

Dos versiones del mito de Polifemo: Roncal y Pisa

MARIA TERESA NAVARRO SALAZAR

En palabras de Dámaso Alonso, «el mito de Polifemo [...] es probablemente de los más antiguos que recuerda la humanidad»¹ y nos ha llegado, a través de la tradición grecolatina, en dos trayectorias distintas con un mismo protagonista cuyo compartamiento difiere ostensiblemente de una a otra. «De una parte está la leyenda según la *Odisea*» con un ciclope monstruoso de feroces instintos. «De otra parte tenemos la historia de Polifemo enamorado y músico»² que servirá de inspiración a muchos autores barrocos italianos y a nuestro genial Góngora.

Mientras el tema de Polifemo enamorado de la ninfa puede rastrearse siguiendo una corriente literaria que va desde Filóxeno a Góngora pasando por Teócrito, Virgilio y Ovidio, la literatura popular, en su larga tradición oral, ha consagrado en infinitas versiones el mito del ciclope antropófago y cruel.

Se trata, indudablemente, de un mito muy antiguo en el que ya se inspiró Homero para crear el episodio de Ulises y el Cíclope, comprendido en la *Odisea*. Por otra parte, no es sólo un mito muy antiguo sino que es, además, un mito que ha gozado de gran fortuna literaria y popular. Es por esa razón por la que voy a estudiar la relación existente entre dos versiones geográfica y estructuralmente distanciadas del mito. No voy a analizar el cómo y el porqué se ha llevado a cabo la transmisión del mito a través del tiempo y el espacio aunque expondré las razones que me mueven a explicar cuál puede ser el origen común. Tampoco es mi intención la búsqueda y comparación del mayor número posible de variantes del mito ciclopeo con la pretensión de encontrar la forma original «Urform», ni el estudio de sus estructuras. Mi interés se centra, fundamentalmente, en la comparación de ciertos elementos en dos versiones bien distintas del relato, recogidas, una en el valle navarro de Roncal, otra en la ciudad italiana de Pisa. He aquí las dos versiones:

1. ALONSO, Dámaso. *Góngora y el Polifemo*, Madrid, Gredos, 1974, 6.^a ed. pág. 186.
2. *Ibid* págs. 186-187.

EL TARTARO ³

Era aquella una noche de invierno, fría y húmeda; el viento silbaba en los pliegues de las rocas arrancándoles hondos gemidos; los árboles, sacudidos por el huracán, se doblaban agitando desesperadamente sus ramas hacia el suelo. Toda la naturaleza parecía poseída de una agitación extraña que se confundía, a veces, con los remolinos de nieve pulverizada levantada por los remolinos del usín.

A pesar de este dramático espectáculo la vida transcurría normalmente en el interior de la borda Txikilín, casi oculta entre las rocas de un precipicio. De una ventanita que casi tocaba el tejado salía luz tenue. De un hueco junto a las primeras tejas, se escapaba humo denso, pero en lucha desigual con el viento. Pretendía subir al cielo, haciendo espirales, pero, rechazado por la fuerza de la tempestad, descendía hacia el suelo hasta tocar a menudo la nieve helada y perderse, monte arriba, en trozos de gasas casi disueltas.

En el exterior, en medio del temporal, una gran figura humana, cubierta de pelo, con un solo ojo en la frente, caminaba silenciosamente hacia la puerta de la borda. Las huellas del Tártaro se iban quedando grabadas sobre la nieve dibujando un trágico itinerario.

El pastor Txikilín oye llamar a la puerta y pregunta:

-Nor da? («¿quién es?»).

-Lagun bat -responde (un compañero).

-Zer nai tzu? («¿qué quieres?»)

-Txoko bat gaia igaroteko (un rincón para pasar la noche).

Abrese la puerta. Txikilín queda como petrificado ante la visión. No cabe duda. ¡Es el Tártaro de las historias...!

-No intentes huir -le dice en uskara- pónme la cena; mata el mejor cordero y ásalo al fuego. Tengo para mucho tiempo. Cuando se terminen los corderos te comeré a ti también.

Txikilín, todo asustado, fue haciendo cuanto le dijo y le sirvió la cena: el cordero entero, asado; vino y sopas de leche. El tártaro comió glotonamente, bebió vino con prudencia, se zampó la leche y bostezó satisfecho. Tomó, finalmente, un montón de pieles de cabra que allí había y, colocándolas delante de la puerta, se dispuso a dormir...

-Tú, ahora, vete al rincón de enfrente y duerme, y ten mucho cuidado en no molestarme.

El Tártaro duerme. Ronca ruidosamente. Con las piernas extendidas cruza la puerta para que ésta no pueda abrirse. El pastor medita y trata de encontrar un medio de huir o de deshacerse de la bestia. Y, de pronto, ve el asador, largo como una espada, todavía junto al fuego encendido para mantener caliente la borda.

Se levanta levemente sin hacer ruido, mete la punta del asador entre las llamas hasta que se pone al rojo; lo toma del agarrador y, acercándose cautelosamente, se lo clava en el único ojo.

3. ESTORNÉS LASA, Bernardo. *Cuentos roncaleses, poemas y otras cosas navarras*, San Sebastián, Auñamendi, 1980, págs. 112-115.

La fiera salta estrepitosamente dando alaridos, abre la puerta de par en par y se coloca de pie, delante de ella. El pastor, astuto, obliga a las ovejas a salir de la borda por el único lugar posible, por entre las piernas del Tártaro.

A cada una que llega, el Tártaro le palpa el lomo de lana y le deja pasar. Como está ciego quiere quedarse en la borda solamente con el pastor. Van pasando las ovejas. Una de ellas se arrastraba cautelosamente para pasar también. Era Txikilín, con una piel de oveja sobre la espalda y a cuatro patas, casi tocando el suelo. Al palparle el lomo, se quedó con la piel entre las manos, mientras, de un salto, Txikilín lograba escurrirse.

El Tártaro, comprendiendo el engaño y viendo que se le escapaba la presa sin su castigo, disimuló su sorpresa, diciéndole:

–Toma, Txikilín, para que cuentes tu hazaña –y le echa un anillo precioso que el pastor coge del suelo y se lo mete en un dedo de su mano.

Pero vino lo inesperado. El anillo, comienza a gritar:

–Tártaro, Tártaro, keben niau, keben niau; Tártaro, Tártaro, keben niau, keben niau... (Tártaro, Tártaro, aquí estoy, aquí estoy...).

Este echa a correr, aunque ciego, guiado por la voz del anillo. Ambos corren como cuerpo y sombra. Atraviesan varios campos cuajados de nieve que les dificulta la carrera hasta llegar a la orilla de un río. Txikilín desesperado, intenta varias veces quitarse el anillo y tirarlo lejos, pero éste, sigue gritando cada vez con más furia:

–Tártaro, Tártaro, keben niau, keben niau...

Al fin, en el colmo de la desesperación, decide arrancarse el dedo. Con la tijera de esquilar lana que lleva pendiente de la cintura se lo corta y lo tira a un pozo del río, mientras sigue corriendo.

El anillo, desde el fondo del pozo, sigue gritando como siempre. Y el Tártaro, que no sabe nada de lo que ha pasado, salta al pozo donde perece ahogado.

Txikilín volvió a su borda con un dedo menos. Y este cuento se ha acabado.»

Al final del relato da Estornés la siguiente explicación: «Este *upui* lo contaba mi abuela Josefa Anaut, siempre en uskara. Y lo curioso es que su propia casa se llamaba en el pueblo «Casa de Xipián Ttartaro» o Xipiánt-tarttorenia»⁴. No especifica, sin embargo, el lugar exacto del valle en el que ha recogido el cuento. Suponemos que procede de Isaba, su lugar de nacimiento, y aun en el caso de que no fuera así, las condiciones de transmisión y conservación en el valle tampoco quedarían modificadas, por lo que el dato no es absolutamente indispensable.

EL FLORENTINO

Erasé una vez un Florentino que todas las tardes iba de tertulia y oía como discutía la gente que había viajado y visto mundo. El, no tenía nada que contar porque siempre

había estado en Florencia y le parecía que hacía el papel de tonto.

Así es que le entraron ganas de viajar; no se resignó hasta que, después de haber vendido todo, hizo las maletas y se marchó. Andando, andando, al oscurecer, pidió alo-

4. Ibid pág. 115.

jamiento para pasar la noche en casa de un párroco. El párroco lo invitó a cenar y, mientras cenaban, le preguntó el motivo de su viaje. Y habiendo oído que el Florentino viajaba para poder después volver a Florencia y tener algo que contar, dijo: También yo he tenido varias veces ese deseo: casi, casi, si no le importa, podemos ir juntos.

—Figúrese Vd. —dijo el Florentino. Me parece mentira haber encontrado un compañero.

Y por la mañana se fueron juntos el Florentino y el párroco.

Al anochecer llegaron a un caserío. Pidieron alojamiento y el casero preguntó: ¿Cómo así vais de viaje? Cuando lo supo, también a él le entraron ganas de viajar y, al alba, se fue con ellos.

Los tres anduvieron juntos un largo trecho hasta que llegaron al palacio de un Gigante. —Llamemos —dijo el Florentino— así cuando volvamos a casa tendremos algo que contar sobre un Gigante.

El Gigante abrió la puerta personalmente y les brindó hospitalidad. Si queréis quedaros conmigo —dijo después— aquí en la Parroquia me falta un párroco, en el caserío me falta un casero y, para el Florentino, aunque no necesite ningún florentino, también se encontrará un hueco.

Los tres se dijeron: —Bueno, estando al servicio de un Gigante veremos ciertamente cosas que se salen de lo normal. ¡Quién sabe todo lo que podremos contar luego! —y aceptaron. Los acompañó a dormir y quedaron de acuerdo en que al día siguiente concertarían todo.

Al día siguiente el Gigante le dijo al párroco: —Venga conmigo que le voy a enseñar los documentos de la Parroquia —y lo condujo a una habitación. El Florentino, que era un curiosón, y no quería perderse la ocasión de ver cosas interesantes, miró por el ojo de la cerradura y vio que, mientras el párroco se inclinaba a mirar los documentos el Gigante blandió un sable, le corta la cabeza y arroja cuerpo y cabeza por una trampilla.

—¡Esto sí que es como para contar en Florencia! —pensó el Florentino. La pena es que no me creerán».

—Al párroco ya lo he colocado —dijo el Gigante—, ahora voy a organizar al casero; venga a que le enseñe los papeles del caserío.

Y el casero, sin sospechar nada, sigue al Gigante hasta aquella habitación.

El Florentino ve por el ojo de la cerradura cómo se inclina sobre los papeles y

luego cómo el sable del Gigante le cae, de repente, y, cómo más tarde, decapitado, acaba en la trampilla.

Estaba ya regocijándose a costa de todas las cosas extraordinarias que iba a poder contar a su vuelta cuando le vino a la mente que, después del párroco y el casero le tocaría a él y que, por lo tanto, no podría contar absolutamente nada. Y le entraron unas ganas enormes de escaparse pero el Gigante salió de la habitación y le dijo que antes de colocarlo quería comer. Se sentaron en la mesa y el Florentino no podía tragar ni un bocado y estudiaba un plan para huir de las manos del Gigante.

El Gigante tenía un ojo que bizqueaba. Una vez terminada la comida, el Florentino empezó a decir: —¡Qué pena! Con lo guapo que es Vd. y ese ojo...

El Gigante estaba a disgusto viendo cómo se fijaba en aquel ojo y empezó a agitarse en la silla, a parpadear y a arquear las cejas.

—¿Sabe Vd.? —dijo el Florentino— conozco una hierba que es un curalotodo para las enfermedades de los ojos; mejor dicho, creo haberla visto aquí entre el césped de su jardín.

—¿Ah sí, ah sí? —dijo inmediatamente el Gigante. ¿Está aquí entre el césped? Entonces, vamos a buscarla.

Y lo condujo al prado y el Florentino al salir se iba fijando muy bien en las puertas y en las cerraduras para retener claramente en la cabeza el camino para escapar. Cogió del césped una hierba cualquiera: volvieron a casa y la puso a hervir en un puchero de aceite.

—Le advierto que le va a hacer mucho daño —le dijo al Gigante.

—¿Es Vd. capaz de resistir el dolor sin moverse?

—Oiga: será mejor que, para que se esté quieto lo ate a esta mesa de mármol; si no, Vd. se mueve y la operación no resulta.

El Gigante, que concedía una gran importancia al hecho de que le retocaran el ojo, se dejó atar a la mesa de mármol. Cuando estaba ya atado como un salchichón el Florentino le vertió el puchero de aceite hirviendo en los ojos, cegándole ambos: y luego abur, escaleras abajo pensando: «¡También esto lo cuento!»

El Gigante se levantó con un aullido que hizo retremblar la casa y, con la mesa de mármol atada a la espalda, se puso a correr, a tientas, detrás de él. Pero, al darse cuenta de que, ciego como estaba, no hubiera podido alcanzarlo nunca, recurrió a un ardid:

—¡Florentino! —gritó, ¡Florentino! ¿por qué me dejas? ¿No terminas la cura? ¿Cuánto quieres por acabar de curarme? ¿Quieres este anillo? Y le tiró un anillo. Era un anillo encantado.

—¡Toma —se dijo el Florentino—, esto me lo llevo a Florencia y se lo enseño al que no me crea! —Pero, nada más recogerlo y ponerse en el dedo, he aquí que el dedo se le vuelve de mármol, tan pesado como para dar con la mano, el brazo y con él mismo, cuan largo era, en el suelo. El Florentino ya no podía moverse porque no conseguía levantar el dedo. Trató de quitarse el anillo del dedo pero no lo lograba. El Gigante estaba ya casi encima. Desesperado el Florentino, sacó de su bolsillo un cuchillo y se cortó el dedo: así pudo escaparse y el Gigante ya no lo encontró.

Llegó a Florencia con la lengua fuera y se le habían quitado las ganas, no sólo de recorrer el mundo sino de contar sus viajes. Y dijo que el dedo se lo había cortado segando la hierba.

IL FIORENTINO ⁵

C'era una volta un Fiorentino che tutte le sere andava a conversazione e sentiva ragionare la gente che aveva viaggiato e visto il mondo. Lui non aveva nulla da raccontare perché era sempre rimasto a Firenze e gli pareva di far la parte del citrullo.

Così gli venne voglia di viaggiare; non ebbe pace finché non ebbe venduto tutto, fatto i bagagli e fu partito. Cammina cammina, a buio chiese alloggio per la notte in casa d'un curato. Il curato lo invitò a cena e mangiando gli chiedeva il perché del suo viaggio. E sentito che il Fiorentino viaggiava per poter poi tornare a Firenze e aver qualcosa da raccontare disse: —Anche a me m'è venuto più volte questo desiderio: quasi quasi, se non vi dispiace, possiamo andare insieme.

—Si figùri, —disse il Fiorentino. —Non mi par vero di trovare compagnia.

E la mattina partirono assieme, il Fiorentino e il curato.

A buio arrivarono a una fattoria. Chiesero alloggio e il fattore chiese: —E perché siete in viaggio? —Quando l'ebbe saputo gli venne voglia di viaggiare anche a lui, e all'alba partì con loro.

I tre fecero molta strada insieme, finché arrivarono al palazzo d'un Gigante. —Busiamo, —disse il Fiorentino, —così quando torniamo a casa avremo da raccontare di un Gigante.

Il Gigante venne ad aprire in persona e li ospitò. —Se volete restare con me, —disse poi, —qui alla Cura mi manca un curato, alla fattoria mi manca un fattore, e per il Fiorentino, sebbene di fiorentini non ne abbia bisogno, si troverà un posto anche per lui.

I tre si dissero: —Be', a stare al servizio di un Gigante si vedranno certe cose fuori dell'ordinario; chissà quante potremo raccontarne poi! —e accettarono. Li portò a dormire e rimasero intesi che l'indomani avrebbero combinato tutto.

L'indomani il Gigante disse al curato: —Venga con me che le faccio vedere le carte della Cura, —e lo condusse in una stanza. Il Fiorentino, che era un gran curioso, e non voleva perdere l'occasione di vedere cose interessanti, mise l'occhio al buco della chiave e vide che mentre il curato si chinava a guardare le carte, il Gigante alza una sciabola, gli taglia la testa, e lo butta testa e corpo in una botola.

«Questa sì che sarà da raccontare a Firenze! —pensò il Fiorentino. —Il guaio sarà che non mi crederanno».

—Il curato l'ho messo al suo posto, —disse il Gigante, —ora sistemerò il fattore; venga che le mostro le carte della fattoria.

E il fattore, senza sospettare niente, seguì il Gigante in quella stanza.

Il Fiorentino dal buco della chiave lo vede chinarsi sulle carte e poi la sciabola del Gigante piombargli tra capo e collo, e poi lui decapitato finire nella botola.

Già si stava rallegrando di quante cose straordinarie poteva raccontare al suo ritorno, quando gli venne in mente che dopo il curato e il fattore sarebbe toccato a lui, e che quindi non avrebbe potuto raccontare proprio niente. E gli venne una gran voglia di scappare, ma il Gigante uscì dalla stanza e gli disse che prima di sistemare lui voleva andare a pranzo. Si sedettero a tavola, e il Fiorentino non riusciva a ingollare nemmeno un boccone, e studiava un suo piano per sfuggire dalle mani del Gigante.

Il Gigante aveva un occhio che guardava male. Finito il pranzo il Fiorentino cominciò a dire: —Peccato! Lei è tanto bello, ma c'è un occhio...

Il Gigante a sentirsi osservato in quel-

5. CALVINO, Italo. *Fiabe italiane*, Torino, Einaudi, 1956, Vol. I, págs. 322-24.

l'occhio, stava a disagio, e cominciò ad agitarsi sulla sedia, a batter le palpebre e ad aggrottare la sopracciglia.

—Sa? —disse il Fiorentino, —io conosco un'erba, che per i mali degli occhi è un toccasana; mi pare anzi d'averla vista qui nel prato del suo giardino.

—Ah, sí? Ah, sí? —fece subito il Gigante. —C'è qui nel prato? E andiamo a cercarla, allora.

E lo condusse nel prato, e il Fiorentino uscendo guardava bene porte e serrature per aver chiara in testa la via per scappare. Nel prato colse un'erba qualunque: tornarono in casa e la mise a bollir in una pentola d'olio.

—L'avverto che farà molto male, —disse al Gigante. —Lei è capace a resistere al dolore senza muoversi?

—Be, certo... certo che resisto... —fece il Gigante.

—Senta: sarà meglio che per tenerla ferma la leghi a questa tavola di marmo; se no lei si muove e l'operazione non riesce.

Il Gigante che a farsi aggiustare quell'occhio ci teneva molto si lasciò legare alla tavola di marmo. Quando fu legato come un salame, il Fiorentino gli rovesciò la pentola d'olio bollente negli occhi accecandoglieli tutti e due: e poi, via, giù per le scale,

pensando: «Anche questa la racconto!».

Il Gigante con un urlo che fece tremare la casa s'alzò e con la tavola di marmo legata sulle spalle si mise a correrli dietro a tentoni. Ma comprendendo che accecato com'era non l'avrebbe mai raggiunto ricorse a un'astuzia: —Fiorentino! —gridò! —Fiorentino! perché m'hai lasciato? Non mi finisci la cura? Quanto vuoi per finire di guarirmi? Vuoi quest'anello? —e gli tirò un anello. Era un anello fatato.

—To, —disse il Fiorentino, —questo lo porto a Firenze e lo faccio vedere a chi non mi crede! —Ma appena l'ebbe raccolto e se lo fu infilato al dito, ecco che il dito gli diventa di marmo, pesante da trascinare per terra la mano, il braccio e tutto lui dietro, lungo disteso. Ora il Fiorentino non poteva più muoversi perché non ce la faceva a sollevare il dito. Cercò di sfilarsi l'anello dal dito ma non ci riusciva. Il Gigante gli era quasi addosso. Disperato il Fiorentino trasse di tasca il coltello e si tagliò il dito: così poté scappare e il Gigante non lo trovò più.

Arrivò a Firenze con un palmo di lingua fuor dalla bocca, e gli era passata la voglia non solo di girare il mondo ma anche di raccontare dei suoi viaggi. E il dito disse che se l'era tagliato a falciare l'erba.

(Pisa).

El cuento había sido ya recogido por Comparetti ⁶ en Pisa. Calvino añade en nota que, al transcribirlo, ha acentuado la sátira de carácter que estaba implícita en el espíritu del cuento.

A las versiones vascas del mito griego ha dedicado Caro Baroja algunas páginas ⁷ en las que pone de manifiesto concomitancias y diferencias, analizando relatos procedentes de Ataun, Cegama y Motrico. Recientemente, Satrústegui ⁸ ha reproducido en castellano otra versión de Cegama —lugar en el que, según la leyenda, habita el ciclope ⁹— en la que el gigante, ya entrado en años, no vive solo sino atendido por otro más joven porque «apenas tenía arrestos para mover por sí mismo el párpado del ojo, por lo que el joven le tenía que levantar [sic], valiéndose para ello de un palo largo» ¹⁰.

6. COMPARETTI, Domenico. *Novelline popolari italiane*, Torino, Loescher, 1875, Vol. I, n.º 44.

7. CARO BAROJA, Julio. *Algunos mitos españoles*, Madrid, Ed. del Centro, 1974, 3.ª ed., págs. 85-92.

8. SATRÚSTEGUI, José M.ª. *Mitos y creencias*, San Sebastián, Txertoa, 1980, págs. 152-156.

9. BARANDIARÁN de, José Miguel. *Mitología vasca*, San Sebastián, Txertoa, 1979, pág. 90.

10. SATRÚSTEGUI, O. cit., pág. 153. Por lo que respecta al detalle del párpado caído, coincide con uno de los personajes del cuento italiano *Il pastore che non cresceva mai*, recogido por Calvino en el primer volumen de *Fiabe italiane*.

Según Van Gennep ¹¹, los temas presentes en el episodio de Polifemo que Ulises cuenta a los feacios son:

- A) El cíclope
- B) El monstruo antropófago
- C) La embriaguez
- D) El falso nombre
- E) La estratagema (carnero)
- F) El discurso del cíclope al carnero
- G) El lanzamiento de rocas
- H) La imprecación,

a los cuales, en mi opinión, habría que añadir el de la ceguera que, si bien aparece estrechamente ligado al de la embriaguez, tiene la suficiente entidad dentro de la estructura del relato como para merecer un epígrafe aparte.

En la versión roncalesa se han conservado los siguientes: A, el cíclope, B, el monstruo antropófago y E, la estratagema. El G, lanzamiento de rocas aparece veladamente en el lanzamiento del anillo. El de la embriaguez, D, está un tanto trastocado ya que «el Tártaro comió glotonamente, bebió vino *con prudencia*, se zampó la leche y bostezó satisfecho» ¹², lo cual no le impidió caer en un sueño tan pesado como para que Txikilín pudiera cegar lo con el asador.

La versión pisana representa una transposición del mito verdaderamente original y eso es lo que la convierte en un ejemplar interesante. De todos los temas citados sólo el A y, en cierta medida, el G forman parte de esta *fiaba*. El cíclope no tiene más que un ojo en buen estado ya que el otro *guardava male*. El Gigante, no es un monstruo antropófago, es un cruel y frío asesino. El reflejo de la tétrica cena regada con abundante vino se ha convertido aquí en una civilizada comida en la que Gigante y víctima comparten educadamente la misma mesa e incluso se da una incipiente sobremesa aprovechada por el Florentino para llevar la conversación por los derroteros que convienen a su propósito. El hecho de que el cuento italiano no se desarrolle en ambiente rural invalida la aparición de los temas E, estratagema y F, discurso del cíclope al carnero. En cuanto a H, la imprecación, vista la palpable ironía que subyace en toda la narración –consustancial a la forma de ser toscana desde los goliardos a Machiavelli y Papini– es de suponer que al Gigante, burlado en el último momento, la faltaran las palabras ante el inesperado desenlace de la mutilación.

Es incuestionable que estas dos versiones tan iguales y distintas poseen un origen común que no arranca de la Odisea sino que es más antiguo, aunque el relato homérico haya contribuido en gran manera a difundirlo. Por otra parte, junto a los temas presentes en la versión antigua, ambas reflejan ciertas características propias del ambiente en el que se han conservado y difieren en el tratamiento dado a los temas. También es cierto que, entre la época de su creación como cuentos independientes y la de su recopilación por escrito, en el siglo pasado (o en éste, en el caso de

11. VAN GENNEP, Arnold. *Religions, moeurs et légendes*, Paris, Mercure 1933, 3.^a ed. pág. 156.

12. ESTORNÉS, O. cit. pág. 113. El subrayado es mío.

Roncal) han mediado muchos siglos de tradición oral ininterrumpida que han marcado singularmente cada uno de los relatos. Por ello, encontramos un tratamiento no clásico del tema de la embriaguez y la ceguera y, además, otros temas que no integraban el conjunto de la narración griega como son el anillo mágico, la mutilación y la muerte del cíclope.

Ante tal situación, son dos los interrogantes que pueden plantearse: ¿Cuál es el origen común de las dos versiones y por qué ciertos temas tienen distinto tratamiento?



I. ORIGEN COMUN

A la hora de analizar las versiones modernas de los mitos aparece el problema de que las versiones a nuestro alcance no han sido recogidas y transcritas hasta el siglo pasado. «El interés por las tradiciones orales vascas y concretamente por los mitos arranca de fines del siglo XVIII, tiene unas manifestaciones románticas en el siglo XIX y después se libra de tendencias subjetivas, literarias o políticas;»¹³. Por lo que respecta al mito del Tártaro, lo menciona ya Guillermo de Humboldt que lo había conocido en Vizcaya¹⁴. El nombre del cíclope vasco está en relación con el de cierto enemigo étnico, el tártaro, que «en un momento dado debió de ser el personaje más odiado, temido y amenazador de Occidente»¹⁵, aunque también es conocido por otros nombres como *Torto*, *Anxo* y *Alabari*¹⁶.

Los que han estudiado las características del Polifemo vasco coinciden en que no es un mito autóctono aunque, en ciertos casos, se confunde con seres míticos netamente vascos como en la versión de Aussurucq (Zube-roa) recogida por Cerquand¹⁷ en la que es un Basojauna o como en las guipuzcoanas en las que se confunde con los «gentiles»¹⁸. Es un mito

13. CARO BAROJA, J. *Los vascos*, Madrid, Istmo, 1971, pág. 293, en nota.

14. *Ibid*, pág. 293, en nota.

15. *Ibid*, pág. 297.

16. BARANDIARÁN, O. cit. pág. 89.

17. ESTORNÉS, O. cit. pág. 115.

18. CARO BAROJA. *Los vascos*, pág. 298.

lejano que «induce a pensar que es una adaptación del modelo indoeuropeo»¹⁹ o que «pertenece, sin duda, a un sustrato europeo viejísimo»²⁰.

La versión pisana fue transcrita por primera vez en el siglo pasado. Domenico Comparetti la recogió de boca de una campesina de los alrededores de Pisa y la publicó en 1875. Es una versión satírica del mito de Ulises y Polifemo en la que el Florentino paga caro su deseo de aventura. Es de todos sabido que entre Florencia y Pisa ha existido tradicionalmente una inveterada rivalidad. Ello explica que, en boca de una pisana, el prototipo de fanfarrón un poco ridículo sea florentino. Todavía hoy dicen los pisanos:

Meglio un morto in casa
che un fiorentino all'uscio²¹

lo que contestan los florentinos cambiando el gentilicio.

El mito de Polifemo se ha conservado en la tradición oral italiana como un cuento aislado, una historia de miedo. Existen otras versiones en Los Abruzos, Apulia y Sicilia, donde moraban los cíclopes ayudantes de Plutón, y se ha conservado también en zonas rurales del norte de Italia: Bergamo y Varese.

En Los Abruzos el cíclope se llama *Occhio-in-fronte* y su nombre clásico sólo aparece en Sicilia, *Lu ciclopu*, en una versión recogida en Piana dei Greci²².

Actualmente no se puede sostener la teoría de Humboldt según la cual se inventan cuentos iguales porque la fantasía y las pasiones humanas son iguales: Ya a mediados del siglo XVIII Vico había mostrado su desacuerdo por la forma en que otros filósofos, entre ellos Voltaire, trataban el tema de moda en la cultura europea del momento: «l'identità della natura umana»²³.

Para Vladimir Propp «la analogía universal de los temas folklóricos» no puede explicarse por la teoría de la «unidad de la psiquis humana, propugnada por la escuela antropológica. Se resuelve con la investigación histórica del folklore en su conexión con la economía de la vida material»²⁴. Tampoco la teoría de Propp parece defendible puesto que resulta difícil encontrar en los cuentos el reflejo de una estructura económica determinada ya que, por la atemporalidad de su narración, pueden encuadrarse en distintos momentos históricos y culturales.

En nuestras versiones hay elementos que se remontan a épocas y culturas lejanísimas como el del gigante que personifica la embriaguez o el de la lucha contra el gigante, tuerto o no, que aparece en el *Poema de Gilgamesh* del tercer milenio a. de C.²⁵. También aparecen otros elementos

19. SATRÚSTEGUI, O. cit. pág. 157.

20. ESTORNÉS, O. cit. pág. 115.

21. Más vale un muerto en casa que un florentino (pisano) en la puerta.

22. CALVINO, O. cit. vol. II, notas a los cuentos 76 y 115.

23. COCCHIARA, Giuseppe. *Storia del folklore in Italia*, Palermo, Sellerio, 1981 (1.ª ed. 1947), págs. 21 y 28, nota 27.

24. PROPP, Vladimir. *Las raíces históricas del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1981, 3.ª ed., pág. 535.

25. *Poema de Gilgamesh*, ed. de Federico Lara, Madrid, Editora Nacional, 1980, pág. 127.

que reflejan actitudes y comportamientos del hombre ante el Ser Superior, su relación con El y van unidos a la concepción que cada grupo social tiene sobre su propia cosmogonía. Esas actitudes acerca de lo sobrenatural se traducen en ceremonias que presentan identidades manifiestas incluso en grupos primitivos que jamás han tenido un contacto recíproco. Son los ritos iniciáticos en los que «el novicio que a través de la iniciación es introducido en las tradiciones mitológicas de la tribu, es introducido en la historia sagrada del Mundo y de la humanidad»²⁶.

¿Qué son, pues, los ritos iniciáticos y cómo se reflejan en los cuentos?

Hay tres categorías de iniciaciones, la de la pubertad, la de entrada en una sociedad secreta o cofradía y la del místico o «chamán». En nuestro caso la que nos interesa es la primera, es decir, la que obligatoriamente cumplen todos los miembros de una sociedad al llegar a la pubertad y que supone la preparación para la entrada en un nuevo mundo: el mundo de los adultos. El rito de iniciación empieza con la separación del hijo de su madre. La separación se produce tan violentamente en algunas culturas primitivas que la madre cree realmente que su hijo ha muerto²⁷. Y así sucede, simbólicamente, el niño muere para dejar paso al hombre. Tras la separación, el neófito es conducido al bosque y allí tienen lugar una serie de pruebas seguidas, a menudo, de operaciones como la circuncisión, la rotura de un diente o, incluso, ciertas mutilaciones. Después de un período determinado de aislamiento, el neófito es considerado apto para entrar en posesión de los secretos de la sociedad de la que forma parte y puede regresar a ella convertido ya en adulto. Sobre el iniciado recae la prohibición de hablar, de las experiencias vividas, con las mujeres y los no iniciados. Los secretos revelados tienen que permanecer ocultos para los profanos. Generalmente, la iniciación se hace sólo para los hombres aunque, en algunas sociedades, también se lleva a cabo con las jóvenes, pero siempre por separado.

Propp ha aplicado con gran acierto los esquemas iniciáticos al estudio de la morfología de los cuentos maravillosos y ha destacado funciones específicas como el alejamiento, la prohibición, el interrogatorio, la información, etc.²⁸.

Pero, ¿cuál es el nexo existente entre los ritos de iniciación propios de las culturas primitivas y los cuentos?

Las ceremonias iniciáticas, a través de las que se entraba en posesión de los secretos de la sociedad, se van debilitando a medida que el hombre consigue desentrañar ciertos fenómenos de la naturaleza que, en un principio, eran considerados como un misterio. En ese momento se levanta la prohibición de hablar sobre lo que se consideraba un secreto exclusivo de una sociedad determinada y los misterios empiezan a narrarse, aisladamente, sin el soporte ritual que los acompañaba.

Es entonces cuando, probablemente, nace el cuento cuya narración se basa ya en unos elementos desvinculados de todo matiz iniciático, aunque

26. ELIADE, Mircea. *Iniciaciones místicas*, Madrid, Taurus, 1975, pág. 16.

27. *Ibid*, pág. 26.

28. PROPP, Vladimir. *Morfología del cuento*, Madrid, Fundamentos, 1977, 3.^a ed. págs. 37-75.

«en multitud de culturas primitivas, en que los ritos de iniciación están aún vivos, se cuentan asimismo historias de estructura iniciática, y esto desde hace largo tiempo»²⁹.

Por lo tanto, el cuento se constituye en un conjunto de elementos vaciados de su significado primigenio y quienes lo escuchan no pueden relacionarlo con lo que fue su verdadero origen: la explicación y expresión de mitos como el del origen del mundo y del hombre. El cuento sigue reflejando los ritos y ceremonias que se realizaron hace miles de años en muchas sociedades primitivas de la misma manera que en muchas sociedades primitivas siguen llevándose a cabo hoy. Y lo realmente importante es la repetición fiel y constante de dichos ritos porque, tanto en Australia como en Nueva Guinea, en rituales hindús o navahos, los hombres contestan así a la pregunta del porqué de tales ritos: «Porque así se hizo la primera vez»³⁰.

De igual forma, aunque inconscientemente, el cuento repite toda una serie de ritos iniciáticos iguales o parecidos a los que todavía siguen practicándose hoy en día en las culturas primitivas vigentes en nuestro siglo.

Trataré, a continuación, de ilustrar con algunos ejemplos, ciertas semejanzas visibles en las dos versiones del mito de Polifemo.

LA CEGUERA

Uno de los elementos no coincidentes en las versiones que examinamos es el tipo de defecto visual que afecta al cíclope y el procedimiento utilizado por el héroe para provocar la ceguera total.

La situación en el cuento del Tártaro puede definirse como clásica, es decir, perfectamente ajustada a la versión homérica. El Tártaro posee un ojo en medio de la frente y Txikilín, para cegar, le clava el asador al rojo vivo.

El Gigante del cuento pisano tiene un aspecto más normal, tiene dos ojos, aunque uno bizquea y, lejos de ser peludo como el vasco, parece dar gran importancia a su presencia física y se altera notablemente cuando El Florentino observa su defecto. Ante un Gigante con dos ojos, la solución homérica no es viable, demasiado complicada. Se impone un sistema que inutilice los dos ojos a la vez y eso es lo que hace el Florentino: le vierte un caldero de aceite hirviendo y lo deja ciego.

Tal forma de producir la ceguera se encuentra también en el grupo de variantes finlando-letu-estonianas estudiadas por Hackman, a quien cito por referencia³¹. En todas ellas aparece el tema del cíclope que pide al protagonista que le cure el ojo enfermo. La curación tiene lugar por medio de un líquido hirviendo o de un metal fundido. También es frecuente que, antes de realizar la operación, el cíclope sea inmovilizado, atado a una viga.

29. ELIADE, Mircea, *Mito y realidad*, Madrid, Guadarrama, 1981, 4.ª ed. pág. 210.

30. *Ibid* págs. 12-14.

31. VAN GENNEP, O. *cit.*, págs. 159-160.

Después de la «curación» huirá loco de dolor con la viga sujeta a la espalda. En el caso del Gigante, el lastre será una pesada mesa de mármol.

Este procedimiento es mucho más astuto y sofisticado que el anterior porque el héroe se ve obligado a actuar con el consentimiento de su enemigo y, por lo tanto, tiene que convencerlo antes, no puede contar con la sorpresa. Por fortuna para el héroe, el Gigante da muchas facilidades y la operación concluye con éxito para el protagonista, como es de rigor en el final de los cuentos.

En los ritos de iniciación, el iniciando era conducido al bosque, lugar donde se llevaban a cabo las pruebas. Una de ellas era la del cegamiento simbólico: «el neófito era conducido a la cabaña con los ojos vendados. En un hoyo alguien dando vueltas a una polenta espesa, una especie de papilla [sic]. Uno de los iniciados agarra al neófito y le coloca sobre los ojos esta pasta, que lleva mezclada pimienta. Suena un aullido espantoso y los que se hallan fuera de la cabaña dan palmas y cantan una alabanza al espíritu»³². En los cuentos maravillosos rusos, la maga, que guarda un estrecho parentesco con Polifemo, es cegada con pez hirviendo, «la presencia de un solo ojo en seres de este tipo puede considerarse como una variante de la ceguera»³³. La ceguera temporal es la señal de partida para el viaje a la zona de los muertos, del más allá y la vuelta a la luz significa la adquisición de una nueva visión, una forma de apertura mágica que simboliza un nuevo conocimiento. Superada la prueba, el neófito vuelve a casa.

Pero en nuestras versiones se da una inversión del rito, porque el cegado no es el iniciando sino el Tártaro y el Gigante. La inversión del rito es explicable porque, infundía tal terror en los neófitos que, apenas la narración pierde su vinculación directa con la prueba iniciática, la crueldad que tal acto suponía, se volvió contra los que la ejecutaban.

EL ANILLO MAGICO

En las dos versiones contamos con un tema ausente en el mito griego: el anillo mágico. En la roncalesa, el Tártaro ya ciego, consigue engañar al pastor para que se ponga un anillo que habla: «keben niau, keben niau (aquí estoy)»³⁴. La voz del anillo guía al cíclope hasta el pastor que, ante el miedo a perder la vida, prefiere sufrir la mutilación; se corta el dedo y lo arroja a un pozo del río. También El Florentino pierde el dedo meñique por culpa del anillo que paraliza.

El tema del anillo mágico unido al de Polifemo está bastante extendido no sólo en las versiones vascas y eslavas³⁵ sino también en las recogidas en Los Abruzos³⁶.

32. PROPP, *Las raíces históricas del cuento*, pág. 101, que cita a Frobenius *Die Geheimbünde und Masken Afrikas*, pág. 62.

33. *Ibid*, pág. 100.

34. ESTORNÉS, O. cit. pág. 114.

35. VAN GENNERP, O. cit. pág. 161.

36. CALVINO, O. cit. notas a los números 76 y 115. Por cierto que el cuento n.º 115 *Occhio-in-fronte* presenta grandes analogías con *El Tártaro*. Sin embargo, he considerado más interesante confrontar la versión roncalesa con *Il Fiorentino* precisamente por sus diferencias.

En el estudio realizado por Hackman ³⁷, después de haber analizado comparativamente un extenso número de versiones sobre la leyenda de Polifemo, el autor concluía que la versión popular original, en la que se había inspirado la *Odisea*, contenía estos episodios: I cegamiento del gigante dormido, II estratagema del carnero, sin el episodio del falso nombre, también ausente en estas dos versiones. Y añadía que el episodio III, el anillo, que no se encuentra en la *Odisea*, pertenecía, posiblemente, a la versión original o había sido añadido antiguamente a las variantes que se habían desligado de esa versión ³⁸. Las conclusiones de Hackman han sido aceptadas por Van Gennep «sauf peut-être celle-ci: que la version originelle comprenait le thème de l'anneau magique»; la rechaza, porque, según sus planteamientos «il faut accorder plus de valeur, en vue d'une reconstitution de la version originelle aux variantes caucasiennes qu'à toutes les autres, les populations du Caucase ayant vécu jusqu'à ces temps derniers dans un état d'isolement relatif» ³⁹; y en estas versiones no está presente el tema del anillo. Las razones aducidas por Van Gennep no me parecen suficientes para invalidar la tesis de Hackman que sostiene que, el cíclope, después de haber sido burlado arroja al héroe un anillo que grita «aquí estoy» y del que el héroe no puede librarse más que cortándose el dedo (o la mano) ⁴⁰. Si se admite, como de hecho hace el mismo Van Gennep, que entre los temas enumerados, el G, lanzamiento de rocas, es de tipo local, el H, la imprecación, puramente literario, que los otros son probablemente populares y que «l'auteur de l'Odysée a dû puiser dans le fond des récits que se racontaient les bateliers et les commerçants de la Méditerranée Orientale» ⁴¹ no me parece que pueda descartarse con toda certeza que el tema del anillo no perteneciera a la versión original. Conviene tener en cuenta que éste va inexorablemente unido al de la mutilación y ¿no es posible que, pensando en las muchas pruebas que todavía esperaban a Ulises y sus compañeros, Homero quisiera conservar la integridad física del héroe, que, antes del reposo definitivo iba a afrontar el pavor del odre de los vientos, el canibalismo de los lestrigones y el paso de Escila y Caribdis, entre otras? El poeta griego pudo aprovechar del mito arcaico lo que consideró oportuno para su narración y dejar de lado lo que no le interesó, como hicieron otros poetas de la antigua Grecia ya que «la mayoría de los mitos griegos fueron contados y, por tanto, modificados, articulados, sistematizados por Hesíodo y Homero, por los rapsodas y mitógrafos» ⁴².

Es probable que, como sostiene Hackman, la versión popular original, en la que se basó Homero, llevara ya incorporado el tema del anillo, porque se trata de un tema cuyo rastro es perceptible en Asia desde época muy antigua y en Europa central por lo menos a partir del primer milenio a. de C.

37. HACKMAN, D. *Die Polyphemsage in der Volksüberlieferung*, Helsingfors, 1904.

38. VAN GENNEP, O. cit. pág. 160.

39. Ibid, pág. 163.

40. Ibid, pág. 161.

41. Ibid, pág. 156.

42. ELIADE, *Mito y realidad*, pág. 10.

El anillo relacionado con el gigante aparece en uno de los cuentos más conocidos de *Las mil y una noches: Aladino y la lámpara maravillosa* ⁴³. El héroe consigue salir de la caverna en la que ha quedado encerrado gracias a la ayuda del gigante, esclavo del anillo. Parece ser, que el núcleo principal de estos relatos procede del Indostán, así lo conjetura Borges en el prólogo a una edición del cuento de Aladino ⁴⁴. Del Indostán, los cuentos pasaron a Persia, Arabia y, finalmente a Egipto. Creo importante señalar, además, otro detalle: el gigante, convertido en esclavo de Aladino, exhala sobre el hijo del Gran Visir un aliento gélido que lo paraliza de pies a cabeza, como la jabalina de Odín, la mirada de Cocles y el anillo del Gigante.

Deduce Van Gennepe ⁴⁵ que el mito de Polifemo no es autóctono sino importado de Asia Menor por los griegos, pero es plausible que tampoco fuera originario de esa zona y que hubiera llegado allí procedente de la India. De hecho, existe ya en la mitología india un gigante, Mada, que es la personificación de la embriaguez ⁴⁶.

En Europa contamos, también, con la presencia de un ser divino que posee determinadas cualidades, cuyo origen está fuertemente enraizado en la mitología india: Odín, rey de los dioses germánicos.

Tres son las cualidades que adornan a este dios, en primer lugar, además de ser «le père de tous les dieux [...] sa propre ascendance le rattache aux géants primordiaux», luego, «il est le voyant. Ce don lui a été assuré et s'exprime symboliquement par une mutilation, volontaire, semble-t-il: il est borgne, ayant donné en paiement l'un de ses yeux dans la source mielleuse de toute science» ⁴⁷. Y, finalmente, cuando se efectúa el reparto de las joyas divinas, forjadas por los enanos, entre los miembros de la triada germánica: «l'anneau magique va à Odhinn...» ⁴⁸. Es decir, que en Odín confluyen tres elementos, altamente significativos: desciende de los gigantes, es tuerto, aunque su mutilación haya sido voluntaria, y posee el anillo mágico; los mismos que se funden en el Tártaro y en el Gigante.

Cuando los dos héroes, Txikilín y El Florentino huyen del cíclope reciben como «regalo» bien un anillo que habla bien un anillo que paraliza. De nuevo, la correlación entre éste y la jabalina de Odín parece evidente. En la lucha entablada por los dioses Ases, entre los que se encuentra Odín, contra los dioses Vanes, el padre de los dioses arroja a sus enemigos una jabalina que «a pour effet de jeter la panique fatale sur l'armée ennemie» ⁴⁹ provocando, con el miedo, la paralización de los combatientes. Es el mismo resultado que obtiene el Gigante contra El Florentino. Estamos en presencia de una ligadura invisible que paraliza, similar a la que mantuvo atado al lobo Fenrir y provocó la mutilación de Tyr, de la que hablaré más adelante.

43. VERNET, Juan. *Las mil y una noches*, Barcelona, Planeta, 1964-1965, vol. II, págs. 645-743.

44. BORGES, Jorge Luis. *Le mille e una notte*, Milano, Franco Ricci, ed. 1981, pág. 10.

45. VAN GENNEPE, O. cit. pág. 161.

46. DUMEZIL, Georges. *Les dieux des germains*, Paris, P.U.F., 1959, pág. 32-33.

47. Ibid, pág. 41.

48. Ibid, págs. 7 y 8.

49. Ibid, pág. 37.

Caer en las redes invisibles del anillo significa la sumisión y guarda cierta analogía con algunos ritos como «el anillo de hierro que los Chatti llevaban «como una cadena» hasta que hubieran dado muerte a su primer adversario»⁵⁰ y otros más, que suponen una actitud servil, aunque no siempre voluntaria.

El anillo representa la tentación, es el regalo que hace partícipe al hombre de una forma de poder sobrenatural y, al igual que Frodo en su peregrinación iniciática al reino de las sombras⁵¹, el pastor y El Florentino tendrán que desprenderse de una parte de su cuerpo para no caer en la trampa invisible del mal que les tiende el anillo.

La magia de estos anillos no se manifiesta volviendo invisible a los hombres que lo poseen, como el de los Nibelungos o el anillo otorgado a Frodo por los Elfos; es una magia negativa con efectos sobrecogedores que entraña no sólo la muerte física sino la esclavitud que ésta simboliza.

Por lo que respecta a las distintas propiedades de los anillos, en el caso de la versión vasca, el anillo que habla se encuentra más cerca de lo que, según Hackman, fue la versión original⁵², mientras que el de El Florentino parece guardar relación con elementos indogermánicos y ello independientemente de la procedencia rural o ciudadana del cuento, ya que en la versión antes citada *Occhio-in-fronte*, ambientada en zona de pastores, el anillo tampoco habla.

La prueba del anillo es la última, sobreponerse a ella significa salir victorioso en la empresa, enfrentándose al poder maléfico que lo domina. Es la última tentación, superada a costa de la propia sangre y la propia carne; es la prueba que cierra el ciclo del sufrimiento y el miedo y despeja el camino para la entrada en otro mundo: el de los iniciados.

En los cuentos, el héroe recibe un objeto encantado cuyos poderes sobrenaturales le ayudan a conseguir su propósito. Entre los dones mágicos aparece con frecuencia un anillo.

El momento culminante de los ritos de iniciación tenía lugar cuando el neófito recibía alguno de los objetos misteriosos: «Entre las mujeres y los niños, no iniciados, se halla muy difundida la creencia de que los viejos, que presidían el rito de la iniciación, poseían ciertos objetos misteriosos y mágicos, cuya revelación a los iniciados, representa la parte central y más característica del propio rito»⁵³.

En algunos casos, esos objetos encantados poseían un poder mágico maléfico que causaba la muerte del héroe o heroína del cuento, que lograban salvarse cuando alguien, conocedor del secreto, les despojaba de él. Tenemos, pues, dos casos opuestos, en el primero, el anillo mágico sirve de ayuda, en el segundo, supone la perdición y la muerte. Es, sin embargo, una muerte ficticia, como la que sufren los neófitos en las pruebas de iniciación. La muerte, que el iniciando siente como real, se actúa por el contacto con un objeto mágico. La desaparición de ese

50. ELIADE, M. *Imágenes y símbolos*, Madrid, Taurus, 1979, 3.^a ed. págs. 112 y ss.

51. TOLKIEN, J.R.R. *The Lord of the Rings*, London, 1954-1955. Cito por la edición italiana *Il Signore degli anelli*, Milano, Rusconi, 1977, págs. 98.

52. Véase pág. 433.

53. PROPP, *Las raíces...*, pág. 151.

contacto produce la resurrección. Pero hay casos, en los que, según las leyes de la magia, sólo se puede evitar el contagio y alcanzar la resurrección recurriendo a la mutilación de la parte del cuerpo contagiada ⁵⁴.

LA MUTILACION

En la ya repetidamente mencionada interpretación de Hackman, el héroe, después de recibir el anillo del cíclope, se ve obligado a la automutilación del dedo o la mano, para poder ponerse a salvo del monstruo. Lo mismo les sucede a Txikilin y a El Florentino.

De nuevo, encontramos en la mitología germánica a un dios que acepta voluntariamente la mutilación de su mano derecha. El episodio se desarrolla de la siguiente manera: en el principio de los tiempos, al nacer el lobezno Fenrir, los dioses, que sabían que acabaría devorándolos, decidieron atarlo. Odín hizo fabricar una ligadura mágica, tan tenue, que parecía invisible, pero resistente a toda prueba y propusieron luego al joven Fenrir que se dejara atar con aquella inofensiva ligadura, para darse después el placer de romperla. Desconfiando, más de lo que hubiera sido normal para su edad, el lobezno aceptó, con la condición de que uno de los dioses metiera la mano en sus fauces durante la operación, en prenda de que no habría engaño. Ningún dios quiso poner en peligro su mano, hasta que Tyr metió la derecha en las fauces del lobo. Naturalmente, el lobo no pudo soltarse y Tyr perdió su derecha ⁵⁵.

Que las mutilaciones de Tyr y Odín son muy antiguas, lo demostró Dumézil poniendo de manifiesto su semejanza con dos episodios de la Historia de Roma, referentes a las guerras entre Roma y los etruscos. En un momento difícil, los romanos reciben la insospechada ayuda de dos héroes, uno tuerto y uno manco. Tito Livio narra cómo el valor de Horacio Cocles detiene al enemigo en el puente Sublicio: «pons sublicius iter paena hostibus dedit, ni unus uir fuisset, Horatius Cocles; id munimentum illo die fortuna urbis Romanae habuit» ⁵⁶. La forma Cocles no es otra cosa que la versión etrusca de cíclope, significa *tuerto* y había sido ya recogida por Varrón ⁵⁷. El procedimiento utilizado por Cocles para detener al enemigo consiste en lanzar contra él miradas aterradoras, paralizantes, como la del dios Odín.

En el segundo episodio, Caio Mucio, llamado a partir de entonces Escévola, después de haber fracasado en su intento de asesinar a Porsenna, se quema la mano derecha en un brasero, para demostrarle al rey de lo que es capaz la juventud romana: «dextramque accenso ad sacrificium foculo inicit. Quam cum uelut alienato ab sensu torreret animo, prope attonitus miraculo rex...» ⁵⁸. La versión más antigua de este hecho la proporciona el analista Casius Hemina en el siglo II a. de C.

54. FRAZER, J.G. *La rama dorada*, México, Fondo de Cultura Económica, 1944. Cito por la 5.^a ed. 1965, págs. 33-35.

55. DUMEZIL, O. cit. págs. 70-74.

56. LIVE, Tite. *Histoire romaine*, Paris, Les Belles Lettres, 1967, Livre II, X.

57. VARRON. *De lingua latina*, 7,77.

58. LIVE, O. cit. II, XII.

En esta transposición se dan, aunque con matices diferentes, los elementos que estaban ya presentes en Odín y Tyr: la falta del ojo, la ligadura invisible que paraliza y la mutilación de la mano derecha. Tanto la mutilación de Tyr como la de Escévola son voluntarias y simbólicas. El dios sacrifica su derecha porque considera que es la única oportunidad de detener, desde el principio, el peligro que el nacimiento de Fenrir supone para el equilibrio del Olimpo germánico. Con su valeroso gesto, el romano, además de salvar la vida, intenta demostrar a Porsenna que sucumbirá sin remedio ante el empuje de los jóvenes romanos que le han declarado una guerra personal inmisericorde.

Para Dumézil, la ambientación de estos dos sucesos es demasiado distante como para poder pensar en un préstamo directo y, muy especialmente, porque la primera se circunscribe a un plano mítico, en tiempo no determinado y la segunda transcurre en un momento concreto de la Historia de Roma, al principio de la República (509-508 a. de C.). ¿Cuáles es, entonces, la relación entre ambos episodios? «La seule explication naturelle est donc de penser que Germains et Romains tenaient de leur passé commun ce couple original»⁵⁹.

Las automutilaciones del pastor y El Florentino son igualmente simbólicas, aunque no voluntarias, y se producen sin dar lugar a una profunda reflexión, en un momento de acoso. Es posible que, instintivamente, el personaje recuerde uno de los principios fundamentales de la magia, la ley del contagio: «las cosas que una vez estuvieron en contacto se actúan recíprocamente a distancia, aun después de haber sido cortado todo contacto físico»⁶⁰. En esta situación no sería suficiente desprenderse del anillo, aunque ello fuera factible, el órgano contagiado tiene que desaparecer, de otra forma, el maleficio seguirá actuando a distancia. Por la misma razón Gollum, el servidor del espíritu de las sombras devora el dedo meñique del *hobbit* Frodo⁶¹. Y, a pesar de no darse aquí la automutilación voluntaria, el desenlace tiene que ser, forzosamente, igual a los anteriores: la pérdida del miembro, la única escapatoria que hará posible la reintegración de los héroes a la vida nueva.

El dedo meñique es «una de las formas de mutilación que se ha conservado en el cuento maravilloso con especial perfección»⁶². Los casos en los que el héroe pierde el dedo meñique son varios pero, en los cuentos rusos se da «estando presente Lico-nomóculo» [= a Polifemo]⁶³. Basándose en este hecho, Propp establece un paralelo entre la figura de la maga del cuento ruso y Polifemo. Al igual que ella, el cíclope vive en el bosque. Su único ojo es comparable a la ceguera de la maga. El héroe utiliza metal fundido o un líquido hirviendo para cegarlos; la muchacha «llena de pasta los ojos de la maga»⁶⁴. La maga es señora de los animales del bosque; Polifemo se ocupa de ovejas y cabras. No hay que olvidar que la maga

59. DUMEZIL, O. cit. pág. 73.

60. FRAZER, O. cit. pág. 34.

61. TOLKIEN, O. cit. pág. 1.130.

62. PROPP, *Las raíces...* pág. 127.

63. Ibid, pág. 128.

64. Ibid, pág. 129.

«puede tener alguna conexión con el reino de los muertos»⁶⁵. Ambos viven en una caverna del bosque.

Los ritos de iniciación se celebran en una cabaña, en el bosque, lugar que constituye el límite entre el mundo de los vivos y el de los muertos. Es allí donde tienen que llevarse a cabo las pruebas que conducen al neófito al reino de las sombras y de la muerte. El neófito, al renacer a la nueva vida, está convencido de haber realizado un viaje al mundo de los muertos a los que ha arrancado los secretos que ahora posee y que le convierten en iniciado. Y, en ese viaje, el iniciado sufre la amputación del dedo, que se practicaba en las ceremonias, después de la circuncisión: «Tras la curación parcial, eran llevados a la presencia de un hombre enmascarado, que les cortaba el dedo meñique de la mano izquierda de un golpe de segur»⁶⁶.

Txikilín y el Florentino sufren la amputación del dedo como fiel reflejo de ese viaje que realizan al otro mundo. Pero no es el maestro de ceremonia el que se lo corta, son ellos mismos los autores de la mutilación como los yakuzas japoneses que, todavía en la actualidad, practican esa automutilación en pago de una deuda de honor o como signo de desprecio hacia el enemigo.

Además de los temas analizados, hay otros muchos elementos que traicionan el origen iniciático de los cuentos. A modo de ilustración, incluyo unos cuantos ejemplos, sin pararme a profundizar en ellos.

La cabaña del bosque

La iniciación empieza con la separación del neófito que es conducido al bosque: «El recuerdo de la choza iniciática aislada en la selva se ha conservado en los cuentos populares, incluso en Europa, mucho después de que los ritos de la pubertad hubieran dejado de practicarse»⁶⁷.

Txikilín se encuentra aislado en el bosque que simboliza la frontera entre el reino de los vivos y los muertos. En El Florentino no se habla de selva, pero, el *cammina, cammina* del héroe antes de encontrar a sus compañeros de viaje, revela la distancia recorrida entre el mundo real, que acaba de abandonar, y el mundo de la muerte, del que verá claramente las señales⁶⁸ con la desaparición violenta del cura y el casero.

El Hades «tenía una especie de vestíbulo, el bosque de Perséfone»⁶⁹ y la entrada al reino de las sombras se efectuaba a través de cavernas como la de Aquerusa, la de Heraclea o la del cabo Ténero.

La caverna simboliza la entrada al otro mundo y, en general, es en la caverna aislada en el bosque, donde se practicaban los ritos de iniciación. La cabaña iniciática representa «la penetración en el vientre de la Gran Madre (= Madre Tierra)»⁷⁰ y su función es importante en las iniciaciones

65. Ibid, pág. 70.

66. Ibid, págs. 127-128.

67. ELIADE, *Iniciaciones...* pág. 69.

68. PROPP, *Las raíces...*, págs. 130-131.

69. GUIRAND, Félix. *Mitología general*, Barcelona, Labor, 1965, pág. 236.

70. ELIADE, *Iniciaciones...*, pág. 89.

prehistóricas, hasta el punto que «la sacralidad primordial de la caverna puede aún apreciarse en las modificaciones semánticas. El término chino *tong*, que designa «la cueva», terminó adquiriendo el sentido de «misterioso, profundo, trascendente», es decir, llegó a ser un equivalente de los arcanos revelados en las iniciaciones»⁷¹. El concepto de sagrado que vemos en la cabaña iniciática se ha conservado en el país vasco, donde el «etxe» es templo⁷².

La importancia de la caverna/cabaña es tan grande que «entre los Bella Bella y otras tribus, cada clan dispone de una caverna propia donde habita el espíritu iniciador»⁷³.

En la transposición pisana, no es de extrañar que la cabaña se haya transformado en un palacio. Ocurre también en muchos cuentos rusos⁷⁴. Lo fundamental es que sigue siendo el lugar donde se realizan los ritos de iniciación.

El invierno

Un elemento que llama poderosamente la atención en el cuento roncalés es el hecho de que Txikilín, que es pastor y cuida sus rebaños, se encuentre, en plena época invernal, en la zona de montaña. El suelo está cubierto de nieve y no hay pasto para las ovejas. ¿Por qué después de la Sanmiguelada Txikilín no está en el valle? ¿Por qué no ha seguido la antiquísima costumbre que lleva a los pastores de Roncal a invernar con sus rebaños en las Bardenas Reales? Ciertamente es que el elemento literario creativo sitúa la acción en invierno por tratarse de una estación más propicia a la soledad y al miedo y a que los «hombres míticos» anden sueltos por la montaña. Pero hay algo más: en algunas culturas, la iniciación de los neófitos tiene lugar en invierno, «durante el invierno, esto es, en el período del Tiempo Sagrado, cuando los espíritus vuelven al mundo de los vivos»⁷⁵. El invierno es la época en la que se reviven los mitos de origen y, con frecuencia, en los cuentos hallamos esa personificación del invierno⁷⁶.

Si el pastor tiene que cumplir su rito de iniciación individual, no puede estar, junto a sus compañeros, en el valle. Esto demuestra la fuerza que todavía conservan los ancestrales ritos de iniciación puesto que, para un valle como Roncal la permanencia del ganado en la montaña durante el invierno, rompe los moldes de una transhumancia cuyo origen se pierde en la noche de los tiempos y cuya legislación aparece ya regulada en el siglo IX⁷⁷.

71. Ibid, págs. 98-99.

72. BARANDIARÁN, O. cit. pág. 58.

73. ELIADE, *Iniciaciones...*, pág. 115.

74. PROPP, *Las raíces...*, págs. 167 y 168.

75. ELIADE, *Iniciaciones...*, pág. 114.

76. PROPP, *Morfología...*, pág. 22.

77. SALINAS QUIJADA, Francisco. *Las Bardenas Reales*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, Temas de Cultura Popular, 1968, n.º 29, pág. 14.

La prohibición de dormir

Entre las pruebas que el neófito tenía que afrontar, se hallaba la estricta prohibición de dormirse. En los cuentos, esta prohibición, es impuesta por la maga, cuyo paralelo con Polifemo ha quedado ya establecido. El que al iniciando no se le permita conciliar el sueño es costumbre que se da entre los cafres: «que practican la circuncisión de los jóvenes cuando alcanzan la edad de catorce años, se les prohíbe a estos que se duerman hasta que no se haya cerrado la herida»⁷⁸ y, también, en algunas tribus australianas donde los novicios no pueden acostarse antes de que la «Vía Láctea cruce todo el cielo»⁷⁹.

Txikilín no duerme, «el pastor medita» mientras el Tártaro ronca ruidosamente. De nuevo, la diferencia en la forma de expresión, es palpable entre los dos cuentos. Tampoco El Florentino duerme, ni siquiera se menciona la noche. Sin embargo, los dos héroes se comportan de la misma manera: vigilan, porque «no dormir, no es únicamente vencer el cansancio físico, es sobre todo dar muestras de voluntad y fuerza espiritual: permanecer despierto indica que se es consciente, presente en el mundo, responsable»⁸⁰.

La conciencia de tal responsabilidad les conduce a la superación de la prueba.

La prohibición de hablar

Los ritos de iniciación, sean cuales sean, tienen siempre un carácter misterioso. Lo revelado debe permanecer en secreto entre los iniciados. Si los secretos de la tribu, clan o sociedad llegan a ser conocidos por los que no son iniciados, puede sobrevenir un cataclismo, como ocurrió cuando «un traidor descubrió los misterios *jeraeil* a las mujeres»⁸¹.

La prohibición de hablar estaba ligada, a veces, a un factor determinante; se creía que quien hablaba de los hechos relacionados con los secretos de la tribu «apresuraba con ello su propio final»⁸². Por eso, El Florentino, por toda explicación, se limita a decir que se ha cortado el dedo segando la hierba.

La piel de animal

Siguiendo las huellas de Ulises, Txikilín huye de la borda escondiéndose bajo la piel de un carnero. El pastor envuelve su cuerpo en la piel del animal muerto.

En la India se conoce un ritual, que simboliza el retorno al origen, en el que se envuelve al novicio en una piel de animal: «estar envuelto en una

78. PROPP. *Las raíces...*, pág. 114.

79. ELIADE, *Iniciaciones...*, pág. 35.

80. *Ibid*, pág. 35.

81. *Ibid*, pág. 29.

82. PROPP. *Las raíces...*, págs. 528-529.

piel significa la gestación y, salir a rastras simboliza el nuevo nacimiento». También en algunos pueblos bantúes existe un rito que se conoce con el nombre de «nacer de nuevo». «El padre sacrifica un carnero, y tres días más tarde envuelve al niño en la membrana del estómago y en la piel del animal. Más antes de envolverle, el niño debe subir al lecho, junto a su madre, y gritar como un recién nacido. Permanecerá durante tres días en la piel del carnero»⁸³.

Txikilín escapa de manos del Tártaro «con una piel de oveja sobre la espalda y a cuatro patas, casi tocando el suelo». Vuelve de esa forma al mundo de los vivos, cumpliendo el rito del nuevo nacimiento simbólico.

II. TRATAMIENTO DE LOS TEMAS

Además de la huella de los ritos iniciáticos en el origen común de los cuentos, y, por lo tanto, de las dos versiones aquí comparadas, he aludido al tratamiento particular que en ellas se da a ciertos temas, como reflejo de la costumbres propias del ambiente local y social en que los cuentos se han desarrollado. Así pues, se puede captar una originalidad especial en el tratamiento de la embriaguez y el alejamiento o la muerte del cíclope que, por otra parte, no coinciden en las dos versiones.

LA EMBRIAGUEZ

En el relato homérico, Ulises provoca la embriaguez del cíclope llevando repetidamente su jarra con el vino que el sacerdote de Apolo le había regalado. Polifemo cae en la trampa, bebe con ansia y se abandona a un pesado sueño, del que despertará ciego.

Ni en la versión pisana ni en la roncalesa se da este tema. Txikilín le sirve la cena al Tártaro que come en gran cantidad pero bebe con moderación. ¿Por qué?

En un principio, la transmisión oral del cuento se lleva a cabo en su forma original primitiva que, luego, se va adornando y modificando con elementos propios de la sociedad rural en la que se asienta con lo que se convierte en reflejo de esa realidad humana y social. Van naciendo, así, las variantes porque, ni siquiera el mismo narrador emplea palabras iguales al contar repetidas veces un cuento. un narrador que amplía el cuento, añadiendo de su cosecha, es admirado y considerado original pues como dice el proverbio:

La novella nun è bella
Se sopra nun ci si rapella⁸⁴

83. ELIADE. *Iniciaciones...*, pág. 95.

84. NERUCCI, Gherardo. *Sessanta novelle popolari montalesi*, Firenze, Successori Le Monnier, 1880, pág. LVIII. El cuento no es bonito si no tiene un añadido.

La forma de modificar y relatar un cuento puede estar directamente relacionada con la «originalidad cultural» de cada pueblo y con «la existencia de una estrecha relación entre la cultura y lo que se llama «medio físico»⁸⁵. Y en el medio físico roncalés no se produce el vino. Debido al aislamiento que sufre el valle en determinadas épocas, sus habitantes almacenan lo necesario para subsistir durante el invierno. Ya antiguamente, «la unidad familiar tenía tanta importancia que su vida se organizaba de un modo casi completamente autárquico, capaz de fabricar y de obtener todo lo necesario para su mantenimiento [...] limitándose a la importación de vino...»⁸⁶.

Por eso, el Tártaro bebe vino con moderación, porque aunque es un personaje importado dentro de la mitología vasca, también es autóctono y sabe que el vino tiene que durar todo el invierno. Sin embargo, la diferencia que se establece con el relato homérico no modifica el efecto: el cíclope se duerme tan profundamente como si hubiera trasegado varios pellejos de vino.

El entorno pisano es distinto, aquella es zona de viñedos, pero el vino no juega un papel importante en el cuento. El Florentino no tiene que engañar al Gigante nublándole los sentidos sino convencerlo de que existen poderosas razones estéticas que hacen aconsejable la intervención. Y el efecto es también el mismo: el cegamiento del monstruo.

EL ALEJAMIENTO

La separación del neófito de su madre y el alejamiento es el principio de la iniciación. El iniciando es conducido al bosque y se apresta a cumplir las pruebas rituales.

La separación del hábitat cotidiano no es igual en los dos cuentos. Inicialmente, se podría pensar que en el Tártaro no se da esa separación, puesto que Txikilín vive en su borda, pero ¿es normal que en una zona de trashumancia tradicional el pastor no se encuentre en el valle en pleno invierno?

La permanencia de Txikilín en la montaña, contra toda costumbre, es, precisamente, un alejamiento ritual, una preparación para enfrentarse a la prueba de la propia supervivencia que simboliza el nacimiento a otra vida nueva.

En el caso del cuento italiano, el alejamiento es real, aunque velado por el halo de la aventura. En la búsqueda de lo extraordinario, que empuja al protagonista a iniciar el viaje, se palpa el afán de superación, inseparable de toda prueba iniciática.

Hay, sin embargo, una gran diferencia entre una y otra versión. El alejamiento del pastor se realiza de forma individual, el de El Florentino, en compañía. El primero refleja la separación que se da en los ritos de iniciación propios de la pubertad, en el segundo, queda trazado el cuadro

85. CARO BAROJA. *Los vascos*, pág. 374.

86. GAMBRA, Rafael. *El Valle de Roncal*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1968, n.º 27, págs. 19-20.

de la iniciación colectiva, propia, no sólo de la pubertad sino también de las sociedades secretas o Männerbund y de las iniciaciones militares ⁸⁷.

LA MUERTE DEL CICLOPE

El final del cuento roncalés difiere notablemente del pisano y del homérico en el que Ulises increpa al cíclope «que aparecía en la ladera del monte andando penosamente cuesta arriba con su rebaño» ⁸⁸. El Tártaro, siguiendo el rastro sonoro del anillo acaba por perecer ahogado. La diferencia puede resultar explicable si tenemos en cuenta que las condiciones de los relatos varían sensiblemente. Ulises y El Florentino viven lejos de la guarida del monstruo antropófago y sólo por azar caen en sus garras; una vez conjurado el peligro, ambos se alejan del gigante ciego para volver a su hogar y, habiendo salido de sus dominios, no tienen nada que temer en el futuro, la aventura ha terminado. Sin embargo en el caso de Txikilín la amenaza es mucho mayor porque el pastor dista mucho de ser un viajero ocasional. Vive en la borda y allí tiene su medio de subsistencia, no puede abandonarla. La desaparición del gigante es necesaria para que se produzca el final feliz que caracteriza a los cuentos ⁸⁹. Se trata de una cuestión de supervivencia, sin la muerte del cíclope, el pastor se vería constantemente en peligro.

En la versión pisana la muerte del cíclope no es necesaria. Basta con que el protagonista ciegue al Gigante y pueda escapar. El monstruo presumido seguirá arrastrando su oscura existencia en el palacio, vencido por el ingenio de un florentino astuto y fanfarrón.

Los ejemplos aportados, a los que podrían añadirse algunos más, clarifican con suficiencia la relación original que existe entre el *upui* roncalés y la *fiaba* italiana. De otra parte, la forma de tratar elementos como la embriaguez o el alejamiento, la ausencia de la prohibición de hablar en el Tártaro o la desigualdad en la huída de los dos héroes, dan pie para sacar algunas conclusiones sobre las diferencias ambientales que confieren a la versión navarra una conservación más fiel a lo que pudo ser el relato original, más cercano, sin duda, al mundo rural que al de la ciudad.

La permanencia de Txikilín en la borda durante el invierno, que contraviene el orden natural establecido en un valle trashumante como el de Roncal, significa que el relato debió penetrar en territorio roncalés en época antiquísima y el hecho de que el alejamiento del pastor de su hábitat invernal natural se haya transmitido hasta nuestros días, da idea de la capacidad de conservación que existe en el Valle.

El roncalés ha sido, en general, conservador. Hasta hace medio siglo vestía tradicionalmente el traje roncalés y se expresaba en vascuence y en castellano. La mujer roncalesa hablaba vasco «era la lengua del hogar y casi

87. ELIADE. *Iniciaciones...*, págs. 25, 119 y 145.

88. SCHAWB, Gustav. *Las más bellas leyendas de la antigüedad clásica*, Barcelona, Labor, 1959, pág. 594.

89. VRIES DE, Jean. *Forschungsgesichte der Mythologie*, Freiburg-München, Karl Alber Verlag, 1961, pág. 156.

la exclusiva de las mujeres entre sí. En torno a la cocina y en el *egoidiar* –la tertulia de las mujeres haciendo labor, al anochecido– no se hablaba, hasta hace medio siglo, más que el vascuence roncalés»⁹⁰. En estas tertulias de mujeres se han transmitido, durante siglos, en las largas veladas invernales, cuentos y relatos que han pasado por generaciones sucesivas. Y, no deja de ser curioso que, narraciones que tienen como tema subyacente los ritos iniciáticos, vedados en principio a las mujeres, hayan llegado hasta nosotros, gracias a ellas. Sin embargo, lo fundamental no es, quizá, que este cuento se haya conservado sino la forma en que se ha conservado.

Si bien es cierto que el invierno en el Valle invita a hacer vida hogareña y, por consiguiente, propicia al intercambio de relatos y sucedidos, no es menos cierto que desde tiempo inmemorial los hombres de Roncal han salido regularmente del Valle para llevar sus rebaños a la Ribera o conducir sus almadías a la región aragonesa. Y, en los siglos que median entre el IX y el XIII, los pastores roncaleses hicieron parte de su recorrido junto a peregrinos europeos que iban a Santiago. En la actualidad, «el tramo de la carretera Yesa-Javier-Sangüesa perpetúa una vieja ruta seguida por los rebaños trashumantes del Roncal a las Bardenas y una calzada romana»⁹¹ por la que entraban los peregrinos que, por Monreal y Alaiz, llegaban a Puente. Es decir, que desde finales del siglo IX, los roncaleses coincidían anualmente, en su ruta hacia el sur, con los peregrinos que, desde Jaca, se dirigían a Sangüesa. No insistiré en lo que el Camino de Santiago supuso como fuente inagotable de leyendas, relatos, noticias e intercambios, pero parece posible deducir, por la forma en que nos ha llegado este cuento, que, a pesar del tránsito conjunto de roncaleses y europeos en algunos tramos de la calzada, las influencias exteriores no se deslizaron hasta el Valle y, los relatos ya existentes no debieron de sufrir cambios importantes.

Todos sabemos que, en general, el campesino es más conservador que el hombre de ciudad que, con frecuencia desconoce sus propias tradiciones. El hombre del campo permanece fiel a su patrimonio y tiende a conservar lo suyo porque así lo hicieron sus padres y antes sus abuelos y mucho antes sus antepasados y esa razón es suficiente para ellos, como se deduce de una anécdota recogida por Barandiarán y que cita Altuna⁹²: «un pastor quiso romper una piedra arenisca llamada Zorroitz-harri (posible menhir), existente en Urbía, junto a la majada de Ollantzu, para utilizar sus piezas en la reparación de una choza. Pero otro pastor muy anciano se lo prohibió diciendo que no la tocara, pues él había oído a sus antepasados que aquella piedra había sido señalada y respetada por todos desde tiempo inmemorial». La conservación de este cuento, a lo largo de tantos siglos de existencia, puede ser buena prueba de ese respeto y amor por todo lo que representan las tradiciones regionales y familiares.

Aunque el cuento pisano se ha recogido también un ambiente rural, tiene ya unas connotaciones muy distintas propias de un campesinado que, a pesar de desenvolverse en un medio rural, sufre la influencia de la

90. GAMBRA, O. cit. pág. 18.

91. AA.VV. *Itinerarios por Navarra. Zona Media y Ribera*, Pamplona, Salvat, 1978, págs. 157-158.

92. ALTUNA, Jesús. *Leben euskal herria*, Bilbao, Ediciones Mensajero, 1975, pág. 206.

ciudad. Pisa, lo mismo que otras ciudades toscanas, se vio mediatizada por el poderío florentino, sin embargo, se desarrolló activamente en la Edad Media, convirtiéndose, junto a Venecia, Génova y Amalfi en una de las grandes repúblicas marítimas que impusieron su ley en el Mediterráneo y cuyas expediciones de castigo llegaron incluso hasta las costas de Mallorca e Ibiza⁹³. Pisa fue zona de atracción para gente procedente de zonas confinantes, que se establecieron en los alrededores de la ciudad.

Por ello, aunque el cuento fue recogido por Comparetti en zona rural, puede decirse que cuenta con elementos no esencialmente campesinos. Cabe destacar la crítica contra el fanfarrón de café que es capaz de pasar por todo con tal de poder meter baza en las historias de los demás. También resulta evidente el consejo de que lo mejor es quedarse en casa y así evitar los peligros que acechan en las aventuras desconocidas.

En conclusión, puede afirmarse que, a pesar de su origen común, las dos versiones se han desarrollado en ambientes diferentes, hecho que se manifiesta en el tratamiento desigual que proporcionan a los mismos temas. En el cuento roncalés pervive un conservadurismo tradicional que se plasma en la fidelidad que el relato ha guardado a lo largo de los siglos. En el pisano, encontramos una forma de expresión de la acción, infinitamente más libre, inspirada en una narración que sólo conserva en común con lo que pudo ser la versión original, un miedo a los seres sobrenaturales, impregnado del ridículo que pesa sobre los que en ellos creen.

Más allá de las conclusiones, la piedra fundamental de toda la cuestión es que en una sociedad plagada de problemas e incertidumbres como es la nuestra, estos cuentos sigan vivos y haya quienes creen todavía en su valor. La razón del fenómeno puede estribar, sencillamente, en que la vida es una continua iniciación y que, inconscientemente, el hombre busca modelos que le conduzcan a su propia renovación. Lucha por encontrar, a lo largo de la vida, una explicación positiva de la muerte y «sólo la iniciación confiere a la muerte una función positiva: preparar el «nuevo nacimiento», puramente espiritual, el acceso a un modo de ser sustraído a la acción devastadora del Tiempo»⁹⁴. La sociedad, en conjunto, no contribuye a proporcionar datos positivos que le acerquen a esa explicación, busca, entonces, su camino en la iniciación individual y siente que todavía los



93. TREVELYAN, J. P. *A short History of The Italian People*, New York and London, Putnam's, 1920, pág. 126.

94. ELIADE. *Iniciaciones...*, pág. 221.

cuentos mantienen la relación con el rito iniciático y que, de alguna manera, le conducen a él. El hombre afronta en su interior las difíciles pruebas y las revive, dentro de sí mismo, a la vez que el héroe, y el final feliz no significa sólo el término de una aventura ajena sino la confirmación de que es en él donde reside la fuerza de la superación.