



La literatura de cordel brasileña y sus conexiones con la Edad Media

Diego Chozas Ruiz-Belloso

dbelloso@uol.com.br

Índice:

Somero panorama del cordel brasileño actual	
Folletos de temática tradicional y orígenes del cordel brasileño	
Leandro Gomes de Barros y el origen de algunos de sus folletos tradicionales	
Comparación del <i>Roberto el Diablo</i> y el <i>Carlomagno</i> castellanos con sus respectivos folletos brasileños	
Una posible explicación a todo esto	
Apéndice	I
Apéndice	II
Bibliografía	
Notas	

En el Brasil de hoy todavía se escriben y pueden adquirirse auténticos folletos de cordel con el mismo espíritu y características de los que se publicaron en la Península Ibérica durante siglos. Aunque se trata de un género recóndito y marginal, mucho más que en el pasado, y difícil de hallar en sus formas más puras (a no ser en ferias, mercados y establecimientos específicos de determinadas ciudades nordestinas) continúa siendo un fenómeno vigente y vivo que despierta el interés de investigadores y el afán protector del Estado y de asociaciones que recuperan y reeditan los considerados "clásicos" de cordel. Por otro lado, una editorial paulistana [1], con evidente olfato de lucro (lo que también indica la sanidad del género), continúa reeditando más de 125 éxitos de cordel respetando íntegramente los viejos textos pero con unas condiciones materiales (portada de papel satinado con un dibujo a todo color, ilustraciones interiores, impresión de calidad considerable) que podrían considerarse, valga la hipérbole, de gran lujo si se contrastan con las frágiles y precarias características de los folletos tradicionales, que no carecen de encanto. Pero lo que es preciso resaltar ahora es que la mencionada colección, que dota a sus folletos con la apariencia exterior de un cómic, además de apostar comercialmente por el cordel, ha conocido una importante difusión por todo Brasil poniendo al alcance de muchas más manos este fenómeno de literatura popular. En fin, y aunque de todas formas hay que ser muy persistente o afortunado para toparse con algún folleto, queda claro que, dentro de sus limitaciones, nos encontramos ante un género dinámico y vivo.

La vitalidad también se aprecia en las temáticas variadísimas que abarca el cordel brasileño y que se ajustan sorprendentemente a las de los pliegos sueltos que proliferaron en España y Portugal. Uno de esos temas es el caballeresco, de origen medieval, en el que este trabajo acabará centrándose. En muchas ocasiones se trata de historias totalmente novedosas que sólo adoptan los tópicos y las líneas generales de los libros de caballerías, y muy indirectamente, pero otras veces, para nuestro gran asombro, podemos llegar a encontrarnos con versiones bastante fieles de historias que remontan su origen a la Europa medieval, como folletos que recogen la tradición del Ciclo Bretón o del Ciclo Carolíngico. Los interrogantes se acumulan en este punto: ¿Cómo llegaron a arraigar tales historias medievales en la literatura popular del Nordeste de Brasil al cabo de tantos años, o incluso siglos? ¿Hasta qué punto se corresponden las historias europeas con estos textos de cordel? ¿Qué sentido puede tener la persistencia en el gusto por tal tipo de lecturas, que en principio iban destinadas a un público medieval? No podré responder satisfactoriamente a estas preguntas con carácter general, pero tal vez puedan inducirse algunas respuestas a partir del estudio concreto de algunos folletos que cayeron en mis manos.

Pero partamos primero de una visión de conjunto para ir ciñéndonos progresivamente a los casos particulares que serán útiles como ejemplificaciones...

Somero panorama del cordel brasileño actual:

La definición más simple, y a la vez más omnicomprendiva, que se ha dado a la literatura de cordel de ámbito brasileño tal vez sea la siguiente: "Poesía narrativa, popular, impresa" [2]. Hay que entender, pues, que el cordel escrito por autores cultos (fenómeno muy extendido últimamente) no es una manifestación tan pura, o en todo caso se trata de un "parafolclore", para expresarlo en la terminología empleada por Diegues. Opinan los investigadores del cordel que un rasgo esencial de los poetas ha de ser el comunicar las inquietudes más íntimas del pueblo, y que para eso han de pertenecer a él, con el analfabetismo o semianalfabetismo que esto conlleva, característica propia del autor típico de cordel. También hay que considerar aparte la poesía oral conocida como *repentismo* (así denominada por el carácter parcialmente improvisado de las composiciones), que comprende las *cantorías* y desafíos poéticos. En este caso nos encontramos ante la versión oral de la literatura popular, cuya manifestación o versión escrita son los folletos de cordel o "de feria". Existe una vinculación muy estrecha entre desafíos y folletos, no sólo por la versificación y el lenguaje espontáneo y popular, sino también porque muchas famosas *pelejas* poéticas fueron luego recogidas en cordel por poetas que asistieron al desafío (a veces como participantes) o que lo escucharon reproducir más tarde con mayor o menor fidelidad. [3]

Tras la definición, sin duda muy general y que se irá completando en este apartado, tal vez sea lo más conveniente una descripción física de los folletos: Si por algo se destacan fundamentalmente los ejemplares más auténticos es por su economía. Se trata de cuadernillos de 8, 16, 24 o 32 páginas (cantidades obtenidas al doblar el papel, como señala Luyten [4]), tamaño cuartilla, en ocasiones escritos a máquina y aparentemente fotocopiados, y con portada (o *capa*) de papel casi siempre coloreado que presenta un tosco grabado (o *xilogravura*) en negro o una fotografía relacionados con el asunto del folleto [5]. Dichos grabados, obras de artistas populares recurrentes que siempre firman sus obras, son uno de los aspectos de los folletos de cordel que más han llamado la atención, hasta el punto de que algún eminente crítico de arte del país ha llegado a decir que tales *xilogravuras*, de las que el Apéndice II de este trabajo muestra algunos ejemplos, suponen la mayor contribución del Nordeste a las artes plásticas brasileñas. [6]

Gracias a que el precio de impresión es excepcionalmente bajo, pueden alcanzarse tiradas astronómicas que en ocasiones rebasan el millón de ejemplares. Además, los poetas publican una increíble cantidad de obras: 200, 500 o hasta mil folletos. Es así que se calcula que ya fueron publicados entre veinte y veinticinco mil títulos [7]. Cifras todas asombrosas (casi enigmáticas) en un país en el que predomina el analfabetismo y al que sólo llegó la imprenta en 1808. Todo esto es buena muestra de la enorme difusión del cordel y, de igual forma, indica que los autores, nunca anónimos, llegan a ser realmente *populares* en todos los sentidos. [8]

En cuanto a las características de los mismos textos, resulta tan extraordinario hallar uno en prosa ("se é que há, pois jamais tive ocasião de encontrar algum", confiesa uno de los grandes folcloristas brasileños, Manuel Diegues Junior [9]) que tales excepciones aparecen excluidas de la definición de Veríssimo de Melo y Raymond Cantel recogida anteriormente, ya que la denominación de "poesía narrativa" sin duda se está refiriendo a historias narradas en verso. Luyten [10] añade a esto el dato aproximativo de que más del 95% de los folletos están escritos en verso. La norma, en fin, es que los textos se presenten versificados y agrupados en estrofas de seis (*sextilhas*: - a - a - a), siete (*setilhas*: - a - a b b a), diez o cuatro versos siempre octosilábicos y que presentan rima consonante, aunque fácil y poco cuidada

ya que los poetas dan mayor importancia al contenido que a la forma [11] . Resulta curioso anotar que, aunque la literatura de cordel brasileña procede de la tradición del romancero peninsular, no se encuentran romances entre las estrofas empleadas ya que éstos fueron perdiendo vigor, hasta desaparecer finalmente, en el siglo XVIII y en todo el ámbito hispanoamericano. Sí quedan, sin embargo, reminiscencias de los orígenes en las acepciones que la palabra "romance" ha terminado adquiriendo en Brasil: "Romance" han llamado siempre los poetas populares a sus obras [12] , incluso cuando adoptaron nuevas formas estróficas, de manera que, paradójicamente, en el Nordeste brasileño ha llegado a conformarse un romancero sin romances. Y de todo esto proviene que en "el Aurélio", el diccionario de portugués más difundido en Brasil, se puedan encontrar definiciones de "romance" tales como: "Conto medieval, de ordinário em verso, no qual se narram aventuras ou amores de um herói de cavalaria" o, más específicamente: "Qualquer composição poética narrativa do romanceiro popular nordestino, quase sempre em sextilhas ou setilhas". Aquí también sería de justicia señalar que los folletos escritos en *sextilhas* bien podrían considerarse romances fragmentados en estrofas de rima unitaria, puesto que también nos encontramos ante versos octosilábicos de los que riman los pares quedando sueltos los impares (si bien la rima es consonante y no asonantada como la del romancero español).

Aunque en algunas ocasiones un tipo de estrofa puede estar relacionada con una temática particular (los desafíos suelen presentar variedad estrófica, las estrofas de cuatro versos son propias de las composiciones de los primeros *cantadores de viola* y, como veremos más adelante, las décimas se corresponden algunas veces con historias de origen europeo), lo cierto es que hacer una clasificación de los folletos por el tipo de estrofa resultaría inoperativa y gratuita, y no sólo por la abrumadora predominancia de la *sextilha*, sino también porque cualquier estrofa puede ser vehículo de cualquier temática, de manera que la estrofa no es indicadora de nada, a no ser del deseo del autor de seguir o romper la norma que supone la *sextilha*. Tal vez por esta razón, las clasificaciones que se han dado de las obras de cordel se centran casi en exclusivo en la temática, aunque también ha habido intentos de clasificación por el número de páginas (la obra de 8 páginas se llamará *folleto*, mientras si tiene de 16 a 64 se denominará *romance*) y serios trabajos que distinguen el cordel rural del urbano y del de las metrópolis, asociando cada uno con una ideología determinada. [13]

Muchos de los autores que procuraron clasificar el acervo del cordel, coincidieron en establecer primeramente dos grandes grupos: Aquí se oponen la tradición, las historias de la antigüedad y el origen europeo, con la actualidad (o la historia reciente), los sucesos (llamados *acontecidos*) de carácter periodístico y lo relativo a Brasil y al Nordeste; Es decir, lo que prima es la cercanía o lejanía en el tiempo, el espacio y la cultura [14] . Si bien los desafíos podrían englobarse en el segundo grupo, Diegues Junior [15] los considera suficientemente enjundiosos como para concederles un grupo aparte. Recojo a continuación la clasificación establecida por tal autor, que nos será útil como punto de partida:

1.- Temas tradicionales: a) *romances* y *novelas* (se refieren a las historias medievales europeas); b) cuentos maravillosos; c) historias de animales; d) antihéroes: peripecias y diabluras; e) tradición religiosa.

2.- Hechos circunstanciales o sucesos: a) de naturaleza física: crecidas, inundaciones, sequías, terremotos, etc. ; b) de repercusión social: fiestas, deportes, astronautas, etc. ; c) ciudad y vida urbana; d) crítica y sátira; e) elemento humano: figuras actuales o actualizadas (Getúlio, ciclo del fanatismo y el misticismo, ciclo del *cangaceirismo* o bandidaje, etc.), tipos étnicos y tipos regionales, etc.

3.- *Cantorías* y desafíos.

De este último grupo ya hablamos anteriormente. Aunque los desafíos no se incluyan en el segundo grupo, éste no deja de ser tremendamente heterogéneo y sólo se admite en él cierta unidad si se le opone al primero. Una gran proporción de los folletos encuadrables en el segundo grupo tiene características periodísticas o informativas con mayor o menor carga de opinión: En su día estos folletos eran el equivalente al periódico para el pueblo, pero lo singular es que hayan persistido incluso con el avance de medios de comunicación como la televisión o la radio. Luyten aporta una posible explicación para esto cuando dice: "O homem simples dá um grande crédito ao poeta popular, já que aprendeu, desde o advento da colonização, a desconfiar das fontes oficiais de comunicação". Ahora bien, la información que se ofrece es parcial y delatora de los gustos del público: abundan los sucesos como crímenes, el nacimiento o avistamiento de algún monstruo o alguna bruja, el relato burlesco de un hombre que abandona a su mujer por un animal, etc., pero también hay folletos más serios que tocan temas como el desastre monetario en Brasil, el SIDA o la Guerra del Golfo. Se trata de informaciones extraídas de radio y televisión por los poetas o bien sucesos que éstos escuchan de boca de otros, pero siempre se relatan como casos reales. Por otro lado, dentro de los folletos satíricos (2.- b) es preciso destacar los muy abundantes acerca de cornudos, pero mucho más numerosos son los folletos que han llegado a considerarse como "ciclos" al centrarse todos en temas muy específicos: La historia de misticismo y revolución en el Nordeste comenzó bajo el liderazgo del iluminado Antônio *Conselheiro* (la guerra civil en la que desembocó todo es la narrada por Vargas Llosa en *La guerra del fin del mundo*), y de esos orígenes provienen santos y profetas como el Padre Cícero (figura central del ciclo), o Fray Damián, vivo todavía en 1982 [16] y considerado reencarnación del Padre Cícero. El otro gran ciclo se centra en la figura de *Lampião*, "o rei do cangaço", un famoso bandido del Nordeste mitificado por el pueblo. [17]

Antes de centrarnos en los folletos de tradición europea, núcleo de este trabajo, apuntaremos someramente algunas otras temáticas que no aparecen reflejadas en la clasificación de Diegues: Conforman un gran grupo los folletos que contienen historias sentimentales ficticias así como los que plasman diálogos ingeniosos de personajes populares en escenas cotidianas, mientras son más raros los que recogen supersticiones y profecías, los pornográficos u otros muchos aislados e inclasificables (folletos "de viajes", extrañas ficciones, etc.).

A continuación nos proponemos destacar los puntos en común entre el cordel brasileño y el ibérico fijándonos en los folletos que presentan tales conexiones de manera más evidente, esto es, los folletos de temática "tradicional", pero antes resulta necesario precisar que los lazos y coincidencias entre las obras de cordel de ambos continentes son mucho más amplios: El cordel brasileño en bloque, como fenómeno, proviene del romancero vulgar de Portugal y España, tanto por su carácter popular como por sus temáticas y sus medios de difusión (pliegos sueltos que se venden a muy bajo precio en ferias y mercados). Así, enlazando con el anterior comentario de los diversos contenidos de los folletos, comprobamos que todos, o casi todos, los temas del cordel brasileño ya aparecían en los pliegos sueltos españoles: Francisco Mendoza Díaz-Maroto [18] bosqueja una clasificación de los pliegos de cordel españoles a partir del siglo XVIII en la que se mencionan grupos de folletos "noticieros e históricos", "de aventuras amorosas", "de guapos, contrabandistas y bandidos", "de crímenes", "de maravillas, monstruos y prodigios", "burla de las mujeres y del matrimonio" (donde se trata también el tema de los cuernos), "humorísticos y burlescos", "de tema religioso", y dentro de la prosa de cordel agrupa pliegos que hablan de caballerías, de leyendas e historias orientales, de astrología y esoterismo, etc. Comprobamos de esta forma una amplia coincidencia temática que pudo trasladarse de la península a Brasil o que tal vez indique cierta universalidad de los gustos populares, pero también encontramos algunas diferencias: En España hubo teatro de cordel así como pliegos destinados a un público culto u otros que recogían obras literarias sin modificar de autores célebres o famosos romances. El

"romancero" brasileño se ajusta sobre todo al vulgar peninsular y contiene como mayor novedad los folletos que reproducen o imitan desafíos entre *viroleiros*. Por otro lado, es claro que, aun dentro de las coincidencias, la literatura de cordel de cada país refleja realidades distintas histórica, geográfica, y culturalmente, y esto se aprecia en particular en los folletos más o menos periodísticos que recogen la actualidad o en aquéllos que tratan de la historia reciente. Y por el contrario, los folletos que menos dicen de la realidad brasileña son los que siguen con mayor fidelidad la tradición europea. Y de estos folletos extrañados, o "alienados" si se quiere, de estos folletos anacrónicos y desconcertantes, pervivencia imposible pero cierta, es de lo que toca hablar ahora.

Folletos de temática tradicional y orígenes del cordel brasileño:

Este grupo de folletos debemos subdividirlo a su vez en dos: Aunque todos ellos presentan particularidades propias de los poetas populares brasileños, hay folletos que toman una narración ya existente en la tradición occidental para únicamente versificarla y sintetizarla añadiendo innovaciones mínimas, mientras otros ofrecen una ficción completamente nueva pero que sigue básicamente los patrones de antiguos géneros europeos. Éstos pueden situarse en un pasado remoto o en un presente intemporal, mientras los primeros se fundan en clásicos de cualquier época: En este sentido, Francisca Neuma Fachine Borges [19] informa de la existencia de folletos basados en *Romeo y Julieta*, *La dama de las camelias*, *Nuestra Señora de París*, etc., mientras Diegues [20] recoge títulos de folletos como *Historia da Donzela Teodora* o *Os últimos días de Pompéia*.

Pero abordemos el asunto paso a paso y nuevamente por temáticas:

Los folletos de "tradición religiosa" (1.- e) tienen como fuentes principales los Evangelios, milagros de la Virgen y vidas de santos. Pero también se dan historias inventadas de Jesús, San Pedro o la Virgen enfrentándose al diablo, milagros ficticios (*Romance do pescador que tinha Fé em Deus*, de Joaquim Luiz Sobrinho), y en ocasiones se puede derivar hacia profecías apocalípticas que anuncian la proximidad del fin del mundo (*A vinda de "Jesus"*, de Jotabê). Lo novedoso en este grupo es la conversión de figuras sagradas en personajes de ficción, algo inimaginable en España, donde hubiera sido tildado tal vez de herético. Otros folletos pueden considerarse completamente ortodoxos.

En cuanto a las historias de antihéroes, éstas tienen como claros antecedentes a la picaresca y el folclore peninsular: Del Pedro de Urdemalas español y el Pedro de Malas Artes portugués proviene toda una tropa de astutos antihéroes brasileños tales como Pedro Malagarte, João Grilo, João Lezo, Cancão de Fogo o João Cinceiro Papa Onça. Un caso especial es el de Camões, al que el pueblo atribuye ingeniosas anécdotas tal como en España se hacía con Quevedo. Luyten [21] también incluye a este último en el grupo de los *amarelinhos* anteriormente citados, que no considera como antihéroes sino como verdaderos héroes populares (de piel amarillenta a causa de las enfermedades) que se enfrentan a los poderosos y acaban ridiculizándolos gracias a su astucia.

Encuentro mayores dificultades en establecer las raíces peninsulares de las historias de animales mencionadas por Diegues, protagonizadas por bestias siempre "misteriosas" y parlantes. Hablan al ser humano, no entre ellas como sucede en las fábulas, y el hecho se presenta como sobrenatural. Un folleto de este género (*Historia do papagaio misterioso e os sofrimentos de Jobão*, de Luiz da Costa) cayó en mis manos, y la trama consiste en la vida de dos hermanos, uno virtuoso y otro malvado:

El bueno escala puestos en la sociedad más lentamente pero con mayor firmeza al escuchar los consejos de un papagayo inteligente que al final resulta ser un ángel. Mendoza Díaz-Maroto [22] en su clasificación de pliegos de cordel, recoge algunos que hablan de proezas de animales prodigiosos, pero no creo que tengan el mismo carácter parlanchín y sobrenatural de los brasileños. Si en todos los casos el habla de los animales se debiese a una posesión angélica, se me ocurre un posible antecedente europeo, no directo, sino como muestra de una posible tradición: En *El viaje de San Brandán*, de Benedeit, el santo y sus compañeros visitan una isla con pájaros de voz humana que acabarán declarando ser los ángeles caídos.

Tampoco me queda muy claro a qué pueda llamar Diegues "cuento maravilloso" a través de los ejemplos que da: No reconozco la *Historia de Marina y Alonso*, y no hallo ninguna relación entre *Aladim e a princesa de Bagdá* y *Os últimos días de Pompeia*. La primera parece una historia sentimental ficticia, la segunda historia tiene de fondo *Las mil y una noches*, y la tercera es la adaptación de una novela del XIX del escritor inglés Edward Bulwer Lytton. Quizá sólo encuentren unidad por oposición al primer grupo (el -a-), de manera que sólo se pueda dar de ellos una definición negativa: relatos ficticios que procedan de Europa u Oriente directa o genéricamente pero que no representen la Edad Media europea. Aquí es donde deberían incluirse pues los folletos que resumen clásicos europeos de todas las épocas (excepto los de procedencia medieval).

El último grupo (el primero mencionado por Diegues quizá por el éxito y la abundancia de estos folletos) tal vez sea el más interesante o curioso pues encuadra raras obras de procedencia medieval que han acabado por circular en el Brasil contemporáneo, y además entre las clases populares. Se trata de folletos que relatan episodios del ciclo artúrico, del ciclo carolíngio y cuentos de origen oriental (entre los que yo incluiría el de Aladino que Diegues menciona en el grupo anterior). El éxito y la sorprendente difusión de este tipo de folletos queda patente con las más de cuatrocientas versiones que Fachine Borges [23] registró de los relatos tradicionales *Historia de Roberto do Diabo*, *Historia de João de Calais*, *Historia de Donzela Teodora*, *Historia de la Emperatriz Porcina* y la *Historia de la Princesa Magalona y su amante Pierre*. Estas dos últimas obras, según la propia Fachine Borges [24], fueron las de éxito más restringido en Brasil, y tan sólo gozaron de una divulgación relativa hasta los años cincuenta de nuestro siglo, siendo hoy folletos difíciles de encontrar. Pero al resto de obras, realmente exitosas, hay que añadir las historias relativas a Carlo Magno y los doce pares de Francia, que tienen una importancia capital dentro de este grupo, y de las que Diegues cita dos títulos a manera de ejemplos: *Batalha de Oliveiros com Ferrabrás*, de Leandro Gomes de Barros, y *Roldão no Leão de Ouro*, de José Bernardo da Silva.

Todavía dentro de este grupo deben contarse los numerosísimos folletos que imitan las historias de caballerías medievales pero sin basarse esta vez en ninguna obra concreta anterior [25]. Se toman prestados los elementos típicos de las historias caballerescas para crear nuevos relatos y ambientarlos, y así los folletos se pueblan de reyes, princesas, caballeros, hechiceras, dragones, gigantes, monstruos y animales fabulosos. Se dan hechizos, metamorfosis, largos viajes, desiguales batallas, boda de los protagonistas y triunfo final del héroe y del Bien. Sin embargo, en ocasiones estas historias no son muy puristas y se actualizan en mayor o menor medida dando lugar a chocantes anacronismos: Así, en *Historia do bicho de sete cabeças*, las tropas del rey no pueden doblegar al monstruo ni siquiera con el empleo de cañones y ametralladoras. Y la más sorprendente de las mezclas se da en la *Historia do pavão misterioso*, en la que un turco enamorado de la hija de un conde griego finalmente se la acabará llevando en un gran pavo que luego resultará ser un engendro mecánico volador con motor eléctrico, historia en la que tampoco faltan fotógrafos ni hoteles. De la misma manera, Luyten confirma que, en ocasiones, en estos folletos el rey

puede aparecer transmutado en patrón de una hacienda o de una fábrica de azúcar, y el caballero en vaquero. [26]

Resulta curioso apreciar que estas nuevas historias fantásticas brasileñas han coincidido con el auge mundial de la literatura de fantasía con fondo medieval. Sin embargo, las composiciones brasileñas demuestran vinculaciones más íntimas con sus remotos antepasados que, actualizados, se confunden con ellos bajo la forma de los folletos de cordel: Mientras la literatura anglosajona ha sacado a la luz obras con todas las características de los libros de caballerías pero situando la historia en mundos imaginarios, los folletos brasileños se limitan enmarcar sus relatos en un pasado remoto e indefinido, muy medieval, pero que no deja de estar enclavado en esta Tierra. Se trata, pues, de un fenómeno paralelo a la literatura fantástica mundial, pero que se mantiene mucho más fiel a sus orígenes por haber convivido estrechamente con ellos de manera que se ha buscado, más o menos conscientemente, ceñirse a unas pautas genéricas que habrían de englobar a las nuevas y a las viejas obras. Pero si bien los folletos que recrean fantasías nuevas se pueden relacionar con una corriente cultural que afecta a todo Occidente, el gran éxito de aquellas otras obritas que reproducen con fidelidad textos medievales sí puede considerarse un fenómeno aislado, singular e intrigante. Pues, ¿a qué viene la tremenda difusión entre el pueblo analfabeto brasileño de textos que le son tan alejados temporal y culturalmente? y, ¿cómo fue posible que tales historias medievales europeas arraigaran en el Nordeste brasileño? Sin duda resulta desconcertante toparse en el Brasil actual con recreaciones bastante fieles de raros textos europeos de más de cuatrocientos años, que a su vez reproducen antiguas historias medievales. Pero este resultado final proviene de un lento proceso que se corresponde con la historia y la transmisión del cordel, por lo que aquí se impone una brevísima relación del desarrollo de este tipo de literatura.

En principio, la literatura de cordel es un rasgo propio de Europa, pues allí es donde tuvo su origen y donde se desarrolló. Su más claro antecedente es la literatura oral juglaresca, pues la oralidad era el medio de difusión propio de la creatividad popular, estando reservada la costosa escritura a composiciones más elevadas y cultas. Con la aparición de la imprenta, su extensión por toda Europa y el consiguiente abaratamiento de las publicaciones, se propició el que tanto las más antiguas como las novedosas composiciones orales comenzasen a ser fijadas en papel en ediciones de muy bajo coste: las hojas volantes, los pliegos sueltos, etc. Éste es el origen de la literatura de cordel, que sirvió de vehículo no sólo a la literatura popular sino también a las composiciones cultas de poetas cortesanos. Esta nueva modalidad de difusión literaria fue muy bien acogida en toda Europa, y en el siglo XVII muchos países ya gozaban de una literatura de cordel muy desarrollada: Así Alemania, Holanda, Inglaterra (*chap books*, *catchpennies* y *broadsides* eran denominados los distintos tipos de folletos), Francia (donde se hablaba de literatura de *colportage*, venta ambulante de los *livrets bleus*) y también España y Portugal (donde el fenómeno estaba estrechamente relacionado con los romances de ciego).

El pliego de cordel más antiguo que se conserva en España data de 1482 (se trata del *Regimiento de príncipes*, de Gómez Manrique [27]) esto es, diez años después de que saliese a la luz el primer documento impreso español del que se tiene noticia, las Actas del Sínodo celebrado en Aguilafuerte, por lo que se puede intuir que la aparición del cordel siguió de cerca a la de la imprenta [28] . De las imprentas del siglo XVI español se sabe que fueron pródigas en folletos de cordel, aunque los materiales fungibles y el descuido tan sólo permitieron la conservación de unos mil [29] . Los siglos XVII, XVIII e incluso XIX resultaron ser la época dorada de esta literatura popular, que entraría finalmente en una decadencia que alcanzó su máximo grado en las primeras décadas de nuestro siglo, con la práctica extinción de un cordel que hoy sólo sobrevive como caso raro y excepcional.

En cuanto a Portugal [30], su literatura de cordel también se inició con fuerza en el siglo XVI, en el que destacó el poeta ciego Baltazar Dias, figura de gran importancia en esta literatura popular. El siglo XVII fue sin embargo menos fecundo ya que los ascéticos lograron desviar la atención del pueblo hacia los sermones, milagros y vidas de santos, y la literatura de cordel se vio considerablemente limitada por los Índices Expurgatorios de 1581 y 1624. El siglo XVIII fue nuevamente una próspera etapa para las manifestaciones literarias populares, que se centraron en lo picaresco y que, a partir de 1749, tuvo como divulgador exclusivo a la *Irmandade do menino Jesus dos Homens cegos*, a la que Juan V concedió privilegios en la venta de folletos. En cuanto al siglo XIX, en esta época la popularización de los periódicos hirió mortalmente a la producción literaria popular y, aunque se imprimieron enormes tiradas de folletos, frecuentemente no se hizo otra cosa que reeditar los éxitos de cordel de los siglos anteriores. Finalmente, en nuestro siglo los pliegos de cordel han acabado por ser un asunto de eruditos y coleccionistas.

En lo dicho queda retratada superficialmente la literatura de cordel en el marco europeo y peninsular, cuna y nodriza de los folletos populares que con el tiempo emigrarían como fenómeno a toda Latinoamérica. El proceso de transmisión del cordel fue parejo al avance de la colonización, pero se hizo irreversible con la afluencia masiva de pobladores españoles y portugueses al Nuevo Mundo: Los nuevos colonos tenían gustos y aficiones populares y, así, muy posiblemente los primeros folletos que visitaron América fueron los mismos que los primeros colonos portaron consigo en sus equipajes. Pero, además, pronto se crearía una masa de población suficiente como para ser considerada una demanda interesante que avivaría espíritus comerciales haciéndoles vislumbrar posibilidades de negocio en satisfacer los gustos populares de los colonos. Y de esta manera se iniciaron las importaciones de pliegos de cordel, de las que se han registrado veinte resmas de *Pierres y Magalona* y doce libros de la *Doncella Teodora* que, en 1600 y 1605 respectivamente, fueron destinadas al comercio americano [31]. De esta manera, gradualmente se iría haciendo habitual en América tanto la forma como el contenido de la literatura de cordel de la península; contenido que pronto inspiraría a una literatura oral colonial que desembocaría en los corridos, las payadas, los contrapunteos, la poesía criolla, etc., distintos nombres que albergan una misma esencia para toda Hispanoamérica.

Lo mismo sucedió en Brasil, donde acabó por crearse una saludable poesía oral típicamente brasileña de la que, con el tiempo, se desgajarían de manera perfectamente natural las formas escritas de esa literatura popular: los folletos de feria. Se ha dado la fecha de 1830 (año aproximado del nacimiento del primer cantador conocido, Ugolino de Sabugi, y de su hermano Nicandro) como el inicio oficial de la poesía popular nordestina [32]. Desde entonces hasta 1880 aparecieron los que se consideran "grandes nombres" del cordel brasileño, y desde esa fecha hasta 1920 hubo un impresionante incremento del número de cantadores, de manera que sólo en ese periodo se contabilizaron 2.500. Pero sólo comenzaron a editarse folletos hacia 1900 (el primer folleto que se conoce, conservado en la Casa "Rui Barbosa", data de 1902), momento en el que también se inició un *boom* impresor que llegaría hasta 1945, fecha en la que el cordel entra en cierta decadencia por la progresiva popularización de factores como la radio, el cine, la mejora del transporte o el progreso en general. Así, a fines del XIX, mientras se iniciaba la decadencia del cordel portugués, el brasileño tomaba el relevo con nuevas fuerzas, y la literatura popular se afincaba en el Nordeste del país, del que se ha dicho que presentaba características medievales. Y allí se formaría una literatura de cordel netamente brasileña al tiempo que pervivirían en el pueblo los gustos de los primeros colonos por las viejas historias europeas.

Pero se comprenderá mejor la existencia de historias medievales en Brasil si a esta explicación general le añadimos la historia concreta de algunos folletos.

Leandro Gomes de Barros y el origen de algunos de sus folletos "tradicionales":

A la búsqueda de folletos que tuviesen antecedentes directos en la literatura europea medieval, finalmente logré toparme con cuatro que curiosamente habían sido compuestos por el mismo autor, Leandro Gomes de Barros, que además pronto reconocí en diversas fuentes como el poeta más representativo del cordel brasileño. Así, Diegues dice de él que es "considerado ainda hoje o maior poeta popular do Nordeste" [33]. Veríssimo de Melo habla de él como uno de los primeros autores que comenzaron a editar folletos de cordel, junto a Chagas Batista y Pirauá, incluso antes de 1900, y también dice que fueron este último y el propio Gomes de Barros quienes coparon el mercado de folletos de cordel de 1900 en adelante, y especialmente hasta 1910 [34]. Por su parte, Fachine Borges dice de este autor que con él y Chagas Batista "la *Literatura Popular em verso* asume rasgos de nacionalidad brasileña con expresión típica del Nordeste" [35]. Por otro lado, en el folleto *A batalha de Oliveiros com Ferrabrás*, de la editorial Luzeiro, se incluye una pequeña biografía de este autor que se puede contrastar parcialmente con datos de Diegues. Entre otras cosas se dice de él que nació en el Estado de Paraíba en 1868, aunque ya a los 16 años se trasladó a Pernambuco. Comenzó a escribir en 1889 y vivió siempre de lo que le dieron sus obras, folletos de cordel de los cuales escribió cerca de mil y de los que se hicieron más de diez mil ediciones, a las que se añadieron otras muchas tras su muerte en 1918. De Gomes de Barros además he sabido que llegó a distanciarse del resto de poetas de cordel por su formación y que cuidó particularmente la versificación y las rimas.

Podríamos engañarnos pensando que estamos ante la solución del enigma: que el hecho de que Gomes de Barros poseyera una cultura singular podría explicar la presencia de historias medievales europeas en el Brasil del siglo XX. Pero esta respuesta no es satisfactoria porque, como veíamos más arriba, las historias medievales ocupan las páginas de muchos autores, y existen decenas de versiones de las mismas historias que reprodujo Gomes de Barros. Mucho más posiblemente, éste y otros poetas versificaron historias que ya eran comunes en la cultura popular por alguna razón. Tan sólo recogieron y adaptaron el material que ya era usual en su ambiente. Y en este punto nos enfrentamos a otro interesante problema: Se ha creído y defendido que tales folletos de temática medieval provenían directamente de la tradición oral popular; que las historias europeas se habían mantenido en la memoria colectiva gracias a una ininterrumpida transmisión oral que por fin sería fijada en folletos con pocas variaciones. Sin embargo, si tomamos a Gomes de Barros como índice de la generalidad (algo sin duda muy arriesgado) deberíamos negar tajantemente la tesis anterior, pues, como dejaremos meridianamente claro, este autor se basó en obras escritas, algo que no se esconde, sino más bien se declara abiertamente en los propios folletos. Si bien de Gomes de Barros podemos afirmar esto sin que nos tiemble la mano, en cuanto a los demás autores sólo podemos lanzar como hipótesis que tal vez actuaron de la misma manera.

En fin, los cuatro folletos en los que me voy a detener a continuación [36] son los siguientes: *Historia da Donzela Teodora*, *Roberto do Diabo*, *A batalha de Oliveiros com Ferrabrás* y *A prisão de Oliveiros e seus companheiros* [37].

En cuanto a la *Historia da Donzela Teodora*, al final del folleto Gomes de Barros señala: "Caro leitor, escrevi / Tudo que no livro achei / Só fiz rimar a historia / Nada aqui acrescentei / Na historia grande dela / muitas coisas consultei". En definitiva, el autor declara haberse ceñido a un libro en prosa preexistente, delatándose así como el último eslabón de una cadena que ha transmitido este cuento durante siglos. En

efecto, este folleto tiene como predecesor más antiguo nada menos que un relato de *Las mil y una noches*, libro, como se sabe, que compila cuentos orientales (árabes, persas, indios) populares. Pino Valero-Cuadra nos dice de esta historia que "tiene su origen en la Bagdad de la poesía y del amor del siglo IX, se hace andalusí allá por el siglo XI y pasa luego a convertirse en una de las figuras literarias femeninas más populares de la literatura castellana de tradición folclórica hasta principios del siglo XX..." [38] , y Menéndez Pelayo, además de afirmar del cuento de *Las mil y una noches* que presenta rasgos claramente árabes frente a otras historias más divertidas del libro [39] , dice también que la inserción de *La Doncella Teodor* en la literatura española no se debió a *Las mil y una noches*, obra que no se conoció en Europa hasta el siglo XVIII, sino que dicho cuento se incorporó a la literatura popular castellana transmitido directamente del original árabe [40] . Según Pilar Díez de Revenga [41] el cuento español se compuso en la segunda mitad del XIII, y Menéndez Pelayo recoge que las manifestaciones escritas más antiguas conservadas son dos códices del Escorial, que sitúa en el siglo XIV o incluso finales del XIII, y un manuscrito algo posterior que fue de don Pascual Gayangos [42] . Estas primeras versiones castellanas se mantienen todavía bastante fieles al original árabe (aunque con alguna reducción) pero, con el tiempo, la esclava Tawadud de *Las mil y una noches* terminará siendo oriunda de Castilla, y el escenario de la acción se acerca desde Bagdad hasta Túnez, como se comprueba en las primeras ediciones impresas conocidas. La más antigua de la que se tiene noticia es una anterior a 1524, pues el 19 de noviembre de aquel año la adquirió el bibliófilo D. Fernando Colón [43] . La imprenta sería la responsable del incremento de la popularidad de la historia y de la fijación del texto. Muestra de la buena acogida del cuento y de su perdurabilidad son las diecisiete ediciones, desde el siglo XVI al XVIII, que cita Menéndez Pelayo (apoyándose en Gallardo, Gayangos y otros) [44] , a las que se pueden añadir una de 1848 y otra de principios de nuestro siglo mencionadas por Caro Baroja [45] , más un número indefinido de ediciones desconocidas. La popularidad también se demuestra en los pliegos de cordel de la *Doncella Teodor* que se han reeditado hasta nuestro siglo [46] , en que la protagonista aparezca en una comedia de Lope (*La doncella Teodor*) y otra de Tirso (*El vergonzoso en Palacio*), y en el hecho de que Aldonza, protagonista de clase baja de *La lozana andaluza* de Francisco Delicado, en un momento dado de la obra exclame: "¡Ésta sacó de pila a la Doncella Teodor?", lo que evidencia el carácter folclórico del personaje. Se demuestra, en fin, que el folleto que ahora nos ocupa contiene una historia que circuló entre el pueblo musulmán para ser luego acogida por el pueblo español, pero ¿cómo fue que llegó a ser adoptada por los habitantes del Nordeste brasileño? Sin duda, como decíamos antes, el folclore emigró con los colonos portugueses que también estaban acostumbrados a esta historia, y numerosos folletos de la *Historia da Donzela Teodora*, como apuntábamos más arriba, debieron ser enviados desde Portugal para mitigar la demanda de los portugueses emigrados. Pero el folleto de Gomes de Barros no proviene de una tradición oral directa ni de deturpados pliegos de cordel, sino que, como debió ser su costumbre, se fijó en la fuente más fidedigna y antigua que tuvo al alcance. En cuanto a esto, se sabe que el cuento español fue traducido al portugués por Carlos Ferreira antes de 1624, pues la historia se prohíbe en el índice expurgatorio de tal año [47] . Se conocen reediciones de esa traducción en 1735, 1738 y años posteriores, y muy posiblemente una de estas ediciones, de año desconocido y proveniente de Portugal, sería la que leyó Gomes de Barros en Brasil y a partir de la cual elaboró su folleto [48] . Muy posiblemente esta traducción de Ferreira es, pues, "el libro grande" del que habla Gomes de Barros, obra que no debía ser excesivamente difícil de encontrar en el Brasil de comienzos de siglo. En cuanto a la conexión que esta obra de cordel pudo tener con folletos posteriores, puesto que se trata de preguntas y respuestas en las que un personaje habitualmente denostado, una mujer, vence con la fuerza de la palabra a otros más prestigiados e incluso los pone en ridículo (en la versión castellana los sabios derrotados tienen que desnudarse), se me ocurre pensar que este folleto está emparentado con aquéllos de antihéroes de los que antes hablamos, como el titulado *As perguntas do Rei e as respostas de Camões*. En fin, se trata de una historia

feminista que a pesar de su antiguo origen se actualiza en el contexto de tales folletos "reivindicativos".

En cuanto a *Roberto do Diabo*, Caro Baroja nos dice de sus orígenes:

A Normandía nos traslada la historia de Roberto el Diablo, impresa en Burgos en 1509 y traducida de un texto francés, publicado en 1496. Desde que los mercaderes de la capital de Castilla, en la época de su mayor apogeo comercial y en tratos continuos con Francia y Flandes, trajeron el texto sin duda, hasta que la "Biblioteca Moderna" publicó el suyo reducido y adulterado como todos, pasaron cuatro siglos en que se leyó este relato de una ferocidad elemental. [49]

Si bien hoy se conocen más ediciones, Gayangos recoge seis, una de ellas, la más interesante para nosotros, portuguesa y que lleva por título: *Historia do grande Roberto Duque de Normandía e Emperador de Roma, em que se trata da sua conceição, nascimento, e da sua depravada vida por onde mereceo ser chamado Roberto do Diabo; e de seu grande arrependimento, e prodigiosa penitência, por onde mereceo ser chamado Roberto de Deus, e prodigios que por mandado de Deos, obrou em batalhas. Traducido de castellano em português por Ierónimo Moreira de Carvalho*. La edición que se conoce está fechada en 1733, pero nuevamente podemos aventurar que ésta no fue la primera ni la última. A decir de Caro Baroja esta obra no tuvo tanto éxito en España como otras de su clase, pero podemos afirmar que en Brasil arraigó con fuerza, pues éste es uno de los folletos tradicionales de cordel más difundidos y versionados del Nordeste. Nuevamente estamos seguros (y más adelante se darán las razones) de que el folleto de Gomes de Barros proviene de un texto muy próximo a la primera traducción castellana, por lo que no sería descabellado conjeturar que el autor brasileño se fundó en una edición posterior de la versión portuguesa de Moreira. Por otro lado, al igual que hacíamos con Teodora, pienso que Roberto se puede actualizar junto a los folletos de bandidos (aunque por otro lado el final es puramente caballeresco) de manera que quedaría integrada en el contexto nordestino una historia imaginada en principio como desarrollo del ciclo carolíngio, pues originalmente el relato no era sino la invención de un ancestro fabuloso para uno de los pares de Francia: Ricarte de Normandía.

En lo que respecta a *A batalha de Oliveiros com Ferrabrás* y *A prisão de Oliveiros e seus companheiros*, ambos provienen de una misma fuente y bien conocida: Aunque las leyendas de Carlomagno (muerto en el 814) comenzaron a penetrar con intensidad en la Península en el reinado de Alfonso VI (1065-1109) y a través del Camino de Santiago, y pronto comenzaron a aparecer romances que cantaban las hazañas del emperador y de sus pares, con el tiempo se agotarían los temas y el público quedaría ávido de nuevos materiales sobre este ciclo caballeresco que tanto le entusiasmaba. Seguramente esta fue la razón de que Nicolás de Piamonte se volviese hacia las fuentes francesas y escribiese luego en español la *Historia del emperador Carlomagno y de los Doce Pares de Francia*, que se imprimió por primera vez en la Sevilla de 1521 [50], y en este sentido, Piamonte declara en el prólogo estar rellenando huecos con historias nunca antes escritas en España ("En la lengua castellana no hay escritura que de ella [la historia] haga mención, sino tan solamente de la muerte de los doce Pares"). La obra se divide en tres partes o libros, cada uno de los cuales se basa en una fuente francesa distinta que el mismo autor descubre: El primero está traducido del latín de la crónica del fabuloso arzobispo Turpin [51], que se dice pudo ser escrita por un canónigo de Barcelona a fines del siglo XI o principios del XII. El segundo libro refleja un poema francés, que no es otro sino el *Fierabrás*, afirma José Durand [52], y el tercero se basa en una obra llamada *Espejo Historial*. En cuanto a estas traducciones, Durand comenta que en realidad Piamonte "intervino retocando más de un lance" [53]. Pero lo cierto es que este libro obtuvo en España un éxito enorme según demuestran las diecisiete ediciones (hasta el siglo XVIII) que de

él encontró Gayangos [54] , así como la versión romanceada que hizo del mismo Juan José López o la existencia de una obra de Calderón que también se inspiró en este libro: *La puente de Mantible*. En cuanto a Portugal, el éxito fue también rotundo: Se sabe de una edición en Lisboa de 1613, todavía en castellano, y es de 1728 la primera impresión conocida de la traducción al portugués que hizo Jerónimo Moreira de Carvalho, precisamente el mismo que tradujo la historia de Roberto el Diablo. Esta traducción se reeditó numerosas veces, y el éxito animó a Moreira a publicar una segunda y luego una tercera parte que ya no se fundaron en la obra de Piamonte sino en crónicas francesas, novelas europeas e historias españolas que hablaban de Bernardo del Carpio [55] . El entusiasmo que estas historias suscitaron en España y Portugal se transmitió a las colonias americanas, donde se creó una auténtica tradición de literatura de cordel en décimas que desplazó al antiguo romancero carolíngio hasta prácticamente extinguirlo [56] . En cuanto a Brasil, Luyten atestigua la presencia de la traducción de Moreira incluso en nuestros días, y dice de la *Historia do Imperador Carlos Magno e os Doze Pares da França* que es un "livro indispensável em qualquer fazenda ao lado do catecismo e dos almanaques populares" [57] . En fin, los dos folletos de Gomes de Barros se corresponden con lo narrado en el segundo libro del Piamonte, que llegó a Brasil mediante la traducción de Moreira, y tampoco provienen directamente de la tradición oral ni del romancero carolíngio, inencontrable ya en 1913, fecha en la que se publicaron ambos folletos. Y si no basta lo dicho como pruebas de esta afirmación, sin duda todo resquicio de duda desaparecerá en el siguiente apartado de este trabajo, donde voy a contrastar estos folletos (excepto el de la Doncella Teodora) con los originales castellanos para dejar aclarada la fuerte dependencia de aquéllos así como sus rasgos diferenciadores.

Comparación del *Roberto el Diablo* y el *Carlomagno* castellanos con sus respectivos folletos brasileños:

Basándome en un exhaustivo análisis comparativo entre las obras mencionadas, aquí tan sólo pretendo hablar de él de modo general y conjunto, trayendo a colación únicamente ejemplos representativos que resulten útiles para extraer conclusiones. Se ha llevado a cabo el contraste de *A batalha de Oliveiros com Ferrabrás y A prisão de Oliveiros e seus companheiros* con el segundo libro de la *Historia del emperador Carlomagno en la qual se trata de las grandes proezas y hazañas de los doce pares de Francia, y de cómo fueron vencidos por el traidor Ganalon; y de la cruda batalla que hubo Oliveros con Fierabras, Rey de Alexandria* (Traducida del francés al castellano por Nicolás de Piamonte, Madrid: año de 1806. Por la viuda de Barco López, Calle de la Cruz, donde se hallará) y, por otro lado, de el folleto *História de Roberto do Diabo* con el texto titulado *Aquí comienza la espantosa y maravillosa vida de Roberto el Diablo, así al principio llamado, hijo del duque de Normandía, el cual después, por su santa vida, fué llamado hombre de Dios* (en *El conde Partinuples / Roberto el Diablo / Clamades y Clarmonda*, ed. Ignacio B. Anzoátegui, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1944), título idéntico (a excepción del adjetivo "maravillosa", que ha de cambiarse por "admirable") al de una edición de 1530 que recoge Gayangos [58] y que muy probablemente no haga sino reproducir un texto impreso en Burgos, 1509. [59]

Para comenzar a demostrar que Gomes de Barros se basó en traducciones muy fieles de los textos castellanos que digo, nada mejor que mostrar algunas sorprendentes coincidencias y similitudes de tales textos con los folletos brasileños:

Desde luego, la identidad de contenido entre los folletos y sus originales es casi completa, y las obras de cordel tan sólo se distancian en el lenguaje, en ciertas omisiones y en cuestiones de detalle. Pero aunque la similaridad sea la norma,

algunos parecidos y coincidencias asombrosos señalan inequívocamente que las fuentes de los folletos son los textos castellanos impresos en el inicio del siglo XVI, traducidos posteriormente al portugués. La fidelidad a los originales franceses fue objetivo primordial de Piamonte, lo que se aprecia en las palabras que el mencionado traductor incluye en el capítulo X, donde se da inicio al segundo libro: "Y en este libro no entiendo otra cosa, sino volver los versos franceses en prosa castellana, siguiendo al pie de la letra, sin añadir ni quitar cosa alguna [...]". Y este evidente propósito de leal transcripción de las fuentes es el mismo que asumiría el traductor portugués Moreira así como, a su manera, Gomes de Barros, del cual hemos visto que en la *Historia da Donzela Teodora* declaraba no haber añadido nada de su invención. No se le puede pedir más, ya que su intención es la de hacer una versión en verso que sintetice en pocas páginas, en un folleto de cordel, una obra anterior, por lo que ajustarse estrictamente a los originales no tiene cabida y además resulta imposible. Pero es la conciencia de copista respetuoso por el material antiguo que ha caracterizado a los distintos transmisores de las obras lo que ha hecho posible que en el Brasil de hoy puedan adquirirse folletos de esencia netamente medieval.

Pero comencemos ahora mismo a citar pruebas que manifiesten los textos castellanos que subyacen bajo los textos de cordel: En primer lugar podemos hablar, fuera desde luego de las líneas argumentales principales (que coinciden plenamente), de la repetición en los folletos de los nombres y las acciones de muchos personajes secundarios, apenas citados, y de la coincidencia de algunos movimientos mínimos de los personajes centrales: Así, por destacar sólo algunos ejemplos, en la historia de Roberto el Diablo, tanto en la historia castellana como en la versión de cordel, se dice que Roberto de niño se peleaba con los de su edad rompiendo a menudo "brazos y piernas", y al final de la historia, cuando el ermitaño anuncia el perdón de Roberto, éste agradece tan gran don por tan poco trabajo en ambas historias. En cuanto a la historia de Carlomagno, en el primer folleto también se dice que Oliveros se presenta ante Ferrabrás como "Guarim", nombre de su escudero, y declara ser primerizo en lides (cap. XVII - estrofas 28-40). Más tarde, aunque Oliveros no confiaba en su contrincante, acabará ayudándole a armarse (cap. XVIII - est. 41-42). En el transcurso de la pelea los caballos de ambos se arrodillan tras grandes golpes, y Oliveros en un momento dado besa la cruz de la espada (en el *Carlomagno* después de la oración, y en el folleto antes de la misma) (cap. XIX - est. 43-62). La espada que Oliveros toma del caballo de Ferrabrás tiene un nombre muy similar: "Baptisto" en el *Carlomagno* y "Batizo" en el folleto (cap. XXI - est. 75-93). Y al final del primer folleto Oliveros llora de alegría ante la conversión de Ferrabrás, como también ocurre en la fuente castellana (cap. XXII - est. 94-101). En cuanto a lo correspondiente al segundo folleto (*A prisão...*), los turcos se llevan a Oliveros con los ojos vendados en ambas historias (cap. XXIII - est. 9-14); El capitán de Balán se llama "Brulante" en el *Carlomagno* y "Burlante" en *A prisão...* (cap. XXV - est. 15-19), mientras el carcelero de los pares es en ambos casos "Brutamonte" (cap. XVI - est. 20-33). Muy posiblemente por exceso de celo, Gomes de Barros dice también que a los pares presos los sacan de la cárcel con una cuerda algo no muy comprensible si no se conoce algo sólo explicado en la versión castellana: que los caballeros estaban prisioneros en un pozo (cap. XXVII - est. 34-35). Tras el enfrentamiento con los embajadores de Balán, en las dos versiones es precisamente Ricarte quien persigue al escapado, y es Roldán quien anima a continuar y propone cortar las cabezas de los muertos (cap. XXIX - est. 39-45). En el mismo pasaje del folleto se dice "Já de águas mórtas distante", lo que resulta un verso tremendamente oscuro si no se conoce que Aguas Muertas es el lugar donde se encuentra Balán, algo que sólo se dirá en el cap. XXXI del *Carlomagno*. Una vez que los Pares han llegado como embajadores a la corte de Balán, en ambas historias es justamente el maestresala quien se encargará de acomodarlos en distintas cámaras (cap. XXXI - est. 60-73). Más tarde, Sortibán advierte a Balán de la naturaleza traicionera de las mujeres, y Floripes se queja diciendo que juzga a los demás por lo que es él (cap. XXXII - est. 74-84). En la estrofa 93 Roldán propone salir de la torre a por comida y

una dama se desmaya por el hambre, lo que se refleja en los caps. XXXIV y XXXV del *Carlomagno*. En este mismo libro, Guy de Borgoña es apresado al tropezar con un muerto, medio de captura que, por descuido, Gomes de Barros sitúa al comienzo del folleto, cuando Oliveros resulta hecho prisionero por los turcos tras la batalla con Ferrabrás. A continuación, en ambas historias Floripes suplica a los pies de Roldán que libere a Guy (cap. XXXVI- est. 95-96). Más adelante Ricarte convence a los demás que debe ser él quien se aventure a pedir ayuda, pues ya tiene un hijo como descendencia, y saldrá de madrugada (cap. XL- est. 98-101). Cuando regresa con refuerzos, en el puente de Mantible Galafre intenta golpear a Ricarte, pero su arma se clava en una roca. Y, ya próximo el fin de la historia, Carlomagno le pide a Balán que se bautice y luego lo hará Fierabrás de rodillas: Primero consiente pero luego dará un puñetazo al arzobispo y escupirá en la pila bautismal. Así las cosas, Carlomagno ordena se le dé muerte en el campo (cap. LIV- est. 113-121).

Éstas son las coincidencias más sobresalientes, pero aún hay otras que sorprenden por el detalle: En las dos versiones de *Roberto el Diablo*, los duques permanecen 17 años sin hijos (se dice que no se relataron las fiestas de boda por no aumentar la historia: aquí el autor castellano obvia detalles de su fuente francesa, pero Gomes de Barros no hace sino copiar las palabras del libro en que se basa); Entre las señales que acompañan al nacimiento de Roberto, se da el derrumbamiento del palacio. Años más tarde, los enviados del duque se topan con 30 bandidos de la tropa de Roberto. Cuando más adelante Roberto va a visitar a su madre, en el castillo la gente se encierra en sus casas o se sube a los tejados. Por otro lado en la batalla entre Oliveros y Fierabrás se compara a ambos combatientes con leones (cap. XIX- est. 43-62), y también en ambas versiones, Ferrabrás avisa a Oliveros de que hay 10.000 turcos esperándole escondidos (cap. XXII- est. 94-101). Y en cuanto a *A prisão...*, cuando los pares salen de la cámara de Floripes, el primero con el que se encuentran es un rey, a quien Roldán mata de un gran golpe.

Con esto he querido resaltar la presencia en ambas versiones de algunos nombres secundarios (de personajes y lugares), de ciertas cifras y de acciones insignificantes de personajes o acontecimientos superfluos. Poco inventa Gomes de Barros, pero también es raro que se ciña al original descendiendo a tales detalles. Pero aun hay datos que muestran un seguimiento del original aún más fiel del autor brasileño y que acaban por desterrar toda duda de que las fuentes de los folletos de Gomes de Barros son justamente las que apuntábamos más arriba. Y es que en ocasiones Gomes de Barros parece copiar casi literalmente algunas expresiones del texto que versiona:

El comienzo de la *Historia de Roberto el Diablo* es idéntico para el folleto y la fuente castellana: "Na provincia de Normandía" / "En la provincia de Normandía". Por otro lado, cuando las gentes ven cómo Roberto se les aproxima exclaman: "Fujamos, la vem Roberto do Diabo!" / "¡Guardaos de Roberto el Diablo, que viene!". Más adelante, cuando su madre le revela la maldición, se dice de Roberto que quedó "amortecido no chão" / "amortecido en el suelo". Por su parte, la historia de Carlomagno también se inicia de manera similar: "El almirante Balán era un gran señor muy poderoso y tenía un hijo llamado Fierabrás..." / "O almirante Balão / Tinha um filho, Ferrabrás" (cap. XI- est. 4-10). Cuando Fierabrás se encuentra con "Guarin", le tiene lástima y le dice: "¿En que erraste a Carlomagno?" / "Que fizeste a teu senhor?". Cuando Fierabrás pregunta a "Guarin" por la apariencia de los pares, éste responde con la misma ironía: "Oliveros es de mi grandor y tamaño" / "Oliveiros, na figura / é o mesmo que ver a mim" (quizá Gomes de Barros es a la vez más tosco y más gracioso); y cuando Fierabrás se extraña de que Roldán no haya acudido a la batalla, Oliveros/Guarin responde con la misma bravuconada despectiva: "Roldán jamás hizo cuenta de un sólo pagano" / "Roldão nunca se ocupou / Brigar com um turco somente!". Además, cuando Fierabrás aprecia que su enemigo lleva sangre en las piernas, Oliveros oculta la verdadera razón diciendo "que la sangre procedía del caballo, que era duro a las espuelas" / "O sangue é de meu cavalo, / Que é muito duro

de espora" (los cuatro últimos ejemplos en cap. XVII- est. 28-40). Fierabrás se enojará cuando se tire el bálsamo, y dice: "Echaste a perder lo que con todo el oro del mundo no se podrá mercar" / "Do mundo todo o tesouro / No poderia comprar". Y al final del primer folleto, Fierabrás le ofrece a Oliveros sus armas para que se enfrente con los turcos y encarece así su regalo: "Agora tienes cuatro que valen cuatro ciudades" (se refiere a famosas espadas) / "Uma presa como aquela / Vale mais que uma cidade" (hablando de las armas en general) (cap. XXII- est. 94-101). En lo que respecta al segundo folleto, cuando Floripes mata al carcelero Brutamonte se narra: "dio con él en la tierra muerto" / "Deixandoo morto por terra" (cap. XXVI- est. 20-33). Más adelante (cap. XXX- est. 46-59) los pares discuten entre ellos, y alguien comenta: "Señor Roldán, no es cordura dar un golpe y recibir diez" / "Que a pessoa alguma agrada / Dar uma forte pancada / E outra igual receber". Y en el combate definitivo entre las tropas de Carlomagno y las de Balán se encuentra la siguiente descripción: "arroyos de sangre corrían por el campo / O sangue o campo tomaba" (cap. LI- est. 107-109).

No creo que haga falta más para demostrar que los folletos de Gomes de Barros no provienen de la oralidad ni del romancero sino de los textos que decíamos. Por otra parte, lo dicho puede ilustrarnos sobre las peculiaridades que entraña la elaboración de un folleto de cordel y, más específicamente, nos informa acerca del singular modo de trabajo de Gomes de Barros. Pero aún sabremos más del proceso de creación de un folleto si nos fijamos en las disimilitudes que las obras de cordel que tratamos presentan con respecto a sus fuentes españolas. Desde luego, las lógicas limitaciones de los folletos, así como sus características formales "genéricas", determinan las diferencias de las obras de cordel, sin olvidar que en todo caso se está realizando una actualización de una historia, lo que conlleva otras tantas novedades.

La diferencia que primero salta a la vista es la composición en verso: La *Historia de Roberto do Diabo* está escrita en *sextilhas* (- a - a - a), mientras los folletos extraídos del *Carlomagno* fueron compuestos en décimas (a b b a a c c d d c) (forma propia en toda América de las obras de cordel que provienen de Piamonte, según vimos), estando formadas ambas estrofas por versos octosílabos que riman en consonante. De las ataduras de la rima y la medida se puede resentir el contenido y, en este sentido, en varias ocasiones se debieron alterar datos de la fuente original para ajustarse al número de sílabas u obtener una rima. Por otro lado, mientras los textos en prosa están divididos por capítulos con epígrafes (propio de los libros de caballerías), los folletos recogen una tirada indefinida de versos sólo fragmentada en estrofas.

Otra singularidad son las actualizaciones: Se moderniza el lenguaje y se hace coloquial hasta lo pintoresco. El lenguaje es uno de los rasgos propios de la literatura de cordel, y a la vez que en él radica su riqueza popular (también hablo de imágenes y comparaciones) y es una de las aportaciones novedosas a los antiguos textos, en ocasiones resulta peligrosamente chocante, sobre todo al narrar una historia medieval, que puede perder verosimilitud. Vayan sólo dos ejemplos como muestra: Mientras en el *Carlomagno* tan sólo se dice de Fierabrás que tenía una "espantable voz", Gomes de Barros lo adorna diciendo: "Só um trovão cuando estronda / Troa como ele trouu" (cap. XI- est. 4-10), lo que supone una inusual amplificación descriptiva en una composición que persigue la síntesis. Por otro lado, tras el enfrentamiento entre Carlomagno y Roldán, éste dice cuando otros caballeros se le vienen encima: "No se llegue a mí sino el que tuviere aborrecido el vivir; el que se moviere, sacarlo he presto del mundo", y frente a esta elocuencia, el Roldán del folleto tiene algo de hampón ("Qualquer que tocar em mim / Diga que está de viagem!") (cap. XIII- est. 14-18). Pero en algunas ocasiones, la actualización alcanza también al contenido, y entonces se producen los más estrafalarios y graciosos anacronismos: Éstos son especialmente numerosos en la *Historia do Roberto do Diabo*: Del protagonista se dice que a los tres días de nacer ya comía carne con *farinha* (sin duda de mandioca), plato

popularísimo en Brasil. Este dato es absolutamente inventado por Gomes de Barros y supone una actualización en el tiempo y en el espacio. Otros anacronismos son casi humanitarios, como cuando, hablando de la petición de mano de la madre de Roberto, se dice que ella dio el sí, mientras en la historia original no se tiene para nada en cuenta su voluntad, como era propio en la época. Otras curiosas actualizaciones temporales igual de novedosas se dan finalizando el folleto: En las grandes batallas que se traban en Roma se emplean armas de fuego, y ya al final se dice de Roberto que: "Governou com paciência / pela constituição". Los folletos que provienen del texto de Piamonte son mucho más comedidos en este sentido pero, aun así, en el puente de Mantible Galafre les pide a los Pares que le paguen el tributo en moneda brasileña ("cem mil réis" por cada pie de caballo).

Otra cuestión que determina de manera importantísima la conformación de la historia de cordel es la falta de espacio: En el folleto de Roberto el Diablo se versifican en 48 páginas otras 33 en prosa, y aunque en esta historia las omisiones no son exageradas, sí son notables. Otra cosa sucede en *A prisão...*, donde 154 páginas en prosa se ven comprimidas en 16 en verso (aunque a columna doble). Como se puede entender, las supresiones son incontables y suelen cebarse en todo lo que es superfluo o lo parece. Todo lo que se sale de la trama central (digresiones morales, cuentos intercalados, descripciones tediosas, etc.) y todo lo que no hace avanzar la historia, se anula sin miramientos. De todo esto hay incontables ejemplos que nos eternizarían (valgan tres algo hiperbólicos: la supresión del capítulo XIV completo del *Carlomagno*, en el que el autor reprende tanto a Roldán como al emperador por su comportamiento, y el "olvido" de la totalidad del capítulo XXIV del mismo libro, en el que se narra la curación y el bautismo de Fierabrás, algo que se sale del argumento central de *A prisão...*, además del hecho de que en *Historia de Roberto do Diabo* se pasan por alto los cuentos de las bromas que les gastaba Roberto a los judíos haciéndose pasar por loco).

Se pueden suponer además los tremendos apuros que debió pasar el autor en su tarea de síntesis increíble: Contrastando los originales con los folletos que desprendieron, se aprecia que Gomes de Barros comenzaba a versificar sin presiones, pero la tensión aumentaba a medida que se agotaba el limitado papel para el folleto y todavía restaba por resumir una tremenda porción de la obra-base. Por esta razón, cuando ya sólo restan cinco páginas para el final del folleto *A prisão...*, Leandro Gomes de Barros anuncia honrosamente que va a saltarse algunos pasajes de la historia original, aunque defiende su postura despreciando toda la materia que desecha como aburrida y poco importante. Y, en efecto, a partir de entonces comienza a obviar capítulos enteros un tanto brutalmente: Esta es la suerte que corren los capítulos XXXVIII, XXXIX, XLI, XLII, XLIV, XLVIII, L y LII. Un aprieto algo más leve fue el que debió padecer con la *Historia do Roberto do Diabo*, donde también ignora los dos últimos capítulos del original y finaliza su obra con la socorrida boda del protagonista.

Este folleto aún presenta otra particularidad con respecto a sus fuentes: La hipérbole de la crueldad del protagonista, al que se tilda de sanguinario ya de niño, cuando se divertía incendiando casas habitadas (según el añadido de Barros), el mismo que cuando ya tenía larga experiencia en el homicidio se ensaña a cuchilladas con su maestro porque le riñe (en el original ésta es su primera víctima mortal: el maestro le abofetea y él responde con una puñalada en el pecho), y no otro que el que sacaba los corazones a sus víctimas aún vivas (en el original, una vez muertas). Si en el texto castellano Roberto es increíblemente violento y cruel, esto aún se acentúa más en el folleto brasileño. Pero la hipérbole lo alcanza todo: Pronto se dice de él que se hizo famoso en el mundo entero, y cuando se decanta por el bien, realizará igualmente proezas sobrehumanas. Esto contrasta notablemente con la versión castellana, que cuida mucho la verosimilitud (citando como fuentes las crónicas francesas, dando nombres de lugares muy concretos y reales, etc.) excepto al final,

cuando se deja llevar por los excesos caballerescos. La hipérbole es también un rasgo distintivo de los folletos sobre Oliveros, a pesar de que la versión del Piamonte es ya de por sí bastante exagerada. Esto se aprecia en la batalla por la captura de Oliveros, en la que Leandro Gomes de Barros comenta que siete de los Pares franceses no habrían tenido problema para derrotar a diez mil turcos.

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Súmese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

