollo, pero el Calvo los oye, cambia todas las indicaciones y se comen su tío y él de nuevo el pollo. El amante propone que la mujer envenene a su marido, el Calvo lo escucha, se disfraza de vendedor de venenos y le vende cáscara de huevo triturada. El amante la abandona a la mujer y ella enferma. El médico le receta comer carne, pero en su lugar le traen carne de burro; ella se recupera, pero cuando se entera de lo que había comido, se muere.

El Calvo y la esposa infiel está clasificado en HE-S 1358C, *Trickster Discovers Adulteress and Lover*. El-Shamy lo localiza en la península arábiga, Egipto, Sudán, Irak, Palestina y Siria²⁴⁴.

En cuanto a las versiones populares de este tipo, El-Shamy (1999: 355-8) ha localizado una en el otro margen del valle del Nilo, en el desierto oriental egipcio, *¿Para quién es la comida buena?* Difiere del CVN en que, después de que tío y sobrino ingieren el supuesto veneno (también cáscara de huevo) en el pato que le prepara la esposa, fingen estar muertos y entonces el marido sorprende a su mujer y a su amante jugando desnudos. Como castigo, la manda de vuelta a casa de su padre, pero no se divorcia de ella para que no pueda volver a casarse con otro.

En la versión de Sudán del Norte (Al-Shahi/Moore, 1978: 215-8), el héroe es Muḥammad el Listo, quien descubre la infidelidad de su madre (en el CVN, el sobrino paterno)

²⁴³ Cuento popular de origen incierto al que se le atribuyen raíces británicas.

²⁴⁴ También está registrada en Marruecos otra versión por Topper (1986: 175-180).

mientras él y su padre trabajan en el campo en la ribera del río. La carne aquí es de oveja y no de pato macho, como en el CVN. El final es también diferente a *El Calvo y la esposa infiel*, el hijo se queda con la carne y le da una lección a su madre, pero no muere.

En la versión escrita que he hallado en Basset (I: 387) el protagonista del cuento es el famoso pícaro de la tradición árabe *Ûuhā* y la adúltera es su mujer, a quien descubren los vecinos y un juez castiga con un paseo expiatorio subida en toro por la ciudad.

En la península ibérica, Noia (2010: 813-6) registra la versión gallega de este cuento en la que el amante es el cura y el ayudante del marido labrador es Jesucristo, que se hace pasar por su criado. En este, la mujer es castigada (por el propio cura) con la amputación de su lengua.

Las diferencias esenciales del CVN con las versiones referidas se pueden resumir en la introducción del personaje del sobrino paterno (El Calvo) como pícaro protagonista, la descripción de un paisaje en donde la mujer se cita con su amante (campo con almiar y vacas), el gato como coartada para localizar la carne del pollo y el castigo por medio de la ingesta de carne de burro.

El pícaro protagonista es el sobrino del esposo, cuyo nombre posiblemente aluda a un personaje que aparece en los cuentos árabes de este tipo: una persona con la cabeza con costras. Según señalan Garry y El-Shamy (2005: 327), el pícaro, cuya figura existe en todas las culturas, se aprovecha de otros personajes porque es experto en la manipulación de las debilidades de los que les rodean y, por lo tanto, alteran su propio destino. El sobrino reacciona a la infidelidad de la esposa de su tío paterno, al que está unido como si fuera su padre (trabaja con él en el campo y come de su comida), con una réplica de rápido ingenio para burlar a su tía, y sobre todo para no dejar que coma la preciada carne que les corresponde a él y a su tío. Para descubrir la infidelidad espía a su tía y frustra una y otra vez sus planes (dar de comer la carne al amante y a su marido y sobrino darles pan y lentejas [alimento básico tradicional, menospreciado por la carne], y envenenar su comida para deshacerse de ellos). También finge que habla con un gato, que le descubre que hay carne en la casa, ante la credulidad de su tía.

Se trata de un conflicto familiar que cuando es protagonizado por hombres suelen ser más tolerantes, pero cuando el cónyuge infiel es una mujer acostumbra a ser condenada y acaba en castigo. El-Shamy (2005: 402) destaca que, en el folclore universal, los castigos para las mujeres atrapadas en adulterio son particularmente crueles; un castigo común para el adulterio en el folclore es la mutilación física.

El personaje de la esposa se presenta como un ser ingenuo, fácilmente manipulable por el protagonista del cuento y cuyo único atractivo para los personajes masculinos del relato es su capacidad de cocinar carne («había matado la gallina para el otro hombre. Para que se volviera a enamorar de ella»). El castigo de esta esposa infiel del CVN pretende ofrecer un matiz humorístico y ridiculizante: al darle de comer carne de este animal la están tildando a su vez de “burra”. De hecho, la come normalmente, pero es solo cuando es consciente de la naturaleza de esta comida cuando reacciona y muere. Ingerir la carne de este animal implica otras connotaciones añadidas puesto que, como describe Chebel (1995: 37), el burro, además

de ser conocido universalmente por su estupidez, es un animal de mal augurio y tiene la facultad de anular la oración.

Los cuentos populares suelen reflejar papeles convencionales del trabajo cotidiano de la familia, como grupo social básico en las culturas tradicionales y unidad económica primaria, donde las tareas domésticas se asignan por costumbre según el género, la edad, la filiación y el estado civil. Según esto, el relato muestra a marido y sobrino trabajando en el campo y a la esposa como encargada de sacrificar a los animales, que después cocinará. Igualmente, el cuento refleja los utensilios (azada y hachuela), entorno (choza, almiar, huerto) y animales de la vida del campesino (gallina, vaca, pato).

Cuento 52. *La corona del rey*

Un hombre muy pobre, que sólo posee una fuente grande con un pie (*sulṭāniya*) se la pone a la cabeza y parte en barco hasta llegar a una isla desconocida. Los siervos del rey de la isla confunden la fuente con una corona que trae para regalar a su rey y lo llevan ante él. El rey agradece el gesto obsequiándolo con ganado, oro y plata y el hombre vuelve a su pueblo. Un hombre rico, que vive en su mismo pueblo, decide vender todos sus bienes e ir junto al rey de la isla a probar la misma fortuna. El rey agradecido por los presentes decide corresponderle con su objeto máspreciado: la fuente con un pie (*la sulṭāniya*).

El cuento está clasificado como ATU 1689A, *Two Presents for the King*, y El-Shamy lo registra en Siria, Egipto, Sudán y Marruecos.

No he encontrado otras versiones con las que comparar el CVN, pero la mención a islas fantásticas es un elemento recurrente en *Las mil y una noches*, de entre las cuales se encuentran las siete islas de Waq Waq²⁴⁵, gobernadas por un rey marino *efrit* y que los investigadores han querido situar en muy diversos lugares del mapa, desde Perú hasta Java (Cansinos, 1971: 59). Simbad el Marino²⁴⁶ también arriba accidentalmente a dos islas: la isla del primer viaje de Simbad el Marino, que resulta ser en realidad un gran pez inmóvil sobre el que la arena se ha asentado y que lo hace confundir con una isla, y en su cuarto viaje (Lane, 1865: 35-49), Simbad y sus compañeros de tripulación naufragan y llegan a otra isla donde se encuentran con *gūl* caníbales que cortan el cuello a todos los que encuentran en su territorio, luego se los comen crudos o los asan para su rey. Asimismo, habitantes extraños pueblan la isla de Salata (Basset II, 130-1), que sitúan en el mar de Yemen, quienes ofrecen a sus visitantes abundantes y exquisitas provisiones para una noche, pero que les hacen olvidar el regreso programado y así se quedan allí para siempre. Una vez que el héroe se aleja tanto de su hábitat y llega a otro país, puede encontrarse con las gentes y sucesos más inesperados. También los isleños del CVN se comportan de manera extraña y en especial su estrafalario rey,

²⁴⁵ En el cuento *El viaje a Wag el-Wag* (El-Shamy, 1980: 3-14), diez hermanos buscan sus diez novias en este lugar, en donde viven también seres sobrenaturales.

²⁴⁶ Para Marzolph (2004: 11), el ciclo de *Simbad el marino* proviene de la antigua historia egipcia de *El naufrago*, en la que el protagonista pasaba por increíbles peligros durante sus viajes y entre una aventura y otra regresaba a su casa hasta que se hace rico y se instala en Bagdad, donde disfruta la tranquilidad y el bienestar. Mientras tanto, Vernet (1990: XXXVIII), atribuye a algunas de las aventuras de Simbad un origen egipcio prefaraónico.

que interpretan con códigos diferentes el significado de una fuente de comida, que para él es una corona real con la que adornar la cabeza de su monarca. Aún con costumbres diversas, en este cuento el valor de la hospitalidad es incuestionable y natural también para estos extraños y alejados indígenas.

Para Chebel (1995: 265), el mar simboliza lo desconocido, lo inquietante, lo extraño, aquello que los viajeros árabes, ya sean marinos por vocación o por accidente, tanto gustan de relatar. Uno de los recursos de las narraciones populares para fijar la lejanía de un desplazamiento es hablar de una isla, que es siempre algo remoto y peligroso (Abumalham, 1992: 40). En el CVN, para ilustrar la distancia entre la isla y el pueblo del héroe, el informante aporta detalles espaciales («estaba a una distancia de cien kilómetros desde la costa») y temporales («este pobre hombre llegó a su pueblo, después de haberse tomado alrededor de una semana»), lo que no es común en la narración de cuentos populares, que se centran en los episodios de acción.

El relato contrapone a dos personajes: uno pobre y humilde a quien le sonrío casualmente la fortuna y otro rico, poderoso y celoso, que intenta imitar su suerte y el resultado es el contrario; con lo que el cuento transmite la máxima universal de que «la avaricia rompe el saco».

Cuento 53. *El cazador cazado*

Un hombre sale a cazar gacelas, las persigue con su escopeta hasta que se pone el sol. Llega a un pueblo lejano de gentes salvajes que lo rodean, discuten qué hacer con él y piden la opinión del propio cazador sobre su destino. Finalmente, deciden liberarlo y correr tras él, pero él consigue llegar a su casa. A causa del miedo sufrido enferma durante tres meses.

En los catálogos de ATU y El-Shamy no he hallado motivos de este cuento en los tipos clasificados, ni tampoco referencias de otros cuentos similares dentro de la tradición árabe o europea.

En cuanto al símbolo de la caza dentro del cuento, Chebel (2001: 91 y 180) señala que el sentido de la caza se sitúa en el nivel de los territorios de lo permitido y de lo prohibido, de la pureza y de la impureza. Asimismo las prohibiciones alimentarias se relacionan con la sacralidad del lugar y, en definitiva, con la naturaleza misma de la intención del cazador, principio activo, cuyo objeto son unas gacelas que simbolizan el alma pasiva, al igual que el propósito del mismo motivo en el cuento *Los siete gozos y las siete penas*. La distracción de la caza lleva al héroe de este cuento a perderse mientras persigue a estos animales que se adentran en un país desconocido, donde se ve inmerso en una trágica aventura con los salvajes antropófagos que lo habitan y castigan su incursión, como ocurre en la historia *El cuarto viaje de Simbad*, de *Las mil y una noches*, donde Simbad y sus compañeros llegan a una isla de caníbales que cortan el cuello a todos los que encuentran en su territorio, luego se los comen crudos o los asan para su rey. El gusto por la carne humana de los habitantes de este lugar a donde llega el héroe del CVN, también nos puede llevar a pensar en que estos pobladores fueran *gūl*; o quizás esta despiadada represalia hacia el héroe fuese motivada por ser estos los

dueños de los antílopes perseguidos. En cualquiera de estos supuestos, el cuento advierte de los peligros de cruzar las fronteras del terreno familiar hacia lugares desconocidos.

5.4. Personajes

Tras el precedente análisis de cada cuento del *corpus*, he extraído aquellos temas, motivos, personajes y símbolos que caracterizan a estos relatos por ser diferentes de las tradiciones vecinas y europeas, y/o porque los considero una constante significativa a lo largo del conjunto de los cuentos, que pueden definir los intereses y visión del mundo de la sociedad que los narra.

5.4.1. Los personajes femeninos

Como en la mayoría de los cuentos árabes, en los CVN se define la posición y los roles de hombres y mujeres en la sociedad, donde la mujer está representada como una figura débil que necesita protección de un hombre de su familia (Sharafeddine, 1995). Así mismo, como es frecuente en todos los cuentos tradicionales, la heroína es la más joven de tres hermanas²⁴⁷ y por lo tanto, según el arquetipo, la más inocente, pura y virtuosa, en contraposición a sus hermanas mayores.

Los personajes femeninos en los cuentos del Valle Nuevo son más numerosos que los masculinos, en su papel como heroínas o antiheroínas. Su denominador común es su sumisión a la voluntad de su padre y a la de su marido, y en su mayoría son personajes pasivos. La virtud que más destaca, y que resulta más valiosa en ellas, es la belleza, representada en su mayor grado en la hermosura de la *ŷinniyya* o la de la princesa. Me he centrado en los aspectos y manifestaciones más representativos de estos personajes, según expongo en los siguientes subapartados.

5.4.1.1. Las heroínas solteras

Hay una gran proporción de cuentos en este *corpus* cuyo protagonista es una mujer y, dentro de este porcentaje, un gran número de ellas son mujeres solteras y la mayoría con un papel pasivo. Las heroínas célibes tienen en muchas ocasiones nombres propios y estos pueden hacer referencia a alguna cualidad por la que destacan (Sett el-Ḥosn –la señora de la belleza–, Bent ‘Arab el-‘Orba –la hija de la arabadidad–, Sett el-‘Anṣār –la señora de las victorias). Otros nombres son: Sett el-‘Anṣār, Lūlī, ‘Ūdī‘a, Senāys, Selēs, ‘Ayša, ‘Ayūša o Nabīla.

²⁴⁷ Como en 3, *La anciana y su hija* (versión A); 7, *El bonete de la invisibilidad*; 12, *El caballo verde*; 15, *Sett el-Ḥosn y la cabra mágica*; 24, *Las tres hermanas y el gūl*; 29-30, ‘Ayša y ‘Ayūša (versión A y B).

Sobresale entre todas el personaje de la heroína guerrera Es-Sett el-‘Anṣār (cuento 2), quien debe esforzarse por ocupar el lugar del hijo varón. Uno de los mensajes de este cuento es que no se debe menospreciar el coraje y determinación de las mujeres. Asimismo, el personaje transgrede la imposición árabe de casarse con su primo paterno, y escoge ella un marido: el hijo del visir. No obstante, a diferencia de otras versiones árabes, en el CVN, la heroína no lo consigue todo por sí sola y necesita de un ayudante mágico (un gato) para poder superar parte de las pruebas a las que es sometida. La manera que este cuento escoge, para que descubra que ella no es un hombre, es que la vea en una actitud totalmente contraria a lo que él había observado antes en ella, y que detalla su papel tradicional y estereotipado como mujer («salió a la puerta de su casa que daba a la calle, allí se puso a barrer y a hacer, a cuidar el ganado, preparó el animal para sacrificar y todo»).

Es-Sett Selēs (cuento 41) es otra heroína activa, que se venga del héroe, lo vence y se burla de él. El relato incluye elementos sexuales: uno se mete en la cama del otro y argumentan mutuamente al engañado que se trata de un sueño.

Una constante en los CVN es la preocupación del padre viudo que se va de viaje (normalmente peregrina a La Meca) por tener que dejar solas e indefensas a sus hijas (en general, tres) sin una figura masculina de la familia que las proteja (ver cuentos 24, 29-30, 39-40). En las hijas está el honor de la familia y mientras estén solteras no deben salir de casa, y nunca podrá entrar en ella un hombre ajeno a la familia. A través de estos relatos se advierte, sobre todo, a las niñas y muchachas solteras del peligro y de las graves consecuencias que puede tener infringir esta ley tácita de la tradición. En el cuento 24, *Las tres hermanas y el gūl*, un *gūl* les chupa la sangre y se instala en su casa en el 29-30, *‘Ayša y ‘Ayūša*, entra un vendedor de golosinas, mientras que, en los cuentos 39 y 40, *Senāys la Ingeniosa*, es un hombre cruel y violento, quien acosa sexualmente a la menor, le hace pasar por pruebas imposibles, amenaza con matarla si no las supera y se encoleriza cuando las pasa con éxito: «Maldita tú y maldita la boda de quien te adquiera. Te llevarás dos besos y te daré dos mordiscos. Vas a aprender. Te voy a enseñar. Te voy a enseñar.»

Otro motivo recurrente en los CVN es que cuando los hijos quedan huérfanos y desamparados, la niña suele tomar el papel de la madre responsable del niño, el cual suele actuar de forma inconsciente e irresponsable (como en el cuento 8). La niña desvalida representa a una heroína pasiva y sumisa que adopta el rol de la madre muerta. Sin embargo, existe un caso en el que la persona inconsciente es la hermana: en el cuento 45-46, *El dueño de la tienda y su sirvienta*, abre una puerta prohibida y se queda embarazada de un mono-*efrit*.

5.4.1.1.1. El ideal femenino

El decálogo del ideal de mujer y esposa perfecta se concentra en los cuentos 3-4, *La anciana y su hija* y 25-26, *La gūla y el pozo mágico*. Siguen el modelo propio de una sociedad patriarcal, la árabe en este caso, que también coincide con lo estandarizado en el folclore occidental. En los CVN, este modelo se basa en una mujer que cuando es niña debe ser trabajadora y respetuosa con sus mayores y con su entorno. Cuando es adolescente no debe

salir de su casa hasta que se case, debe poseer habilidades domésticas y ser ingeniosa. Por ejemplo, en el cuento 37, *Senāys la Ingenua*, a través de las pruebas, en realidad está demostrando que está preparada para el matrimonio. Cuando se case debe ser sumisa, dulce, saber cocinar, tener capacidad de organización en el hogar, pero sobre todo tiene que dar hijos varones a su marido.

Todo sucede en la tradición árabe, donde se siente predilección por la tez blanca y el pelo negro largo, como símbolo *per se* de la belleza femenina, según muestra el refrán popular árabe: *Al-bayāḍ niṣf al-ḥusn* («la blancura es la mitad de la hermosura»). Este concepto se avala en la constatación de Chebel (1995:73) de que, antiguamente, la blancura estaba asociada a la belleza; cuanto más blanca y fuerte es una mujer, más oportunidades tendría de encontrar un marido, lo que entrañaba dos conductas consecuentes: la alimentación forzada y la reclusión. Los cuentos del valle Nuevo reproducen ese ideal femenino, según se ejemplifica en cuentos como el 4, 25-26 y 32, al igual que en esta muestra del cuento 3, *La anciana y su hija*, del Valle Nuevo:

...-No. Esto no es leche. Es el agua de lavar la cara de mi hija...

...Ella no sale del interior de la casa y nadie la ha visto nunca...

Además, esta belleza física ideal, debe ir acompañada por ojos negros, mejillas sonrosadas y baja estatura. Otra cualidad muy apreciada es que además, la esposa sea paciente y confíe ciegamente en su esposo por muy atroces que puedan ser sus actos, según el argumento del cuento 32, *La esposa paciente*. Por el contrario, una muchacha fea, caprichosa, irrespetuosa y que descuide las labores domésticas será castigada con no poder casarse nunca, lo que supone el peor castigo social posible, en los CVN, como ocurre en el 25, *La gūla y el pozo mágico* (versión A):

...La *gūla* le dijo:

-[Tu hija] se portó muy mal conmigo, me rompió todo y en casa no me dejó nada compuesto. Es nuestra costumbre y es nuestro deseo que quien beneficia [sea recompensado] y quien no lo hace... el que destruye [sea castigado].

Cogió a su hija por el brazo y se marchó [de casa de la *gūla*], la metió en casa, anuló la boda y no la casó....

Llama la atención que en uno de los cuentos (3, *La anciana y su hija*) una de las virtudes femeninas valoradas sea el don de la palabra («La mitad de la belleza está en la lengua»). Su ausencia deriva en el rechazo de su marido, que decide casarse con otra, a pesar de la extraordinaria belleza de ser sobrenatural que posee su mujer. Esta característica positiva contrasta con lo que sucede en los cuentos europeos, en los que generalmente se valora que la mujer hable poco y permanezca en silencio delante de los hombres.

5.4.1.1.2. La princesa

En el cuento folclórico universal, las princesas son personajes pasivos que rara vez son más que objetos que el héroe masculino (generalmente pobre, de estatus inferior) se esfuerza por adquirir. Son la recompensa más preciada por sus hazañas o por haber superado unas pruebas. En otros casos, la princesa se le promete a aquel hombre que pueda corregir algún defecto suyo, por ejemplo romper su orgullo o curar una enfermedad (su dureza de corazón, en los cuentos 13-14, *La alfombra, la bandeja y la piedra*). En estos cuentos, la princesa sirve primero como adversario en una prueba (cuento 16, *Mentira tras mentira*), y luego como trofeo para el ganador, y no como una figura valorada por derecho propio (Ashliman, 2008: 772). En la tradición universal, la mano de la princesa secuestrada es ofrecida por el rey a aquel que pueda rescatarla, pero en los CVN el héroe es el propio secuestrador (o una anciana alcahueta), generalmente de las bellas princesas humanas o *ÿinniyya*, y son consideradas un mero objeto de posesión. Los protagonistas masculinos las escogen por su belleza y seguidamente las raptan, directamente o engañándolas usando su picaresca, como vemos en el cuento 13, *La alfombra, la bandeja y la piedra*:

...Le dijo a ella:

-Para que te cures, ponte sobre esta alfombra para que te cures.

La dejó que se pusiese sobre la alfombra, fue y él dijo:

-Llévame montañas adentro.

La cogió y se fue a la montaña...

En los CVN que nunca se menciona la palabra princesa en los cuentos del Valle Nuevo, si no que se refiere a ellas como «la hija del rey». En general, la princesa es la recompensa del héroe, pero en algunos casos también puede ser ella la que escoge a su esposo (por la belleza del varón, en el cuento 12, *El caballo verde*; después de que este pase una prueba de imaginación e ingenio en el cuento 16, *Mentira tras mentira*; por su sabiduría en el cuento 43, *Eš-Šāṭer Moḥammed y el encargo*: «...La muchacha dijo: -Me caso con él, puesto que ha solucionado la cuestión. Tengo que casarme con él...»

5.4.1.1.3. La *ÿinniyya*

Los *ÿinn* habitan pozos, manantiales y ruinas abandonadas, acompañados de sus riquezas y de sus animales, que tienen la capacidad de hablar. Se distinguen de los ángeles por su actitud de hacer el mal, y en su naturaleza femenina, las *ÿinniyya* de los CVN siempre son buenas y en todos los casos son raptadas, como la del cuento 6, *El estornino*, que cumple las leyes de Dios:

...Él intentó tocarla ¿y qué le dijo ella?:

-Para que así sea, tendrías que seguir las leyes de Dios y de su Profeta; es decir que te tienes que casar conmigo, en una boda correcta y legítima...

El marido aprecia de ella su belleza y su capacidad para ayudarle en las duras labores agrícolas, y una vez roto su pacto, su virtud para concederle inmensas riquezas.

La *ÿinniyya* buena es generalmente el hada de la tradición europea, la cual, en los CVN pueden vivir bajo tierra o bajo el mar (llamadas sirenas, ninfas, *selkies* o duendes, *mouras* en otras tradiciones) y son de extraordinaria belleza; representan la búsqueda de un amor utópico. Las *ÿinniyya* de los CVN son raptadas por un hombre, que la sorprende accidentalmente en el mundo de los humanos (cuento 6, *El estornino*) o se trata de un héroe pícaro que la saca de su mundo oculto y prohibido a los humanos (7, *El bonete de la invisibilidad*). Los humanos solo pueden entrar accidentalmente (cuentos 3-4) o ayudados por medios mágicos, como por ejemplo en el cuento 7:

...El chico se quedó mirándolas. Y de entre ellas le gustó la pequeña. Colocó el bonete de desaparecer y se escondió mientras se metían en el agua. Fue y se llevó el vestido de la hija menor. Sus hermanas salieron y se fueron, y ella se quedó esperando sola en el agua. Él fue, la agarró y la cogió. La cogió y (¿qué hizo?) le puso el bonete de desaparecer y subió con ella a tierra. La cogió y se fue junto a su padre y su madre, la prometieron con él, se casó con ella, estables y prósperos vivieron y tuvo hijos de ella...

La *ÿinniyya*, al igual que la mayoría de las princesas de los CVN, se muestra como un personaje pasivo que es objeto de la voluntad caprichosa del raptor que la toma por su esposa y también de su padre cruel en el cuento 7; o por una anciana alcahueta, en los cuentos 3-4, *La anciana y su hija*; y solo da muestras de tener iniciativa al huir de su marido.

5.4.1.2. Las heroínas casadas

En los CVN, al igual que en la tradición cuentística árabe en general, que nos describe Sharafeddine (1995), el honor de la mujer está en su virginidad antes de casarse y, posteriormente, en la lealtad a su marido. La mayoría de las veces la mujer casada se describe como un ama de casa que no tiene el derecho de tomar o, incluso, participar en las decisiones importantes. Se le acusa de no ser capaz de guardar los secretos de su marido y, por lo tanto, de poder destruir sus planes. Otro defecto que ostenta particularmente la esposa de los CVN es su tendencia a la manipulación del marido, el cual debe estar atento para lograr evitarla, bajo pena de sufrir terribles consecuencias. Un ejemplo de ello tiene lugar en el cuento 22, *El monstruo y los gūl*, donde las dos cuñadas avaras y codiciosas del héroe manejan a sus maridos con fatales resultados para ambos: uno muere y el otro acaba mendigando.

La mujer casada suele ser un personaje pasivo y muchas veces negativo. Inclusive, la heroína activa de los CVN, una vez que se casa, se vuelve totalmente pasiva y como todas las mujeres casadas que pasan a ser meras sirvientas de su marido y procreadoras de su descendencia, como en el cuento 8, *Manoscortadas*:

...Tráeme a una mujer con quien casarme para que te sirva, nos haga la cena y cocine para nosotros, limpie la casa y haga todo... Tráeme a una mujer, cásame con ella y en vez de que tú hagas para mí todo, ella vendrá y hará para mí todas nuestras cosas, me lavará la ropa, me traerá la comida y me traerá todo...

Incluso la *ÿinniyya* del cuento 10, *El estornino*, es apreciada por su marido por su extraordinaria belleza, pero también por su capacidad para ayudarlo en las labores agrícolas (trabaja duramente en el campo, en la labranza y en trilla). Ocurre algo similar con la *ÿinniyya* del cuento 3, *La anciana y su hija*:

...-Trae una jarra, trae para que almuerce, trae té para que beba...

...-Sacrifica este camello, córtalo y cocínalo. Yo tengo una *jatmīya* y les voy a leer el Corán a los niños. Salgo a rezar mientras tú preparas este camello y lo acabas para el banquete. Haz un banquete para invitar...

Se comprueba que la vida matrimonial en los CVN es patriarcal, machista y sigue las normas tradicionales de la sociedad islámica. Y de este modo, otra de las cualidades que debe poseer una buena esposa es la sumisión incondicional a su esposo. Los ejemplos más ilustrativos de manifestación de esta perspectiva se hallan en los cuentos 34 y 35, *El rey y la mujer del visir*, donde se defiende la obediencia de la mujer a su marido, incluso si este se comporta de manera cruel, violenta y despótica. El cuento defiende activamente la institución del matrimonio y presenta cómo debe ser la conducta correcta de una mujer casada. Mientras tanto, en el relato 32, *La esposa paciente*, las cualidades más apreciadas de la esposa son la paciencia (asimilada a la inteligencia) y la belleza, que merecen una dote de envergadura proporcional. En el cuento, el marido finge matar, cocinar y comer a sus hijos recién nacidos ante su esposa, para así probar su fe y sometimiento a la voluntad del marido y por lo tanto comprobar que es una buena esposa que vale la dote que pagó.

Otro motivo que aflora en los CVN es el miedo de la esposa a que el marido se case con otra y mermen sus privilegios o la abandone. Uno de los varios ejemplos es el de los cuentos 47 y 48, *La esposa del espejo*, cuya protagonista teme que su esposo se case con otra más guapa que ella («que tenga un cabello más bonito») y además se la ridiculiza como una mujer tonta e ignorante, objeto de las burlas de su marido y de su hijo. Por otra parte la boda con una segunda o tercera mujer vería mermadas las atenciones hacia la heroína y sus hijos, cuyo temor se ve reflejado en el cuento 3, *La anciana y su hija*:

...Les dijo [a sus hijos]:

-¿Cómo es que se va a casar con una tercera y nos ofrece [a nosotros] los desperdicios y nos ofrece eso?...

Por último, cabe subrayar que la infidelidad se castiga con dureza y es el tema principal de dos cuentos: 34-35, *El rey y la mujer del visir* y el 51, *El Calvo y la esposa infiel*. En este último, se caracteriza a la esposa como una mujer ingenua y con pocas luces que da de comer

a su amante la carne que le correspondería comer a su marido y a su sobrino. Como escarnio, la alimentan con carne de burro y, sólo cuando es consciente de lo que come, muere.

5.4.1.2.1. La procreación y los niños

Según he podido comprobar y ya he mencionado, una de las características principales de una buena esposa es que sea fértil y además que los hijos «que le dé a su marido» sean varones. En el cuento 8, *Manoscortadas*, la suegra de la heroína solo la quiere como procreadora de niños para su hijo el príncipe (que ya se había casado con otra que no se los había dado). Además se considera que tener descendencia es una bendición dispuesta por Dios («Nuestro Señor la tomó de su mano y tuvo dos niños»). En los cuentos 39-40, *El hijo del sultán y su esposa* se pueden encontrar diferentes alegatos en favor de la maternidad:

...Cuando me dijiste que moriría por no tener hijos, me dije: «Tengo que intentarlo todo». Y (¿qué decoré?) *el adorno de la palmera sus dátiles son y el adorno de la mujer sus hijos son...*

O se menosprecia brutalmente a la mujer estéril, como podemos ver en el cuento 39, *El hijo del sultán y su esposa* (versión A):

...Había una vez la hija del sultán y el hijo de [otro] sultán. (¿Y qué pasó?) Se casaron y no tuvieron hijos. No tuvieron hijos y entonces le dijo él:

-Por Dios, que voy a dejar que te mueras por no tener hijos. Me iré de viaje...

El no tener descendencia es además causa de tristeza y soledad en la vejez de la anciana del cuento 2, *La anciana y su hija*, que finge tener una hija, y no una hermana como en otras versiones árabes del mismo cuento.

Asimismo, tanto en los cuentos citados, como en el 41, *Es-Sett Selēs*, se justifica el abandono de la esposa que no tiene hijos y es argumento de peso para que el marido se case con otra. De hecho, en el mismo relato, la esposa abandonada se disfraza y engaña a su esposo para tener sexo e hijos con él. Una vez que lo logra, recupera su posición en el hogar, generalmente ayudada activamente por sus hijos pequeños (como en los cuentos 3-4 y 39), a quienes unas veces la esposa envía a molestar en la boda del padre con otra mujer u otras veces son ellos los que la hacen reaccionar:

...Se casó con otra más y dijeron [sus hijos]:

-¿Cómo es que se va a casar con una tercera y nos ofrece [a nosotros] los desperdicios y nos ofrece eso? ¿Por qué no hablas? La noche que la traigan de la casa de su padre, queremos dejarte allí y que hables en la casa de la novia.

Cogieron y se marcharon. Fueron a traer a la novia. Ella fue con ellos y tiraron de [la novia]. Tiraron de ella *Şūr*, *Manşūr* y *Medanet ar-Rasūl*; uno de esta manga, el otro [tiró] de la otra y el otro del extremo del pañuelo...

Por otra parte, en los CVN se insiste en el problema de tener solo hijas, lo cual en el cuento 2, *Los siete gozos y las siete penas*, es motivo de gran pesar para el padre y de burla por parte de su hermano, cuyos hijos varones son su fuente de orgullo. En los cuentos 22 y 27-28, los problemas de los protagonistas se acrecientan por tener una familia numerosa compuesta solo por niñas. De hecho en el cuento 27-28, una de las *gūla* (madrastra) echa de casa al marido cuando ve que solo tiene hijas y la otra *gūla* (tiastra) solo las quiere como alimento para saciar su apetito antropófago.

5.4.1.2.2. La mujer calumniada

El tema de la mujer calumniada²⁴⁸ es muy común en los cuentos populares y dentro de él se pueden desenvolver diversas situaciones, a la vez que las distintas variantes están clasificadas en varios tipos que abarcan los tipos ATU 880-899, *Proofs of Fidelity and Innocence*.

En dos de los cuentos de este *corpus*, aparece el motivo de la difusión de la falsa noticia de un parto de animales por parte de una mujer humana (perros en el cuento 8, palomas, en el cuento 10) que da como resultado la persecución de la heroína por culpa de una mujer celosa y envidiosa de la familia de su marido (suegra, cuñada o ambas). Esta mujer sustituye a los recién nacidos por animales para que el marido o hermano la repudie, la eche de casa, la encarcele o la mate.

En el cuento 8, *Manoscortadas*, la heroína es expulsada de su casa y castigada injustamente dos veces por los dos hombres con los que vive; primero por su hermano, que le acusa de matar a su hijo y por ello le corta las manos, y después, por su marido, que le hace colocar un recipiente en el cuello y que viva de la caridad por haber parido a dos perros. En ambas ocasiones, los hombres son manejados por la malicia y celos de otras mujeres que calumnian a la heroína: su cuñada, en el primer caso y su suegra en el segundo. Finalmente es Dios quien se compadece de ella y ayuda a restituir su posición en el hogar.

Otro motivo tratado es el de la falsa infidelidad de la esposa, como sucede en el cuento 34-35, *El rey y la mujer del visir*, donde la mujer virtuosa es condenada precipitadamente como adúltera, por culpa de la intrusión del rey en su casa, que deja su anillo bajo la almohada. El marido le da una paliza como castigo y ella se refugia en casa de su padre, que será quien solucione la disputa para que la hija pueda volver junto a su marido.

La heroína del cuento 7, *El bonete de la invisibilidad*, es asimismo castigada injusta y cruelmente por su padre por casarse con un hombre que no es de su posición social, cuando en realidad ha sido raptada contra su voluntad.

5.4.1.3. Las ancianas

Las ancianas de este *corpus*, lejos de mostrarse como personas cuya edad les podría haber proporcionado la sabiduría aportada por la experiencia, son personas solitarias, que

²⁴⁸ Para más información sobre el tema de la mujer calumniada, consúltese Noia (2015: 81-94).

engañan con malas artes a muchachas jóvenes por dinero o interés propio, lo que las asimila con las brujas de los cuentos europeos. En los CVN, son caracterizadas con atributos de hechiceras, alcahuetas y embaucadoras. En el cuento 3-4, la anciana extrae un hueso de la garganta de un *ÿinn* y rapta a su hermana *ÿinniyya*, a quien hace pasar por su hija para casarla con un príncipe. En el cuento 19, la anciana maldice a un príncipe con conocer a una muchacha que le traerá problemas; a pesar de que al final del relato la adopta y ayuda a casar. Y en el cuento 41, la anciana, abusando de la hospitalidad de la heroína, ayuda a un hombre a conseguir meterse en la cama de la joven a base de farsas.

5.4.1.4. El símbolo de la muñeca

Los CVN reflejan sus preferencias por ciertos usos y símbolos concretos, que forman parte de la tradición árabe y universal. Por lo tanto, es posible que la simbología del cuento no proceda consciente ni directamente del narrador, sino que forme parte del propio origen del cuento y se remonte a mitos de la creación.

Usamos constantemente términos simbólicos para representar conceptos que no podemos definir o comprender del todo. Esta es una de las razones por las cuales todas las religiones emplean lenguaje simbólico o imágenes. Pero esta utilización consciente de los símbolos es sólo un aspecto de un hecho psicológico de gran importancia: el hombre también produce símbolos inconscientes y espontáneamente en forma de sueños (Carl G. Jung, 1995).

He mostrado a lo largo de los anteriores subapartados numerosos símbolos que se expresan dentro de los relatos, pero considero que merecen destacarse de entre todos ellos los más significativos en los relatos *wahatíes*, como es el caso de la muñeca. El símbolo de la muñeca de madera o de masa, relacionado con los personajes femeninos, se usa en los CVN como representación de la mujer pasiva y sustituta de la novia. Como vemos, en los cuentos 3-4, *La anciana y su hija*, en que la supuesta madre encarga a un carpintero hacer una muñeca de madera cubierta con una *ğalabiyya*, que reemplace a la hija que bo tenía y mantener así su engaño en la recepción de los invitados y la procesión de la boda, representando con ello a la novia inerte e inanimada; un mero objeto decorativo durante la ceremonia. Es un objeto en el que veo la representación de la pasividad de la novia que no manifiesta decisión ni voluntad de aceptación ni de negación del esposo elegido por la madre (o el padre):

...Trajo esta madera, ¿y dónde la colocó? Al lado de la gente que estaba allí y ella se quedó junto a ella asimismo. Después, llegó el momento de la procesión de la novia, la llevaron en procesión y luego, se fueron...

En los cuentos 37-38, *Senāys la Ingeniosa*, el hombre se casa con la heroína como venganza para luego matarla, la heroína hace una muñeca de harina y azúcar de su tamaño para sustituirla en la noche de bodas y así librarse de la muerte.

...Salió volando [y un pedazo fue a parar a su boca] y dijo: ¡Ay, *Senāys*! ¿Cómo sería tu dulzura en esta vida, si en la otra es así?...

El novio le corta la cabeza a la muñeca, aunque luego se arrepiente porque comprueba que era una mujer “dulce”.

En la historia 32, *La esposa paciente*, la heroína da forma a una muñeca de masa que utiliza para hablar, y simboliza a una confidente inerte de sus penurias; el desahogo y recipiente de una desesperación sufrida en silencio y solitario:

...Ella hizo una muñeca. Encontró una masa a la que dio forma y le dijo:

-Señorita, se llevaron a la niña, fueron e hicieron con ella una bandeja en el restaurante y él se la comió...

Al contrario del cuento 3-4, *La anciana y su hija*, en estos tres nos encontramos con una heroína activa, que toma decisiones y se defiende del marido asesino.

5.4.2. Los personajes masculinos

Como es habitual en los cuentos tradicionales, en los CVN, el héroe se tiene que enfrentar a unas pruebas para conseguir algo que busca (un buen matrimonio, una recompensa...), lo que simboliza su paso a la madurez o bien parte de la casa paterna para conseguir su independencia, simbolizando su paso a la edad adulta, con el añadido religioso que conllevan los cuentos árabes, en los que por lo general el héroe utiliza su fe en Dios para lograr la tarea principal.

Los atributos que más se repiten en los héroes de los CVN, y que coinciden con los de todas las tradiciones, son: la bondad, la valentía, la honestidad, el honor, la perseverancia, la astucia y en especial la picaresca.

En el conjunto de cuentos analizados (CVN) he encontrado solo dos nombres propios en los personajes masculinos: Moḥammed, en los cuentos 19, 31, 43 y 49, que es el más común, Bedūr, que aparece una única vez en el cuento 22. En otros cuentos, los varones son denominados por un mote: El Calvo, en el cuento 51 y Abū Ṣarra (el del ombligo), en los cuentos 27-28.

5.4.2.1. Los héroes solteros

Mientras que las heroínas suelen ser víctimas, entre los varones protagonistas, encontramos tanto héroes-buscadores (Propp, 1977: 47), como por ejemplo los cuentos 17-18,

El rey y sus herederos, como héroes-víctimas²⁴⁹ que se ven obligados a partir, como el cuento 12, *El caballo verde*.

Cuando los varones son aún niños, dentro de una pareja mixta de huérfanos, se caracterizan como un ser irresponsable al que tiene que cuidar su hermana (cuento 8), hasta que toma conciencia de sus deberes; entonces se casa, lo que significa la maduración como hombre de la sociedad a la que pertenece. Por otra parte, y como en el resto de la tradición universal, cuando los protagonistas son tres hermanos varones (cuentos 16 y 17), el que destaca por encima de los otros suele ser el más joven, el cual es siempre el más bueno, listo y valiente. Como es habitual en toda la narrativa tradicional, el fin de las hazañas y los esfuerzos del héroe de los CVN es la boda con una mujer bella, preferiblemente una princesa o, si el azar lo quiere así: una *ÿinniyya*. Para casarse, el varón debe demostrar a su padre que se lo merece, por su inteligencia o por haber cumplido sus deberes filiales y/o, como en el cuento 44, *El buen hijo*:

...Era un hombre bueno que tenía un hijo. Este muchacho salía de casa a buscar el jornal, trabajaba en el campo, cuidaba el ganado y hacía de todo. Después el muchacho le dijo a su padre:

-Quiero casarme.

-Hijo mío, no hay dinero.

-Tienes que casarme porque trabajo y soy bueno...

En el cuento 43, *Eš-Šāṭer Moḥammed y el encargo*, a través del viaje, el héroe aprende y demuestra a su padre su madurez y capacidad resolutive para poder casarse. Como excepción, en el cuento 12, *El caballo verde*, el héroe se caracteriza por su belleza, en lugar de por la valentía, y para ocultarla, recoge una máscara de la basura.

Otra de las pruebas tiene como finalidad decidir quién merece heredar los bienes paternos (cuentos 17-18, *El rey y sus herederos* y 36, *El rey y sus hijos*), en cuyo caso la virtud que se premia es la inteligencia y el ingenio, como vemos en este ejemplo del cuento 36, *El rey y sus hijos*:

...-Os diré que hagáis algo, lo tendréis que llevar a cabo y al que lo lleve a cabo le cederé el reino [...] Quiero diez bueyes con turbante...

Igualmente destaca como cualidad del héroe soltero el uso de la picaresca y el engaño para lograr sus objetivos, como sucede en los cuentos 7 y 13-14, donde el héroe engaña y roba a unos hermanos que se pelean por la herencia de su padre. También el héroe pícaro se puede hacer pasar por curandero para conseguir dinero (cuento 49), o descubrir la infidelidad de su

²⁴⁹ Los héroes-víctimas son a menudo expulsados de sus casas y, aunque se ordene matarlos, son siempre salvados por una persona compasiva y luego tienen aventuras por el mundo. Cuando el héroe caído en desgracia pasa una prueba de madurez (la huida de la casa paterna y del poder maligno de su madrastra) y se va a otro reino para liberar a una joven que suele estar confinada y lograr un matrimonio feliz, la iniciación a la edad adulta se representa en el lado del personaje indigente, así como en el lado de la persona retenida. Esto significa que cada uno de ellos pasa por la muerte y el renacimiento simbólicos en otro mundo o encantamiento, ya que ambos pasan a la edad adulta.

tía (cuento 51) o, como ya he mencionado, para raptar a una princesa (cuento 13) o *ÿinniyya* (cuento 7) ayudado por un objeto mágico robado.

5.4.2.2. Los hombres casados

Los héroes casados, o bien se representan como hombres preocupados por las hijas a quien tiene que dejar solas a causa de un viaje imperioso (cuento 38, *Senāys la Ingeniosa*) o por su esposa que no le da hijos, le es infiel, o lo manipula (cuento 22, *El monstruo y los gūl*). El esposo siempre vence en los primeros supuestos, a no ser cuando se deje “mal aconsejar”, y entonces suele salir mal parado.

En el cuento 41, *Es-Sett Selēs*, se mencionan unas prendas que el varón lleva consigo, y que se identifican con los propios de un hombre casado: un *tarbūš*, un anillo (símbolo de poder y estatus) y un arma.

5.4.2.2.1. Padres e hijos

Curiosamente, a pesar de que los CVN reflejan una sociedad patriarcal y machista, el padre acostumbra a mostrarse como una persona sensible, cariñosa y con devoción hacia sus hijas, e incluso se le describe llorando ante la posibilidad o certeza de perder a su hija, como en el cuento 2, *Los siete gozos y las siete penas*: «Y de llorar el padre se quedó ciego y la madre se quedó ciega de llorar. Se les puso un albugo en los ojos por el disgusto»; o en el 37, *Senāys la Ingeniosa* (versión A: «...Él se quedó llorando: -Hija mía, este te va a matar».

Los deberes hacia el anciano padre de los que un hijo ejemplar debe hacer gala según esta sociedad se enumeran en el comienzo del cuento 22, *El monstruo y los gūl*:

...-No quiero nada, ni quiero el ganado, ni nada. Me quedo a lado de mi padre. Son dos días. Es decir que como él nos cuidó, nosotros lo cuidamos, lo cargamos (con perdón) cuando está enfermo, le lavamos la ropa, le damos de comer, le mostramos afecto, lo ponemos al sol o a la sombra, o sea que tenemos que cuidar al padre...

Al tiempo que el relato 44, *El buen hijo*, plasma cómo debe ser un hijo modélico en un medio agrícola, como es el caso del Valle Nuevo: «...-Era un hombre bueno que tenía un hijo. Este muchacho salía de casa a buscar el jornal, trabajaba en el campo, cuidaba el ganado y hacía de todo...»

La constante preocupación que tienen los padres con hijas es el salvaguardar su honor, para lo que los cuentos de este *corpus* utilizan motivos muy variados, en los que se las advierte de los peligros de alejarse del hogar.

En los CVN, además de ser fuente de conflicto familiar, el tema de la herencia se utiliza en los CVN para que el padre pruebe quién es el más inteligente e ingenioso de sus hijos y así decidir quién heredará, o cómo hacer el reparto de bienes (como en los cuentos 17-18 y 36). En el cuento 22, los hermanos del héroe se convierten en los antihéroes del cuento por no

haber cuidado de su padre anciano, abandonarlo y llevarse todos los bienes familiares. Al final Dios intercede, ayuda al héroe y le provee de riquezas.

La herencia a través del motivo registrado por Hasan El-Shamy «¡La casa es la casa de nuestro padre y los extraños nos echan de ella!-dicho por un familiar directo distanciado de la casa familiar» se relaciona también con el resultado de una injusticia procedente de alguien ajeno a los lazos sanguíneos, que intenta hacerse con el poder matriarcal en el hogar y eliminar a la otra mujer y a sus hijos. Este motivo suele aparecer como estribillo en forma rimada, como es el caso de los cuentos 8, 10, 39-40, 41, 42 y 43. En este, se refleja el abandono de la esposa y la reivindicación de los hijos de la paternidad del padre ausente, así como la legitimidad del disfrute de sus posesiones. Acostumbra a expresarse en un banquete en casa del padre bajo las directrices de su madre y, en los CVN, la frase varía, como en el cuento 39, *El hijo del sultán y su esposa*:

...-Sólo tenéis que ir allí donde están comiendo las mujeres. Sentaos, comed y traed la comida. Atadla así toda junta. Y si os hablan y os dicen: «¿Por qué hacéis eso?», decid: «Los bienes paternos son de nosotros ¿y los gorriones nos echan a nosotros?»...

5.4.2.3. Los ancianos y los jueces

Como subraya Beltrán (2005: 257), en las culturas agrícolas los ancianos pasan a conformar la casta dirigente: son los patriarcas, los depositarios del saber y se convierten en los depositarios de las tradiciones.

En oposición a las ancianas alcahuetas de los CVN, el arquetipo del personaje masculino anciano viene representado por la figura del *ḥāgg*²⁵⁰ (como en el cuento 8) o la del *šēj* como ayudante del héroe, al que ayuda con su sabiduría y juicio. Por ejemplo, en el cuento 33, *Un castillo en el aire*, la inteligencia y el ingenio del buen *šēj* ayudan a resolver la prueba imposible que debe resolver el héroe para que el rey no le mate. Mientras tanto, en los cuentos 47-48, *La esposa del espejo*, las autoridades de referencia a las que acudir ante un conflicto familiar son el *šēj el-ḥāra* y el *ʿomda*.

Según define Cansinos (1971: 286) el arquetipo del *šēj* en los cuentos árabes es el de un hombre al que la edad —y a través de ella: la experiencia— le ha favorecido con la cordura, la sabiduría y la equidad, lo que le confiere el prestigio de poder aconsejar a los demás y emitir un juicio que es mucho más valorado que el de las autoridades civiles establecidas para ello. Añade Cansinos (*ibid*) que, además, un verdadero *šēj* «debe poseer riquezas suficientes, de procedencia legítima, para sostener debidamente el rango y socorrer con largueza a los que se le aproximan».

Asimismo el padre de la heroína calumniada cumple también las funciones de juez y ayudante de la heroína en el conflicto entre esposos en los cuentos 34-35, *El rey y la mujer del visir*.

²⁵⁰ Véase el apartado 2.6.3. *Jerarquía y autoridades locales* de esta Tesis.

Otro personaje cuya función es la de ayudantes del héroe a través de la emisión de juicios determinantes es el misterioso rey del Šām (de los cuentos 17-18, *El rey y sus herederos*). Cabe destacar que también aparece un personaje femenino que cumple la misma función de juez que este: Bent ‘Arab el-‘Orba (una mujer de edad indefinida del cuento 43, *Eš-Šāṭer Moḥammed y el encargo*). Ambos se equiparan en este *corpus* con los personajes más representativos de la sabiduría árabe y protagonistas de su mitología y cuentos: Luqmán y Salomón, cuya función es la que ejercen en los cuentos europeos Dios y Cristo.

5.4.2.4. El símbolo del jardín y el jardinero

La simbología universal del jardinero posee la connotación sexual de aquel que coloca la simiente en el jardín (la mujer) y lo hace florecer, derivado de los deseos del héroe soltero por casarse y del héroe casado por lograr descendencia, y supone un recurso constante en los CVN (como en los cuentos 17-18, 19, 34-35 y 37-38). Incluso mientras en las otras versiones árabes del mismo cuento no aparece, sí lo hace en la versión del Valle Nuevo, según ocurre en el cuento 17-18, *El rey y sus herederos*. En él, la madre del anfitrión es forzada a reconocer su infidelidad para demostrar el origen bastardo del anfitrión:

...Hijo mío, tu padre es el dueño de las tierras y cuando, en nombre de Dios, se fue, mi rey tomó lo del jardín, tomó lo del jardín...

(18. *El rey y sus herederos* [versión B])

En los cuentos 34-35, *El rey y la mujer del visir*, se añade el símbolo del león para representar al rey, que entra en el jardín:

...-Yo tuve un jardín que embellecí, reverdecí, regué y se volvió fértil y perfecto. Se lo entregué al excelentísimo visir para que lo cuidara y no lo estropeará. Pero, lo abandonó y sus ojos se consumen llorando porque no es regado. Se marchita. Se marchita y se le caen las hojas. Cuando llegó el león y entró, no dejó que lo regara...

...- He dicho la verdad y vi su tierra, pero no fue arrancada ni una hoja de su tierra...

(34. *El rey y la mujer del visir* [versión A])

En el relato 19, la heroína se convierte a sí misma en jardín y al héroe en jardinero para burlar y escapar de los *gūl*. Mientras que en el cuento 12, *El caballo verde*, ante la elección de una labor para servir al rey, el héroe escoge el de jardinero, argumentando que también es el oficio de su padre.

Otros símbolos que aluden a la procreación en los CVN y reflejan su importancia son: un odre vacío (como símbolo de la mujer sin hijos), un pedernal sin fuego (hombre sin simiente) o una palmera sin dátiles (mujer sin hijos), como se muestran en los cuentos 39-40, *El hijo del sultán y su esposa*.

5.4.3. Los adversarios reales

En los CVN, hay un mayor número de adversarios femeninos que masculinos y suelen proceder de la familia del marido, en caso de la heroína casada, o ser la madrastra o las hermanas mayores en el caso de las heroínas-niñas. Para los héroes masculinos en la infancia, los adversarios acostumbran a ser también la madrastra o sus hermanos mayores (por causa de la herencia paterna), y el rey en los héroes adultos.

5.4.3.1. La madrastra

En los CVN, y al igual que sucede en la tradición universal, el papel de la madre como persona poco cariñosa con sus hijos casi siempre lo desempeña la madrastra y es la hijastra quien sufre sus vejaciones y malos tratos y, así, muchos cuentos de la Europa occidental identifican a la madrastra con una bruja (Mariño, 2004: 70-2). Sobre la figura de la madrastra, un personaje presente en la vida cotidiana, ya hay constancia de cuentos desde las primeras transcripciones de la antigüedad en papiros faraónicos editados por Maspero (1883). La madrastra es quien complica las relaciones sentimentales de héroes y heroínas. Destruyen la vida familiar de los hijos y los fuerzan a demostrar su valía y capacidad de supervivencia.

Para Mariño (*ibid*) el papel negativo de la madrastra en los cuentos universales se asienta en la realidad social de que, en ocasiones, las madrastras reales no siempre vencen la tentación de favorecer a sus propios hijos por encima de los del matrimonio anterior. Una madrastra provocaba incertidumbres y temores porque, al igual que en la antigua Europa campesina, en Egipto, la herencia la recibe el primogénito varón. Por ello, las nupcias con otra mujer (que no tenía por qué estar muerta debido a que se trata de una sociedad que acepta la poligamia) generaban tensiones, pues se temía que la nueva esposa influyese en su marido para que legase los bienes a uno de sus hijos en detrimento de los hijos del primer matrimonio.

En los cuentos que he recogido en el Valle Nuevo la madrastra es una mujer malvada, pero sin poderes mágicos, la cual, a veces, llega a la antropofagia por lo que es asimilada con una *gūla*, como en 11, *El gallo verde*. Al igual que la hijastra, el varón es también objeto de las artimañas de la madrastra; de alguna manera trata de eliminarlo para deshacerse de un competidor, tanto de ella como de sus hijos de sangre, por la herencia y la atención del padre (11, *El gallo verde*; 12, *El caballo verde*). Mientras tanto, a la hijastra suele tratarla como a una criada, obligándola a realizar las faenas más desagradables de la casa y a comer la peor comida (15, *Sett el-Hosn y la cabra mágica*). Indica Mariño (2004: 72) que en los cuentos europeos, uno de los principales temores de las madres y las madrastras hacia sus hijastras es que les superen en belleza, sin embargo esto no es el caso de los cuentos *wahatíes*, en donde nunca se menciona una competencia explícita en belleza, sino que más bien lo que temen es que acaparen las atenciones de su marido hacia ella o hacia su descendencia; se trata de una enemistad innata y que se da por sentada por naturaleza en los cuentos de este *corpus*.

A la cuestión de por qué es tan común en los cuentos que el villano sea una madrastra y no un padrastro, Hasan El-Shamy (2005: 362-3) responde con una explicación, que bien se podría aplicar al contexto del Valle Nuevo, y que se refiere a “la socialización”. Quiere decir con ello que, en una sociedad fuertemente patriarcal, resulta incómodo volcar demasiada culpa sobre los personajes masculinos, incluso en un cuento de carácter fantástico. Por otra parte, estos cuentos de mujeres dominantes también sirven como una advertencia para el hombre de la casa, que pronto podría estar buscando una nueva esposa, sumado a la tendencia inherente a todos los seres vivos de transmitir su propio material genético a las generaciones futuras²⁵¹.

La madrastra de los CVN es la típica madrastra celosa y cruel que odia a la descendencia de su marido y usa las artes propias de las *gūla* de los cuentos árabes, como en los cuentos 11 y 12. En el cuento 11, *El gallo verde*, la madrastra mata a su hijastro y lo cocina; cuando lo descubre el padre, la mata y echa sus restos fuera de casa. En el cuento 12, *El caballo verde*²⁵², la madrastra quiere envenenar a su hijastro, matar a su caballo mágico y comer su hígado (símbolo del amor maternal). En el cuento 15, *Sett el-Ḥosn y la cabra mágica*, también maltrata y esclaviza a su hijastra, y quiere comerse el corazón del ayudante mágico de esta heroína (una cabra enviada por Dios). Entretanto, los cuentos 27-28, *Abū Ṣarra*, ya se refieren explícitamente a la madrastra como a una *gūla*, que echa de casa a sus siete hijastras y a su marido con ellas.

5.4.3.2. La suegra y la cuñada

En los cuentos del Valle Nuevo, las heroínas casadas acostumbran a tener como adversarias a las suegras y cuñadas. La suegra de los CVN combate a la heroína para intentar hacerse con el control del hogar puesto que «solo puede haber una matriarca en la casa familiar», como vemos en el cuento 10, *Las palomas*, o porque quiere asegurar la herencia de sus hijas, como en el cuento 9, en el que sustituye a la heroína por su hija fea y tuerta, con la que el héroe tendrá relaciones sin saber que es su hermana); o bien sólo quiere a la heroína (8, *Manoscortadas*) como procreadora de descendencia para su hijo, aunque luego la calumnia y la expulsa de casa. Asimismo, en el cuento 9, *La esposa reemplazada del hijo del sultán*, la suegra está representada como un ser malvado, que conduce a la heroína a una situación de indefensión.

Suegra y cuñadas se dibujan como esposas celosas y manipuladoras con sus maridos, que además buscan deshacerse de los hijos de la heroína, para lo cual la acusa de haber engendrado animales en lugar de niños. Al igual que la madrastra, la suegra del cuento 9 se describe con características de *gūla*, y así puede cambiar de cara y piel para conquistar a su hijo, quien al final, la descubre y la mata. En el cuento 10, la cuñada también intenta deshacerse de los hijos de la heroína convirtiéndolos en palomas y a ella la echa de casa. Mientras que en el cuento 22, aparece no una, sino dos cuñadas manipuladoras; la cuñada

²⁵¹ Para más información sobre esta teoría consúltese Richard Dawkins (1976).

²⁵² El cuento del valle Nuevo evita la mención al enamoramiento de la madrastra hacia el hijastro como motivo de su odio, que aparece en las otras versiones árabes del mismo cuento y, en su lugar, lo achaca a los celos.

primera se describe como una mujer muy fea, cruel y tacaña con el héroe pobre y su familia, y la cuñada segunda es una mujer avara e inconsciente que trata mal al héroe y conduce a su marido a la ruina. Una de las cuñadas, representada como extremadamente malvada es la del cuento 8, que intenta culpar a la heroína del infanticidio que ella misma había cometido.

5.4.3.3. El rey

En los CVN, al igual que en el resto de los cuentos tradicionales de la oralidad, el rey es el señor déspota cuya voluntad nunca se cuestiona, tiene poder total sobre todos sus súbditos, puede casarse con quien desee, matar sin tener que justificarse y hacer rica o pobre a la gente a su voluntad. Su poder se enfrenta a la vida miserable de los pobres que solo logran deshacerse de él a través de sus habilidades y picardía. En los CVN, el rey puede poseer objetos mágicos (como el caso del anillo real en los CVN), tiene esclavos y poder total sobre sus vasallos. Además, puede casarse con cualquier mujer que desee, puede hacer a la gente rica o pobre a su voluntad y puede matar a las personas sin justificar su acto. Así lo vemos en el cuento 49, *El šēj Moḥammed el Tonto y los cuarenta ladrones*:

...Cada día así hasta que un día el rey... hace mucho tiempo... —no hay más rey que Dios—, había un rey fulano y los ladrones y su jefe habían robado su tesoro. Dijo:
-Quiero ver si este šēj Moḥammed el Tonto puede traerme mi tesoro del que lo robo y decir quiénes son los ladrones. Si no me trae el tesoro, puede que le corte el cuello.
Tiene guardias, ejército, palacio... poder sobre la vida y la muerte. Su hija es el premio máspreciado de un soltero...

Una de las víctimas del rey autócrata y antojadizo en los CVN es el visir, que en el cuento 33, se ve impotente ante la inviable tarea que le impone el monarca y que en realidad es una mera quimera: construir un castillo en el aire. También se encapricha de la esposa de su visir en los cuentos 34-35 y lo manda de viaje para poder visitar a su esposa. En este relato, es simbolizado en la figura de un león que entra en el jardín de otro hombre («Cuando llegó el león y entró, ella no dejó que regara [el jardín]»). Y es el temor a Dios lo único que logra que el rey cambie su intento pecaminoso.

Por otra parte, el rey, como padre de la princesa, en los CVN acostumbra a castigar a su hija cuando esta no escoge como marido a alguien de su misma condición (como en los cuentos 13-14, *La alfombra, la bandeja y la piedra* y 51, *El Calvo y la esposa infiel*) y se convierte en adversario del héroe en su camino para conseguir a la princesa.

5.4.4. Los adversarios mágicos: los *gūl* y los *ŷinn*

Los adversarios mágicos de los CVN tienen en común que viven lejos del ámbito familiar: especialmente en cuevas, montañas o pueblos alejados, con lo cual el cuento

advierde, particularmente a las niñas, de los peligros de alejarse del entorno conocido. De entre estos, los más comunes y temidos son el *gūl* y la *gūla*.

Por ejemplo, *El monstruo y los gūl* del cuento 22 viven lejos de la población donde habita el héroe, en una cueva con una gran puerta antigua. O en un alejado vecindario en el cuento 28, *Abū Sarra*:

...Cogió a sus cinco hijas y se marchó. Las cogió y no sé. Apareció en un lejano y extraño pueblo. Fueron y se quedaron en casa de una que se llamaba la *Gūla*...

5.4.4.1. El *gūl* y la *gūla*

El ogro de la tradición cuentística europea es el *gūl* y la *gūla* de la tradición árabe. Son seres maravillosos de una especie no humana, que actúan como adversarios de héroes o heroínas humanos, con los cuales se comporta maliciosamente. En los CVN suelen ser estúpidos y pueden confiar en su fino sentido del olfato más que en su vista, según se comprueba en el relato 22, *El monstruo y los gūl*:

...Ellos cocinaron la comida y si alguien entra a robar y come, se levantan estos *gūl*, que huelen el aliento. Se levantan, lo agarran y se comen a esa persona que venga a robar esto...

La sola mención de este adversario antropófago en la narración de los cuentos orales aterroriza a sus oyentes y fuera del contexto narrativo, el *gūl* se mantiene como fuente de miedo y misterio, y se utiliza para infundir miedo a los niños. Los cuentos de Egipto que tratan de los *gūl* suelen ser cuentos particularmente violentos y fueron los egipcios quienes los popularizaron al ser incorporados en considerable número a la colección de relatos de *Las mil y una noches*²⁵³, junto con historias de magos y otros seres sobrenaturales (Lewis, 2001: 12-3). No obstante, a pesar del característico gusto del pueblo egipcio por estos cuentos de personajes maravillosos y su contribución a su difusión, el mito del *gūl* ya se encontraba muy extendido desde la época preislámica por la península arábiga y el norte de África (‘Abd el-Hakīm, 1985: 38). A propósito del origen de este mito, Al-Rawi (2009) sostiene que aunque los árabes fueron en gran parte responsables de la divulgación de este ser mítico, sus raíces se remontan a la civilización mesopotámica, con quienes los árabes mantenían relaciones comerciales. Y dado que Acadia y Sumeria estaban muy cerca de los desiertos árabes, beduinos árabes en contacto con estas culturas podrían haber adoptado la creencia en el *gūl* de los acadios. Había un monstruo llamado Gallu que era un demonio acadio del inframundo responsable de secuestrar al dios de la vegetación y llevarlo al reino de la muerte. Al-Rawi indica asimismo que la aparición del islam no pudo cambiar la creencia de la sociedad árabe en seres sobrenaturales, como los *ŷinn* y los *gūl*, porque eran parte integral de su cultura. Una de las principales razones detrás de su carácter temible es su naturaleza misteriosa, ya que no hay

²⁵³ Para Al-Rawi (2009), *Las mil y una noches* fueron un receptáculo de algunas viejas creencias populares.

un acuerdo unificado sobre sus características. Sin embargo, señala este autor que la mayoría de sus fuentes consultadas mencionan a este monstruo como un demonio feo, cuya descripción se acerca a la de un animal depredador que tiene colmillos y pezuñas, y combina las características de la serpiente, la cabra y el asno.

A la pregunta los informantes de los CVN de cómo se imaginaban a los *gūl*, respondieron que con un aspecto terrible, piernas de animal y dedos y uñas largas. Sin embargo, la característica más destacable en estos cuentos, tanto de la versión masculina como de la femenina de este monstruo, es su gusto por chupar la sangre de las niñas incautas o desprotegidas (cuentos 20-21, 24). Vemos un ejemplo de ello el cuento 20, *El gūl y los cazadores de gacelas* (versión A):

...Después de haberle chupado la sangre de su dedo, le dio el fuego y se marchó. Se fue a casa y él la siguió. Siguió las huellas de sus pies en la arena hasta donde vivía. Después de seguirla, llamó a la puerta y ella dijo:
 -¿Quién es?
 -Soy yo. Dame tu dedo...

Tanto en el Valle Nuevo como en el resto del mundo árabe, se cree que estos monstruos fueron engendrados por Iblis (Satán) y moran en cuevas, desiertos y en lugares deshabitados en general, y engañan a los incautos que se atreven a entrar en sus dominios, para devorarlos. Aparecen también en los caminos desolados pidiendo ayuda a los viajeros para que sus víctimas se detengan y así llevar a cabo sus macabros planes. Asimismo, están sujetos a unos rituales estandarizados²⁵⁴ que el héroe que se los encuentre debe seguir, bajo pena de ser objeto de su ira. De modo que, si el héroe o la heroína saludan a un *gūl* o a una *gūla* educadamente, el monstruo le ayudará, como vemos en el cuento 19, *Lūlī la hija de los gūl*:

...-¡La paz sea usted, señor Ahmed!
 Le dijo [el *gūl*]:
 -¡Si antes de nada, no me hubieras saludado,
 me habría comido tu carne y tus huesos dejado!
 ¿Qué quieres?

El *gūl* es un personaje que se comporta como los humanos y vive en una casa normal. Mientras que en los cuentos occidentales está casado y tiene hijas, en los cuentos que he recogido en el Valle Nuevo solo vive con animales, pero sí comparte sus gustos antropófagos, que combina con la carne animal (come un burro entero de una vez en el cuento 21). Los *gūl*, ya sean varones o hembras, siempre usan alguna estratagema para lograr sus propósitos, que suele ser seguir las huellas del héroe o de la heroína que le va a pedir algún favor. En el cuento 23, *La gūla y el pan*, la heroína se encuentra con la *gūla*, le pide fuego para su horno y esta rastrea las huellas de paja que va dejando la mujer en su camino de vuelta a casa, para comerse el pan recién horneado de la mujer. A menudo, tienen un punto débil, que suele

²⁵⁴ Cf. subapartado 5.2.6. *Expresiones y frases hechas*.

descubrir el héroe, o los vence engañándolos de algún modo (19. *Lūlī la hija de los gūl*). Otras veces la heroína logra sus favores como premio a su bondad y amabilidad (25-26. *La gūla y el pozo mágico*) y actúa entonces como ayudante mágico:

...Bajó a bañarse y dijo:

-¡Oh pozo! ¡Oh pozo!

Y salieron de él muchas ajorcas, muchos anillos y... La muchacha se convirtió en una novia...

...-Es nuestra costumbre y es nuestro deseo que quien beneficia [sea recompensado] y quien no lo hace... el que destruye [sea castigado]...

Este ser maléfico se corresponde con el demonio, el lobo o la bruja de los cuentos occidentales, y como la bruja de *Hansel y Gretel* recogido por los hermanos Grimm (I, 1985: 114-23), el *gūl* del cuento 24 muere al ser empujado dentro del horno, y así los inocentes se libran definitivamente de su yugo. En la gran mayoría de los cuentos recogidos en el Valle Nuevo donde aparecen los *gūl*, el fuego está relacionado con ellos. Las niñas (heroínas pasivas) se ven obligadas a salir de sus casas a buscarlo para alimentar el fuego extinto de su hogar, provocado por un gato colaborador de los *gūl* que se lo apaga («Voy a apagar la luz y voy a mirar de dónde puedo traer [el fuego]», cuento 21). Para Chebel (1995:167), en el islam, la imagen más inmediata relacionada con el fuego es el fuego del infierno. Es un elemento purificador cuya correspondencia ritual y simbólica se remonta a las tradiciones indo-iranianas en donde es un fuego civilizador, pero sobre todo es castigo.

A la vez, en los CVN, el fuego es el único medio para acabar definitivamente con ellos y liberar a la heroína de su obligado sometimiento al *gūl*. De este modo, los héroes que salvan a las víctimas les preparan hoyos profundos para que caigan en ellos y poder quemarlos con facilidad, como en el cuento 22, *El monstruo y los gūl*:

...Antes de que entraran había hecho un agujero en el techo, (¿y entonces qué?) echó gasolina y ardieron toda la noche. Cuando se aplacaba el fuego, vertía más gasolina, hojas, leña y de todo para que ardieran bien...

También está extendida, en las historias de los *gūl*, la creencia de que si se le da un golpe muere, pero si se le da dos, revive. En los cuentos 20-21, los tíos de la heroína sólo disparan al monstruo y no lo queman, por lo que el vertido de una gota de agua provoca que un hueso suyo se clave en la pierna de la heroína, la deje inconsciente y la haga parecer muerta. Y en el cuento 19, el héroe y la heroína escapan de los padres *gūl* de esta, pero no los matan, y su hija sufre la maldición que le lanzan.

Otras características que definen a estos seres se encuentran en el cuento 22, *El monstruo y los gūl*, donde destaca su posesión de inmensos tesoros y comida, tienen un jefe que piensa por ellos, y encabeza la venganza por haber sido robados, rematando al hermano incauto del héroe después de la paliza casi mortal que le habían propinado los *gūl*. Mientras que nadie los moleste, viven ocultos:

...-Un monstruo y unos *gūl* están metidos todos juntos en los sacos ¿por qué? Porque si alguien les roba... si alguien les roba se levantan el monstruo y los *gūl* y salen de estos..., lo comen y lo despedazan...

Por lo que se refiere particularmente a la *gūla*, de acuerdo con la descripción que hace ‘Abd el-Hakīm (1985: 38) de este monstruo, su versión femenina es una hembra gorda y fea, que, como el *gūl*, vive en un intento constante de cazar seres humanos, asesinarlos y comerlos. Nos la encontramos, en los cuentos de magia como dueña de una casa con utensilios de cocina y, en ocasiones, con un marido humano e hijastras, que le servirán de comida (27-28, *Abū Ṣarra*). Con frecuencia cuando se nombra a la *gūla* se la llama “madre *gūla*” o “tía (paterna) *gūla*”, como en el cuento 23, *La gūla y el pan*. La folclorista egipcia Nabīla Ibrahīm (1994: 240) sugiere que el símbolo de “la madre *gūla*” se debe entender a través de su interpretación psicológica, según el concepto original de “la Gran Madre”, quien, de acuerdo con la tradición oral, convivió con los seres humanos desde tiempos remotos. Sin embargo, me inclino a fusionar esta idea con la interpretación que me aportó, en una entrevista personal, Fares Khedr, según la cual, la palabra “madre” al igual que la palabra “hermana” o “tía”, usadas para preceder a la mención a la *gūla* o el *gūl*, son aplicadas popularmente por los narradores de modo eufemístico, respetuoso y cercano con el propósito de evitar sufrir un posible daño. En cuanto a su trato concreto como “madre”, podría derivar de las características físicas de la *gūla* dentro de la narrativa oral, que, como señala Rabadán (2003: 112), la describen con rasgos maternos muy marcados, pues está dotada de unos pechos exageradamente grandes. En otros cuentos árabes, como en los palestinos y los de la Cabilia, el intruso que consigue entrar en la morada de la *gūla* puede succionar el pecho que cuelga de una *gūla* y por lo tanto convertirse en su hijo de crianza (Muhawi/Kanaana, 1989: 415-416) y así estar a salvo. Mientras que en los CVN, la *gūla* es un monstruo del tamaño de un burro (cuento 23, *La gūla y el pan*) y sus víctimas no tienen este medio específico de salvación, pero usa la leche de su pecho para hacer una papilla que paraliza a sus víctimas para después comérselas (cuentos 27-28, *Abū Ṣarra*).

5.4.4.2. Los *ŷinn*

En la tradición árabe, el *ŷinn* es una criatura sobrenatural que posee libre albedrío y puede ser bueno o malo. También tiene la capacidad de conceder deseos a los mortales, pero, por lo general, para ello requiere de batalla, y, según algunas fuentes, de prisión, rituales, o simplemente una gran cantidad de adulación. El mundo fantástico de los *ŷinn* también puede relacionarse con el mundo de los hombres; lo que ocurre normalmente cuando los humanos penetran en los lugares que ellos habitan. En los cuentos que he recogido en el Valle Nuevo, los *ŷinn* habitan tanto mundos subterráneos como mundos subacuáticos, cuyas puertas de entrada se abren y hacen visibles por la noche, cuando todo está en silencio, y concretamente antes de despuntar el alba. Es entonces cuando los humanos pueden acceder a él y, si sus habitantes infringen esta norma, solo podrán volver a entrar solicitando el permiso de Dios.

Mientras los ángeles fueron creados de luz, los *ÿinn* lo fueron de fuego sin humo. Y mientras que Dios encomendó a los ángeles que le alabaran y glorificaran en los cielos, ordenó a los *ÿinn* que habitaran la tierra. Además, se cree que los *ÿinn* impregnan la materia sólida de la tierra y viven en ríos, casas en ruinas, pozos y torbellinos.

Para alcanzar el mundo subterráneo de los *ÿinn* de los CVN, hay que pasar por cuevas y túneles hasta llegar al claro donde se extienden bosques, caminos y la población en la que viven («un pequeño vecindario bajo la tierra abierta»), en familias estructuradas de forma tradicional y gobernados por reyes. Los *ÿinn* conviven con animales que poseen la capacidad de hablar. Tanto el mundo subterráneo como el subacuático de los *ÿinn* son mundos que tienen sus propias reglas y donde sus habitantes viven rodeados de inmensas riquezas. En el cuento 6, *El estornino*, se describe la ciudad de origen de la *ÿinniyya* como una población colmada de riquezas «en oro y dinero», cuyos habitantes son *ÿinn*, y bellas *ÿinniyya* que deben llevar a alimentar sus vacas a los campos de tréboles de los humanos al caer la noche; lo que indica que a pesar de las riquezas de esta ciudad, se hallaba situada en una zona desértica privada de suficientes pastos para sus animales.

En los cuentos recogidos en el Valle Nuevo, los *ÿinn* masculinos tienen un papel secundario cuya existencia solo complementa al protagonismo de las *ÿinniyya*. Estos seres, que se asemejan a las huríes del paraíso islámico en su hermosura y perfección, son buenas y piadosas, y son forzadas a salir de sus mundos habituales: normalmente subacuático o subterráneo, por un ser humano. Las leyes de los *ÿinn* les prohíben relacionarse con los humanos, y si lo hacen, el humano podrá beneficiarse de esta compañía sobrenatural, de sus riquezas y de su belleza, pero ambos estarán sujetos a severas condiciones que impone la comunidad, y que siempre acaban siendo quebrantadas por culpa del humano. En el cuento 3, *La anciana y su hija*, la condición que se le impone a la *ÿinniyya* es la de no hablar nunca.

A pesar de la mención por parte de narradores *dajlís* de cuevas en las que residen los *ÿinn* y los *gūl*, si atendemos a la realidad geográfica del entorno, en la depresión del oasis de Dajla hay una única montaña, que se llama Gebel Edmondstone y otra, Gilf Kebir, más alejada y enigmática, que se sitúa en la frontera con Libia. Tanto estas, como algunos manantiales, pozos y las antiguas tumbas de Egipto se creen habitados por los *efrit* o por los *ÿinn*, formando parte de una superstición extendida por todo el Valle Nuevo y el resto del país. Edward W. Lane (1993: 229-30) ilustró con un ejemplo el misterio que provocan las obras faraónicas, contando cómo muchos árabes atribuían la misma construcción de las pirámides al rey preadamita Gann Ibn Gann y a sus sirvientes *ÿinn*, puesto que concebían como algo imposible que pudiesen haber sido levantadas por manos humanas. No obstante, mientras que en otros cuentos populares egipcios protagonizados por los *ÿinn*, la aparición de estos seres en el medio acuático tiene lugar al lado del río, las características geológicas de la región de los oasis del Valle Nuevo explican que el medio escogido para estas apariciones sea el que lo caracteriza: manantiales y pozos. De hecho, en el dialecto *wahatí* la traducción de la palabra *baħr* (mar, en árabe clásico) supone un problema, como he explicado al analizar los problemas de traducción, por lo que no puedo asegurar de qué medio acuático en concreto procede la *ÿinniyya* de los cuentos 3 y 7. Sea un pozo, una alberca, un manantial o el mismo mar, la hija de la anciana procede de un mundo subacuático (versión B), lo que afirma el concepto de temor y misterio

generado por algunos pozos y manantiales, que han sido considerados sagrados a lo largo de los desiertos del mundo árabe desde época preislámica²⁵⁵ y del que no se desvincula, por inclusión, el oasis de Dajla, de donde procede este cuento.

5.4.5. Los ayudantes mágicos

El paradigma de un mundo irreal dentro de la vida real supera los límites de cualquier región y provoca que los personajes y elementos sobrenaturales constituyan un componente destacado en la literatura popular árabe por el que transitan los seres de su mitología. En los CVN aparecen divididos esencialmente en fuerzas del bien (Dios y sus ángeles), las fuerzas del mal (los *gūl*, las *gūla*, los *ŷinn* y los monstruos) y los objetos mágicos, que ayudan al héroe o heroína a cumplir su tarea y lograr su objetivo.

En general, los ayudantes mágicos auxilian a los héroes niños y niñas para poder defenderse o contar la verdad de una injusticia cometida por un miembro celoso de su familia. Cuando los héroes son jóvenes, los objetos mágicos les facilitan el rapto de bellas heroínas, que de otro modo serían inalcanzables, y también castigarlas para después casarse con ellas. En lo que se refiere a su colaboración con las heroínas de los cuentos, estos ayudantes mágicos las protegen para poder sobrevivir a una situación de injusticia o a pasar una prueba.

Los ayudantes mágicos pueden ser seres sobrenaturales, como Dios o sus ángeles, que pueden aparecer en forma de animales (un gato parlante, en el cuento 2, o una cabra, en el cuento 15). Ambos ángeles zoomórficos probablemente respondan a una islamización de animales *ŷinn* de otras versiones del mismo cuento.

Asimismo, estos ayudantes mágicos pueden ser animales, como el caballo verde del cuento 12 (que nace el mismo día que el héroe-niño) y el pájaro (que avisa de las intenciones antropófagas de la *gūla*) de los cuentos 27-28; o los cuervos (que castigan o premian) de los cuentos 25-26, que viven en el territorio mágico de la *gūla*; o partes de ellos, como las dos crines del caballo del cuento 12, que al ser frotadas hacen que caballo mágico se presente ante el héroe para satisfacer sus necesidades.

Los objetos mágicos ayudantes de héroes y heroínas pueden ser donados por las fuerzas del bien (Dios o sus ángeles), pero, al contrario de lo que sucede en la mayoría de los cuentos árabes, nunca son robados a las fuerzas del mal, sino que los héroes pícaros se los roban a reyes, o a herederos que se pelean por ellos (como en los cuentos 7 y 13-14). Estos objetos son en los CVN el anillo real que concede todo deseo (cuentos 7 y 8), alfombras mágicas que transportan a cualquier lugar deseado (cuentos 13-14), un bonete que se activa por medio de un número mágico (el 61) para hacerse invisible (cuento 7), bandejas o mesas que se llenan de comida (cuentos 13-14), unas tijeras mágicas que cortan lenguas que mienten (cuento 8), un pozo mágico que premia con joyas a la niña buena y castiga con bichos sobre el cuerpo de la niña mala. En contraposición, también aparecen objetos mágicos que pertenecen al adversario

²⁵⁵ El más conocido es el pozo de Zamzam en La Meca, ya reverenciado en la época preislámica, que según la tradición islámica fue creado por el Ángel Gabriel, para salvar a Agar y a su hijo Ismael de morir de sed en el desierto.

sobrenatural y actúan en contra de los héroes, como es el caso de la tijera, la aguja y el peine de los *gūl* que descubren a los amantes fugados (cuento 19).

En ocasiones, estos elementos pueden ser elementos de la naturaleza, como el dáttil que hace crecer y desaparecer cuernos a la princesa del cuento 13, o el árbol que alimenta a la heroína del cuento 15 y muere cuando ella fallece, o las plantas que premian y castigan de los cuentos 25-26 (palmera, cártamo y rosal).

Un motivo muy popular en los cuentos árabes, y que aparece también en dos de los cuentos del este *corpus*, es el de «los huesos que cantan» (lengua parlante de la niña asesinada en el CVN 29-30) y los pájaros o caballo que hablan (11, *El gallo verde* y 12, *El caballo verde*), que tienen en común que descubren verdades ocultas.

Todos estos componentes maravillosos conviven e interactúan con la vida real y cotidiana de los seres humanos y comparten su psicología.

5.4.5.1. Los ángeles

Mientras los *ġinn*, al igual que los humanos, tienen la libertad de escoger entre el bien y el mal, los ángeles son santos por naturaleza (Al-Saleh, 1985: 95). Son un elemento básico de la literatura islámica, se hallan entre los símbolos más puramente religiosos y se asocian con la vida y la misión del Profeta Mahoma. En la tradición islámica, están presentes en el mundo de los hombres, rezan por la comunidad musulmana y poseen diversas naturalezas: existen



23. Muḥammad recibiendo la revelación del ángel Gabriel.

ángeles protectores cuya misión es la de fijar la palabra revelada, ángeles intermediarios entre Dios y los hombres, otros que son portadores de la revelación, ángeles escribas que registran las buenas y las malas acciones cometidas en el mundo humano y ángeles que se revelan. La relación entre los humanos y los ángeles es muy estrecha y las acciones humanas tienen un efecto sobre su comportamiento. Su papel es reprobar comportamientos negativos del ser

humano y fomentar sus acciones positivas (Burge²⁵⁶, 2009:175 y 300). En el islam, como en el judaísmo y el cristianismo, los ángeles se representan a menudo en formas antropomórficas de gran belleza con atributos del mundo divino. Y de esta manera, la belleza inigualable de la reina del mundo subterráneo del cuento 3, *La anciana y su hija*, se compara con la de un ángel. Burge (2009: 102-3) señala que, en ocasiones, estos se representan con rasgos humanos, más

²⁵⁶ Stephen Burge realizó en su tesis un estudio de los ángeles en el islam, a través del análisis de los *ḥadīṭ* compilados por el pensador del siglo XV Ŷalāl ad-Dīn as-Suyūṭī que pretende cubrir el vacío de estudios especializados sobre los ángeles en el islam, de gran importancia en esta religión pues es parte transcendental de sus creencias y cosmovisión.

que de animales. Sin embargo, en uno de los seis *ḥadīth* de Al-Ḥabā'ik se describen a *los Portadores del Trono* con formas zoológicas aludiendo a la idea de cuatro ángeles con forma animal, que se refieren a la Creación y con clara influencia de la imaginaria judeo-cristiana:

...Un ángel de entre ellos tiene la semejanza de un ser humano, que intercede por los hijos de Adán en su necesidad, y un ángel tiene la imagen de un águila, que intercede por los pájaros en su necesidad, y un ángel tiene la imagen de un toro, que intercede por el ganado en su necesidad, y un ángel tiene la figura de un león, que intercede por los animales depredadores en su necesidad...

No he constatado referencias en otros cuentos árabes en las que un ángel se presente en forma de gato, como en el 2, *Los siete gozos y las siete penas*, de los CVN, aunque sí que, en los cuentos y mitología árabe, se trata de un animal muy relacionado con los *ŷinn*, como ya he señalado anteriormente, y de ahí mi creencia en la islamización de este ayudante sobrenatural:

...Después de esto, se fue hacia un pueblo (esta chica) y vino [Nuestro Señor] —Alabado y Ensalzado sea— mientras ella caminaba sola por la montaña, y le salió al encuentro un gato y este gato era (como si dijeras) un ángel, y entendía todo: a los humanos, a los *ŷinn* y a todos. Nuestro Señor —Alabado y Ensalzado sea— se lo envió del Cielo; se lo envió a la montaña cuando vio todo lo que había sufrido la muchacha...

También en el cuento 8, *Manoscortadas*, después de que la heroína hubiera sufrido muchas injusticias, Dios se apiadó de ella y de sus hijos y le envió a un ser que parecía ser un ángel que le entregó un anillo mágico. No obstante, «el anillo real» o «anillo de Salomón» suele ser propiedad de los *ŷinn* en la mitología y en los cuentos árabes.

... se tumbó en un sembrado y en el sembrado había agua. Había un agujero con agua a su lado, colocó a sus hijos y se puso a darles el pecho. Dándoles el pecho, se le hizo de noche y se durmió. Durmió, se despertó y gracias al Señor -Alabado sea- se encontró con sus manos tal y como el Señor -Alabado sea-²⁵⁷ y se encontró el anillo del poder en su dedo anular; el anillo del poder. Mientras dormía alguien le había dicho:

-Despierta. No soy un demonio. El anillo del poder está en tu mano. Pídele lo que quieras y lo tendrás...

A través de estos ejemplos, se puede comprobar que, al igual que el hada de los cuentos europeos que protegen al héroe y a la heroína inocente contra el poder destructor de la bruja o el mago, los ángeles y sus formas animales protegen, generalmente, a las heroínas de los CVN de la madrastra y otros adversarios reales.

Una manera de restar valor a los méritos acaparados por las heroínas activas de los CVN es atribuir parte de sus logros a la mediación de un ayudante mágico, como el ángel-gato del cuento 2, *Los siete gozos y las siete penas*.

²⁵⁷ En los motivos de este cuento aparece que sus manos son restauradas por medio del agua, con ayuda sobrenatural (Üther, 2004: 379).

5.4.6. Los animales

Los animales que aparecen en los CVN, al igual que en los cuentos de otras tradiciones, se adaptan a la fauna existente en el entorno físico de sus narradores, la cual es en este caso el medio desértico y agrícola de los oasis egipcios. Así ocurre, a modo ilustrativo, en el único cuento de animales del *corpus*, el 1, *Los animales agradecidos y el hombre desagradecido*, donde los animales de su primer referente literario, el *Panchatantra*, eran un tigre, un mono y una serpiente, mientras que en el CVN se convierten en una serpiente, un ratón y un zorro. A falta de un estudio más pormenorizado y dedicado únicamente a este respecto, deduzco que el motivo por el cual es tan reducido el número de cuentos de animales en este *corpus*, en primer lugar respondería a una patente preferencia de esta población por otro tipo de cuentos, los de magia, en particular. No obstante, sí son protagonistas de algunos de los cuentos, donde aparecen según los arquetipos clásicos de la tradición araboislámica, así como también figuran como parte de los elementos del entorno cotidiano.

Según describe C. Vivian (2008: 19-22), la fauna salvaje del desierto es nocturna y la zona del Valle Nuevo, en concreto, cuenta con lagartijas, ratones, escorpiones; más de cien tipos de insectos catalogados, entre los que abundan grillos, escarabajos, polillas, arañas, garrapatas, avispas, ciempiés, caracoles, y langostas, y hay catalogadas hasta treinta y siete variedades de serpientes; siete de las cuales son venenosas.

En cuanto a los animales salvajes mamíferos, en la provincia del Valle Nuevo, se pueden encontrar, al igual que en el resto del desierto occidental egipcio, pequeños mamíferos como comadrijas, liebres, jerbos, ratones, ratas, zorros del desierto y erizos.

Egipto figura asimismo como una de las principales rutas de migración de pájaros del mundo; una migración que tiene lugar en el otoño desde Asia Central y Europa, pasan el invierno en Jarga y Dajla y se marchan en primavera. Entre los pájaros autóctonos, los predadores más comunes son el buitre y el halcón.

Los animales que aparecen con mayor frecuencia en los cuentos populares de los oasis del Valle Nuevo son los animales domésticos del entorno de esta comunidad: gatos, gallos, gallinas, cabras, palomas, corderos, caballos, yeguas, terneros y, el animal más útil y apreciado del desierto: el camello. Cumplen sus funciones cotidianas como monturas, animales de carga, de compañía, productores de alimentos o como alimento en sí mismos. Según Chebel (1995: 41-42), los animales domésticos son protegidos por los musulmanes, en función de la ayuda que les aporta. Además, una leyenda islámica previene que darán testimonio sobre sus amos en el Día del Juicio Final. A pesar de todo ello, al único animal al que se menosprecia y a cuya vida no se le da ningún valor es al perro, sobre el que trataré particularmente.

La presencia de todos estos animales domésticos se usa para aportar realidad y cercanía a los cuentos, como se aprecia en el cuento 3, *La anciana y su hija*:

... [La anciana] Tenía una cabra. Todos los días por la mañana, se levantaba por la mañana a ordeñar la cabra y vertía [la leche] frente a la puerta, en el camino».
 ...-Déjanos subirla en un automóvil porque no la vamos a montar en una yegua ni nada de eso...

...Llegó el siguiente viernes y el sirviente se llevó a *Şūr*, *Maṣṣūr* y a *Medanet ar-Rasūl*, los puso sobre la bestia, sobre el camello y sobre el caballo, y llegó frente a la puerta de la mezquita y se quedaron allí así y puso al niño con la niña y se puso a pasearlos...

La posesión de animales por parte de los héroes de los cuentos es un recurso usado para expresar riqueza y bienestar, como en el cuento 52, *La corona del rey*:

...-Dadle de todo. Dadle vacas, ovejas, cabras, oro, plata. Dadle todas las cosas, cargadle todas sus cosas, haced que vuelva de nuevo a [su casa] y que, cuando vuelva, viva tranquilo y a su aire, como él desee...

En cuanto a los animales salvajes, estos se muestran en los CVN con connotaciones casi siempre negativas: son insectos (moscas, escarabajos) y serpientes. La serpiente se considera en la tradición araboislámica un animal impuro y, tradicionalmente, la hostilidad entre el hombre y este animal empieza desde su primer encuentro. Además se relaciona con el mundo sobrenatural y subterráneo y con frecuencia se considera una manifestación del *ÿinn*. La compañía de estos animales sirve como castigo para los malos hijos, como ocurre en 25-26, *La gūla y el pozo mágico*, aunque también hay animales salvajes donantes del héroe o heroína, como los cuervos de los cuentos 25-26, y el zorro y la serpiente del cuento 1, pero siempre bajo circunstancias especiales.

5.4.6.1. El camello

La mayoría de los camellos se habían traído al Valle Nuevo desde Sudán, por medio de caravanas a través de la ruta caravanera de Darb el-Galāba, y actualmente se transportan en tren o camiones.

En los CVN, es un animal recurrente que aparece con funciones variadas: como animal de carga, como medio para transportar a la novia en la procesión (cuentos 25 y 44), como medio para probar el ingenio o como alimento de grandes banquetes. Como ejemplos de cuentos donde aparece el camello, vemos el cuento 17, *El rey y sus herederos*:

...Uno lo cogió y dijo:

-Este camello está tuerto.

Bien. El segundo dijo:

-Mirad qué os digo: Este camello carga con aceite.

Y el tercero:

-Este camello lleva dátiles.

Y no había más señal del camello más que las huellas de sus pisadas...

Así como el cuento 3, *La anciana y su hija*:

...Sacrifica este camello, córtalo y cocínalo. Yo tengo una *jatmīya*²⁵⁸ y les voy a leer el Corán a los niños. Salgo a rezar mientras tú preparas este camello y lo acabas para el banquete. Haz un banquete para invitar...

5.4.6.2. El perro

Este animal tradicionalmente despreciado en la cultura árabe se menciona en los CVN en dos circunstancias destacadas: una es para hablar de su carne (12, *El caballo verde*; 36, *El rey y sus hijos*) y otra es como medio de calumnia hacia la heroína (cuento 8 *Manoscortadas*). Luis Felipe Palacio Guerrero, en su artículo “Las mil y una noches árabes: un estudio simbólico”²⁵⁹ plantea que el simbolismo del perro en *Las mil y una noches*, en donde significa asco y la mayor decadencia para un humano, pueda proceder del sistema de castas hindú y/o tener un significado bíblico («mas los perros estarán fuera, y los hechiceros, los fornicarios, los homicidas, los idólatras, y todo aquel que ama y hace mentira». *Apocalipsis*, 22 y 14.)

En los CVN comer carne de perro se considera como uno de los peores castigos que se puedan infligir y un gran insulto hacia la persona a la que se le da de comer esta carne, puesto que por medio de su ingesta se la está comparando con este animal. De modo que, cuando el rey (cuentos 17-18, *El rey y sus herederos*) ofrece para comer perro a sus invitados haciéndola pasar por cabra, demuestra que es un hijo ilegítimo.

La segunda situación en la que se recurre a este animal es para calumniar a una heroína. La cuñada cambia la carta de *Manoscortadas* a su marido, informándole de que ha tenido dos hijos por otra en la que comunica que ha tenido dos perros:

...-¡Manoscortadas parió dos perros y yo soy su marido! Ve y coge a Manoscortadas, dale de comer, lávala, dale una caridad, pónselo en una bolsa que lleve en su cuello y dile adiós...

Por último, también dentro de esta tendencia a menospreciar absolutamente a este animal, es usado en el cuento 12, *El caballo verde*, para testar una posible comida envenenada:

...-Tu madrastra te va a matar. Te puso veneno en las palomas. No las comas; ve y échaselas al perro y cuando vuelvas, te encontrarás al perro muerto...

5.4.6.3. El gato

Los gatos son los animales por antonomasia relacionados con el mundo de los *ÿinn*, puesto que cuando estos recorren el mundo de los humanos adoptan forma de gato, como ya he señalado en este apartado al referirme a los *ÿinn*. Los *ÿinn* conviven con animales con capacidad de hablar como el gato que son invisibles al ojo humano y que también tienen sus

²⁵⁸ Ceremonia que tiene lugar cuando muere alguien, por un evento feliz o para cumplir una promesa, cuya principal característica es la recitación de todo el Corán.

²⁵⁹ Disponible en: www.javeriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/.../felipe_palacio_lasmil.pdf

propios monarcas, pero que se encuentran en una jerarquía inferior a la de los *ÿinn* antropomórficos y cuando los gatos recorren el mundo de los humanos adoptan su forma.

Al igual que los *ÿinn*, pueden ser buenos o malos: como *ÿinn* buenos se asimilan con los ángeles –quizás como una islamización de este personaje– (como el gato enviado por Dios a la heroína del cuento 2 que le ayuda a pasar las pruebas), y como *ÿinn* malos son ayudantes de los *gūl*, al igual que los cuervos de los cuentos europeos. Hablan y colaboran con los *gūl* para conseguir nuevas víctimas de las que chupar sangre (como en los cuentos 20-21). De hecho, recuerda Chebel (1995: 41-42) citando la obra de Al-Yāhiz, *Kitāb al-Ḥayawān*, que el temor de los árabes a los animales sobrenaturales hacía que estos pusieran a sus hijos nombres de animales con el fin de evitar sus ataques mágicos. Como ejemplos de las dos funciones diferentes del gato en los CVN:

...El gato le susurró en el oído a la muchacha. Le dijo:

-Pasa esto y esto y lo otro...

...-Id al campo y que cada uno coja un ramo de flores y si se le marchitan a la mañana siguiente, resultará ser una mujer y si se mantienen frescas, es un hombre...

...Ese gato lo oyó y durante toda la noche estuvo agarrando, arreglando, poniendo agua y rociando [...] estas flores. Rociaba agua que cogía en su boca sobre las flores de esta muchacha. Llegó la mañana, abrieron éste y ese ramo se encontraron [...] con que a las flores de la muchacha no se les había ido su aroma, estaban frescas y no se habían marchitado...

(2. *Los siete gozos y las siete penas*)

..Vino el gato (tenía un gato) y le dijo:

-Dame de lo que tengas en la boca o te apago el fuego. ¿Y qué les vas a cocinar así a tus tíos?

Ella le dijo:

-No tengo nada en la boca.

El gato le apagó el fuego. La pobrecita alcanzó a ver un fuego a lo lejos. Dijo:

-Voy a traer fuego de allí para hacerles algo de comer.

Y se puso a andar y andar hasta que se encontró con el fuego del *gūl*...

(20. *El gūl y los cazadores de gacelas* [versión A])

5.4.6.4. El símbolo del pájaro

En los CVN aparece, en varias ocasiones y de modo llamativo, la figura de un pájaro en relación con niños asesinados por un personaje femenino, lo cual me lleva a considerarlo como posible símbolo del niño asesinado a temprana edad, siguiendo los argumentos al respecto de Fares Khedr²⁶⁰ (2003: 63-4). Este folclorista ofrece el dato esclarecedor de que la población de la zona cree que los pájaros pueden reencarnar el alma de los difuntos que viajan de la tierra al cielo, que el pájaro no es más que una forma que adopta el alma humana. Si, según el antiguo imaginario egipcio, el ser humano después de su muerte se traslada a su vida en el otro mundo por el cielo, es lógico que su alma adopte forma de pájaro, puesto que solamente los pájaros puedan escuchar sus palabras y entenderlo en este viaje de tránsito. Por otra parte, Cirlot (1992: 91) señala que desde el antiguo Egipto, las aves simbolizan con gran frecuencia las

²⁶⁰ Señala Khedr que podría asimismo representar el alma de una persona que ha sido un mártir por defender sus creencias.

almas humanas, además del pensamiento y la imaginación. En tanto que Khedr también indica que los cuentos populares de Egipto reflejan la creencia de los antiguos egipcios de que las almas de los difuntos volaban al cielo en forma de pájaros y que los fallecidos a temprana edad se transformaban en un pájaro verde; lo cual conduce a la suposición de que algunos de los pájaros que aparecen en los cuentos podrían estar también representando esta antigua creencia de forma subyacente. Sería el caso del cuento 11, *El gallo verde*, donde el héroe es un niño al que asesina su madrastra y se reencarna en un gallo verde, después de que su hermana hubiese regado sus huesos (y al contrario de otras versiones árabes no recupera su forma humana). Además el verde es el color del islam y de la resurrección. Asimismo, las palomas en las que se convirtieron los hijos de la heroína del cuento 10 podrían simbolizar que la mujer del hermano de la heroína los habría matado al nacer y que su forma humana habría muerto al transformarse en animal. Otro pájaro aparece en el cuento 27-28, *Abū Šarra*, avisando a las niñas desvalidas de las intenciones antropófagas de la *gūla*, y asimismo también podría haber sido usado como representación simbólica del alma de otro niño, víctima de este monstruo.

5.5. Temas

5.5.1. Violencia y castigos

Sorprende la violencia y crudeza de muchos de los cuentos originales de la tradición oral. En general, los cuentos populares árabes son muy violentos y los cuentos de este *corpus* concreto están llenos de episodios particularmente crueles, sanguinarios y dramáticos, en los que los narradores describen las cruentas calamidades que sufren los héroes y particularmente las heroínas, así como los castigos infringidos a los malvados. Los CVN incluso añaden este tipo de episodios cuando no existen en las otras versiones árabes, como en el cuento 2, que es el ejemplo más destacado de todo el *corpus* en este plano.

5.5.1.1. La antropofagia

De acuerdo con Vaz (2008: 157-8), el canibalismo es un elemento básico de los cuentos de hadas y se relaciona con el motivo de la ingestión involuntaria de un hijo por su padre, simbolizando la semilla que regresa a su origen como castigo, por lo general, impartido por una mujer. El canibalismo connota el pasaje y la transubstanciación, la muerte y la renovación, y codifica las reflexiones sobre el poder femenino y las relaciones dentro de la familia. Cuando esas relaciones son entre parientes de la misma sangre, a menudo, los cuentos maravillosos lo traducen en un encantamiento. Generalmente, en los CVN, la antropofagia acostumbra a ser inducida o practicada por la madrastra, aunque también puede serlo por la hermana de la madrastra o por habitantes de pueblos lejanos. Como ocurre en los siguientes ejemplos:

...Los trataba malísimamente [...] ¡a los hijos de su marido! A sus hijos los trataba bien [...] Después de esto, mató al niño y lo cocinó. Y fue la niña y [...] lo sacó. [...] Él tenía un anillo en el dedo [...]. Ella cogió el dedo del niño, lo sacó y este dedo [...] se convirtió en un gallo...

(11. *El gallo verde*)

...Corría y corría tras ellas y así llegó a un pueblo, a un pueblo muy lejano. Se encontró en él con gentes salvajes y, al sentarse, toda la gente lo rodeó. Decían:

-Nos lo comemos.

(53. *El cazador cazado*)

Dos de los actos de antropofagia más dramáticos son: el que presuntamente comete el padre con sus hijos recién nacidos en el cuento 32, *La esposa paciente*, (primer ejemplo) además del lamento de arrepentimiento y resignación de la niña que está a punto de ser devorada por su tiasra *gūla* del cuento 27. *Abū Şarra* (segundo ejemplo):

...La mujer fue a traer a la partera, parió y tuvo una niña. Tuvo una niña y dijo... Este hombre fue y dijo:

-Toma, horneador. Ve, cógela, dásela al restaurante, mátala, cocínala y tráesela.

-[[*Con voz de espanto*]] ¡Ahhhh! La niña está cocinada y comida.

Le dijo a la mujer:

-Come tú también de ella.

Le dijo:

-No. Yo no como.

Dejó que fermentase al aire y se la trajo.

-Coge de su cadera. Coge de su brazo, coge de aquí, coge de allí.

Le dijo ella:

-[[*Con tono serio*]] No.

Él se la comió entera...

...-¿Por dónde te voy a comer?

-*¡Come de mis orejitas!*

¡Por no escuchar a mis hermanitas!

-¿Por dónde te como?

-*Come de mi boquita*

por no comer lo que mis hermanitas..

Pero también en los CVN la madrastra ansía matar al ayudante mágico que tiene características humanas. Lo intenta engañando con argucias a su marido para que lo sacrifique y así curarse de su fingida enfermedad, como en los cuentos 12 (*El caballo verde*) y 15 (*Sett el-Hosn y la cabra mágica*). Y en ambos la conservación de un órgano de este ser mágico asegura su presencia divina, que suele estar en el corazón, aunque en el cuento 12 y, a diferencia de las otras versiones árabes del mismo cuento, este órgano es el hígado, el cual, según Chebel (1995: 174), representa la sede del amor maternal, debido a lo cual es posible que el caballo (al igual que la cabra del cuento 12) podría estar representando a la madre muerta. Mientras que el reclamo de este órgano significaría la falta del correspondiente atributo en la madrastra, como vemos en el cuento 15:

...Fue su madrastra y se hizo la enferma. Le dijo a su esposo:

-Me apetece carne de cabra.

-Sí. Ehhh. Vale. Sacrificaremos cabras para ti.

Ella escogió la que ella sabía y dijo:

-Quiero esta cabra porque está gorda y bonita. Quiero esta cabra.

La niña vino y dijo:

-¡No, padre! No la sacrifiques [...].

-Padre, si la sacrificas, dame su corazón. Lo quiero para que la sustituya...

Y también en el cuento 12, *El caballo verde*:

... -A este tengo que matarlo.

Fue y se trajo una cáscara de huevo, la colocó debajo del colchón y cada vez que se movía la cáscara emitía un crujido y decía:

-¡Ay, mi pierna! ¡Ay, mi brazo! Se rompieron.

Y crujían las cáscaras. Se trajo a su doctor y le dijo:

-Dígale a mi marido que necesito el hígado de un caballo verde para curarme...

5.5.1.2. Las amputaciones

Otro elemento violento que se manifiesta reiteradamente en los cuentos de este *corpus* es la amputación de una parte del cuerpo como castigo, en especial el dedo, que generalmente lleva un anillo y representa al depositario del poder familiar o “el testimonio” de un acto consumado; o la lengua del mentiroso o de aquel que descubre un secreto. La ejecución de estas mutilaciones es expresada de manera especialmente cruenta y dramática, según se comprueba en el cuento 8, *Manoscortadas*:

...Trajo a su hermana y puso sus manos en la puerta y se las cortó. La muchacha se puso a llorar y se marchó. Dejó la casa y se fue. [...] Llegó a un pueblo con las manos sangrando. Tiene que comer de entre la basura ayudándose de la boca.

El cuento 2, *Los siete gozos y las siete penas*, añade a las otras versiones árabes el episodio del duelo a muerte y la amputación del dedo de la heroína, como sacrificio por su primo paterno y prueba de la victoria en batalla, como vemos en el cuento 2, *Los siete gozos y las siete penas*:

...-Ay, primo mío! He ganado, pero para mí matarte y meter tu sangre en un cántaro no es un premio.

-¿Y qué hacemos?

-Mira qué te digo: Cazamos una gacela, la matamos y ponemos su sangre en el cántaro. Me cortas el dedo y lo ponemos en la boca del cántaro para que piensen (¿qué?) que es mi sangre y digan que tú me has matado...

Por otra parte, y aunque no tenga que ver con amputaciones, cabe destacar que el dedo, también es la parte escogida por los *gūl* para extraer la sangre de sus víctimas y someterlos a su poder, y al frotarlo también pueden aparecer los animales agradecidos del cuento 1:

...Después de un tiempo breve, quiso marcharse; es decir, salir fuera y se encontró con que no tenía dinero. Entonces, vino este ratón. Frotó el dedo, chasqueó el dedo y llegó el ratón. Le dijo: Quiero que me traigas dinero ahora...

La lengua es el otro apéndice cercenado y se relaciona con la verdad, como la lengua del sirviente embustero que cortan las tijeras mágicas de la esposa sustituida en el cuento 9; o la revelación de los secretos ocultos de víctimas inocentes, como la lengua que cortan las hermanas a la niña obediente y habla desde el mar a su padre, como en el caso del cuento 30, *'Ayša y 'Ayūša*:

...Las niñas habían cortado su lengua y la echaron al mar. Llegó su padre y les dijo:

-¿Dónde está 'Ayūša?

-No está.

Después su lengua subió a la superficie del mar y habló:

-Soy... 'Ayša y 'Ayūša, padre,

me empujaron al mar, padre

por un poco de goma de mascar...

...El padre peregrinó y volvió. Frente al mar oyó a la niña. Por supuesto, oyó a... los peces se la habían comido y se habían dejado la lengua sin comer...

(29. *'Ayša y 'Ayūša* [versión A])

5.5.1.3. Los asesinatos

Como vimos en el asesinato de la hermana pequeña de los cuentos 29-30, *'Ayša y 'Ayūša*, —que castiga el padre con el ahogamiento en las acequias de las hijas culpables—, los asesinatos que cometen los diferentes seres malvados son atroces y despiadados, tanto como aquellos que se perpetran como castigos finales a los malvados adversarios de los héroes y heroínas. Los métodos para llevarlos a cabo suelen ser variados y algunos verdaderamente terribles, como el infanticidio que comete una de las antagonistas del cuento 8, *Manoscortadas*, la cuñada-sirvienta de la heroína (que es un motivo propio de la versión del Valle Nuevo de este tipo) y su expiación:

...Al dejarla en el camino, se fue a buscar al niño y lo colocó encima del horno. [...]. Cuando supo que el niño ¡habría muerto! sobre el horno, salió [del baño], se puso sus ropas y se fue [a casa]. Tan pronto como llegó, se puso sobre la cama a gritar diciendo:

...-¡El niño! ¡El niño! ¡El niño! Tu madre se escapó corriendo de mí, asfixió al niño y lo echó al canal...

Al final del cuento, el marido pregunta a su mujer sobre el castigo a aplicar a la suegra de la heroína, que tanto ha sufrido por su culpa, y ella propone descuartizarla ensañándose en su descripción:

-Mi sentencia es cortar su cabeza y hacer con ella un globo terráqueo para que jueguen tus hijos con él, haré con sus manos unas palas con las que construiré [...], con ellas los sirvientes echarán la leña al horno y con sus piernas haré unos hervidores de té para que jueguen con ellas los niños, con su espalda haré una mastaba para pasar sobre ella y todo este castillo estará sobre ella para que no pueda levantarse...

Además de estos, tenemos los casos especiales ya citados de los *gūl*, a los que se los mata quemándolos en el horno, o con leña y fuego. También estos seres sobrenaturales se relacionan con la sangre, que es su más preciado alimento y el cual consigue chupándosela a sus víctimas femeninas²⁶¹ (por ejemplo, cuentos 20-21, *El gūl y los cazadores de gacelas*). Por otra parte, según Chebel (1995: 376), la sangre está en el fondo de la actitud de sacrificio en el islam y el precio de sangre es un tipo de arreglo entre clanes procedente de una muerte accidental ocasionada por un individuo del clan contrario, según comprobamos en el cuento 2, *Los siete gozos y las siete penas*:

...-Quien gane traerá la sangre del otro en un cántaro...
 ...para mí no es un premio el matarte y meter tu sangre en un cántaro...
 ...Consiguieron una gacela, que mataron y después de matarla la desangraron en el cántaro y luego ella colocó... se cortó el dedo, lo puso en el cántaro, fue y ¿qué le dijo ese?:
 Le diré a mi padre y a mi madre: «Le gané, la maté y esta sangre del cántaro es suya»...

5.5.1.4. Los apéndices como castigo

Un método de punición leve a la dureza de corazón es la aplicación de apéndices visibles que deforman el físico, por medio de un ayudante o elemento mágico, que sirven para ridiculizar al rey o a su hija, y que el héroe utiliza para hacer notar su valía y enseñar una lección.

En el cuento 12, *El caballo verde*, para ablandar el corazón del rey y que le conceda la dote a su hija, el héroe pobre invoca a Dios para que le salga una enfermedad al monarca que sólo él pueda curar, y entonces le sale una joroba en la espalda, que cura dándole de beber leche de gacela. Mientras que en los cuentos 13-14, *La alfombra, la bandeja y la piedra*, en lugar de la corona que debería llevar como adorno en su cabeza la princesa, el héroe le da a comer dos dátiles mágicos y le salen dos cuernos de búfalo en ella. Con otros dos dátiles la cura y se casa con ella.

²⁶¹ Para más información sobre la relación entre sangre y género y su simbolismo en los cuentos, véase Cardigos (2009: 28-42).

5.5.1.5. La carne de burro como castigo

Otro castigo ejemplar es dar de comer carne de burro a la mujer adúltera, lo cual ocurre en el cuento 51. *El Calvo y la esposa infiel*. Además al ingerirla, se la está comparando con este animal:

... Enfermó y le vino una enfermedad que la hizo quedarse en cama y estuvo así una larga temporada [...] Después vino el doctor a su casa y le recetó [...] Le dijo que tenía que comer carne, pero no había carne en aquel momento. [...] Fueron y le trajeron carne de burro y le dieron de comer carne de burro y después de que mejorara y se levantara, le dijeron:

-Nosotros te dimos de comer carne de burro, carne de burro y...

Y se murió la señora después de haber comido carne de burro...

5.5.1.6. Dramatismo y crueldad hacia las heroínas

En el cuento 7, *El bonete de la invisibilidad*, el rey y padre de la princesa es un personaje violento que usa con su hija un castigo brutal: la deja colgada de un árbol para pegarle, ante la sospecha de su desobediencia (realmente es raptada):

...Y después fue, la colgó en el árbol y se ponía cada día a pegarle, cada día a pegarle. Su marido seguía buscando, buscando... hasta que la encontró. La encontró y entró para bajarla de este árbol...

En el cuento 32, *La esposa paciente*, el marido obliga a su mujer, a punto de dar a luz, a ir a buscar ella misma a la partera y arreglárselas sola, a lo que se suma lo que ya he señalado previamente: finge matar, cocinar a sus hijos recién nacidos y comérselos ante su esposa, para probar su paciencia y sometimiento a la voluntad de su marido.

Los CVN evitan motivos con contenido sexual que sí aparecen en otras versiones árabes, a excepción de los cuentos 37-38, *Senāys la Ingeniosa*, en los que un vendedor cruel y violento entra en la casa de las niñas solas y cada día acosa sexualmente a la menor:

...Maldita tú y maldita la boda de quien te adquiera. *Te llevarás dos besos y te daré dos mordiscos*. Vas a aprender. Te voy a enseñar. Te voy a enseñar...

Posteriormente, se casa con ella para vengarse y la noche de bodas le corta la cabeza (aunque en realidad lo hace a una muñeca que pone en su lugar a la novia).

5.5.2. Colores

Los colores blanco y negro aparecen como opuestos, y mientras el blanco simboliza la pureza y la alegría, el negro representa la deshonestidad y la tristeza. La hija de la anciana del cuento 3-4 se lava la cara y el agua sale blanca como la leche, representando así la blancura²⁶² de su cara; aunque en realidad se trate de la leche de su cabra.

Se maldice o castiga a alguien con que aumente su negrura o se vuelva negro. Para la cultura *wahatí* y la árabe, en general, este color era antiestético en la piel y se relacionaba con los esclavos. De hecho, los negros que desde la época faraónica llegaban a los oasis eran esclavos con los que comerciaban tratantes sudaneses, a través de la ruta de Darb el-'Arba'īn, como he mencionado en el apartado 2.2. En su acepción negativa el color negro es considerado como un mal presagio, y está asociado con el cuervo negro con plumas, que tiene una reputación pernicioso en el mundo árabe y es un pájaro de malos augurios, frente al color blanco, que es un color positivo en el islam y es el color de los ángeles. En los CVN, se compara al blanco con el nardo y con la leche y al negro con el alquitrán y los cuervos, como comprobamos en el cuento 26, *La gūla y el pozo mágico* (versión B):

Fue y envió a su hija, que decía cosas feas. Dijo [al ver a los cuervos]:

- ¡Ohhh, qué horribles son vuestras formas! ¡Muy feos! ¡Cuervos, qué negras y feas son vuestras formas!

Le dijeron:

- *Que la negrura a tus mejillas llegue
y a tus ojos no llegue.*

En términos generales, nuestro verde esperanza, para los árabes significa paz y bondad (azora LV, *El Clemente*), es el color del islam, y es símbolo de la resurrección en los cuentos. En lo que se refiere a la simbología del verde, en la cultura árabe está relacionado con los sentimientos y percepciones y representa la tranquilidad del alma (Qindil, 2009: 155).

En los CVN el color verde cobra especial protagonismo. Es el color del gallo en el que se encarna el niño asesinado por su madrastra (11, *El gallo verde*) y es el color del caballo (12, *El caballo verde*) que ayuda al niño víctima de su madrastra.

5.5.3. Tiempo

En los cuentos de magia, que componen la mayoría de los cuentos de este *corpus*, al igual que sucede en todos los cuentos folclóricos, el momento en que ocurre la acción es indeterminado, abstracto y se sitúa en un momento pasado, que sirve como indicador de que para los narradores no se trata de un suceso auténtico, y se define mediante una fórmula de inicio del relato, que suele ser habitualmente *kān fih* (había) o *kān* (era), o *kān yā mā kān* («Era ¡y cuántas veces fue!»), nuestro equivalente a «Érase una vez»), y otras fórmulas de inicio

²⁶² Cf. comentario sobre el color blanco en *El ideal femenino*, dentro del subapartado 5.4.2. y los tópicos de comparación, dentro del subapartado 5.2.5.

detalladas en el subapartado 5.2.4.1. *Las fórmulas de inicio* de esta Tesis. Mientras tanto, el discurso interno sí se suele organizar dentro de un espacio temporal, donde, en ocasiones, se especifica si la acción ocurre durante la mañana, la tarde o la noche e incluso, se puede llegar a precisar el día de la semana y la hora, como vemos en el cuento 49, *El šěj Moḥammed el Tonto y los cuarenta ladrones*:

...Salía a las siete de la mañana y no volvía [a casa] hasta las seis de la tarde. Volvía [a casa] a comer el pan, venía él y su esposa a comerlo. Cada día así hasta que un día el rey... hace mucho tiempo... -no hay más rey que Dios-, había un rey fulano y los ladrones y su jefe habían robado su tesoro...

La mañana es el momento del día en el que transcurren la mayor parte de las acciones y sucesos de estos cuentos y es también cuando se realizan las labores de la vida cotidiana doméstica y agrícola. Por la mañana los personajes trabajan sus tierras, ordeñan a los animales, las mujeres se bañan en pozos y manantiales..., mientras que por la tarde es cuando regresan al hogar tras trabajar en el campo. Es durante la noche cuando se ocultan los secretos (la anciana aprovecha para bañar a su hija ficticia), cuando los *gūl* van a visitar a sus víctimas, y los ayudantes de estas los hacen caer en sus trampas y los queman para lograr eliminarlos definitivamente. Al vislumbrarse el nacimiento del nuevo día es cuando se abren las puertas de los mundos mágicos habitados por los *ŷinn*.

Cabe reseñar que, en los cuentos 3, *La anciana y su hija* y 40, *El šěj Moḥammed el Tonto y los cuarenta ladrones*, se precisa el tiempo de las acciones internas de modo particularmente detallado, y es el cuento 3 el único que menciona el tiempo con referencia a la oración (el cual también es el que más elementos religiosos incluye), según se puede ver en este fragmento:

...el hijo del sultán llegó por la noche, después de la oración de la noche, debía hacer buenas obras y llevó una cesta de dátiles y llevó fruta junto a esta señora mayor...

Como señalo en el apartado 5.2. sobre los recursos narrativos, la indeterminación generalizada del tiempo en que sucede el conjunto de la narración se cristaliza en los relatos de este *corpus* con recursos habituales de la literatura popular que sirven para expresar esta vaguedad: “un día”, “el momento tal”, “cierto día”²⁶³, “cierto año”²⁶⁴. Otro recurso propio de la lengua árabe es el de duplicar el verbo para dar intensidad a la acción y con ello expresar el paso de un periodo largo de tiempo, como en el cuento 5, *La anciana y su hija* (variante 1): «...Se quedó mucho tiempo esta niña [...]. Ella y esta moza. Se quedaron mucho tiempo...»

En algunos cuentos, asoman referencias a objetos, instituciones y cosas, en general, propias de la sociedad moderna contemporánea mezcladas con esos cuentos de antaño que hablan de un mundo fantástico, como cuando el hijo del sultán parte de viaje porque le conceden una “beca” en el cuento 8 o cuando el sirviente del hijo del sultán llama a sus vecinos por el “micrófono” para convocarlos en una cena o cuando los vecinos proponen hacer la procesión de la novia en “coche” en lugar de a camello o a caballo, en el cuento 3, *La anciana y*

²⁶³ O traducido literalmente: «un día de entre los días».

²⁶⁴ Lit. «un año de entre los años».

su hija; o tocan el “claxon” de otro vehículo para avisar que están allí, en el cuento 49, *El šēj Moḥammed el Tonto y los cuarenta ladrones*. Esta mezcla de fantasía y realidad muestra una vez más que los informantes no pueden evitar remitirse a sus referencias más cercanas y cotidianas, según podemos apreciar en el cuento 49:

...-Está bien. Sólo una cosa: ¿Es posible que traigáis el tesoro aquí? Sobre las dos de la mañana para que nadie en absoluto nos vea.

Así que a las dos de la noche, tocó el claxon del coche frente a la puerta. Abrieron la puerta y trajeron el tesoro hasta dentro de la casa...

5.5.4. Espacio

Las fuentes de las geografías fantásticas narradas en los cuentos populares de tradición oral proceden, muchas veces, de la propia mitología, y en ellas se sitúan países tan fantásticos como los seres que los pueblan.

En los CVN, al igual que en el resto de las tradiciones, la mención a la lontananza suele ser el resorte con el que el narrador nos indica que entramos en el mundo fantástico de los cuentos maravillosos, donde pueden suceder hechos extraordinarios y sus habitantes se comportan excéntricamente, como el rey del cuento 33, *Un castillo en el aire*, que quiere que su visir construya un castillo en el aire bajo pena de muerte («Había allá un rey...»), o el rey de la isla distante que usa la fuente de comida del héroe como corona y a cambio lo llena de riquezas, del cuento 52, *La corona del rey*, («Había uno en un país...») o donde sus habitantes pueden incluso comerse a los forasteros que se atrevan a traspasar sus fronteras, como en el cuento 53, *El cazador cazado*:

...Había un hombre que se fue a cazar gacelas. Se ponía el sol y seguía cazando gacelas. Las gacelas corrían y él las seguía con su escopeta. Corría y corría tras ellas y así llegó a un pueblo, a un pueblo muy lejano. Se encontró en él con gentes salvajes y al sentarse, toda la gente lo rodeó [y empezaron a hacer propuestas sobre lo que harían con él]. Decían:

-Comámoslo.

Otra gente decía:

-Sacrifiquémoslo.

Lūlī, la hija de los *gūl*, es el ser sobrenatural que vive más lejos, confinada en un alto palacio, al que se llega tras cruzar seis países habitados por *gūl* y a la que solo se puede visitar cuando ella lanza sus cabellos entrenzados por la ventana; al igual que la Rapunzel de los hermanos Grimm (I, 1985: 102-5) o la Blancaflor de los cuentos populares de tradición oral ibérica.

Desiertos apartados (como en 22, *El monstruo y los gūl*) y montañas lejanas (como en 21, *El gūl y los cazadores de gacelas* [versión B]) son lugares que comúnmente se asimilan con misterios y peligros potenciales. Como ya he señalado en el apartado 5.4.6., dedicado a los *ŷinn* y a los *gūl*, las moradas que estos tienen sobre la superficie de la tierra se sitúan en sitios

alejados de las poblaciones del hombre, en los que los *ÿinn* viven con su propio ganado. En ellos las casas de los *gūl* y las *gūla* cuentan con grandes cocinas, donde asan burros enteros para saciar su voraz apetito (27- 28, *Abū Şarra*) y con un fuego que atrae a incautos humanos, los cuales deberán pagar a cambio un alto precio en sangre. Generalmente, son niñas que buscan lumbre para sus cocinas, apagadas por algún gato-*yinn* malintencionado (20, *El gūl y los cazadores de gacelas*) o buscan un utensilio doméstico para continuar con otras labores (25, *La gūla y el pozo mágico*). Este tipo de *gūl* que vive sobre la tierra cuenta en sus viviendas con objetos mágicos con capacidad de habla. En ocasiones son la propia flora y fauna de los jardines que están situados a la entrada de sus casas o incluso un pozo los que, además de hablar, poseen la facultad de premiar o castigar a aquel que se dirija a ellos y le juzguen merecedor de ello.

Para el imaginario de los habitantes de los oasis del Valle Nuevo, la montaña es un lugar ignoto en el que proliferan historias sobre sus moradores *ÿinn* (como la *ÿinniyya* de la ciudad fabulosa prohibida a los humanos del cuento 6), por todo lo cual el simbolismo de la montaña es el de un lugar de destierro del mundo de los humanos, aislamiento y soledad. Es posible que contribuya a esta representación mental que tiene la montaña en el inconsciente colectivo de los narradores del Valle Nuevo la existencia en la cosmología musulmana de una montaña que rodea al mundo terrenal y está separado de este por una región infranqueable, llamada Kāf, según registra J. Chevalier (1986: 725-6). Se trataba de una extensión obscura que haría falta cuatro meses por lo menos para atravesar. Inaccesible a los hombres, considerado como la extremidad del mundo, el Kāf constituiría el límite entre el mundo visible y el mundo invisible; y donde solo Dios conocería las criaturas que la habitarían.

Es en medio de las montañas, «un lugar deshabitado por el hombre», donde tiene lugar el duelo entre Es-Sett 'Anşār y su primo (cuento 2) y donde, tras su victoria, se queda sola y abandonada a su suerte. Por otra parte, en los cuentos 13-14, *La alfombra, la bandeja y la piedra*, se habla del aire de la montaña como eficaz remedio para la salud de la princesa raptada, complementado con una dieta buena y abundante, pero también como un lugar solitario donde nadie la encontrará. Asimismo es a las montañas a donde se exilia la heroína y los niños-paloma del cuento 10, *Las palomas*; y es el lugar remoto de destierro donde viven los tíos cazadores de gacelas de los cuentos 20-21, *El gūl y los cazadores de gacelas*.

A algunos de estos mundos insólitos o/y alejados se llega mediante objetos mágicos como el bonete de desaparecer (cuento 7), que se activa tras pronunciar el número «sesenta y uno» y lleva al héroe a un mundo submarino, y la alfombra mágica (cuentos 13-14) que traslada a un lugar muy distante en las montañas.

En una zona desértica con montañas un ángel se le aparece al héroe y le revela el lugar del tesoro del monstruo y los *gūl* del cuento 22, *El monstruo y los gūl*:

...Fue a una zona desértica y se quedó dormido. Poco después, alguien le dijo:

-¡Tú! ¡El que duermes!..., Le dijo [uno] de junto al Señor —Alabado y Ensalzado sea—.

Subió a la parte más alta del desierto, a las montañas y se puso a llamar y a llamar a su hermano...

Asimismo en el desierto de los CVN se pueden encontrar animales que actúan como personas y se convierten en ayudantes mágicos, como en el cuento 1, *Los animales agradecidos y el hombre desagradecido*:

...Era un hombre que caminaba perdido por el desierto; es decir, salió fuera de su pueblo y se perdió en el desierto. Caminaba por el desierto muy sediento, sin saber de ningún lugar donde poder beber, así que prefirió caminar por el desierto, cuando encontró un pozo profundo en cuyo el fondo había agua y tenía unas escaleras...

5.5.4.1. Espacios acuáticos

Como he señalado en el apartado 2.3. *El agua*, en los CVN mientras al mar se le adjudican connotaciones negativas, las de los pozos y manantiales son positivas, y esto se aplica igualmente en los mismos espacios del mundo fantástico. Para Chebel (1995: 354), el pozo posee una significación simbólica y ritual como agua salvadora donde se echa el mal que la tierra produce y se recoge el bien, lo cual podría justificar la idea de que en su fondo no habría nada bueno, pero que lo que de allí procede o vive se podría transformar en un ser bueno al salir de él.

En cuanto a su faceta como espacio fantástico, Lacoste-Dujardin (1982: 118), señala que el mar, también en los cuentos de otras tradiciones árabes, como los de la Cabilia (Argelia), es un lugar de no retorno y una frontera por excelencia entre el mundo imaginario y el habitado. En el mar viven los *ýinn* (cuentos 3-4), y asimismo el pozo se relaciona con los *gūl*. En el cuento 3, *La anciana y su hija*, es al lado de un pozo donde la anciana accede al submundo de los *ýinn* y la *gūla* de los cuentos 26, *La gūla y el pozo mágico* [versión B] posee un pozo mágico en su jardín. Resulta llamativo ver como en este mismo cuento aparece la palabra “pozo” como elemento positivo y la palabra “mar” como negativo, según se puede comprobar en el uso que hace de estos términos la narradora del cuento 26:

...-¡Oh pozo! ¡Oh pozo!
Salió mucho oro.
-¡Oh pozo! ¡Oh pozo!
Salieron muchos brazaletes [...]

-¡Oh mar!
Salieron muchas moscas.
-¡Oh mar!
Salieron muchos alacranes.

En el mar se entierra el corazón de la cabrita del cuento 15, *Sett el-Hosn y la cabra mágica*, donde recuperará su vida transformada en otro ser vivo que pueda seguir ayudando a la heroína:

...Ella cogió el corazón de la cabra, salió fuera de casa, se fue hacia el mar así y enterró el corazón. Todas las mañanas lo alimentaba y apareció [sobre él] un árbol...

Todos estos espacios fantásticos y los misterios y peligros que los rodean traen, muchas veces, fatales consecuencias a los protagonistas de los CVN, en especial en lo que se refiere a los lugares apartados del desierto y las montañas. De este modo, se advierte a los receptores de los cuentos de la fatalidad de su transgresión, lo cual que podría ser reflejo de la realidad histórica de esta sociedad expuesta a continuas invasiones de gentes foráneas que se aprovechaban de sus recursos y los supeditaba a sus imposiciones y abusos, según referí en el apartado 2.4.

VI. CONCLUSIONES GENERALES

El cuento popular de tradición oral posee una función transcendental como registro integrador de las costumbres, tradiciones, ideas, valores, filosofía y expresiones artísticas de una sociedad y, especialmente, de aquellas que han sido mayoritariamente ágrafas como la del Valle Nuevo, donde el cuento ha tenido un cometido determinante como mecanismo de cohesión y coerción. Este trabajo de investigación ofrece un *corpus* inédito de una región discriminada tanto por estudios generales como especializados sobre el cuento popular y aporta un estudio novedoso que ha pretendido llenar este vacío. Para llevar a cabo esta labor, he cumplido los objetivos propuestos al comienzo de esta Tesis, que ambicionaban prestar una visión holística de los cuentos de esta región, relacionándola con la sociedad que los cuenta.

Con respecto al primer objetivo, y tras la labor de campo, he realizado la transcripción del registro oral al escrito en el dialecto original en el cual fueron transmitidos y su posterior traducción al castellano. He mantenido las marcas propias de la oralidad, en la medida en que estas no interfirieran en una lectura mínimamente fluida para el lector al que se dirige esta Tesis, para lo cual he seguido la premisa de que toda traducción debe adaptarse a la situación comunicativa de la lengua meta. Tras superar los numerosos escollos de comprensión con los que me encontré, creo haber logrado la finalidad de ofrecer un *corpus* inédito traducido y accesible tanto para arabófonos como para castellanohablantes, lo que supone un gran avance en el conocimiento de esta tradición oral.

Estimo que conseguí alcanzar el segundo objetivo al haber clasificado los cuentos según el catálogo universal (ATU) y el árabe (HE-S), para que pudieran ser objeto del posterior estudio comparativo que me propuse. La mayoría de los cuentos del *corpus* pertenecen al tipo de «cuentos de magia» (27 de un total de 53 cuentos) o contienen motivos de magia, aunque estén catalogados en otro grupo, mientras que solo uno de ellos se corresponde con los denominados «cuentos de animales». El haberlos clasificado supone un gran avance, puesto que así podrán ser incluidos en futuras catalogaciones del cuento universal o formar parte de nuevos estudios que utilicen el método de la Escuela de Helsinki y de este modo analizar cómo se comportan las versiones del Valle Nuevo a diferencia de otras. Por consiguiente he contribuido a ampliar el posible rastreo de los comportamientos de los diferentes tipos, insertando los cuentos del Valle Nuevo en el mapa de estos viajes de ida y vuelta que realizan los cuentos de tradición oral.

El tercer objetivo consistía en elaborar un análisis de cada cuento de este *corpus* en el que realizar un estudio de sus personajes, temas, motivos y símbolos, cotejando su comportamiento con las otras versiones del mismo tipo de las tradiciones egipcias, árabes y europeas, para comprobar qué poseían de original y los hacía diferentes del resto o, si por el contrario, no divergían de los cuentos de los otros *corpus* manejados. Conseguí trabajar con un número considerable de catálogos de cuentos de diferentes tradiciones y, tras compararlos, extraje los elementos más significativos para así presentar cuál era la realidad propia de estos relatos. Con esto quise completar el perfil de su sociedad, descubriendo su hermenéutica, su contenido sociocultural y sus posibles funciones intrínsecas como perpetuadores y transmisores de unos valores y un modelo social concreto, para lo cual tuve en cuenta la teoría de la influencia de los actos de habla de Austin y Searle.

Como meta secundaria, quise ofrecer una parte más descriptiva en la que aportar una contextualización histórica, geográfica, social y lingüística para conocer su procedencia: su entorno cotidiano, su dialecto, quiénes eran sus narradores y quién su audiencia. A mi modo de ver, la inserción de fotos ilustrativas, un vocabulario visual (elaborado con fotos que yo misma tomé durante mi trabajo de campo) y notas a pie de página en la traducción de los cuentos, ha colaborado en la decodificación de la riqueza etnográfica y cultural contenida en estos relatos. Con ello pienso que he logrado contribuir a comprender mejor estos cuentos que forman parte de una sociedad concreta, a la vez que estas adiciones podrían acercar un poco más al lector a imaginar el mundo y personajes descritos, según se encontraban dibujados en la mente de sus narradores.

En cuanto a los recursos narrativos empleados, solo he encontrado ciertas fórmulas y estribillos rimados usados para facilitar la memorización y la transmisión de los cuentos propios de esta tradición cuentística. Lo más destacable en este aspecto es que los relatos de este *corpus* son prolíficos en las fórmulas de cierre y minimalistas en las de inicio, que meramente remiten a un tiempo pasado por medio del verbo *kāna* (era, fue). Mientras tanto, en los otros aspectos formales, los CVN no se diferencian en nada especial del resto de sus vecinos árabes y en definitiva forman parte de un fondo universal común donde los recursos empleados en los cuentos populares de tradición oral se repiten, por lo que me he limitado a hacer un estudio descriptivo de estos aspectos, sin sumergirme en un nuevo trabajo comparativo profundo.

Después de la realización del trabajo, la conclusión esencial a la que he llegado es que en los cuentos analizados del Valle Nuevo aparecen los mismos motivos de otros cuentos árabes y, lo que es más significativo, de los cuentos europeos, a pesar de la distancia cultural que existe entre la cultura oriental y la occidental. Los narradores de los CVN fueron mayoritariamente gente analfabeta que no habían salido nunca de su región, por lo que sus influencias habían sido siempre árabes, pero, paradójicamente, seguían contando las mismas historias que ya se habían contado en Europa y donde se habían adoptado propias. Este hecho viene a asentar la teoría del origen de los cuentos orales en un fondo narrativo de la India y la antigua Persia, propuesta por los folcloristas Théodor Benfey (1859), Enmanuel Cosquín (1886) o F.M. Luzel (1887), según la cual estos fueron transmitidos de una cultura a otra a través de los viajes, las migraciones y las predicaciones religiosas (expansión del islam, peregrinaciones a

La Meca...). De esa manera habrían sobrevivido, llegado a los oasis del Valle Nuevo por las rutas de comercio que los atraviesan y allí se habrían adaptado al medio natural, al espacio temporal, así como al marco social del Valle Nuevo donde se establecieron; lo cual no deja de ser una característica propia de la literatura popular.

En este estudio he constatado cómo estos cuentos nos conducen a la realidad cotidiana de este pueblo desconocido en Occidente e incluso en el resto de Egipto. Por un lado, reflejan una realidad social pero, por otro, también crean y autentifican ese mundo social y moral, en un flujo bidireccional. Usan el poder sancionador de la comunidad al aceptar como válidos los actos de habla contenidos en el cuento. Además este mismo poder habría desechado aquellos cuentos que no se adecuaban a las normas de la comunidad en el momento en que se contaron. Los cuentos populares ocupaban ese papel de creadores de opinión pública e imaginarios sociales, al modo de los medios masivos de comunicación en la actualidad. La transmisión del cuento provoca una respuesta en su receptor y consigue perdurar un modelo de sociedad y unos valores concretos, a través del que los narradores interpretan y transmiten su visión del mundo, de la vida y de la sociedad. He buscado descifrar y esclarecer el significado detrás de la palabra que esta sociedad concreta recibió desde muy antiguo a través de la tradición oral. He partido también de la idea de que el conjunto de todos estos componentes reflejan el *ethos* de esta comunidad; es decir, los rasgos y modos de comportamiento que conforman el carácter o la identidad de esta sociedad y su inconsciente colectivo. El cuento folclórico también se ha adaptado al contexto social del Valle Nuevo adquiriendo, aparte de su función como medio de entretenimiento, una función pedagógica, para fijar sus ideologías particulares, principalmente a través de acciones y personajes; habida cuenta de que, en este género, los personajes son figuras arquetípicas, cada una de las cuales representa un modo de comportamiento. Estos relatos adoptan el papel de depositarios de las tradiciones, y son transmitidos generalmente por la gente de más edad de la comunidad.

Una vez llegado a este punto, nos interesa saber cuáles fueron las ideas, normas y gustos plasmados en estos relatos y qué hizo que estos cuentos fueran adoptados como propios. Según las conclusiones derivadas del análisis realizado en esta Tesis, estas serían las que señalo a continuación.

Los temas más comunes se dirigen a entretener, pero también a enseñar al oyente a distinguir el bien del mal y a preservar los valores sociales más apreciados por la comunidad a la que pertenecen, que acostumbran a ser los valores tradicionales propios de la sociedad tribal beduina: la hospitalidad, el coraje, la honestidad, el honor, la generosidad y la lealtad.

Sobre todo, se manifiestan en los cuentos del Valle Nuevo las relaciones entre padres e hijos y los deberes que estos tienen para con sus progenitores, en donde se valora especialmente la obediencia y respeto al padre. Se reflejan en los CVN las preocupaciones que dan las hijas antes de casarse y la idoneidad de que no salgan de sus casas bajo ningún concepto, ni dejen entrar a ningún hombre ajeno a la familia, a la vez que se les advierte de los peligros y fatales consecuencias de transgredir esta ley.

Los CVN reflejan la posición y los roles tradicionales árabes de hombres y mujeres establecidos por la comunidad. El héroe se define en especial por características tales como el orgullo y la valentía, pero destaca también la picaresca como recurso valorado del héroe, lo

que parece indicar la inclinación particular de la audiencia de los cuentos del Valle Nuevo por esta última particularidad.

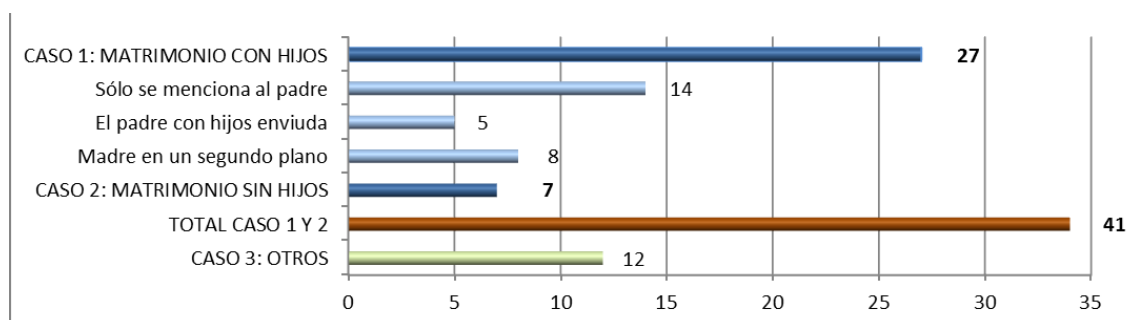
En la mayoría de los cuentos del *corpus* se muestran actitudes y comportamientos estereotipados de la mujer, fruto de una sociedad de estructura patriarcal. Ella es la encargada de la cocina, la que trabaja en el campo, cuida de los hijos y debe sometimiento al padre, al marido o al hermano. No obstante, las heroínas con nombre propio (Es-Sett el-'Anṣār, Senāys y Lūlī) son mujeres ingeniosas que se rebelan contra la situación establecida por la sociedad. Contrastan con el habitual papel del personaje femenino, pero al mismo tiempo son débiles y sumisas (Manoscortadas, Sett el-Ḥosn) y esperan a que un príncipe tome la iniciativa de desposarlas.

Las heroínas célibes deben demostrar su bondad, paciencia, espíritu de sacrificio y habilidades domésticas antes de casarse, y no salir de la casa familiar hasta su boda; aunque, a veces, tras ser víctimas de una situación injusta, adoptan papeles similares a los de los héroes. Por otro lado, la mujer casada es un ama de casa que no goza del derecho a tomar decisiones importantes, le debe absoluta lealtad y sometimiento a su marido y no debe dudar nunca de él, aunque la someta a las pruebas más crueles (32, *La esposa paciente*). También hay cuentos en los que la esposa se muestra como un personaje incapaz de guardar los secretos de su marido (22, *El monstruo y los gūl*). Por otra parte, casi ninguna mujer escoge su matrimonio en los cuentos del Valle Nuevo y muchas de ellas son raptadas.

La mayoría de las adversarias, tanto reales como sobrenaturales, son del género femenino; especialmente en el ámbito familiar: la madrastra, la suegra y la cuñada. Puesto que solo puede haber una matriarca en el hogar, las suegras (y en segundo lugar, las cuñadas) luchan por el poder y el control del hogar, que suele conducir a la calumnia de la heroína-víctima y su expulsión de la casa familiar. Y en el plano mágico, la enemiga más temeraria es la *gūla*.

En cuanto a la figura de la madre, se hace también patente el patriarcalismo de esta sociedad desde el comienzo del cuento. Los CVN transmiten unos ciclos vitales donde la figura del padre hace invisible a la madre dentro de un modelo de sociedad patriarcal, donde el tener hijos varones es decisivo para la mujer casada y condiciona su valor como esposa. Numerosos cuentos de este *corpus* comienzan con la muerte de la madre, o simplemente se obvia, y en el relato cobra protagonismo solo el padre del héroe o heroína. En el siguiente cuadro, podemos comprobar cómo de los 53 cuentos del *corpus*, 41 se inician a partir de un matrimonio, 27 de los cuales se refieren a un matrimonio con hijos y dentro de ellos solo en 14 se menciona al padre:

XIV.



Además de los modelos transculturales de comportamiento de los héroes y heroínas, los cuentos folclóricos siguen por añadidura los preceptos islámicos: van a la mezquita, se casan «según la tradición del Profeta», peregrinan a La Meca y llevan a cabo otras ceremonias religiosas relacionadas con los ciclos vitales y la oración.

Hemos comprobado que también se previene del riesgo que corren tanto héroes como heroínas (especialmente ellas) de adentrarse en espacios fuera del ámbito familiar (montañas, desiertos y cuevas donde suelen habitar los *gūl* y otros monstruos terribles que chupan la sangre, matan o a veces comen a humanos incautos). En estos lugares sus habitantes tienen costumbres raras e incompresibles y pueden suceder los acontecimientos más insólitos. La antropofagia acostumbra a ser inducida o practicada por la madrastra, pero también puede serlo por la hermana de la madrastra o por habitantes de pueblos lejanos. Este miedo podría estar justificado porque los oasis del Valle Nuevo estuvieron históricamente expuestos a continuas invasiones foráneas para aprovecharse de sus recursos y sujetos a sus imposiciones y abusos. Pero también se expresa frecuentemente el miedo al mar: un espacio con connotaciones negativas, donde se ocultan las muertes.

Los elementos sobrenaturales son un componente muy significativo de estos cuentos, donde los objetos, ayudantes y adversarios mágicos los llenan de belleza y colorido. En el mundo imaginario de los habitantes del Valle Nuevo, el principal ser sobrenatural al que se teme es el *gūl* o la *gūla*, mientras que los *yinn* suelen manifestarse en su naturaleza femenina, como bella esposa sobrenatural a la que el héroe rapta.

En general, los cuentos populares árabes son muy violentos, pero en los cuentos de este *corpus* abundan los motivos especialmente crueles, sanguinarios y dramáticos que acostumbran a tener como víctima a una mujer y no existen en otras versiones orales del mismo tipo en las tradiciones vecinas. Describen escenas en las se detallan peleas y métodos de matar de modo sumamente explícito. Incluyen amputaciones desalmadas, asesinatos de niños (bebé asfixiado en un horno), antropofagia (lamento de una niña pequeña antes de ser devorada por la *gūla*) y el vampirismo de la *gūla*. En otras se mencionan cómo los peces se comen el cuerpo de una niña asesinada por sus hermanas y se dejan la lengua sin comer; a una mujer abandonada dando el pecho a su bebe metida en un agujero a la intemperie...

Asimismo he constatado que los cuentos del Valle Nuevo están cargados de símbolos de los cuales los más recurrentes son: el jardín para referirse a la fertilidad de la mujer, el jardinero para representar al hombre que pone la simiente en él, la muñeca como sustituta de la novia y el pájaro para simbolizar al niño asesinado cuyo origen posiblemente se refiera a mitos del Egipto faraónico. Además, se utiliza al color verde como atributo adicional de un animal sobrenatural.

El estudio de un *corpus* inédito supone tratar un amplio tema con múltiples vertientes, por lo que todos los puntos tratados en esta Tesis son susceptibles de ser desarrollados con más detalle. Por consiguiente, el último objetivo de esta Tesis será que sirva para establecer unos cimientos de los que partir en futuros estudios.

Como futura línea de investigación concreta propongo que, una vez que ya se ha publicado la recopilación de cuentos populares efectuada por Fares Khedr, lo primero sería realizar un estudio que la englobe y poder verificar si se repiten los mismos patrones que he

constatado en los cuentos fantásticos del mi *corpus*. Esta publicación fue editada a finales de diciembre de 2015 y no salió a la venta hasta este año, cuando logré acceder a él mi trabajo de investigación ya se encontraba muy avanzado para introducirlo dentro de mi estudio. Los cuentos que él ha recopilado pertenecen a una generación posterior a la mayoría de los narradores de mi *corpus*, por lo que sería interesante comprobar si siguen manteniendo los mismos intereses, preocupaciones y modelos sociales. A pesar de que ha habido una emigración importante de gente del Valle del Nilo y, en especial de El Cairo, a esta región, pienso que estas diferencias no deberían ser demasiado significativas todavía, pero sería interesante verificarlo. Además, una vez que he sentado las bases generales para su estudio, sería más fácil incluir y estudiar los comportamientos concretos de otro grupo de cuentos de la misma zona, que conformara un *corpus* más amplio y recogiera otros relatos orales existentes.

Por otra parte, algunos de los cuentos de este *corpus* no tienen una clasificación dentro del catálogo universal o el de ATU, por lo que podría retomarse esta cuestión para darles un número nuevo, que yo no he hecho porque no era el objetivo de mi Tesis.

Los elementos que aparecen en los cuentos recogidos en el Valle Nuevo son abundantes y su estudio posee múltiples vertientes y posibilidades de ampliación, que harían este trabajo interminable. Sin embargo, considero que con esta Tesis he contribuido a establecer unas bases y a llenar una parte importante del vacío contextual y analítico que existía en torno al patrimonio oral del Valle Nuevo. Pienso que después de 304 páginas dedicadas a este estudio de doctorado es momento de poner punto final a mi trabajo y un punto y seguido para el trabajo de otros investigadores interesados en este campo. De esta manera, doy por concluida esta inmersión en una tradición literaria procedente de gente iletrada, pero cuyos relatos descubren una tradición cuentística rica y antigua, cargada de elementos de diversa naturaleza que nos ayudan a acercarnos a una cultura diferente; en un mundo fantástico poblado por los *gūl*, las *gūla*, los *ŷinn* y otros seres sobrenaturales, pero también cargado de valores que se desean perpetuar, modelos a imitar y adquisición de compromisos para el oyente original de esta sociedad; una sociedad y una cultura popular que espero haber colaborado a recuperar de su olvido confiriéndole el reconocimiento merecido. Y como dirían los narradores de esta colección de cuentos:

...Si la llave tuviera, un poco de manzana te diera.

Y morita a morita, se acabó la historietita.

VII. BIBLIOGRAFÍA

7.1. Catálogos y colecciones de cuentos usados

Aarne, Antti y Thompson, Stith (1995) [1961]. *Los tipos del cuento folklórico. Una clasificación* (Fernando Peñalosa, trad.). Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, FFC, 258.

Andersen, H.C. (1964). *Cuentos completos*. Madrid, Labor.

Artin Pacha, Yacoub (2005) [1895]. *Cuentos populares del valle del Nilo* (Esteve Serra, trad.). Palma de Mallorca, El cálamo.

Abū-l-Layl, Jālid (2008). *Al-mar'a wa-l-ḥaddūta. Dirāsāt al-'ibdā' al-ḥakā'ī aš-ša'biyy li-l-mar'a al-miṣrīyya* (La mujer y el cuento. Estudio sobre la creatividad de la mujer egipcia en la cuentística popular). El Cairo, Al-'Ayn.

Abu-Lughod, Lila (2008). *Writing Women's Worlds: Bedouin Stories*. Berkeley, University of California Press.

Basset, René (1903). *Contes populaires d'Afrique*. París, Guilmoto.

— (2005). *1001 contes, légendes et récits arabes. Antología de René Basset (1924-1926)*. París, Collection Merveilleux n° 29.

Ben Amos, Dan y Noy, Dov (2011). *Folktales of the Jews, Vol. 3 (Tales from Arab Lands)*. Filadelfia, The Jewish Publication Society.

Benfey, Theodor (1859). *Panschatantra. Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen*. Leipzig, F. A. Brockhaus.

Boccaccio. *Decamerón* (2010) [1353] (Anna Girardi, ed. y Pilar Gómez Begate, trad.). Barcelona, Espasa.

Boggs, Ralph Steel (1930). *Index of Spanish folktales, classified according to Antti Aarne's "Types of the folktale"*. Chicago, University of Chicago.

Burton Richard F. (trad. ed.) (1984) [1885]. *Arabian Nights: The Book of the Thousand Nights and a Night*. Vols. 1-10. Londres, Collector's Library Editions.

Bushnaq, Inea (1986). *Arab Folktales*. New York, Panteon Books.

Camarena Laucirica, J. y Chevalier, Maxime. *Catálogo tipológico del cuento folklórico español*, I. Cuentos maravillosos (1995), II. Cuentos de animales (1997), III. Cuentos religiosos (2003), IV. Cuentos-novela (2003b). Madrid, Gredos.

Cansinos Assens, Rafael (introducción y trad.). (1971). *Las mil y una noches (Libro de)*. Madrid, Aguilar.

Cardigos, Isabel (2006) *Catalogue of Portuguese Folktales*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, FFC, 291.

— y Correia, Paulo J. (2016) *Catálogo dos Contos Tradicionais Portugueses Vol 1 , Com as Versões Análogas dos Países Lusófonos*. Oporto, Afrontamento.

Espinosa, A. M. (1946) [1923]. *Cuentos populares españoles*, vol. I. Madrid, CSIC.

Espinosa, Aurelio M. (hijo) (1946b): *Cuentos populares de Castilla*. Buenos Aires y México D. F., Espasa-Calpe.

— (1987 y 1988). *Cuentos populares de Castilla y León*, 2 vols., Madrid, CSIC.

— (2009). *Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Gil Grimau, Rodolfo (1987). *Cuentos al sur del Mediterráneo*. Madrid, Ediciones de la Torre.

— (1988) e Ibn Azzuz, Mohammed. *Que por la rosa corrió mi sangre. Estudio y antología de la literatura oral en Marruecos*. Madrid, Ediciones de la Torre.

González Sanz, C. (1996). *Catálogo tipológico de cuentos folklóricos aragoneses*. Zaragoza, Instituto Aragonés de Antropología.

Gómez Cifuentes, Sebastián (ed.) (2000). *Cuentos y Leyendas del Antiguo Egipto*. Madrid, Miraguano.

Grimm, J. y W. (1985) [1812-1815]. *Cuentos de niños y del hogar*. 3 tomos. Madrid, Anaya.

Guillén Robles, F. (1994) [1885-1886]. *Leyendas moriscas*. 3 tomos. (M.^a Paz Torres, ed.). Granada, Universidad de Granada.

el Koudia, Jilali (2003). *Moroccan Folktales*. Siracusa, Syracuse University Press.

Jason, Heda (1965). "Types of Jewish-Oriental Oral Tales". *Fabula*, 7, pp. 115-224.

Khedr, Fares (2012) *Al-mudun al-maṣḥūra wa-l-mu'taqadāt aš-ša'biyya: dirāsa maydāniya fī ba'ḍ qurà wāḥat ad-Dājila* (Las ciudades maravillosas y las creencias populares: estudio de campo en algunas poblaciones del oasis de Dajla). Tesis doctoral. *Al-ma'had al-'ālī li-l-funūn aš-ša'biyya. Akādīmiya al-funūn*. El Cairo.

— (2015). *Sahrāyat al-layl. 100 ḥikāya ša'biyya min wāḥat ad-Dājila* (Las veladas nocturnas. 100 cuentos populares del oasis de Dajla). El Cairo, *al-Hay'a al-miṣriyya al-'amma li-l-kitāb*.

Kossmann, Maarten (2000). *A Study of Eastern Moroccan Fairy Tales*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, FFC 274.

Lacoste-Dujardin, Camille (1982) [1970]. *Le conte kabyle: etude ethnologique*. París, François Maspero.

Lane, Edward W. (ed. y trad.) (1865) *The Thousand and One Nights, commonly called in England the Arabian Nights Entertainments*. 3 vol. Londres, Routledge.

López, Jesús (ed.) (2005). *Cuentos y Fábulas del Antiguo Egipto*. Barcelona, Trotta.

López Enamorado, M^a Dolores (2000). *Cuentos populares marroquíes*. Madrid, Alderabán.

— (2003) *Cuentos en la "Yemá el-Fná"*. Sevilla, Fundación Tres Culturas.

Maspero, Gaston (1988) [1889]. *Les contes populaires de l'Égypte ancienne*. Paris, Maisonneuve&Larose.

Menéndez Pelayo, M. (1890–1908). *Antología de poetas líricos castellanos desde la formación del idioma hasta nuestros días*. Madrid, Vinda de Hernando.

Meinhof, Carl (2001). *Cuentos Africanos*. Barcelona, Océano-Ámbar.

Moscoso García, Francisco (2012). *Aproximación al cuento narrado en árabe marroquí*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica.

Muhawi, Ibrahim y Kanaana, Sharif (1989). *Speak, bird, speak again*. Berkeley y Los Ángeles, University of California Press.

Noia, Camiño (2002). *Contos Galegos de tradición Oral*. Vigo, Nigratrea.

— (2010). *Catálogo tipolóxico do conto galego de tradición oral: clasificación, antoloxía e bibliografía*. Vigo, Universidade.

Oriol, Carme y Pujol, Josep M. (2003). *Índex tipològic de la rondalla catalana*. Barcelona, Generalitat de Catalunya.

PANCHATANTRA of Vishnu Sharma (1925), (Trad. al inglés de Arthur W. Ryder). Chicago: The University of Chicago Press.

PANCHATANTRA (2001). (José Alemany y Bolufe, trad.). Barcelona, Círculo de Lectores.

Perrault, Charles (2002). *Contos Completos de Charles Perrault*. (Gustavo Martín ed.; Joëlle Eyheramonno y Emilio Pascual, trad. y notas). Vigo, Xerais.

Rabadán Carrascosa, Montserrat (2003). *La jrefiyye palestina: literatura, mujer y maravilla. El cuento maravilloso palestino de tradición oral. Estudio y textos*. México, El Colegio de México.

— (2002) *Cuentos palestinos de tradición oral. ¿A dormir o a contar?* Madrid, Editorial Cantarabia.

Sirḥān, Nimr (1974). *Al-ḥikāyāt aš-šaʿbiyya al-filasṭīniyya* (Los cuentos populares palestinos). Beirut, Al-muʿassasa al-ʿarabiyya li-d-dirāsāt wa an-našr.

Rahmouni, Aicha (2014). *Storytelling in Chefchaouen Northern Morocco: An Annotated Study of Oral Performance with Transliterations and Translations*. Leiden, Brill.

al-Shahi, Ahmed & Moore, F.C.T. (1978). *Wisdom from the Nile: a collection of folk-stories from northern and central Sudan*. Oxford, Clarendon Press.

el-Shamy, Hasan (1975). *Folktales Told Around the World*. Chicago, The University of Chicago Press.

— (1980) *Folktales of Egypt*. Chicago, The University of Chicago Press.

— (1990) “Oral Traditional Tales and the Thousand Nights and a Night: The Demographic Factor”. En Morton Nøjgaard, J. de Mylius, I. Piø, y Bengt Holbeck, *The Telling of Stories: Approaches to a Traditional Craft*. (pp. 63-117). Odense, Odense University Press.

— (1995). *Folk traditions of the Arab World: a guide to motif classification*. 2 Vols. Bloomington, Indiana University Press.

— (1999) *Tales Arab women tell and the behavioral patterns they portray*. Bloomington, Indiana University Press.

— (2004) *Types of the folktales in the Arab World: demographically oriented tale-type index*. Bloomington, Indiana University Press.

Somadeva (1925). *The Ocean of Story (Kathā Sarit Sāgara)*. Vol. III, Londres, Chas. J. Sawyer.

Stevens, E.S. (2008). *Folktales of Iraq*. Nueva York, Dover Publications.

Taibah, Nadia y Mac Donald Margaret (2015). *Folktales from the Arabian Peninsula: Tales of Bahrain, Kuwait, Oman, Qatar, Saudi Arabia, The United Arab Emirates, and Yemen*. Santa Bárbara (California), ABC-Clío.

THE MAHABHARATA, Volume 1: Book 1: The Book of the Beginning (1973) (J. A. B. van Buitenen, trad. y ed.). Chicago y Londres, The University of Chicago Press.

THE MAHABHARATA, Volume 2: Book 2: The Book of Assembly; Book 3: The Book of the Forest (1975) (J. A. B. van Buitenen, trad. y ed.). Chicago y Londres, The University of Chicago Press.

The JATAKAS or Stories of the Buddha's former births (Tres volúmenes) (1985). (Trad. al inglés de Robert Chalmers). Cambridge, Cambridge University Press.

Topper, Uwe (2003). *Cuentos Populares de los Bereberes*. Madrid, Miraguano.

alTorki, Soraya y Fawzi el-Solh, Camillia (1988). *Arab women in the field: studying your own society*. Syracuse, Syracuse University Press.

Vernet, Juan (trad.) *Las mil y una noches* (1990). 2 vol. Barcelona, Planeta.

7.2. Bibliografía general

Aarne, Antti y Stith Thompson (1961). *The Types of the Folktale* (1961). A Classification and Bibliography. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, FFC, 75: 184.

Abboud-Haggar, Soha (2003). *Introducción a la dialectología de la lengua árabe*. Granada, Fundación El legado andalusí.

— (2005). "Colloquial", en Versteegh, Kees (ed.) *Encyclopedia of Arabic Language and Linguistics*, 5 vols. Leiden, Brill. Vol. I, pp.439-442.

ʿAbd el-Hakīm, Shawqī (1985). *Qāmūs al-kā'ināt al-jurāfiyya* (Diccionario de los seres míticos). Beyrut, Al-mu'asasa al-ʿarabiyya li-d-dirāsa wa-n-našr.

Abd el-Halim Wahdan, Nadra (1972). *Literatura infantil en Egipto*. Madrid, Instituto Hispano-Árabe de Cultura.

ʿAbd el-Laṭīf, Fahmī (1969). "Al-kalām ʿan... al-ḥaddūta wa-l-ḥikāya". *Al-funūn aš-šaʿbiyya*, 10. El Cairo, Al-hayʾa al-miṣriyya al-ʿamma li-l-kitāb.

ʿAbd al-Qawī, Šawqī (2001). *Ṭuruq at-tiḡāra bayna Mišr wa-ʿAfrīqiya fī ʿašr al-mamālīk* (Las rutas comerciales entre Egipto y África en la época mameluca). El Cairo, *Al-maʿlīs al-ʿalā li-t-ṭaqāfa*.

ʿAbd at-Tawwāb, Yūsuf (1986). *Alf Layla wa layla wa-ḥikāyāt at-ṭufūla* (Las mil y una noches y los cuentos de la infancia). Bagdad, Dār ṭaqāfat al-ʿaṭfāl.

Abumalham, Montserrat (1992). "Salomón y los genios". *Anaquel de Estudios Árabes*, 3, pp. 37-46.

Adam, Jean-Michel y Lorda, Clara-Ubaldina (1999). *Lingüística de los textos narrativos*. Barcelona, Ariel.

‘Ādel, Ḥasan (12 de marzo de 2014). “Aṣ -ṣūfiyya wa-l-mawālid. Ta‘rif ‘ilā 7 mawālid fī Miṣr” (El sufismo y los mawālid. Conoce 7 mawālid en Egipto). *Sasapost*. Consultado el 26 de marzo de 2001, en <http://www.sasapost.com/al-mooled>

‘Adlā, Muḥammad Ibrāhīm (1989). “Al-maqāṭi‘ al-munaggama fī-l-ḥikāya aš-ša‘biyya al-miṣriyya” (Muestras recitadas de cuentos populares egipcios). *Al-funūn aš-ša‘biyya*, 26, pp. 66-75.

Agundez García, José Luis (1998). “Cuentos de tradición oral (Parte II)”. *Revista de Folklore*, 212, pp. 39-57.

Albero Póveda, Jaume (2004). “Los personajes en el cuento popular”. *Anuario de investigación en literatura infantil y juvenil*, 2, pp. 7-20.

“Al-‘ibtihālāt ad-dīniyya... zāhira miṣriyya ‘ašīla” (las plegarias religiosas... un fenómeno egipcio original) (7 de noviembre de 2009). *Egypt Arts Academy*. Consultado el 25 de mayo de 2010 en <http://egyptartsacademy.kenanaonline.com/posts/95173>

Allen, Roger (1998). *The Arabic Literary Heritage. The development of its Genres and Criticism*. Cambridge, Cambridge University Press.

— (2006) Allen, Roger y Richards, D.S. (eds.). “Arabic Literature in the Post-Classical Period”. *The Cambridge History of Arabic Literature*. Cambridge, Cambridge University Press.

Almásy, Ladislaus E. (1999). *Nadadores en el desierto: a la búsqueda del oasis de Zarzura*. (José Luis Gil Aristu, trad.). Barcelona, Península.

Amīn, Aḥmad (2010) [1953]. *Qāmūs al-‘ādāt wa-t-taqālīd wa-t-ta‘ābīr*. El Cairo, Dār aš-Šurūq.

Anderson Imbert, Enrique (2007). *Teoría y técnica del cuento*. Barcelona, Ariel.

Ashliman, D. L. (2008). “Princess”. En Haase, Donald (ed.). *The Greenwood Encyclopedia Of Folktales And Fairy Tales*. Westport-Connecticut-London, Greenwood Press, pp. 771-3.

Ashtiany, Julia; Johnstone, T. M.; Latham, J. D. y Serjeant, R. B. (Eds.) (1990). “Abbasid Belles Lettres”. *The Cambridge History of Arabic Literature*. Cambridge, Cambridge University Press.

Austin, John (1982) [1962]. *Cómo hacer cosas con palabras: Palabras y acciones* (Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi, trad.). Barcelona, Paidós.

Ayari, Salah (1996). “Diglossia and illiteracy in the Arab world”. *Language, Culture and Curriculum*, 9, nº 3, pp. 243-253.

Azarpay, Guitty (1981). *Sogdian Painting: The Pictorial Epic in Oriental Art*. Oakland, University of California Press.

Badawi, el-Said (1973), *Mustawayāt al-‘arabiyya al-mu‘āšira fī Miṣr* (Los niveles del árabe moderno en Egipto). El Cairo.

— y Hinds, Martin (2009) [1986]. *A Dictionary of Egyptian Arabic. Arabic-English*. Beirut, Librairie du Liban.

Badawi, M. M. (1993). "Modern Arabic Literature". *The Cambridge History Of Arabic Literature*. Cambridge, Cambridge University Press.

Baker, Donald (1981). *Functions of Folk and Fairy Tales*. Washington D.C., Association for Childhood Education International.

Bal, Mieke (1998). *Teoría de la narrativa. Una introducción a la narratología* (Javier Franco, trad.). Madrid, Cátedra.

Bagnold, R.A. (1937). "The last of the Zorzura legend". *Geographical Journal*, 89.

Barcia Mendo, Enrique (2003). "Algunas constantes en el estudio de los cuentos populares". *Canon, literatura infantil y juvenil y otras literaturas. Actas del VII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Didáctica de la Lengua y la Literatura*, Ciudad Real, 5-8 de diciembre de 2001. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, pp.243-256.

Barthes, Roland (1974). "Introducción al análisis estructural de los relatos". En *Análisis estructural del relato* (Beatriz Dorriots, trad.). Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, pp. 9-43.

Bassiouney, Reem (2014). *Language and Identity in Modern Egypt*. Edinburgh, Edinburgh University Press.

al-Baydani Fatima; Boidin, Carole; Ennouri, Kheireddine; y Lambert, Jean (2010). "La marâtre dans les contes merveilleux du Yémen". *Chroniques yéménites*, 16, 2010. Consultado el 12 de julio de 2010, en <http://cy.revues.org/1773>.

Beeston, A. F. L.; Johnstone, T. M.; Serjeant, R. B. y Smith, G. R. (Eds.) (1983). "Arabic Literature to the End of the Umayyad Period". *The Cambridge History Of Arabic Literature*. Cambridge, Cambridge University Press.

Belmond, Nicole (1999). *Poétique du conte: essai sur le conte de tradition orale*. París, Gallimard.

Beltrán Almería, Luis (2005). "Bosquejo de una estética del cuento folclórico". *Revista de literaturas populares*, 5, Nº. 2. Méjico, Universidad Nacional Autónoma de México, pp. 245-269.

Benavides Moro, N. (1952). "Variante sefardí de un romance de asunto leonés". *Archivos Leoneses*, VI, pp. 97-102.

Bettelheim, Bruno (1976). *The Uses of Enchantment: The Meaning and Importance of Fairy Tales*. New York, Knopf.

— (1994) *Psicoanálisis de los cuentos de hadas* (Silvia Furió, trad.). Barcelona, Crítica.

Bin Mūsà, A., Ibn Bakr et. Al. (1980) *Sīrat al-amīra Dāt al-Himma wa-waladihā ‘Abd al-Wahhāb wa-l-‘amīr Abū Muḥammad al-Baṭṭāl wa-‘Uḫba šayj aḍ-ḍalāl wa- Šūmadrīs al-muḥtāl*. Beirut, al-Makatab al-ṭaqāfiyya.

Blake, Reed H. y Haroldsen, Edwin O. (1977). *Taxonomía de conceptos de la comunicación* (Leticia Halperin Donghi, trad.). Méjico, Nuevomar.

Bogatyrëv, Petr y Jakobson, Roman (1977). “El folklore como forma específica de creación”. En Jakobson, R., *Ensayos de Poética*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Bonebakker, S.A. (1990). “Adab and the concept of belles-lettres”. En Ashtiany, J.; Johnstone, T. M.; Latham, J. D. y Serjeant, R. B. (Eds), *Abbasid Belles Lettres. The Cambridge history of Arabic literature*. Cambridge, Cambridge University Press. pp. 16-30.

Bottigheimer, Ruth B (1986). *Fairy Tales and Society: Illusion, Allusion, and Paradigm*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

Bremond, Claude (2001). “La lógica de los posibles narrativos”. En Roland Barthes et al. *Análisis estructural del relato*. México D.F, Ediciones Coyoacán, pp. 99-121.

Briggs, K. (1998). *Hadas, duendes y otras criaturas sobrenaturales: quién es quién en el mundo mágico*. Palma de Mallorca, Olañeta.

Burge, Stephen (2009). *Angels in Islam: A Commentary, with Selected Translations, of Ŷalāl al-Dīn al- Al-Suyūṭī’s al-Ḥabā’ik fī ajbār al-malā’ik (The Arrangement of the Traditions about Angels)*, Tesis doctoral, University of Edinburgh, 2009.

— (2015) *Angels in Islam: Jalal al-Din al-Suyuti's al-Haba'ik fi akhbar al-mala'ik*. Londres, Routledge.

Cachia, Pierre (1989). *Popular Narrative Ballads of Modern Egypt*. Oxford, Clarendon Press.

— (2011). *Exploring Arab Folk Literature*. Edimburgo, Edimburgh University Press.

Cadi, Juan (revisión y proemia) (1946) [1533]. *La historia de Pierres y Magalona. Historia del Noble y Venturoso Caballero Pierres, hijo del Conde de Provenza, y de la gentil doncella Magalona, hija del Rey de Nápoles. Nueva versión fiel de los textos del siglo XV*. Barcelona, Horta.

Caillaud, Frederic (1822). *Travels in the Oasis of Thebas and in the Deserts Situated East and West of the Thebaid: In the Years 1815, 16, 17, and 18*. Londres, Jonard-Phillips.

Calame-griaule, Geneviève (ed.) (1999). *Le renouveau du conte = The revival of storytelling*. París, CNRS Éditions.

Calsamiglia, Helena y Tusón, Amparo (2002). *Las cosas del decir. Manual de análisis del discurso*. Barcelona, Ariel.

Camarena Laucirica, Julio (1987). "Origen de los cuentos maravillosos". En Sauquillo, M^a; Aceña, J.M. y Camarena, J. *Cuentos de los siete vientos* (Cuaderno). Madrid, Alborada.

Carbonell, Ovidi (2004). "La ética del traductor y la ética de la traductología". En VV.AA., *Ética y política de la traducción literaria*. Málaga, Miguel Gómez, pp. 17-45.

Cardigos, Isabel (1996). *In and out of Enchantment: Blood symbolism and gender in Portuguese Fairytales*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, FFC, 260.

— (2006) "A mudez de Dona Marinha. Lendas e contos em torno do silêncio da mulher". En Rafael Beltrán y Marta Haro (eds.), *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*. Valencia, Universitat de València.

Carré Alvarellos, Leandro (1977). *Leyendas tradicionales gallegas*. Madrid, Espasa Calpe.

Castro, Américo (1924): "Romance de la mujer que fue a la guerra". *Lengua, Enseñanza y Literatura*. Madrid, Suárez, pp. 259-280.

Catalán, Diego (1978). "Los modos de producción y reproducción del texto literario y la noción de apertura". En Manuel Gutiérrez Esteve, Jesús Antonio Cid Martínez, Antonio Carreira (coord.). *Homenaje a Julio Caro Baroja*, pp. 245-270.

— (1997). "El romance de ciego y el subgénero romancero tradicional vulgar". En *Arte poética del romancero oral. Los textos abiertos de creación colectiva* (parte 1^a). Madrid, Siglo XXI, pp. 325-262.

— (1997b). "Los modos de producción y «reproducción» del texto literario y la noción de apertura". En *Arte poética del romancero oral. Los textos abiertos de creación colectiva* (parte 1^a). Madrid, Siglo XXI, pp. 159-186.

Cerdá, Hugo (1984). *Ideología y cuentos de hadas*. Madrid, Akal.

Cerrillo, P. y García Padrino, J. (Coord.) (1993). *Literatura Infantil de tradición popular*, Cuenca, Ediciones UCLM.

Cerrillo Torremocha, P. y Sánchez Ortiz, César (2008). *La palabra y la memoria (Estudios sobre Literatura Popular Infantil)*. Cuenca, Ediciones UCLM.

Cinca i Pinós, Dolors (2005). *Oralitat, narrativa i traducció. Reflexions a l'entorn de Les mil i una nits*. Barcelona, Eumo Editorial.

Cirlot, Juan Eduardo (1992). *Diccionario de Símbolos*. Barcelona, Labor.

Connelly, Bridget (1986). *Arab folk epic and identity*. Berkeley, University of California Press.

— *The Structure of Four Bani Hilal Tales: Prolegomena to the Study of Sira Literature*. *Journal of Arabic Literature*, 4, pp. 18-47.

Cortés, Julio (1996). *Diccionario de Árabe Culto Moderno. Árabe-Español*. Madrid, Gredos.

Cosquin, Emmanuel (1886). *Contes populaires de Lorraine : comparés avec les contes des autres provinces de France et des pays étrangers ; et précédés d'un Essai sur l'origine et la propagation des contes populaires européens*. París, F. Vieweg.

Cox, Marian R. (1893). *Cinderella: Three Hundred and Forty-five Variants*. Londres, David Nutt.

Chevalier, Jean (2000). *Diccionario de los Símbolos*. (Manuel Silvar y Arturo Rodríguez, trad.). Barcelona, Herder.

Chebel, Malek (1995). *Dictionnaire des symboles musulmans, Rites, mystique et civilisation*. París, Albin Michel.

— (1993). *L'Imaginaire arabo-musulman*. París, Puf.

Chinen, Allan B. (1993). *Beyond the Hero: Classic Stories of Men in Search of Soul*. New York: G. P. Putnam's Sons.

Da Silva, Sara Graça Y Tehrani, Jamshid J. (2016). "Comparative phylogenetic analyses uncover the ancient roots of Indo-European folktales". *Royal Society Open Science*, 3.

Dawkins, Richard (1976). *The Selfish Gene*. Oxford, Oxford University Press.

De Andrés Gutiérrez, Mariano (1982). "La Función en el Cuento Popular Maravilloso «La Hija del Diablo»", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, XXXVII, pp. 93-128.

De Capua, Juan (2006) [1531]. *Exemplario contra los engaños y peligros del mundo*. (Coord. de Marta Haro Cortés). Valencia, Colección Parnaseo- PUV.

De Cossío, José María (1942). "Notas al romancero. Caracteres populares de la feminidad en «La doncella que va a la guerra»". *El Escorial*, VI, Nº 17, Madrid, pp. 413-423.

De la Granja, Fernando (1959). "Origen árabe de un famoso cuento español". *Al-Andalus*, XXIV, pp.319-332.

— (1968) "Tres cuentos españoles de origen árabe". *Al-Andalus*, XXXIII, pp.123-141.

— (1968) "Dos cuentos árabes de ladrones en la literatura española del siglo XVI". *Al-Andalus*, XXXIII, pp.459-469.

— (1969) "Cuentos árabes en El Sobremesa de Timoneda". *Al-Andalus*, XXXIV, pp.381-394.

— (1970) "Cuentos árabes en la Floresta Española de Melchor de Santa Cruz". *Al-Andalus*, XXXV:2, p.381.

— (1971) "Nuevas notas a un episodio del Lazarillo de Tormes". *Al-Andalus*, XXXVI, p.223.

— (1986) "Ta'tīrāt 'arabīyya fī ḥikayāt 'isbāniyya. Dirāsāt fī-l-'adāb al-muqāran" (Influencias árabes en cuentos españoles. Estudios de literatura comparada). ('Abd al-Laṭīf 'Abd al-Ḥalīm, trad. al árabe). El Cairo, Maṭba'at al-Faḡr al-'islāmī.

Delpech, François: "La doncella guerrera: chansons, contes, rituels", (1985), en Yves, René Fonquerne y Aurora Egido (eds.). *Formas breves del relato*. Madrid, Casa de Velázquez, Departamento de Literatura Española de la Universidad de Zaragoza, pp. 57-86.

Del Rey Briones, Antonio (2007). *El cuento tradicional*. Madrid, Akal.

Deyermond, Alan (2005). "La literatura oral en la transición de la Edad Media al Renacimiento". *Acta Poetica*, 26: 1-2. Universidad Nacional Autónoma de México.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA (22ª ed.). En: <http://buscon.rae.es/drael>

Dieckmann, H. (1997), "Fairy-tales in psychotherapy". *Journal of Analytical Psychology*, 42, pp. 253-268.

Doss, Madiha y Davis, Humphrey (2013). *Al-‘āmmiyya al-miṣriyya al-maktūba* (La lengua dialectal egipcia escrita). El Cairo: Al- hay'a al-miṣriyya al-‘amma li-l-kitāb.

Dundes, Alan (1962). "From Etic to Emic Units in the Structural Study of Folktales". *Journal of American Folklore*, 75: 296, pp. 95-105.

— (1980) *Interpreting Folklore*. Indiana, Indiana University Press.

— (1993) *Folklore Matters*. Tennessee, Univ. of Tennessee Press.

Durand, Gilbert (2005). *Las estructuras antropológicas de lo imaginario* (Mauro Armiño, trad.). Madrid, Fondo de Cultura Económica.

El Aref, Nevine (18 de octubre de 2012) "Hibis Temple is back on Egypt's tourist path". *Ahram Online*. Consultado el 17 de abril de 2016 en <http://weekly.ahram.org.eg/2002/569/tr1.htm>

EL CORÁN (2011). Edición y traducción de Juan Vernet. Barcelona, Mondadori.

Elisséeff, Nikita (1949). *Thèmes et motifs des 1001 Nuits. Essai de Classification*. Beyrouth, Institut Français de Damas.

Eliade, Mircea (1985). *Los mitos y los cuentos de hadas*. Barcelona, Labor.

ENCYCLOPAEDIA BRITANNICA. *Encyclopaedia Britannica Online*. Encyclopædia Britannica Inc., 2014.

Escandell, Victoria (1993). *Introducción a la pragmática*. Barcelona, Anthropos.

Espinosa, Aurelio M. (1934). "La clasificación de los cuentos populares. Un capítulo de metodología folklórica". *Boletín de la Real Academia Española*, XXI-CI, pp. 175-204.

Estes, Clarissa Pinkola (1996). *The Dangerous Old Woman: Myths and Stories of the Wise Old Woman Archetype*. New York, Random House Large Print.

Ezz ed-Dīn, Ismail (1971). *Al-qīṣṣa aš-ša'biyya fī-s-Sudān. Dirāsa fī fanniyāt al-ḥikāya wa-waṣīfatiha* (El relato popular en Sudán. Estudio de las artes y funciones del cuento). El Cairo, Al-hay'a al-miṣriyya al-'āmma li-l-ta'līf wa-n-našr.

Fahmī, Mustafà (1905). '*A'ymal al-hadāyāt fī-s-safr li-l-waḥāt* (Las bellezas del viaje a los oasis). El Cairo, Maṭba'a an-Naḡāḥ.

Faḍl Ḥasan, Yūsuf (1989). *Dirāsāt fī ta'rīj as-Sudān, Bilād al-'arab wa-l-frīqiyā* (Estudios de historia de Susán, los países árabes y África). Jartum.

Fanjul, Serafín (1977). *Literatura popular árabe*, Madrid, Editora Nacional.

— (1988). Introducción, traducción y notas a Al-Hamaḍānī, *Venturas y desventuras del pícaro Abū-l-Faṭḥ de Alejandría (Maqāmāt)*. Madrid, Alianza Editorial.

Fasla, Dalila (2006). "La situación lingüística del Magreb: lenguas en contacto, diglosia e identidad cultural". *Revista Española de Lingüística* 36, pp. 157-188.

Ferguson, C. A. (1959). "Diglossia". *Word*, 15, pp. 325-40.

Fernández Parrilla, Gonzalo (1997). "Jaque al jeque o de la traducción y la edición de literatura árabe contemporánea en español". En Arias Torres, Juan Pablo y Morillas, Esther (coord.). *El papel del traductor*. Salamanca, Editorial Colegio de España, pp. 461-468.

Fernández Pichel, Samuel (2010). "Mitos e imaginarios colectivos". *Frame*, 6, pp.265-284.

Ferrando, Ignacio (2001). *Introducción a la historia de la lengua árabe. Nuevas perspectivas*. Zaragoza, Pórtico.

Franz, Marie-Luise von (1996). *The Interpretation of Fairy Tales*. Boston, Shambhala.

— (1987) *An Introduction to the Interpretation of Fairy Tales*. Dallas, Spring Publications.

Frenzel, Elisabeth (1994). *Diccionario de argumentos de la literatura universal* (Carmen Schad de Caneda, trad.). Madrid, Gredos.

Galmés de Fuentes, Álvaro (1999). "Un cuento árabe, un *fabliau* francés y un relato del Decamerón". En Ruiz Moreno, R.M. (coord.) *Literatura tradicional árabe y española*. Jaén, Universidad de Jaén, pp. 73-84.

García Figueras, Tomás (1989)[1934]. *Cuentos de Yehá*. Madrid, Padilla.

García Mendo, Enrique. "La tradición oral: relaciones temáticas y formales entre sus géneros". *Revista de Literatura*, 197, pp. 57-70.

García Surralles, Carmen (1994). "La doncella que fue a la guerra: romance y cuento". En Atero, Virtudes (ed.) *El romancero y la copla: formas de oralidad entre dos mundos (España-Argentina)*. Pp. 1-23. Consultado el 13 de abril de 2014 en: <http://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/7566/14027136.pdf?sequence=1>.

Gardner Wilkinson, John (1835). *The Topography of Thebes and General View of Egypt*. Londres, J. Murray.

Garulo, Teresa (1998). *Don Fernando de la Granja Santamaría (1928-1999). In memoriam*. Consultado el 7 de septiembre de 2014, <https://revistas.ucm.es/index.php/ANQE/article/viewFile/ANQE9898110239A/3860>.

Gómez Renau, Mar (2000). "Influencia de la literatura de adáb en el origen de la prosa literaria y la cuentística castellana". *Anaquel de Estudios Árabes*. Madrid, U.Complutense, pp. 321-331.

Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona, Lumen.

— (1998) *Nuevo discurso del relato*. Madrid, Cátedra.

Giddy, L. (1987). *Egyptian Oases: Bahariya, Dakhla, Farafra and Kharga during Pharaonic Times*. Warminster, Aris & Philips.

Givanel, Juan et al. (rev. y proemio) (1944) [1521]. *Clamades y Clarmonda: Historia del muy valiente y esforzado caballero Clamades, hijo de Mercaditas, rey de Castilla, y de la linda Clarmonda, hija del rey de Toscana*. Barcelona, Horta.

González Palencia, Ángel (1928). *Historia de la Literatura Árabe-Española*. Barcelona-Buenos Aires, Labor.

— (1945). "Moros y cristianos en España Medieval". *Estudios Histórico-Literarios*. Tercera serie. Madrid, Instituto Antonio de Nebrija (CSIC).

— (1948) (ed.y trad.), *Disciplina clericalis*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

Gower, J. (1980) [1390]. *Confessio amantis*. (J. de Cuenca y E. Alvar, ed.). Madrid, Anejos del Boletín de la R.A.E.

Gracián Dantisco, Lucas (1985). "Novela del Gran Soldán, con los amores de la linda Axa y del príncipe de Nápoles". En *Novela corta del siglo XVI* (II). Barcelona, Plaza & Janés.

Grantham Aldred, B. (2008). "Hair". En Haase, Donald (ed.). *The Greenwood Encyclopedia Of Folktales And Fairy Tales*. Westport-Connecticut-London, Greenwood Press, pp. 435-6.

Habermas, Jürgen. (1999). *Teoría de la acción comunicativa* (Jiménez Redondo, trad.). Tomo I. Madrid, Taurus.

al-Ḥadīdī, 'Alī (1973). *Al-'adab wa binā' al-'insān* (La literatura y la construcción del ser humano). Trípoli, Manšūrāt al-ŷāmi'a al-lībiyya.

Haidar, Larosi (2003). *Traducción de cuentos saharauis: una introducción a la tradición oral del Sáhara occidental* (tesis doctoral disponible en

<http://digibug.ugr.es/bitstream/10481/27264/1/TesisLarosiHaidar.pdf>). Consultada el 4 de enero de 2015. Universidad de Granada. Departamento de traducción e interpretación.

Ḥamdān, Ḡamāl (1967). *Šajšiyat Mišr* (La personalidad de Egipto). Tomo I. El Cairo, Dār al-Hilāl.

Ḥamdāwī, Ŷamīl (8 de julio de 2007). “Ši’r al-madiḥ fi al-‘adab al-‘arabiyy” (La poesía de alabanza al Profeta en la literatura árabe). *Diwanalarab.com*. Consultado el 13 de julio de 2008 en http://www.diwanalarab.com/spip.php?page=article&id_article=9680

Hanauer, James E. (1907). *Folk-Lore of the Holy Land: Moslem, Christian and Jewish*. Londres, Marmaduke Pickthall.

Hasan, Yusuf Fadl (2003). *Studies in Sudanese History*. Jartum, Sodatek.

Haro Cortés, Marta y Beltrán Llavador, Rafael (2006). *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*. Valencia, Universitat de Valencia.

Hauser, Marc. *Moral Minds: How Nature Designed Our Universal Sense of Right and Wrong*. Nueva York, Harper Collins Publishers.

Havelock, Eric A. (1986). *The Muse Learns to Write: Reflections on Orality and Literacy from Antiquity to the Present*. New Haven, Yale University Press.

al-Hayal, Tayf (1992). *Three Shadow Plays by Mohammed Ibn Daniyal*. Cambridge, Paul Kahle.

Hernández Fernández, Ángel (2006). “Hacia una clasificación estructural y temática del cuento folclórico”. *Revista de Literaturas Populares* VI: 1, pp. 153-172.

— (2007) “Hacia una poética del cuento folclórico”. *Revista de Literaturas Populares* VI:2, pp. 371-392.

Herreros, Ana Cristina (2008). *Cuentos populares del Mediterráneo*. Madrid, Siruela.

Herzog, Thomas (2003). *The first layer of the Sīrat Baybars: Popular romance and political propaganda*. Chicago, Middle East Documental Center, University of Chicago.

Hindāwī, Ṭaha (2010). *Al-qiyam fī-t-turāt aš-ša’biyy* (Los valores del legado cultural popular). Consultado el 5 de enero de 2015, en <http://www.diwanalarab.com/spip.php?article23244>.

Hoelscher, Uvo (1978). “The Transformation from Folk-Tale to Epic”. En Fenik, Bernard C. *Homer: Tradition and Invention. University of Cincinnati Classical Studies*, 2. Leiden, Brill, pp. 51-67.

Holes, Clive (1995). “Community, dialect and urbanisation in the Arabic-speaking Middle East”. *Bulletin of the School of Oriental and African Studies* 58: 2, pp. 270-87.

Hope, Bradley (22 de abril de 2012). “Egypt's new Nile Valley: grand plan gone bad”. *The National*. Consultado el 13 de abril de 2012 en:

<http://www.thenational.ae/news/world/middle-east/egypts-new-nile-valley-grand-plan-gone-bad>

Hoskins, Alexander George (1837). *Visit to the Great Oasis of the Libian Desert*. London, Longman.

Husām ad-Dīn, Mustafā. *Al-'adab aš-ša'abī... wa-dākira al-'umm* (La literatura popular y la memoria de la madre). Consultado el 3 de enero de 2015, en <http://egyptartsacademy.kenanaonline.com/posts/95168>.

Hvidt, Martin (1995). "Water resource planning in Egypt". *The Middle Eastern Environment*. Cambridge, St Malo Press. Consultado el 17 de marzo de 2001, en <http://www.netcomuk.co.uk/~jpap/hvidt.htm>

Ibn Kaṭīr, Ḥāfiẓ (1999) [1370]. *Tafsīr Ibn Kaṭīr* (Comentario coránico de Ibn Kaṭīr). Riyad, Dār ṭayyiba li-n-našr wa-t- tawzī'.

Ibrahīm, Nabīla (2000) [1966]. '*Aškāl 'at-ta'abīr fī-l-'adab aš-ša'abiyy* (Formas de expresión de la literatura popular). El Cairo, Dār al-'ālam al-'arabiyy.

— (1977) "Hikāyāt ša'biyya 'arabiyya" (Cuentos populares árabes). *Al-Funūn aš-ša'biyya*. El Cairo, Al-hay'a al-miṣriyya al-'amma li-l-kitāb.

— (1994) *Ad-dirāsāt aš-ša'biyya bayna an-naẓariyya wa-t-taṭbīq* (Los estudios populares, entre la teoría y la práctica). El Cairo, Al-maktaba al-'akādīmīya.

— (1992) *Qīṣaṣunā aš-ša'biyya. Min ar-rūmānsiyya 'ilā al-wāqī'iyya* (Nuestras historias populares. Del romanticismo al realismo). El Cairo, Dār Garīb.

Jakobson, R. y Bogatyrev, P. (1977). "El folklore como forma específica de creación" (Juan Almela, trad.). En Jakobson, Roman. *Ensayos de Poética*. Madrid, Fondo de Cultura Económica.

Jacoby, Mario (1992). *Witches, Ogres, and the Devil's Daughter: Encounters with Evil in Fairy Tales*. Boston, Shambhala.

Jairat, Al-Saleh (1985). *Ciudades fabulosas, príncipes y yinn de la mitología árabe*. Madrid, Anaya.

Jalīl Naṣr Allāh, Muḥammad (2005). *Al-jaṣā'iṣ al-'amma li-lahyat wāhāt al-Wādī-l-Īadīd* (Características generales del dialecto de los oasis del valle Nuevo). Tesina no publicada. Facultad de Letras de la Universidad de Ayn Shams.

Jason, Heda (1977) y Dimitri Segal (eds.). *Patterns in Oral Literature*. París-La Haya, Mouton.

Jason, Heda (1988) *Whom does God Favor: the Wicked or the Righteous?: The Reward-and-Punishment Fairy Tale*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, FFC, 240.

— (2000). *Motif, Type and Genre. A Manual for Compilation of Indices & A Bibliography of Indices and Indexing*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, FFC, 273.

— (2005). Reseña de “Folktale Types of the Arab World”. *Asian Folklore Studies*, 64. Pp. 301–305.

Joosen, Vanessa (2008). “Cinderella”. En Haase, Donald (ed.). *The Greenwood Encyclopedia Of Folktales And Fairy Tales*. Westport-Connecticut-London, Greenwood Press, pp. 201-5.

Jung, C.G. (1995). *El hombre y sus símbolos* (Luis Escolar Bareño, trad.). Barcelona, Paidós Ibérica.

Jones, Christine A. “Cross-Dressing”. En Haase, Donald (ed.). *The Greenwood Encyclopedia of Folktales And Fairy Tales I-III* (2008). Westport-Connecticut-London, Greenwood Press, pp. 241-3.

Jouini, Khemais (2006). “Las fórmulas de apertura y de clausura en los cuentos populares magrebíes y españoles”. *Culturas Populares*. Revista Electrónica, 2 (mayo-agosto 2006). Consultado el 30 de mayo de 2013, en <http://www.culturaspopulares.org/textos2/articulos/jouini.pdf>

Juršīd, Fārūq (1997). *‘Ālam al-‘adab aš-ša‘biyy al-‘aŷīb* (El mundo maravilloso de la literatura popular). El Cairo, Maktabat al-‘usra, Al-Hay‘a al-‘amma li-l-kitāb.

— (1998) *Al-mawrūz aš-ša‘biyy* (El legado popular). El Cairo, Dār aš-Šurūq.

Kamenetsky, Christa (1992). *The Brothers Grimm & Their Critics: Folktales and the Quest for Meaning*. Athens, Ohio University Press.

Kaplan, Donald M. (1973). “La arquitectura teatral como derivación de la cavidad primaria”, en VV.AA. *La cavidad teatral*. Barcelona, Anagrama.

Katrinaki, E. (2008). *Le cannibalisme dans le conte merveilleux grec. Questions d’interprétation et de typologie*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, FFC, 295.

Kelly, Saul (2002). *The Lost Oasis: The Desert War And The Hunt For Zerzura*. Oxford, West View Press.

Khedr, Fares (2008). *Al-‘ādāt aš-ša‘biyya bayna as-siḥr wa-l-ŷinn wa-l-jurāfa* (Las costumbres populares entre la magia, los yinn y el mito). El Cairo, Maŷallat al-‘iḍā‘a wa-t-tilfiziyyūn.

— (2015) “An huwiyat al-Wāhāt” (Sobre la identidad de los Oasis). *Al-Ahram*, 5 de diciembre de 2015. Consultado el 7 de abril de 2016 en <http://www.ahram.org.eg/NewsQ/457922.aspx>

Krohn, Julius (1971). *Folklore Methodology*. Austin, University of Texas Press.

Lacarra, María Jesús (1979). *La cuentística medieval en España: los orígenes*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

— (1980) (introducción y notas). *Disciplina clericalis de Pedro Alfonso* (E. Ducay, trad.). Zaragoza, Guara.

— (y Cacho, Juan Manuel) (1984) (Introducción). *Calila e Dimna*. Madrid, Castalia.

— (1989) (ed.). *Sendeban*. Madrid, Cátedra.

— (2006) *Don Juan Manuel*. Madrid, Síntesis.

Lada Ferreras, Ulpiano (2003). *La narrativa oral literaria: estudio pragmático*. Kassel, Reichenberger.

— (2007). *El proceso comunicativo de la narrativa oral literaria*. Universidad de Alicante. Consultado el 13 febrero de 2015, en <http://www.culturaspopulares.org/textos5/articulos/lada.pdf>

Lane, Edward W. (1836) *An account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians*. Londres, C. Knight and Co.

— (1993). *Maneras y costumbres de los modernos egipcios* (Jaime Sánchez Ratia, trad.). Madrid, Libertarias/Prodhufo.

Lamíquiz Ibáñez, Vidal (1994). *El enunciado textual: análisis lingüístico del discurso*. Barcelona, Ariel Lingüística.

Laorden, María Teresa (2001) “Acercamiento al motivo del canibalismo en la literatura oral y escrita”. *Revista de Folklore*, 251- 21b, pp.167-172.

Larrea Palacín, Arcadio (1952). *Cuentos populares de los judíos del norte de Marruecos*, Tetuán, Instituto General Franco de Estudios e Investigaciones Hispano-Árabes.

Lehner, Mark (2003). *Todo sobre las pirámides*. Barcelona, Ediciones Destino.

Lévi-Strauss, Claude (1977) [1958]. *Antropología estructural* (Eliseo Verón, trad.). Buenos Aires, Eudeba.

— (2006) [1973]. *Antropología estructural: mito, sociedad, humanidades* (J. Almela, trad.). México, Siglo XXI.

Lewis, Bernard & Burstein, Stanley Mayer (2001). *Land of Enchanters: Egyptian short stories from the earliest times to the present day*. Princeton, Markus Wiener Publishers.

Lido, Rosa María (1941). *El cuento popular hispanoamericano y la literatura*. Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, Instituto de Cultura Latino Americana.

Lisón Tolosana, Carmelo (2007). *Introducción a la antropología social y cultural*. Madrid, Akal.

Lulio, Raimundo (1961) [1289]. “Libre de meravelles”. En *Antología de R. Lull*, (M. Batllori-A.M. de Saavedra-F. de Samaranch, ed.). vol.I. Madrid, Dirección General de relaciones culturales.

López Enamorado, M^a Dolores (2011). "El cuento popular en el Oriente y en el Occidente árabes". CIDIC. *Boletín del Centro de Investigación y Documentación del Instituto Cervantes*, 4, pp. 10-13.

López García, Bernabé (2006). *España y los estudios árabes e islámicos*. Consultado el 27 de abril de 2011, en http://elpais.com/diario/2006/05/01/educacion/1146434409_850215.html

— (2011). *Orientalismo e ideología colonial en el arabismo español (1840-1917)*. Granada, Universidad de Granada.

Lorenzo Vélez, Antonio (1997). "El motivo de 'la mujer disfrazada de varón' en la tradición oral moderna" (Parte II). *Revista de Folklore*, 194, pp. 39-59.

Louis, Samia (2008). *Kallimni 'Arabi Mazboot* (Háblame árabe correcto). El Cairo, The American University in Cairo Press.

Luzel, F. M. (1887). *Contes Populaires de Basse-Bretagne*. 3 vols. Paris, Maisonneuve et Leclerc.

Lyons, Malcolm Cameron (1995). *The Arabian epic: heroic and oral story-telling*. Nueva York, Cambridge University Press.

Lledo, Emilio (2000). *El surco del tiempo: Meditaciones sobre el mito platónico de la escritura y la memoria*. Barcelona, Crítica.

Mackensen, Lutz (1932). *Der Singende Knochen*, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, FFC, 49.

Magee, M.D. (1999). Analogies and Conjectures. The English Patient and the Lost Oasis of Zerzura. Consultado el 12 noviembre de 2015 en <http://www.askwhy.co.uk/analogiesandconjectures/Zerzura01.php>

Magidow, Alexander (2007). "Between Standardization and Creativity: Writing in Egyptian Colloquial Arabic". *Second Occasional Workshop on Linguistics and Literature*. Austin, University of Texas.

Mahfouz, Safi y Carlson, Marvin (ed. y trad.) (2013) *The Ibn Daniyal Trilogy: Theatre from Medieval Cairo*. Nueva York, Martin E. Segal Theatre Center Publications.

Mariño Ferro, Xosé Ramón (2004). *Los cuentos maravillosos*. Barcelona, Ronsel.

Martínez Montávez, Pedro (1985). *Introducción a la Literatura Árabe Moderna*. Madrid, Cantarabia.

Marzolph, Ulrich et al. (2004). *The Arabian Nights Encyclopedia, Vol.1*. Santa Bárbara (California), Abc-Clio.

Mejdell, Gunvor (2006). *Mixed Styles in Spoken Arabic in Egypt: Somewhere between Order and Chaos*. Leiden, E. J. Brill.

Menéndez Pidal, Ramón (1939). "Poesía popular y poesía tradicional en la Literatura Española". En *Los Romances de América y otros estudios*. Buenos Aires, Espasa-Calpe, pp. 52-91.

— (1944). "Antología de Líricos Castellanos", vol. IX. En *Obras Completas (1944-1945)*. Santander, Aldus.

— (1968). "Romancero hispánico. Hispano-portugués, americano y sefardí". *Teoría e historia*, T. I, Madrid, Espasa-Calpe.

Metzger, Michael M. & Mommsen, Katharina (1981). *Fairy Tales as Ways of Knowing: Essays on Marchen in Psychology, Society and Literature*. Las Vegas, P. Lang.

Miles, Malcolm (2008). *Urban Utopias: The Built and Social Architectures of Alternative Settlements*. Londres, Routledge.

— (2006). "Utopias of Mud? Hassan Fathy and Alternative Modernisms". *Space and Culture*, 9. (Consultado el 14 de octubre de 2011 en: <http://courses.arch.ntua.gr/fsr/135098/fathy-1.pdf>)

Moaz Mubarak, R.Q. (2016). "The Fictive Travelogue of Sindbad in Thousand and One Night". *International Research Journal of Multidisciplinary Studies*, 2: 4.

Moliner, María (2000). *Diccionario de uso del español*. Madrid, Gredos.

Moreno Verdulla, Antonio (2003). *Las estructuras del cuento folclórico: nueva morfología*. Cádiz, Universidad, Servicio de Publicaciones.

Moscoso García, Francisco (2004). "L'arabe marocain, une langue minoritaire étrangère parmi d'autres langues minoritaires en Espagne". *Actes du colloque international: language, languages= la langue, les langues*. Casablanca 11-12 junio 2010. Fondation Zakoura Education, pp. 287-299.

— (2006). Prólogo a *Diccionario español-árabe hasaní*, de José Aguilera Pleguezuelo. Málaga, Diputación Provincial de Málaga.

— (2011) "El estudio del árabe marroquí en España durante el siglo XIX. La obra de Pedro María Del Castillo y Olivas. ¿Árabe marroquí o árabe argelino?". *Anaquel de Estudios Árabes*, 22, pp. 17-34.

— (2012b) "Los inicios del estudio del árabe marroquí. Los Rudimentos del P. Lerchundi". En *Séptimo centenario de los estudios orientales en Salamanca. Estudios Filológicos*, 337. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp.279-285.

— (2012c) "Árabe marroquí: vulgar y dialectal. El Interés por su aprendizaje y su metodología de estudio durante el Protectorado". *Revista de Estudios Internacionales Mediterráneos*, 12, pp. 183-220.

Mulla Ali, Afrah (2011). *El mundo maravilloso de los cuentos kuwaitíes y su traducción al español al español desde una perspectiva ideológica e intercultural* (tesis disponible en

<http://hdl.handle.net/10366/110546>). Universidad de Salamanca. Departamento de Traducción e Interpretación.

al-Munaÿyid, Şalāḥ al-Dīn (1957). *Ŷamāl al-mar'a 'inda al-'arab* (La belleza de la mujer en el mundo árabe). Beirut, Dār al-kitāb al-ÿadīd.

al-Musawi, Muhsin J. (2005). "Scheherazade's nonverbal narratives". *Journal of Arabic Literature*, 36: 3. Leiden, Brill, pp. 338-362.

Naithani, Sadhana (2011). "Time, Space, and Lutz Röhrich". *Marvels & Tales*, 25: 1. Project MUSE. Consultado el 13 de junio de 2012, en <http://muse.ihu.edu>.

Nakhshabi (1988) [1329]. *Los cuentos del papagayo* (M.A. Sinsar, ed.). Barcelona, Hesperus.

Navarro Durán, Rosa (2007). *Elementos de relatos árabes en la obra de Cervantes*. Consultado el 25 de junio de 2014, dialnet.unirioja.es/descargalarticulo/2377978.pdf

Newmark, Peter (2010). *Manual de Traducción* (Virgilio Moya, trad.). Madrid, Cátedra.

Niño, Hugo (1998). "El etnotexto: Voz y actuación. La oralidad". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 24: 47. Lima-Berkeley, Centro de Estudios Literarios "Antonio Cornejo Polar"-CELACP, pp. 109-121.

Nogueira Dobarro, Ángel (ed.) (1995). "Literatura popular. El pueblo, sujeto de creación imaginativa y de cultura. Historia, memoria y expresión. Una cultura y una realidad marginada". *Anthropos*, 166-167, pp. 3-7.

Noia Campos, Camiño (2015). "Contes de la femme convoitée et calomniée. À propos de la classification de contes-nouvelles". *Estudis de Literatura Oral Popular*, 4. Tarragona, Publicacions URV, pp. 81-94.

"OGRE" (2015). En *Encyclopædia Britannica*. Consultado el 4 de junio de 2013 en <http://www.britannica.com/topic/ogre>

Ong, Walter J. (1982). *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (Angélica Scherp, trad.). México, F.C.E.

Padró, Josep (1999). *Historia del Egipto Faraónico*. Madrid, Alianza.

Palacio Guerrero, Luis Felipe. *Las mil y una noches árabes: un estudio simbólico*. Consultado el 26 de junio de 2014, en http://www.iaveriana.edu.co/Facultades/C_Sociales/fractales/docs/felipe_palacio_lasmil.pdf.

Paradela, Nieves (2002). "La literatura árabe moderna en el arabismo español". *Awraq*, 21, pp. 221-250.

— (2006). *La traductora y sus papeles. Análisis del proceso traductor de "Alas de Plomo" y "La peste" de Saad al-Jadem*. Toledo, Escuela de Traductores de Toledo.

— (2010). “Las gramáticas del árabe clásico en España durante el siglo XX: un balance crítico”. En Aguilar, V; Pérez Cañada, L.M.; Santillán Grimm, P. (Eds.). *ARABELE 2009: Enseñanza y aprendizaje de la lengua árabe*. Murcia, Universidad de Murcia. Servicio de Publicaciones.

Pedrosa, José Manuel (2003), Gómez López, N. y Núñez Ruiz, G. *Folklore Y Literatura Oral. Ensayo De Historia, Poética Y Didáctica*. Granada, Grupo Editorial Universitario.

— (2005). “Ogros, brujas, vampiros, fantasmas: la lógica del oponente frente a la lógica del héroe”. *Estudios de Literatura Oral* 11-12 (2005-2006) [Homenagem a Julio Camarena], pp. 217-235.

— (2006) “La lógica del cuento: el silencio, la voz, el poder, el doble, la muerte”. *El cuento folclórico en la literatura y en la tradición oral*, edición de Rafael Beltrán y Marta Haro. Valencia, Universidad, pp. 247-270.

— (2008) “Símbolos del cuento y complementos básicos del vestido: del zapato de cristal a la caperucita roja”. Rafael Beltrán (ed.) *Actas del curso Folklore, literatura e indumentaria*. Madrid, Ministerio de Cultura. Museo del Traje, pp. 105-111.

— (2010) “¿Literatura oral? ¿Tradicional? ¿Popular? ¿Mitología popular?” *Literatura popular: Simposio sobre literatura popular. Definición y propuesta de bibliografía básica*. Urueña, Fundación Joaquín Díaz, pp. 31-38.

Pelegrín, Ana (1986). *La aventura de oír. Cuentos y memorias de tradición oral*. Madrid, Cincel.

Pellat, Charles. “Ḥikāya” (1998). En P. Bearman, Th. Bianquis, C.E. Bosworth, E. van Donzel, W.P. Heinrichs (ed.). *Encyclopaedia of Islam*, Segunda edición (1960–2004). Vol. III. Leiden, Brill, pp. 367-372.

Perrin, Emmanuelle (2002). “Le creuset et l'orfèvre: le parcours d'Ahmad Amîn (1886-1954)” en *Revue des mondes musulmans et de la Méditerranée*, 95-98. Consultado el 13 de abril de 2012 en: <http://remmm.revues.org/238>

Peyrou, Óscar (1983). “Introducción a los cuentos de hadas: la iniciación y la muerte”. En Perrault, Ch., *Cuentos de antaño*. Madrid, Anaya.

Piccolo, Ángela Antonia (2015). *La Ḥazawiyya: Cuento de tradición oral yemení* (tesis doctoral). Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, Departamento de Estudios Árabes e Islámicos y Estudios Orientales.

Pires de Lima, Fernando de Castro (1958). *A mulher vestida de homem. Contribuição para o estudo do romance "A donzela que vai á guerra"*. Coimbra, Fundação Nacional para a alegria no trabalho.

Pozuelo Yvancos, José M^a (1994). *Teoría de la narración*. Madrid, Cátedra.

Prat Ferrer, Juan José (2007). “La tradición histórico-geográfica y la clasificación de los cuentos”. *Revista de Folklore*, 313, pp. 15-28.

Propp, Vladimir (1972). *Las transformaciones del cuento maravilloso*. Buenos Aires, Rodolfo Alonso Editor.

— (1974). *Las raíces históricas del cuento* (J.L. Arancibia, trad.). Madrid, Fundamentos.

— (1977) (1981). *Morfología del cuento* (Lourdes Ortiz, trad.). Madrid, Fundamentos.

— (2007) *Folclore y realidad: Tres ensayos sobre el folclore* (Ricardo San Vicente, trad.). Madrid, Alianza Editorial.

Ramos, Rosa A. (1988). *El cuento folclórico. Una aproximación a su estudio*. Madrid, Pliegos.

Rank, O.; Lord Raglan and Dundes, A. (1990). *In Quest of the Hero: the myth of the birth of the hero*. New Jersey, Princeton Univ. Pr.

Raufman, Ravit (2011). "Defending the House, Relating to the Neighbours: The Druze Versions of ATU 123 The Wolf and the Kids". *Folklore*, 122: 3, pp. 250-263.

al-Rawi, Ahmed (2009). "The Mythical Ghoul in Arabic Culture". *Cultural Analysis*, 8. Middletown, The Pennsylvania State University.

Rosenbaum, Gabriel M. (2012). "Modern Egyptian Arabic: from Dialect to Written Language". En Meouak, M., Sánchez P., Vicente, A., (eds.). *De los manuscritos medievales a internet: la presencia del árabe vernáculo en las fuentes escritas*. Pp. 359-371. Área de Estudios Árabes e Islámicos. Estudios de Dialectología Árabe, 6. Zaragoza, Universidad de Zaragoza.

Riedel, Ingrid (1995). *Taboo in Folktales*. New York, Fromm International Pub.

Rizq, Fawzāt (2007). *Fī qadīm az-zamān. Dirāsa fī bunyat al-ḥikāya aš-ša'biyya* (En los tiempos antiguos. Estudio sobre la estructura del cuento popular). Damasco, Wizārat at-ṭaqāfa.

Rodríguez Almodóvar, A. (1989). *Los cuentos populares o la tentativa de un texto infinito*. Murcia, Universidad de Murcia.

— (2004) *El texto infinito. Ensayos sobre el cuento popular*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Ruipérez.

Röhrich, Lutz (1987). "Die geographisch-historische methode". En Kurt Ranke et al (ed.). *Enzyklopädie des Märchens*, 5. Berlin, Walter de Gruyter, pp. 1011-30.

Rouger, Gustave (1943). *El romance de Antar: según los antiguos textos árabes*. Buenos Aires, Lautaro.

Rubiera Mata, María Jesús (1991). "Dos cuentos árabes medievales en la literatura hispánica: «El viejo celoso» y el «Aterrizaje sin cola»". *Sharq Al-Andalus*, 8, pp. 55-59.

— (1996). *La literatura árabe clásica*. Alicante, Universidad.

Romance de Baybars I: La infancia de Baybars (2003). Manuscritos coleccionados por Chafiq Imam. Traducción de M^a Jesús Díaz Orueta. Madrid, Jaguar.

Romance de Baybars II: Flor de truhanes (2003). Manuscritos coleccionados por Chafiq Imam. Traducción de M^a Jesús Díaz Orueta. Madrid, Jaguar.

Romero Tobar, Leonardo (1995). "La narrativa popular". *Anthropos*, 166-167, pp. 25-29.

Ruiz Moreno, Rosa María (1993). "La familia en el refranero árabe". *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos* (Separata), 17-18. Granada, Universidad de Granada.

— (1995) "La familia egipcia: Estudio terminológico breve. Perspectiva histórica". *Homenaje al profesor José María Fórneas Besteiro*, Vol. 1. Granada, Universidad de Granada.

— (1995b) "La cultura popular como objeto de estudio". *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos* (Separata), 44. Granada, Universidad de Granada.

— (1998) "De la amistad en la sabiduría popular árabe". En *Al-Andalus Magreb*, VI (Separata). Cádiz, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cádiz.

Ruiz Girela, Francisco (1999). "La literatura de *adab*: tratados de Paremiología 'in extenso'". *Paremia*, 8, pp. 469-474.

Saleh Alkhalifa, Waleed (2007). *Cuentos tradicionales árabes: antología didáctica y bilingüe*. Madrid, Ibersaf editores.

— (2010) y Gallego Ortega, Teófilo. *Historias jocosas de Yuha*. Madrid, Ibersaf editores.

(2010b). "Ejemplos de la imagen de la madre en la tradición arabo-islámica". *Anaquel de Estudios Árabes*, 21, pp. 221-234.

Samaniego, Félix María (2009) [1826]. *Fábulas en verso castellano para el uso del Real Seminario Bascongado*. Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Sánchez de Vercial, Clemente (1961) [c.1435]. *Libro de los exemplos por a.b.c.* (J.E. Keller, ed.). Madrid, CSIC.

Sanfilippo, Marina (2007). "Si cunta e s'arriccunta: las fórmulas de apertura y cierre en la narración oral". *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*, LXII: 2, pp. 135-163.

Sanz Recio, M. (2016) "El canon de belleza femenina en los versos recogidos por Ibn Qutayba en sus 'Uyūn al-ajbār". *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección Árabe-Islam*, Norteamérica, 65. Consultado el 25 de junio de 2016 en: <http://www.meaharabe.com/index.php/meaharabe/article/view/739/760>.

Scelles-Millie, Jeanne (1972). *Contes mystérieux d'Afrique du Nord*. París, Maisonneuve et Larose.

Schectman, Jacqueline M. (1993). *The Stepmother in Fairy Tales: Bereavement and the Feminine Shadow*. Boston, Sigo Press.

Schreiber, Nikki (2014). "Once upon a time...". *Vision*. Consultado el 24 de agosto de 2015 en http://vision.ae/articles/once_upon_a_time

Sherman, Josepha (2008). *Storytelling: An Encyclopedia of Mythology and Folklore*. Armonk, M.E. Sharpe.

John Searle (1994) [1969]. *Actos de habla*. Ensayos de Filosofía y Lenguaje (L. Vlades Villanueva, trad). Barcelona, Planeta Agostini.

SENDEBAR (2006). Ed. de V. Orazi. Barcelona, Crítica

Segre, Cesare (1985). *Principios de análisis del texto literario*. Barcelona, Crítica.

Sermain, Jean-Paul (2009). "Tapis volants des Mille et Une Nuits". *Féeries*, 6, pp. 179-188.

el-Shamy, Hasan (2005) y Jane Garry. *Archetypes and motifs in folklore and literature: a handbook*. Armonk, NY and London, M. E. Sharpe.

el-Shamy, Hasan (2008) *Religion Among the Folk in Egypt*. Chicago-Westport, CT, Praeger.

Sharafeddine Hassan, Fatme (1995). *The passion and the magic: Distinctions of Arabic folktales*. Vol. 1- 2. Consultado el 21 de noviembre de 2013, en <http://almashriq.hiof.no/general/000/070/079/al-jadid/aljadid-magic.html>.

Schubarth, Dorothé y Santamarina, Antón (1987). *Cancioneiro Popular Galego. Romances Tradicionais*, vol.III. A Coruña, Fundación Pedro Barrié de la Maza, Conde de Fenosa.

Shaw, Flora (2010). *A Tropical Dependency: An Outline of the Ancient History of the Western Soudan with an Account of the Modern Settlement of Northern Nigeria*. Cambridge, Cambridge University Press.

Sherman, Josepha (ed.) (2008). *Storytelling. An encyclopedia of mythology and folklore*. 3 vols. Nueva York, Sharpe Reference.

Siikala, Anna-Leena (1990). *Interpreting oral narrative*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, FFC, 245.

SĪRA AZ-ZĀHIR BAYBARS (1996). El Cairo, Al-hay'a al-miṣriyya al-`amma li-l-kitāb.

Sirhan, Nadia (2014). *Folk Stories and Personal Narratives in Palestinian Spoken Arabic. A Cultural and Linguistic Study*. Londres, Palgrave Macmillan.

Slater, C. (1979), "The Romance of the Warrior Maiden: Tale of Honor and Shame". En Samuel G. Armistead, Antonio Sánchez Romeralo y Diego Catalán (eds.) *El Romancero hoy: Historia, Comparatismo, Bibliografía crítica*. Madrid, Gredos y Cátedra Seminario Menéndez Pidal de la Universidad Complutense de Madrid, pp. 167-182.

Es-Soyouti (1950). "Les Dires du Prophète". En *Classiques de l'islamologie*. Alger, La Maison des Livres, pp. 137-149.

Sowayan, Saad A. (1992). "The Arabian Oral Historical Narrative: An Ethnographic and Linguistic Analysis". *Semitica Viva*, 6. Wiesbaden, Otto Harrassowitz.

— (2003). "A Plea for an Interdisciplinary Approach to the Study of Arab Oral Tradition". *Oral Tradition*, 18: 1, pp. 132-135.

Sparks, Jared (1828). *Memoirs of the Life and Travels of John Ledyard*, Boston, Little & Brown.

Strabo (1932) [c. 23]. *Geography*. Vol. VIII. Book 17 and General Index. Cambridge, Harvard University Press.

Suchier, Hermann (1884). *Oeuvres poétiques de Philippe de Remi, Sire de Beaumanoir*. Tomo I. Paris, Firmin Didot.

Swann Jones, Steven (2003). *The fairy tale: the magic mirror of the imagination*. Londres, Routledge.

— (1995). *The Fairy Tale: The Magic Mirror of Imagination*. New York, Twayne Publishers.

— (1990). *The new comparative method: structural and symbolic analysis of the allomotifs of Snow White*. Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia-Akademian Kiato.

Ša'alān, Ibrahīm (2006). "Folklore y desarrollo social". *Actividades de la Tercera Conferencia sobre Folklore*. El Cairo, 27 al 30 noviembre 2006. Consejo Superior de Cultura.

Tatar, Maria (1998). *The classic fairy tales: texts, criticism* (Norton critical edition). Norton.

THE ENCYCLOPAEDIA OF ISLAM (1960-2002). Leiden, Brill.

Thompson, Stith (1955–1958). *Motif-Index of Folk-Literature: a classification of narrative elements in folktales*. Bloomington, Indiana University Press.

— (1972) [1946]. *El cuento folclórico*. Caracas: Universidad Central de Venezuela.

— "Folk literature". *Encyclopædia Britannica Online*. Consultado el 11 noviembre de 2015 en <http://global.britannica.com/art/folk-literature>

Todorov, Tzvetan (2005). *Introducción a la Literatura Fantástica*. México, Coyoacán.

Toro Henao, Diana C. (2014). "Oralitura y tradición oral". *Lingüística y literatura*, 65, Medellín, Departamento de Lingüística y Literatura. Universidad de Antioquia, pp. 239-256.

Trudgill, P. (1984). *On dialect: social and geographical perspectives*. Nueva York, New York University Press.

Uther, Hans-Jörg (2004). *The Types of International Folktales*. Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, FFC, 284, 285, 286.

— (2008). "Disability". En Haase, Donald (ed.). *The Greenwood Encyclopedia of Folktales And Fairy Tales*. Westport-Connecticut-London, Greenwood Press, pp. 268-271.

Valles Calatrava, José (2002). *Diccionario de teoría de la narrativa*. Granada, Alhulia.

Vansina, Jan (1996). *La tradición oral*. Barcelona, Labor.

Vaz da Silva, Francisco (2008). "Cannibalism". En Haase, Donald (ed.). *The Greenwood Encyclopedia of Folktales And Fairy Tales*. Westport-Connecticut-London, Greenwood Press, pp. 157-8.

— "Initiation". En Haase, Donald (ed.). *The Greenwood Encyclopedia of Folktales And Fairy Tales*. Westport-Connecticut-London, Greenwood Press, pp. 487-9.

Vellay-Vallantin (1992), Catherine. *L'histoire des contes*. París, Fayard.

Vernet, Juan (2002). *Literatura Árabe*. Barcelona, El Acanalado.

Vicente, Ángeles (2008). "Génesis y clasificación de los dialectos neoárabes". En Corriente, F. y Vicente, A. [eds.]. *Manual de dialectología neoárabe*. Zaragoza, Instituto de Estudios Islámicos y del Oriente Próximo.

— (2013). "La dialectología árabe: evolución de una disciplina". En *XLII Simposio Internacional de la Sociedad Española de Lingüística*. Madrid, del 22 al 25 de enero de 2013. Centro de Ciencias Humanas y Sociales del CSIC.

Villanueva, Darío (2006). *El comentario del texto narrativo: cuento y novela*. Madrid, Marenostrum.

— (coord.) (1994). *Curso de teoría de la literatura*. Madrid, Taurus.

Vivian, Cassandra. (2000). *The Western Desert of Egypt: an explorer's handbook*. El Cairo, AUC Press.

Woidich, Manfred y Behnstedt, Peter (1982). "Die ägyptischen Oasen - ein dialektologischer Vorbericht". *ZAL*, 8, pp. 39-71.

— (1985–1999). "Die ägyptisch-arabischen Dialekte". 5 vols. *Dialektatlas von Ägypten. Beiheft e zum Tübinger Atlas des Vorderen Orients Reihe B (Geisteswissenschaften)* 50: 1–5. Wiesbaden, Reichert.

Woidich, M. (1993). "Die Dialekte der ägyptischen Oasen: westliches oder östliches Arabisch?". *ZAL*, 25, pp. 340-359.

— (1996) "Rural Dialects of Egyptian Arabic: An Overview". *Égypte/Monde arabe*. Première série, 27-28, pp. 325-354.

— (2013). “Dialectology”. En Owens, Jonathan (ed.). *The Oxford Handbook of Arabic Linguistics*. Nueva York, Oxford University Press, pp. 300-325.

Von Der Leyen, Friedrich (1987). *Al-ḥikāya al-jurāfiyya* (El cuento maravilloso). (Nabīla Ibrahīm, trad. al árabe). El Cairo, Maktab Garīb.

Walz, Terence (1978). *The Trade between Egypt and Bilad as-Sudan, 1700-1820*. Cairo, Institut Français d'Archeologie Orientale.

Wilkinson, Richard H. (2003) *Todos los dioses del Antiguo Egipto*. Madrid, Oberón.

Woidich, Manfred (1996). “Rural Dialect of Egyptian Arabic: An Overview”. *Égypte/Monde arabe*. Première série, N° 27-28. Pp. 325-354. Consultado el 9 de abril de 2013, en <http://ema.revues.org/1952>

— (2002). “Zum Dialekt von al-Qaṣr in der Oase Dakhla (Ägypten)”. En Werner, Arnold y Hartmut, Bobzin (eds.), *Sprich doch mit deinen Knechten aramäisch, wir verstehen es! 60 Beiträge zur Semitistik Festschrift für Otto Jastrow zum 60. Geburtstag*. Wiesbaden, Harrassowitz Verlag.

Yaqṭīn, Saʿīd (1997). *Qāla ar-rāwī. Al-bunniyyāt al-ḥikā'iyya fī-s-sīra aš-ša'biyya* (Dijo el narrador. Estructuras narrativas en la sīra popular). Beirut/Casablanca, Al-markaz aṭ-ṭaqāfī al-'arabiyy.

al-Ŷawhariyy, Muḥammad (2006). *Muqaddima fī-dirāsāt at-turāt aš-ša'biyy al-miṣrī* (Introducción al estudio del patrimonio cultural popular egipcio). Consultado el 12 de marzo de 2012, en http://www.mgohary.net/Images/Publication/File_249.pdf

Yunes, Abdel Hamid (1983). *A Dictionary of Folklore*. Beirut, Librairie du Liban.

— (2007). *Al-'amāl al-kāmil 1* (Obras completas I). El Cairo, Al-ma'ylis al-'a'là li-ṭ-ṭaqāfa.

Zipes, Jack David (1984). *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales*. New York, Methuen.

— (1994) *Fairy Tale as Myth/Myth as Fairy Tale*. Lexington, University Press of Kentucky.

— (1997) *Happily ever after: fairy tales, children and the culture industry*. Londres, Routledge.

— (1999) *When dreams came true: Classical Fairy Tales and their tradition*. Londres, Routledge.

VIII. ANEXOS

8.1. Índice de ilustraciones

	Página
1. Grabación de cuento a Ḥaḡḡa Tūtya. Barís, 1996 (C. Seoane)_____	7
2. Mapa de situación de la región del Valle Nuevo dentro de Egipto. Extraído el 16 de junio de 2014 de: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Egypt_Al_Wadi_al_Jadid_locator_map.svg	33
3. Mapa del oasis de Dajla (Vivian, 2008: 174) _____	36
4. Pueblo antiguo de El-Qasr. Extraído el 14 de julio de 2016 de http://ar.egypt.travel/attraction/index/al-qasr (recortada del original)_____	37
5. Mapa del oasis de Jarga (Vivian, 2008: 118)_____	39
6. Calles de Barís, 1993 (C. Seoane)_____	40
7. Nueva Barís, 2011. Proyecto del arquitecto Ḥasan Faṭḥī (C. Seoane)_____	40
8. Mapa del Desierto Occidental y los oasis (Vivian, 2008: XVII-XIX)_____	42
9. Manantial del Valle Nuevo, 1993 (C. Seoane)_____	45
10. Mapa de situación del Proyecto Toshka. Extraído el 17 de junio de 2014 de http://www2.klett.de/sixcms/list.php?page=infothek_artikel&extra=TERRA-Online%20/%20Gymnasium&artikel_id=90245&inhalt=klett71prod_1.c.139995.de _____	50
11. Fachada de casa de El-Qasr, 1996 (C.Seoane)_____	56
12. Vestido tradicional y <i>marḡūn</i> dajlí en Museo de Mut (Dajla), 2010. (C. Seoane)___	57
13. Joyas tradicionales de mujer casada <i>barisí</i> . Barís, 1996 (C. Seoane)_____	57
14. Niñas wahaṭíes bebiendo agua de un <i>zīr</i> , 1993 (C. Seoane)	59
15. Mujer de Barís elaborando un trabajo de cestería. Barís, 1996 (C. Seoane)_____	60
16. Alfarero de El-Qasr, 1996 (C. Seoane) _____	60
17. Cuentacuentos en Damasco. Extraído el 20 de junio de 2014 de: http://gulfnews.com/news/mena/syria/the-storyteller-of-damascus-is-silenced-by-war-1.1344867 _____	77
18. Portada de <i>Al-'amtāl al-'ammīya</i> (Los refranes coloquiales), de Aḥmad Taymūr, 2010_____	86
19. Mapa de las subáreas dialectales de Egipto (Abboud-Haggar, 2003: 125)_____	98
20. “El descubrimiento del Secreto de Melusina”, de <i>Le Roman de Mélusine</i> . Por Jean d'Arras. Manuscrito ilustrado, siglo XV. Bibliothèque nationale de France. Extraído el 27 de marzo de 2011 de: http://expositions.bnf.fr/contes/grand/008_3.htm _____	173

21.	Mapa de los lugares que los dajlís vinculan con Zerzura. C. Seoane sobre mapa de Vivian, 2008: XX_____	180
22.	Restos de tinajas en El-Ballas. Extraído el 12 de febrero de 2011 de: http://www.carlo-bergmann.de/Discoveries/discovery.htm _____	181
23.	“Mahoma recibiendo su primera revelación del ángel Gabriel”. Ilustración en miniatura sobre pergamino del libro <i>Compendio de Crónicas</i> , por Rashid al-Din, publicado en Tabriz (Persia), en 1307. Ahora en la colección de la Biblioteca de la Universidad de Edimburgo, Escocia. Extraído el 23 julio de 2011 de https://themuslimissue.wordpress.com/2012/12/01/islamic-depictions-of-mohammed-in-full _____	280

8.2. Índice de tablas y gráficos

	Página	
I.	Cronología de la Historia de Egipto. Basada en la cronología defendida por los egiptólogos Mark Lehner (Universidad de Yale) y Richard H. Wilkinson (Universidad de Arizona)_____	34
II.	Ejemplos de la distribución de las inmigraciones al Valle Nuevo, según el historiador <i>wahatí</i> Ibrāhīm Kāmel Jalīl_____	48
III.	Pronombres personales sujeto (dialecto del Valle Nuevo) _____	105
IV.	Modelo de verbo en perfecto (dialecto del Valle Nuevo) _____	105
V.	Modelo de verbo en imperfectivo (dialecto del Valle Nuevo) _____	105
VI.	Adjetivos y pronombres demostrativos (dialecto del Valle Nuevo)_____	106
VII.	Expresión de la posesión (dialecto del Valle Nuevo) _____	107
VIII.	La negación (dialecto del Valle Nuevo) _____	107
IX.	Fórmulas de inicio (frecuencia de uso) _____	142
X.	Fórmulas de cierre (frecuencia de uso) _____	151
XI.	Comparativa entre los personajes de Melusina, Doña Mariña, ninfa siciliana, la <i>ŷinniyya</i> de <i>La anciana y su hija</i> y la de <i>El estornino</i> _____	178
XII.	Comparativa de los motivos del 1º y 3º juicio del tipo ATU 655 en el valle del Nilo y el Valle Nuevo (versiones A y B) _____	207
XIII.	Comparativa de donantes y las donaciones positivas y negativas del tipo ATU 480 en las versiones del Valle Nuevo, beduina, sudanesa y palestina _____	222
XIV.	Porcentaje de cuentos del <i>corpus</i> en relación con la mención al padre y a la madre del o la protagonista _____	302

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID



TESIS DOCTORAL DIRECCIÓN:
NIEVES PARADELA ALONSO & CAMIÑO NOIA CAMPOS

2016

CELESTE SEOANE MÍGUEZ

TOMO I

**CUENTOS POPULARES Y SOCIEDAD EN
LOS OASIS DEL VALLE NUEVO (EGIPTO)**