



Universitat Autònoma de Barcelona

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi doctoral i la seva utilització ha de respectar els drets de la persona autora. Pot ser utilitzada per a consulta o estudi personal, així com en activitats o materials d'investigació i docència en els termes establerts a l'art. 32 del Text Refós de la Llei de Propietat Intel·lectual (RDL 1/1996). Per altres utilitzacions es requereix l'autorització prèvia i expressa de la persona autora. En qualsevol cas, en la utilització dels seus continguts caldrà indicar de forma clara el nom i cognoms de la persona autora i el títol de la tesi doctoral. No s'autoritza la seva reproducció o altres formes d'explotació efectuades amb finalitats de lucre ni la seva comunicació pública des d'un lloc aliè al servei TDX. Tampoc s'autoritza la presentació del seu contingut en una finestra o marc aliè a TDX (framing). Aquesta reserva de drets afecta tant als continguts de la tesi com als seus resums i índexs.

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis doctoral y su utilización debe respetar los derechos de la persona autora. Puede ser utilizada para consulta o estudio personal, así como en actividades o materiales de investigación y docencia en los términos establecidos en el art. 32 del Texto Refundido de la Ley de Propiedad Intelectual (RDL 1/1996). Para otros usos se requiere la autorización previa y expresa de la persona autora. En cualquier caso, en la utilización de sus contenidos se deberá indicar de forma clara el nombre y apellidos de la persona autora y el título de la tesis doctoral. No se autoriza su reproducción u otras formas de explotación efectuadas con fines lucrativos ni su comunicación pública desde un sitio ajeno al servicio TDR. Tampoco se autoriza la presentación de su contenido en una ventana o marco ajeno a TDR (framing). Esta reserva de derechos afecta tanto al contenido de la tesis como a sus resúmenes e índices.

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis and its use must respect the rights of the author. It can be used for reference or private study, as well as research and learning activities or materials in the terms established by the 32nd article of the Spanish Consolidated Copyright Act (RDL 1/1996). Express and previous authorization of the author is required for any other uses. In any case, when using its content, full name of the author and title of the thesis must be clearly indicated. Reproduction or other forms of for profit use or public communication from outside TDX service is not allowed. Presentation of its content in a window or frame external to TDX (framing) is not authorized either. These rights affect both the content of the thesis and its abstracts and indexes.

Universitat Autònoma de Barcelona
Departamento de Filología Española
Programa de Doctorado en Teoría de la Literatura y Literatura Comparada

**ANÁLISIS COMPARATIVO DE DOS HISTORIAS DE AMOR:
LOS AMANTES DE TERUEL Y FERHAT İLE ŞİRİN
DE LA TRADICION ORAL A LA LITERATURA**

Tesis Doctoral
Ayşegül Saklıca

Dirigida por
Montserrat Amores García

Barcelona, Noviembre 2015

*A mi familia que no me dejó sola en este largo camino...
Especialmente a mis abuelos Ahmet Saklıca y Muammer Ünlü
de los que heredé el amor a la literatura y al arte...*

*Beni bu uzun yolculukta yalnız bırakmayan Ailem'e...
Özellikle bana sanat ve edebiyat sevgisini miras bırakan
dedelerim Ahmet Saklıca ve Muammer Ünlü'ye...*

AGRADECIMIENTOS

Quiero mostrar especialmente mi gratitud a mi directora, Dra. Montserrat Amores García, por su apoyo y confianza durante estos años. Le agradezco su continua disponibilidad para resolver mis dudas y solucionar problemas. Durante estos años para mí no solo ha sido una tutora amable y una enorme fuente de experiencia; con el tiempo se ha convertido en una gran amiga. De una alumna perdida, ha creado una investigadora con mucho conocimiento.

A todos mis profesores de la Universidad de Ankara que han creado en solo cinco años una doctoranda en español gracias a su cátedra y profesionalidad.

Un agradecimiento especial a Dr. Metin Özarslan por su colaboración, apoyo y ánimo durante la última época de la tesis.

A mi familia que me ha apoyado siempre aunque ha tenido que soportar mi ausencia durante todos estos años. Sin su interés y su aliento no hubiera sido posible este trabajo.

A mi amiga Dra. Özlem Aka por toda su ayuda y colaboración en la traducción de los textos que se presentan en esta tesis doctoral. Además, como amiga ha mostrado una infinita paciencia en tiempos de angustia.

A Francisco Herrero Pardo por hacer posible el diseño de una portada tal como.

A todos los amigos de aquí y de Turquía por acompañarme, darme ánimo y opinión y estar siempre al lado aunque estén lejos.

A mis compañeros de trabajo por su paciencia y comprensión en mis días de ausencia en el trabajo para poder acabar esta tesis doctoral.

INDICE

INTRODUCCIÓN	6
PARTE I «Los Amantes de Teruel» y «Ferhat ile Şirin» en la tradición oral	14
CAPÍTULO I Los relatos de tradición oral	16
1.1 Folklore y literatura.....	18
1.2 Clasificación y origen	22
1.3 Transmisión.....	35
1.4 Diferencias entre los géneros	42
1.4.1 Leyenda y <i>halk hikayesi</i>	46
1.4.2 Romances y <i>halk hikayesi</i>	67
1.4.3 Pliegos de cordel y romances	74
CAPÍTULO II El origen de la leyenda de «Los Amantes de Teruel»	82
2.1 El papel escrito de letra antigua (Anexo V).....	101
CAPÍTULO III Origen y testimonios orales y literarios de «Ferhat ile Şirin» 108	
3.1 Ferhat ile Şirin (Anexos I-IV).....	128
3.1.1. Historia de Ferhad y Şirin.....	130
3.1.2. «Ferhad ve Şirin» de Aşık Ali	131
3.1.3. «Şirin» (La edición de Radloff).....	132
3.1.4. Ferhat y Şirin	134
3.2 Análisis comparativo de los textos	135
3.3 Estructura de los textos orales de «Ferhat ile Şirin».....	142
3.4 Elementos culturales	159
CAPÍTULO IV Comparación de la estructura y motivos folclóricos de «Historia de Ferhat ile Şirin Manuscrita» y «los Amantes de Teruel» del <i>papel escrito de letra antigua</i> de Yagüe de Salas	174
PARTE II «Los Amantes de Teruel» y «Ferhat ile Şirin» en la literatura	188
CAPÍTULO I El drama romántico y <i>Los Amantes de Teruel</i> de Juan Eugenio Hartzenbusch	190
1.1 El drama romántico	192
1.2 Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880).....	196
1.2.1 <i>Los Amantes de Teruel</i> de Juan Eugenio Hartzenbusch	200
1.2.1.1 Personajes	210
1.2.1.2 Tiempo y espacio	231

CAPÍTULO II Realismo social y <i>Ferhad ile Şirin</i> (<i>Ferhad, Şirin, Mehmene Banu ve Demirdağ Pınarının Suyu</i>) y <i>Leyenda de amor</i> de Nazım Hikmet	236
2.1. El teatro de Nazım Hikmet y su época.....	238
2.2. Nazım Hikmet (1902-1963).....	249
2.3 Nazım Hikmet en el mundo hispánico.....	254
2.4 <i>Ferhad ile Şirin</i> (<i>Ferhad, Şirin, Mehmene Banu ve Demirdağ Pınarının Suyu</i>) y <i>Leyenda de amor</i> de Nazım Hikmet	258
CONCLUSIONES	280
Lista de Figuras	289
Lista de Abreviaturas	290
BIBLIOGRAFÍA	291
ANEXOS.....	0
Anexo I Historia de Ferhad y Şirin Manuscrito (HFŞM)	1
Anexo II Historia de Ferhad y Şirin Litografía (HFŞL)	39
Anexo III Şirin (Edición de Radloff) (Ş)	76
Anexo IV Ferhat y Şirin (El cuento de Sivas) (FŞS)	88
Anexo V <i>Papel escrito de letra antigua</i> de Juan Yagüe de Salas (LAT)	94

INTRODUCCIÓN

La leyenda de «Los Amantes de Teruel», originaria de esta ciudad de España, y el relato folclórico «Ferhat ile Şirin», proveniente de la ciudad de Amasya en Turquía, son los puntos de partida de la presente tesis doctoral. Tras realizar un trabajo de investigación dentro del programa de doctorado de Teoría de la literatura y Literatura comparada sobre la evolución de «Los Amantes de Teruel» desde sus orígenes hasta el teatro del siglo XVIII y XIX (Saklıca, 2008), decidimos ahondar en los mecanismos de transmisión y de recreación literaria de relatos folclóricos semejantes, pertenecientes a ámbitos culturales completamente distintos como objetivo de esta tesis doctoral. Este estudio partirá en primer lugar de un análisis comparatista de los géneros leyenda y *halk hikayesi*, pues a estos dos géneros pertenecen sendas narraciones de origen folclórico, y ofrece por primera vez en la investigación literaria la comparación de un relato turco con uno español desde sus orígenes hasta la literatura contemporánea.

Turquía es un país que sigue conservando sus tradiciones y costumbres en todos los ámbitos. Así mismo en la mayoría de las casas de los pueblos del país se mantiene la tradición de contar cuentos populares por la noche. Como existe un corpus muy numeroso de leyendas de amor en Turquía, dedicamos bastante tiempo a buscar un relato adecuado para su análisis comparativo con la leyenda española. Finalmente, por su origen, argumento y estructura, decidimos analizar «Ferhat ile Şirin», que relata una historia muy parecida a la de «Los Amantes de Teruel».

Nuestro propósito es, no obstante, doble: por una parte, pretendemos ofrecer un análisis de los dos relatos folclóricos utilizando las investigaciones y herramientas que el folclore y la etnografía han puesto a nuestro alcance; por otro, deseamos mostrar de qué modo la creación literaria se ha alimentado de estos relatos de origen tradicional analizando una versión literaria de cada una de estas historias. Por esta razón, este estudio se divide en dos bloques claramente diferenciados: un análisis de «Los Amantes de Teruel» y «Ferhat ile Şirin» desde el folclore, como relatos insertos en la tradición oral de cada cultura; y el estudio de dos ejemplos de recreación literaria por parte de un escritor español y un autor turco.

En el primer capítulo de la primera parte se encuentra la introducción a los relatos de tradición oral donde se muestran las diferencias entre los textos del folclore y la literatura. Estas primeras páginas son básicas para la comprensión de la diferente índole de los relatos. Su clasificación y origen se analizan basándose en los estudios europeos y los turcos, así como la transmisión de las narraciones. En el mismo capítulo se presenta la definición y comparación de los géneros folclóricos a los que pertenecen los relatos objeto de nuestro análisis. Al iniciar nuestras investigaciones empezamos por sus definiciones en los diccionarios con el fin de intentar encontrar un esquema comparativo que pudiera mostrar ciertos nexos en común. No obstante, al profundizar en las características concretas de cada uno de los géneros en la tradición oral española y la tradición oral turca, comprendimos la dificultad de determinar nexos comunes entre los conceptos que definen los diferentes géneros de relatos folclóricos españoles y turcos. Es por ello que nos hemos centrado sobre todo en la leyenda y *halk hikayesi*, que es el género de los relatos folclóricos de amor en Turquía. En primer lugar, comparamos los géneros de relatos folclóricos; después lo hacemos con los medios de difusión populares: los romances y los pliegos de cordel.

El segundo capítulo de la primera parte de esta tesis está dedicado al origen de la leyenda de «Los Amantes de Teruel», asunto verdaderamente controvertido y del que disponemos en la actualidad de numerosos estudios, aunque, como se verá, ninguno concluyente. Buscamos los orígenes empezando con una leyenda conocida mundialmente, «Romeo y Julieta» y pasamos a «Girolamo y Salvestra» de Boccaccio cuyo argumento es muy semejante al de «Los Amantes de Teruel». Aunque es una leyenda que sigue viva en la tradición oral de esta ciudad, carecemos de los primeros testimonios que se pueden considerar procedentes con claridad de la tradición oral. Sin embargo, el papel notarial de Juan Yagüe de Salas, *papel escrito de letra antigua*, se puede considerar como una voz del pueblo. En este capítulo se indican las características y los problemas que plantea este relato y que hace difícil situarlo en un contexto histórico, y también se realiza un análisis de las secuencias y motivos folclóricos para comprobar hasta qué punto sirve a los autores como material básico para sus propias creaciones.

Le sigue el capítulo dedicado al origen y testimonios de «Ferhat ile Şirin». En este caso, nuestra forma de proceder ha sido obligatoriamente distinta. Los

testimonios de «Ferhat ile Şirin» son muchos. Sin embargo, a diferencia de la leyenda española, no existen estudios determinantes sobre este relato folclórico, puesto que no se han analizado las distintas versiones que poseemos de este. De hecho, las versiones seleccionadas se encuentran en las bibliotecas turcas y son conocidas por los investigadores y autores turcos que se apropian del relato folclórico para sus propias creaciones. Estas versiones están escritas en turco-otomano y en letras árabes, lo cual dificulta la lectura de los mismos por la falta conocimiento de este alfabeto y del idioma. No obstante, un investigador turco, Metin Özarlan, en su libro *Ferhat ile Şirin Mukayeseli Bir Araştırma* (2006) publicó cuatro versiones en letras latinas, aunque sin cambiarlas al turco moderno. Es decir, hizo la transcripción de los textos con el alfabeto latino y sin puntuación ni párrafos. Decidimos entonces traducir estos relatos al castellano directamente del turco-otomano para que no perdiesen la originalidad de los relatos, puesto que traducirlos al turco moderno requeriría hacer cambios en los relatos que causaría la pérdida de originalidad y belleza de las narraciones. Así pues, las traducciones en castellano son simplemente guías para dar una idea al lector sobre el género folclórico *halk hikayesi* y también los cambios que se aprecian según el narrador y la época.

Las traducciones de los textos que se analizan en el mismo capítulo se facilitan en los anexos I-IV. El primer anexo es el primer testimonio oral que pasa al escrito sin requerir ningún cambio. Al final del manuscrito se indica «aproximadamente 1261», que corresponde con la fecha de 1845. El segundo anexo es el mismo texto que se conserva en una litografía de un manuscrito de aproximadamente 1921. Sin embargo, se aprecian algunas diferencias, faltan algunos versos, algunas partes se eliminan totalmente y otras se añaden. En el tercer y cuarto anexos encontrará el lector las versiones orales más recientes que resultan muy orientativas para observar la evolución y los cambios de las narraciones orales. El tercer Anexo pertenece a un investigador alemán, Friedrich Wilhelm Radloff, quien publica este cuento por primera vez en el idioma alemán en el año 1886 y después en turco en 1999. En cuanto a la última y más reciente versión de la narración, data del año 1973. En el análisis comparativo de todas las versiones, con el fin de facilitar la lectura, se presenta un breve resumen del argumento y la estructura de todas las versiones según el género *halk hikayesi* que tiene los rasgos principales que señala Pertev Naili Boratav (1946), el investigador más conocido en el ámbito de cuentos

populares turcos. Finalmente, se realiza un análisis comparativo de la estructura y motivos folclóricos de la primera versión oral (Anexo I) del relato turco con el único testimonio que se puede considerar como narración oral de la leyenda española, que es el *papel escrito de letra antigua* del notario de Juan Yagüe de Salas. Como los dos relatos pertenecen a distintos géneros, decidimos comparar la estructura de los dos según las funciones de Propp (1987) y los motivos folclóricos de Antti Aarne (1910) para su análisis.

La segunda parte de esta tesis doctoral, como mencionamos anteriormente, se dedica al estudio de dos versiones literarias de cada uno de los relatos folclóricos estudiados. Para «Los Amantes de Teruel», en el primer capítulo, elegimos el magnífico drama de Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880), *Los Amantes de Teruel*, pues consideramos que se trata de la mejor versión literaria de la leyenda dentro de la literatura española del siglo XIX, pues conserva muy buena parte de los elementos de la tradición oral a la vez que es una de las obras más representativas del drama romántico español. Hartzenbusch supo conjugar con equilibrio folclore y literatura y a la vez fue capaz de infundir a su texto los principales códigos del espíritu romántico. Pensando en la formación cultural de los diferentes lectores que puede tener esta tesis doctoral, concedores unos de la tradición española, otros de la turca, hemos optado por ofrecer un breve panorama de la vida, la época y la obra de Hartzenbusch, quizá no conocido por los lectores turcos. Se analizan dos versiones de su obra, *Los Amantes de Teruel* de 1836 y de 1849, teniendo en cuenta la utilización de la tradición del autor y los rasgos del romanticismo que se hallan en las dos obras, haciendo énfasis en el estudio de los personajes según los arquetipos del romanticismo.

En el segundo y último capítulo de la segunda parte, se analiza el autor turco Nazım Hikmet (1902-1963), y su obra *Ferhat ile Şirin* (1948). En Turquía se le considera un «comunista romántico» tanto por su inspiración en el romanticismo europeo como por ser un romántico. Sus obras se inscriben dentro del género del «realismo social» utilizando el tema amoroso de los cuentos populares. Como en el caso de Hartzenbusch se presenta su vida y también se esboza su época. En el último apartado estudiamos la versión teatral de «Ferhat ile Şirin» comparándola con la narración oral. Del análisis se deduce que muy probablemente el autor conocía el

primer testimonio que se reproduce en el primer Anexo de esta tesis. Existe una publicación de la obra en castellano que se titula *Leyenda de amor* (1964) traducida bajo la supervisión del mismo autor. Esta circunstancia nos ha animado a examinar algunos cambios que se producen en la traducción y analizar esta obra teatral haciendo referencia a los fragmentos tanto en turco como en castellano.

Finalmente, en las conclusiones se presentan los orígenes de las dos leyendas y su recorrido en la tradición oral y en la literatura. Se detallan a qué género folclórico pertenecen los relatos y qué diferencias y similitudes tienen las narraciones orales aunque pertenecen a distintos géneros. Se expone la inspiración de los autores de la tradición oral y qué elementos y motivos folclóricos de las narraciones se encuentran en su obra.

La presente tesis se basa en una bibliografía amplia y completa sobre el tema tratado. El primer capítulo de la primera parte se basa en los estudios más importantes sobre folclore europeo —incluyendo los españoles— como Arnold Van Gennep (1912), Heda Jason (1977), Alicia Ramos (1988), y también los investigadores turcos y extranjeros que han estudiado la tradición oral turca, como Ignác Kúnos (1925), Pertev Naili Boratav (1946), Şükrü Elçin (1981) o Axel Olrik (1992). En el segundo capítulo en el que trabajamos con las fuentes primarias, utilizamos la obra de Boccacio, Sotoca García (2005), Cotarelo y Mori (1903) y Carmen Bueno Serrano (2012). Para analizar la estructura del relato turco en el mismo capítulo partimos de Pertev Naili Boratav (1953). En el capítulo cuatro, como señalamos anteriormente, han sido fundamentales los trabajos de Vladimir Propp y los de la escuela finlandesa. Para la segunda parte de esta tesis hemos recurrido a los estudios sobre los autores y los movimientos literarios a los que pertenecen los escritores escogidos.

PARTE I.

**«LOS AMANTES DE TERUEL» Y «FERHAT İLE ŞİRİN»
EN LA TRADICIÓN ORAL**

CAPÍTULO I.

LOS RELATOS DE TRADICIÓN ORAL

1.1. Folclore y literatura

La diferencia más destacada entre «literatura» y «folclore» es que la primera siempre tiene un autor conocido. Sin embargo, esta característica no es válida para la cultura oral de Turquía, pues los narradores de algunos géneros del folclore son conocidos. El folclore evoluciona de acuerdo con el desarrollo de la sociedad y según su contexto histórico. Del mismo modo que ocurre con las diferentes expresiones culturales –pensamiento, religión, rituales, entre otras-, el folclore también crece, cambia y muere (Propp, 1984: 7). Por otro lado, no se pueden negar las evidencias de la cultura oral en los textos de la cultura narrativa. Por eso se pueden distinguir los dos conceptos como «literatura oral» y «literatura escrita» (Durbilmez, 2013: 108).

En concreto, los cuentos populares no tienen por objeto ser verosímiles. No obstante, tienen una relación muy importante con la realidad. Para entender mejor esta relación, debe tenerse en cuenta «la diferencia entre el realismo artístico y la existencia de elementos provenientes de la vida real» (Propp, 1970: 177-198). Así, por ejemplo, aunque sea posible que los sucesos de un cuento popular ocurran en la vida real, al final del cuento no se obtiene ninguna lección. Para entenderlo aún mejor es preciso compararlo con la literatura, pues los dos géneros tienen casi la misma cantidad de elementos de la realidad. En los cuentos, la ficción limita el realismo. Aunque el cuento popular «reflects prehistoric reality, medieval customs and morals, and the social relations of feudalism and capitalism» (Propp, 1970: 17), no refleja propiamente la realidad, sino que solamente están presentes algunos elementos de ella. Como señala Propp, la carencia de realismo y la presencia de ficción en los cuentos populares son los elementos que los hacen más fascinantes. Por otro lado, en la literatura, lo extraordinario se refleja como algo posible, provocando horror o entusiasmo al lector predispuesto a creer lo que está leyendo. En el folclore, el oyente escucha lo extraordinario sabiendo que nunca será posible en la vida real; así pues, «in folklore the narrative is not based on normal characters or normal actions in a

normal situation; just the opposite: folktales choose strikingly unusual» (Propp, 1970: 19). El narrador cuenta los sucesos extraordinarios que, aunque sin creérselos ni él mismo ni los oyentes, mediante gestos y entonaciones, consiguen despertar entusiasmo y crear la ilusión de que de verdad han tenido lugar en un tiempo y en un lugar indefinidos. Propp explica esta sensación de que, si bien el oyente no cree que sean verdad, los escucha como si lo fueran; sabiendo que son cuentos populares y que no representan la realidad. Tanto el narrador como el oyente saben que el cuento popular es una derivación de la realidad, pues aunque los sucesos no son reales en su totalidad, reflejan cosas verídicas. Esta construcción de realidad en los cuentos populares es el antecedente de la literatura realista escrita. Sin embargo, a diferencia de los cuentos populares, en que el tiempo y el lugar de la acción no son señalados, los sucesos en la literatura escrita se narran mediante algunos detalles de la cotidianidad, convirtiéndolos en ordinarios, ocurridos en un tiempo y un lugar definidos. Así, la narración se hace verosímil en la literatura escrita.

En el cuento popular, pues, el narrador y los oyentes se interesan solo por la acción. Aunque se mencionen algunos detalles sobre la vida de los personajes, generalmente no les interesa su cotidianidad —qué comen, cómo se visten, etc. La descripción física de los personajes no tiene lugar en los cuentos populares: el narrador utiliza expresiones como «es tan bella que...» —que corresponden al estereotipo de héroe o de heroína—, sin necesidad de hacer una descripción detallada. Sin embargo, en algunas narraciones, según el gusto del narrador, es posible encontrar algunos detalles. Este es el caso de los cuentos populares de Turquía, especialmente de los cuentos amorosos: siempre se hace una descripción física de los personajes de forma muy detallada —y no solo su rostro, sino de todo el cuerpo. También, como señala Propp, en algunas narraciones occidentales aparece una descripción detallada de los personajes en cuanto a su figura, cómo viste o qué materiales lleva consigo, pero no se hace referencia alguna a su retrato personal. Puesto que en el folclore el relato se cuenta con el solo propósito de desarrollar la acción, el narrador tampoco describe el paisaje donde ocurren los sucesos. Pero en literatura, según la imaginación del autor, tanto los personajes como el lugar de las acciones se describen más o menos detalladamente.

En el folclore, a diferencia de la literatura, no hay personajes que, para acompañar a los protagonistas estén presentes en el espacio sin hablar ni actuar. Todos ellos tienen un papel en la narración y sus acciones despiertan el interés del oyente. Por eso, generalmente el cuento popular tiene solo un protagonista. Éste es el personaje central de la narración, y los otros personajes le ayudan a realizar la acción deseada. En cambio, la literatura se centra en las relaciones psicológicas de los personajes mediante diálogos o explicaciones que nunca tienen lugar en el folclore. En el folclore, nunca se cuentan los sucesos que ocurren en otro espacio: solo se narra la acción que tiene lugar en el espacio donde actúa el héroe. Asimismo, solo existe un tiempo empírico: el tiempo no se menciona como una fecha exacta —en días, meses o años—. Así pues, las acciones tienen lugar en un espacio determinado pero en un tiempo indeterminado.

En la literatura, el motivo de las acciones debe tener una explicación lógica. En el folclore, aunque es posible que exista, no es imprescindible. Como hemos mencionado anteriormente, en el folclore, por orden de importancia, lo primero es la acción y después la explicación lógica de sus causas. En la literatura escrita, la lógica de las acciones siempre debe estar presente. El autor debe dar una explicación lógica a la acción siguiente.

En las narraciones literarias los personajes son individuos: tienen sus propios nombres y, sobre todo, tienen una personalidad. En cambio, en los cuentos populares, los héroes generalmente no tienen nombre, porque no son personajes reales sino personajes simbólicos que representan arquetipos existentes en la vida real. Nunca representan un personaje de la actualidad, sino de una sociedad alejada en el tiempo. Por otro lado, en la literatura, puede representarse la sociedad contemporánea y al hombre actual. Además, sus personajes tienen una consciencia propia, mientras que esta característica nunca se halla en el cuento popular.

En definitiva, en la literatura, a cada personaje se le atribuye una acción definida, coherente y verosímil, creación de un autor que conscientemente ha caracterizado a sus personajes con una serie de rasgos físicos y morales llenos de matices. Por el contrario, en el folclore un personaje puede protagonizar diferentes cuentos populares y llevar a cabo diferentes acciones. Así ocurre, por ejemplo, en el

caso español de las leyendas protagonizadas por Pedro el Cruel o los cuentos de Pedro Malasartes. En el folclore, los personajes simplemente son buenos o malos: tienen un papel moral teniendo en cuenta el objetivo de la acción.

Después de analizar las ideas de Propp sobre las diferencias entre literatura y folclore, es posible decir que folclore y literatura tienen muchos puntos en común, aunque hay algunos rasgos que los diferencian. Según Propp, la relación del folclore con la realidad se puede explicar en tres puntos:

1. Folklore, like any art, derives from reality. Even the most fantastic images are based on reality.
 2. Independently of the intentions of its creators and performers, folklore reflects real life.
 3. A folk artist sets himself the goal of representing reality.
- (Propp, 1970: IIV)

Los cuentos populares, aunque se inspiran en la vida real, no la reflejan basándose en la lógica. Por otro lado, en la narración literaria se relatan sucesos posibles en este mundo y que, además, tienen una explicación lógica. El folclore narra lo imposible sin preocuparse por la verosimilitud.

Para concluir, Roger Pinon define el cuento literario como «puramente estético» (Pinon, 1965: 11) y añade que

el cuento es épico, novelesco, subjetivo, complejo, maravilloso, irreal, indiferente en el sentido moral, literariamente un todo labrado con energía. Realza el arte por el arte limitando su acción social a dar ejemplos, y, en casos más raros, advertencias.

En consecuencia, tanto el autor como el narrador dan vida a los textos folclóricos y, gracias a los oyentes y a los lectores, los cuentos populares aún viven, cambiando en cada versión.

1.2. Clasificación y origen

El origen de los cuentos y su clasificación ha sido fuente de diferentes teorías. Cada una de ellas aborda este complejo mundo desde ámbitos distintos. El romanticismo introduce en la cultura el descubrimiento del pueblo y la valoración de lo popular y lo tradicional. Así puede observarse en las *Reliques of Ancient Poetry* de Thomas Percy (1765). En este contexto debe valorarse la obra de los hermanos Grimm, que son sin duda los primeros en demostrar, con mayor éxito, sus ideas sobre el pueblo y lo popular en los cuentos. Recopilan los cuentos alemanes en el año 1812, pensando que en cada cultura había versiones semejantes de los cuentos. Los consideran mitos destruidos de una herencia común indoeuropea, de cuya hipótesis deriva el interés por la filología comparada. Los hermanos Grimm crecen en un entorno en el que la tradición oral sigue siendo muy rica. En casa de los Grimm se habla mucho el francés, y una de sus informantes, Dorothea Viehmann, procedía de una familia de hugonotes franceses. Al principio, los hermanos Grimm recopilan sus cuentos escuchando y tomando notas sin hacer ningún cambio en el contenido, aunque sí en la forma. No obstante, en las siguientes ediciones al cuidado ya solamente de Wilhelm Grimm, los relatos de fuentes escritas —como libros, cartas o revistas— sufren cambios según sus preferencias, añadiendo motivos de diferentes versiones. (Neumann, 1993: 26-29)

Partiendo de la obra de los Grimm, el enfoque de las investigaciones posteriores se centra en el estudio histórico-comparativo. Esta tendencia empieza, principalmente, en Finlandia, que está bajo la dominación sueca, con la preocupación por conservar su idioma nativo y sus tradiciones. En el año 1878 se funda *Folklore Fellows* (Federación de Folcloristas), una escuela antropológica que tiene como objetivo principal la recopilación de textos y de la tradición antiguos con el fin de

reconstruir la tradición popular. Después, este interés pasa a otros países europeos. Gracias a esta escuela, se recopilan cuentos de diferentes países del mundo. De estas recopilaciones nace la necesidad de catalogar los tipos del folclore. Así se crea la obra de Antti Aarne, *The Types of the Folktale*, en el año 1910, que contiene cuentos de Europa —así como también de otros países no europeos— y que ha ido incrementando paulatinamente su contenido gracias a investigadores de todo el mundo, en diferentes ediciones recopiladas y ampliadas (www.folklorefellows.fi).

Gracias a las teorías aplicadas del siglo XIX y con la colaboración de muchos investigadores, los estudios sobre folclore se convierten en verdaderos trabajos científicos. Uno de ellos es *La formación de las leyendas*, de Arnold Van Gennep que se publica en el año 1912. Van Gennep, siguiendo las nuevas metodologías de la escuela finesa, crea un método de clasificación geográfica y temática. Analiza las leyendas sobre un mapa de la región estudiada: de población en población, busca la presencia o la ausencia de rasgos culturales determinados. La función divulgadora de la obra de Van Gennep pone de manifiesto la problemática de la clasificación de los géneros literarios folclóricos, tema que aborda en el capítulo primero donde son definidos. En los siguientes cuatro apartados incide en la distribución geográfica y la organización de los temas según la época, la leyenda y la cultura. Clasifica las leyendas en tres grandes grupos: leyendas relativas al mundo natural, leyendas relativas al mundo sobrenatural y leyendas históricas. En otros apartados, estudia cómo los temas se convierten de lo popular a lo literario en el ámbito de la literatura comparada. Finalmente, en el último apartado trata la transformación y la transmisión de las leyendas, cuentos y relatos folclóricos. La obra de Van Gennep resulta todavía muy útil a la hora de realizar una investigación comparada ya que ayuda a sistematizar el estudio. No obstante, es preciso tener en cuenta otras obras relacionadas con el cuento popular.

La obra de André Jolles titulado *Einfache Formen* está compuesta por los artículos que el autor publica entre los años 1920 y 1925, los cuales son incluidos en un volumen en 1929. Jolles, en su obra, analiza los géneros del folclore determinando sus características y comparándolos entre sí. Describe los géneros del folclore teniendo en cuenta que cada género tiene sus rasgos principales. En definitiva, Jolles estudia los géneros desde un punto de vista comparativo y descriptivo.

Hasta la obra de Propp, las clasificaciones se establecen solo teniendo en cuenta el tema, mientras que éste, en su obra *Morfología de los cuentos*, que se publica en el año 1928 en ruso, y en la obra de sus discípulos como Lévi-Strauss, resulta más interesante la forma y la estructura de los cuentos. Por otra parte, Propp se dedica exclusivamente a los cuentos maravillosos. Si tenemos que destacar una diferencia entre dichos investigadores, cabría destacar que mientras Propp se interesa por los cuentos populares, Levi-Strauss se decanta por los mitos. Según Propp, la clasificación ampliamente aceptada por los investigadores es la que distingue entre cuentos maravillosos, cuentos de costumbres y cuentos sobre animales; pero añade que esta clasificación no es suficiente —y tiene toda la razón—, pues es posible que existan cuentos de animales con algún elemento maravilloso y, en este caso, necesitaríamos otra clasificación. Para él, los elementos que son constantes en los cuentos maravillosos son las funciones de los personajes. Estas funciones son limitadas, idénticas en cuentos diferentes y responden a una estructura propia. Propp define treinta y una funciones de los personajes, los cuales se subdividen y cada una lleva una letra. Propp, clasificando solo los cuentos maravillosos, añade una nueva metodología a esta área de estudio.

Volviendo a la clasificación de los cuentos populares, según Rosa Alicia Ramos, el cuento puede ser oral, tradicional y folclórico: puede ser «oral por su modo de transmisión, tradicional por su forma, folclórica por sus raíces populares» (Ramos, 1988: 13). Ramos continúa dividiendo los cuentos en dos grupos: relatos de ficción, que contienen *Märchen* y *Schwanke*, y relatos verídicos, que incluye «mitos» y «leyendas» (Ramos, 1988: 15). *Märchen* es un tipo de relato que se conoce en España como «cuento de hadas» o «cuento de encantamiento» y en turco *peri masalları*. Se ubica en un tiempo y un espacio irreal e indefinidos y se escribe en prosa. El protagonista sufre una serie de dificultades para lograr su deber o suplir una carencia y conseguir un final feliz. *Schwanke* es un conjunto de relatos breves que en España se denominan «cuentecillos tradicionales», «chistes» o «chascarrillos» (Chevalier, 1978: 44) y en turco *fkra*. La diferencia más destacada entre los *Märchen* y los *Schwanke* es el tono serio del *Märchen* y el humorístico del *Schwanke*, la larga sucesión de incidentes en *Märchen* y el número limitado de incidentes de *Schwanke*.

Como Alicia Ramos, Boratav divide los cuentos populares en dos grupos. El primero contiene los relatos breves cuyo tema deriva de los cuentos de hadas, los sucesos reales o un conjunto de leyendas, semejantes a la saga, que giran en torno a un solo suceso. En el segundo grupo se encuentran los relatos más largos, con numerosos personajes y que cuentan muchos sucesos de forma episódica (Boratav, s.a.: 53). Aunque Boratav menciona, como Alicia Ramos, *Märchen* y *Schwanke*, su definición es un poco diferente del uno al otro. Boratav señala que al primer grupo se pueden añadir los cuentos que derivan de las sagas (*destan*). La razón de esta diferencia puede deberse a que, si bien *destan* y los cuentos tienen sus propias características, en Turquía, a partir del siglo XVI, los cuentos populares denominados como *halk hikayesi* tienen más prestigio que *destan*. Los autores empiezan a contar *destan* que se escriben cambiando su forma, su argumento y su lenguaje según las características propias del relato. Por ejemplo, aunque *destan* está escrita en verso, su versión en *hikaye* puede presentarse en prosa y poesía en el mismo relato. Así que, cambiando la forma y eliminando los sucesos largos, *destan* se convierte en *halk hikayesi*. En Turquía, abundan este tipo de relatos que, aunque en su origen son *destan*, con el tiempo pierden las características de la leyenda y se convierten totalmente en *halk hikayesi*. «Ferhat ile Şirin»¹ es uno de ellos. Aunque su versión en *destan* es más larga y tiene rasgos propios de las leyendas, de boca en boca se convierte en *halk hikayesi*, tal y como analizaremos detalladamente en los siguientes apartados.

Ignác Kúnos (1925), investigador sobre cuentos populares turcos, divide los cuentos en tres grupos: el primero incluye los cuentos en los que se narra el heroísmo de los personajes históricos; en el segundo se encuentran los cuentos en los que el narrador relata sus propias aventuras; y por último, el tercero está formado por los cuentos que combinan ambas características. Esta clasificación, aunque utilizada por diversos investigadores, no resulta útil, pues parece que Kunoş lo hizo solo por la necesidad de proponer una clasificación pero sin pensar en otros tipos de relatos folclóricos. Otto Spies (1941), otro investigador de los cuentos turcos, no ve ninguna necesidad de hacer una clasificación de los cuentos: según él, todos tienen las mismas características y la misma intención de dar un mensaje moral al final.

¹ Los títulos de narraciones orales, se mostrarán entre comillas mientras sus versiones literarias publicadas en libros irán en cursiva.

Nihat Sami Somyarkın, por su parte, divide los cuentos en tres grupos: cuentos de tema heroico, cuentos de amor y cuentos que derivan de la literatura clásica (Boratav, 1946: 26). A él le siguió İsmail Habib (1943: 150) quien, en su clasificación, no solo tiene en cuenta los cuentos populares, sino también las leyendas y los mitos que se cuentan en tierras turcas, y los divide en cuatro: cuentos de Dede Korkut, cuentos derivados de las leyendas, cuentos de tema heroico y cuentos de amor. Además, realiza una comparación entre las características generales de dichos géneros. Sin embargo, İsmail Habib (1943: 150) comete un gran error: cuentos de Dede Korkut, aunque contiene el concepto «cuento» en su nombre, es en realidad una gran leyenda turca, con todas las características propias de las leyendas. Aunque el resto de su clasificación pueda parecer válida, falla por incluir una leyenda en una clasificación de los diferentes tipos de cuentos. Saussey, por su parte, categoriza las leyendas siguiendo el patrón de İsmail Habib: *légendes des origines*, leyendas que cuentan los orígenes del mundo y de la humanidad; *légendes musulmanes*, cuentos con rasgos religiosos, y *légendes sur les poètes errants*, cuentos que son narrados por poetas, pero que en realidad son considerados como un tipo de cuento popular. Así pues, Saussey (1952: 51) también comete un gran error al añadir a su lista leyendas, porque la segunda y la tercera categoría se pueden considerar como tipos de cuentos.

Después de considerar diversas clasificaciones, podemos concluir que es un gran problema clasificar los cuentos populares turcos, incluso para los investigadores de este campo. Boratav divide los cuentos populares en dos grupos según su dimensión: en el primero incluye los cuentos breves, en que se narra solo un suceso dentro de una leyenda o de un acontecimiento histórico (son cuentos que generalmente se cuentan en dos horas). En el segundo grupo, los cuentos implican muchos sucesos y muchos personajes.

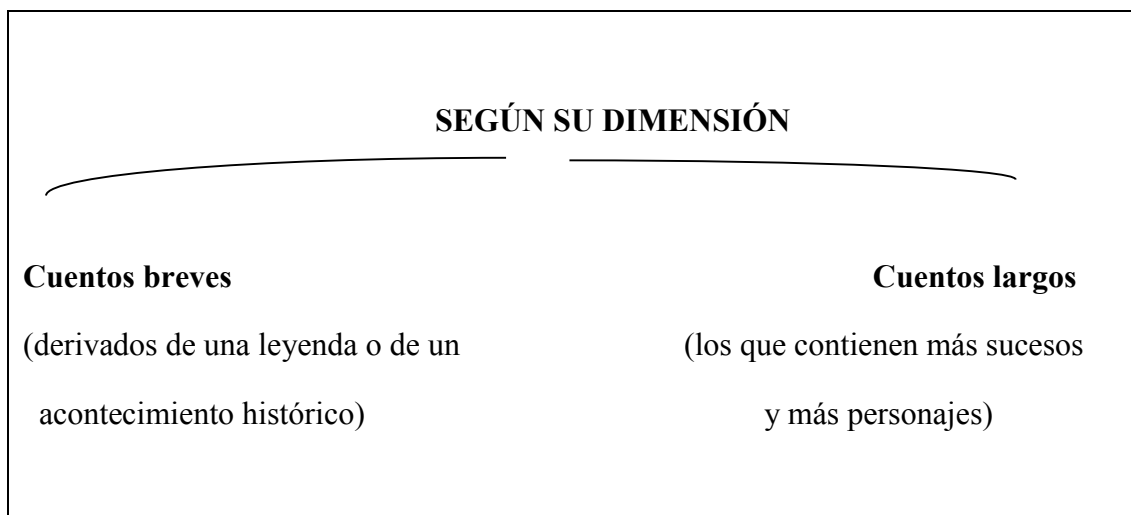


Figura 1. Clasificación de dimensión de los cuentos según Boratav (1982)

En cuanto al tema los clasifica en dos grupos: en el primero se incluyen los cuentos de tema heroico; en el segundo, los cuentos de amor. El primero se divide a su vez en dos subgrupos: cuentos de Koroğlu, que son los cuentos heroicos más conocidos, y cuentos derivados de los cuentos de Koroğlu, cuentos que se parecen a dichos cuentos o, mejor dicho, versiones de los cuentos que se encuentran incluidos en los cuentos de Koroğlu. Este último subgrupo todavía se puede subdividir en dos subgrupos más: cuentos de héroes inverosímiles y cuentos en el que los narradores explican su propia historia u otras historias de ficción. Para Boratav, todavía hay otro tipo de cuentos que se podrían dividir en dos grupos: cuentos de aventuras de amor, como «Ferhat ile Şirin», y cuentos de hombres malos, como de ladrones o de bandidos que matan o roban a la gente, que generalmente tienen un fin moral.

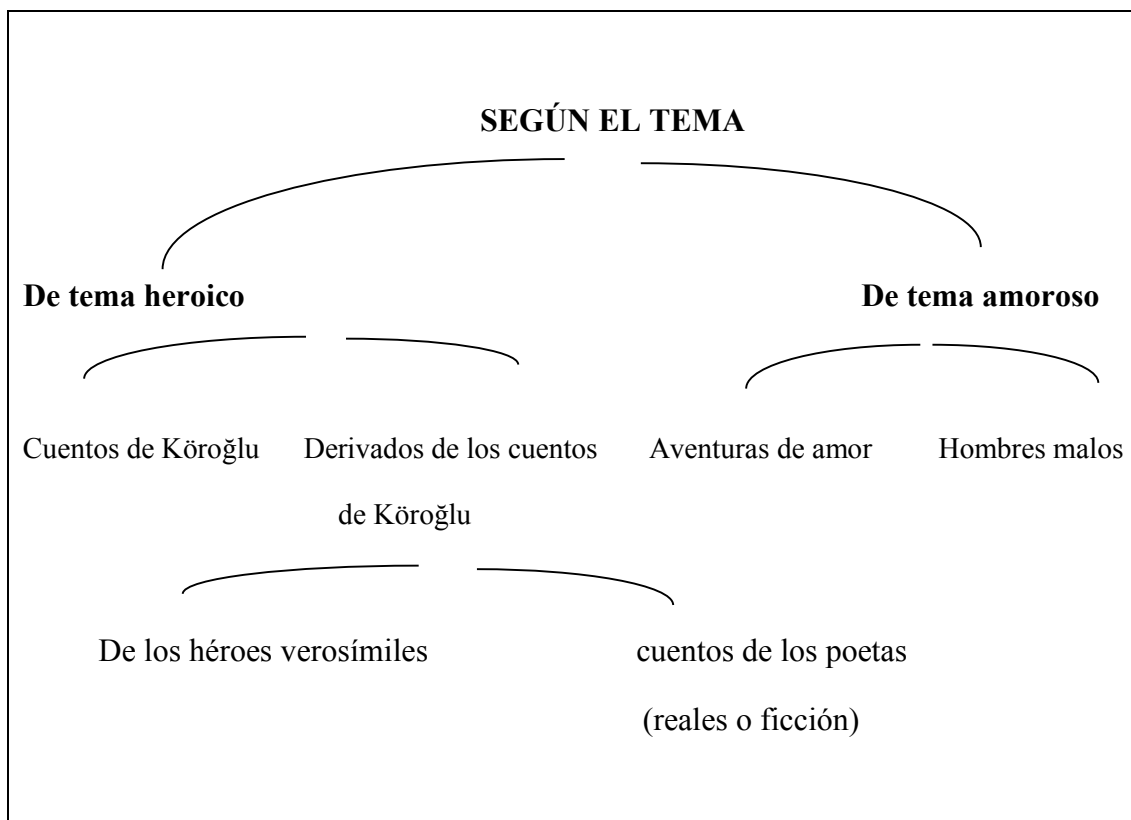


Figura 2. Clasificación de los temas de los cuentos según Boratav (1982).

Existen otras clasificaciones basadas en el origen de los cuentos populares turcos, Şükrü Elçin, en su libro *Halk Edebiyatına Giriş* (1981: 468-469), los agrupa en tres: los que provienen de fuentes turcas (como los cuentos de Dede Korkut, los cuentos de Köroğlu, los cuentos de amor como «Kerem ile Aslı», «Aşık Garibi ile Şahsenem», etc. o los cuentos que se explican por medio de *aşık* o *meddah* y que más tarde se convierten en piezas escritas); los que provienen de fuentes arábigo-musulmanas (como «Leyla ile Mecnun», los cuentos de *Las mil y una noches*, etc.); y, los que proceden de fuentes indio-iranís (como «Ferhad ile Şirin» y *Pachatantra*, etc.).

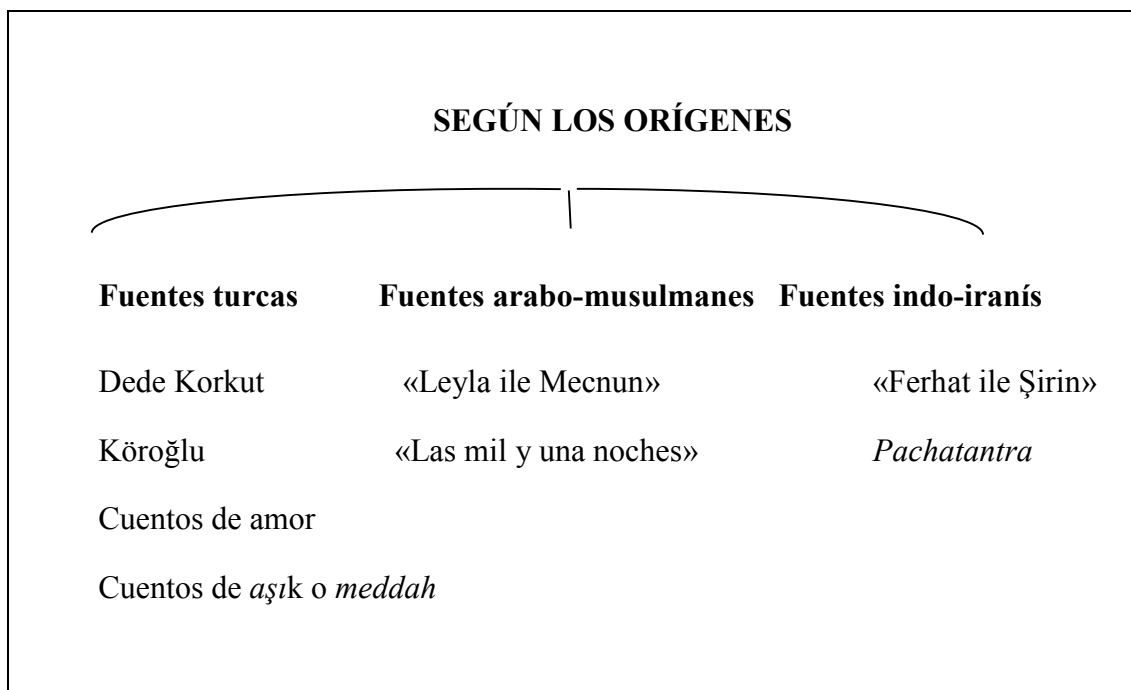


Figura 3. Clasificación de los orígenes de los cuentos según Elçin (1981)

Los cuentos populares turcos generalmente son derivaciones de leyendas o mitos que se cuentan tanto en las tierras de Anatolia como en otras tierras próximas a Turquía. En estos cuentos se relata prácticamente el mismo tema de cuya leyenda deriva, pero se limita la cantidad de sucesos y de personajes para poder centrarse en dar todo tipo de información sobre la cultura y en poder transmitir un fin moral a los oyentes. Aunque los cuentos populares derivan de antiguas narraciones, debido a la introducción de rasgos propios, se pueden considerar como textos nuevos. Ciertamente, los cuentos populares relatan sucesos ya conocidos, no solo el tema sino también los motivos, que permiten situar su origen.

Como puede apreciarse, el origen de los cuentos populares y su variedad es un problema fundamental para el estudio del folclore todavía objeto de discusión. Los cuentos populares, aunque en su mayoría podemos encontrar versiones en diferentes culturas, tienen orígenes distintos según los diferentes investigadores. Dado que las diferentes escuelas proponen distintas teorías será preciso analizar qué respuestas ofrecen los investigadores sobre el origen de los relatos folclóricos españoles y turcos. Los cuentos pueden llegar como «una herencia del hombre primitivo de la

época prehistórica o de los indoeuropeos», como señala Roger Pinon (1965: 12), a través de un narrador, en un lugar y tiempo determinados, lo cual facilitó su extensión por vía de la difusión y el préstamo; o bien han nacido independientemente en distintos lugares y en épocas diferentes, dificultándonos averiguar su verdadero origen. En cuanto al análisis de cómo se han originado los cuentos, se utilizan muchas teorías, cada una de las cuales añade distintas matices a la explicación. La teoría mitológica define los cuentos como derivaciones de diversos mitos. En cambio, la simbolista considera que los cuentos proceden de un lenguaje simbólico (como el mensaje de los sueños, el lenguaje de las flores, etc.). Así mismo, la teoría psicoanalítica explica que los cuentos son derivaciones de los sueños o imaginaciones del individuo. Según la teoría genético-psicológica, los cuentos señalan los conflictos interiores y sociales. Según las teorías antropológica, evolucionista, ritualista o histórica, todos los cuentos tienen un lugar y un tiempo determinados y sus orígenes deben de analizarse teniendo esto en cuenta. Por último, la teoría ecléctica reúne el contenido de la mayoría de dichas teorías. Aunque todas facilitan el estudio sobre los cuentos, ninguna concreta sus orígenes (Pinon, 1965: 12).

Antes del surgimiento de la escuela finlandesa y sus nuevas teorías, en Europa se creía que los cuentos europeos tenían un origen oriental. Espinosa, en su obra *Cuentos populares de España* (1923-1926), explica que, cuando los hermanos Grimm, en el siglo XIX, recopilan sus cuentos populares de tradición oral, piensan que estos cuentos solo existen en Alemania; pero, después de recoger y publicar cuentos populares de distintos países europeos, ven que se hallan versiones semejantes en distintas partes de Europa y que incluso algunos tienen versiones en otras culturas europeas, aunque con formas diferentes (Espinosa, 1965: 12). Gracias al conocimiento de distintas versiones de los cuentos en toda Europa y estudios comparativos de los cuentos orientales con los europeos, desaparece la creencia de que los cuentos son fruto de una herencia indoeuropea: los cuentos de Europa proceden de fuentes orientales antiguas, de India y de Persia.

Antes del siglo XIX existen, en España, colecciones de cuentos traducidos de los orientales. Por ejemplo, en el siglo XII, los españoles conocen *Disciplina clericalis*, escrita en latín por un judío en el siglo XIII. Aún podemos encontrar traducciones castellanas de *Panchatantra*, *Mahabharata*, *Calila e Dimna*, *Las mil y*

una noches, Sendebar. En el siglo XIV, se publica *El conde Lucanor*. En el siglo XV, se dan a conocer los cuentos italianos de Boccaccio y su obra *Decameron*. En el siglo XVI, aparecen los cuentistas Juan de Timoneda y Melchor de Santa Cruz. En el XVII, se presta más atención a las colecciones de chistes, anécdotas y chascarrillos. En el siglo XVIII, se abandonan los cuentos populares pero, en el siglo XIX, se recuperan por autores conocidos como Fernán Caballero, Antonio de Trueba, Eugenio Hartzenbusch, entre otros, quienes centran su interés en el cuento popular. En este mismo siglo, tiene lugar el primer intento de carácter científico por parte de Antonio Machado y Álvarez, que crea, en 1883, la Biblioteca de las Tradiciones Populares. Allí se reúnen recopilaciones realizadas por investigadores. Otras recopilaciones aparecen en revistas como el *Boletín folklórico español*. A principios del siglo XX, aparecen compiladores como Aurelio del Llano, Constantino Cabal, Manuel Llano. Pero, sin duda, la compilación más importante es de Aurelio M. Espinosa, que publica su colección de cuentos en tres tomos entre los años 1923 y 1926: *Cuentos populares recogidos de la tradición oral de España*. La obra contiene doscientos ochenta cuentos populares recogidos de la tradición oral de España en el año 1920. En el año 1936, su hijo, con el mismo nombre, recopila más de quinientas versiones solamente en Castilla y León.

Aurelio M. Espinosa explica el origen de los cuentos populares de España partiendo de tres grandes grupos: los cuentos que han venido de Oriente, que han sufrido muchos cambios en cuanto a su transmisión y difusión a la cultura de Occidente; los cuentos desarrollados en Europa, pero que contienen elementos o motivos orientales que han fijado de una manera occidental; y los cuentos formados completamente en Occidente. La contribución de Espinosa a los estudios del cuento folclórico español y su origen es fundamental ².

En Turquía, a partir del siglo XI, se pueden encontrar recopilaciones de cuentos populares. Reciben el nombre de leyendas y contienen refranes, tradiciones y cuentos populares. La obra más conocida es *Divan-ı lugat-it-türk* de Kaşgarlı Mahmut. En el siglo XII, existe una recopilación de los cuentos de Evliya Çelebi titulada

² A pesar de que las investigaciones españolas se han desarrollado a partir de Espinosa de una forma sustancial y prolífica, los estudiosos turcos que llevan a cabo los trabajos sobre relatos orales en el siglo XIX, dejan de publicar más investigaciones a partir de principios del siglo XX, razón por la cual omitimos la información posterior en el ámbito español.

Seyahatname. Antes de empezar con la evaluación de los estudios sobre el folclore, queremos mencionar que, aunque Turquía tiene relación con los países de Oriente durante muchos siglos, en cuanto a los cuentos populares, se refleja totalmente la cultura, la tradición y la lengua turcas, dejando a un lado la cultura de Oriente. Para dar un ejemplo, aunque *Las mil y una noches* se conocen en Turquía, los cuentos populares turcos contados en el mismo siglo y los cuentos árabes no tienen nada en común. Turquía, a partir del siglo XVI, tiene relaciones estrechas con Francia, país que inspira a Turquía en muchos ámbitos, incluida la literatura. Así que en el siglo XIX, en Turquía, los estudios científicos sobre los cuentos populares empiezan como resultado del reflejo de los estudios europeos que emergen a finales del siglo XVIII. El término folclore se oye por primera vez en Turquía en una conversación, que tiene lugar en 1885, entre el primer investigador de cuentos populares turcos, el húngaro Ignác Kúnos, y Ahmet Vefik Paşa. A partir de esa fecha se empiezan a hacer recopilaciones en toda Turquía, la primera de las cuales es obra de Ignác Kúnos, a partir del año 1887. Gracias a los estudios de Kúnos, investigadores de diferentes partes de Europa, generalmente de Alemania y de Francia, empiezan a recopilar cuentos turcos de tradición oral. Los más destacados son: Gyula Nemeth, Georg Jacob, Friedrich Giese, Theodor Manzel, Helmut Ritter y más tarde Otto Spies, Walter Ruben, Wolfram Eberhard, Georges Dumézil, Jean Deny y Edmond Sausset.

Ziya Paşa, un importante autor de la literatura turca conocedor de las novedades en el extranjero, escribe un artículo en 1868, en el periódico turco *Hürriyet* que se publica en Londres. En su artículo, llamado «Şiir ve İnşa» (El poema y la construcción), Paşa señala que hay que investigar los temas nacionales teniendo en cuenta la cultura y la tradición del país de donde proceden los autores e investigadores. No utiliza el término folclore ni se refiere a los estudios extranjeros sobre el folclore. Sin embargo, su artículo se considera como un manifiesto del folclore. Desgraciadamente, en esa época, ni los escritores, ni los investigadores, ni el público están listos para el nuevo concepto. Los investigadores turcos tardan hasta el año 1910 en realizar estudios sobre sus propios cuentos populares. En este año aparecen muchas revistas dedicadas exclusivamente al folclore y sobre todo a los cuentos populares que aún viven en la tradición oral de este país. En el 1913, Rıza Gökalp publica un artículo sobre el folclore donde lo considera una ciencia y añade

algunos cuentos populares turcos desconocidos hasta la fecha. A partir de 1914, Ziya Gökalp, folclorista de reconocido prestigio, publica estudios sobre cuentos populares en distintas revistas sobre folclore. Aunque el término folclore, se utiliza por primera vez como término científico en 1868, tal y como se indica más arriba, la definición de folclore y la publicación de estudios sobre cuentos populares no se inician hasta la publicación de su artículo «Halk Medeniyeti», en 1913. Es por esta razón por la que no se hacen estudios hasta 1914. A partir de entonces, Ziya Gökalp, junto con Fuad Köprülü, İbrahim Şinasi y Namık Kemal realizan sus trabajos sobre los cuentos populares en Turquía. A ellos les siguen algunos literatos importantes como Rıza Tevfik, Pertev Naili Boratav y Şükrü Elçin. Estos estudiosos no solo recopilan cuentos populares, sino que hacen investigaciones sobre sus orígenes. Las primeras versiones de relatos orales en género de *halk hikayesi* también aparecen en este siglo, aunque se conocen versiones anteriores publicadas en Grecia (por lo que no puede negarse la existencia de un grupo de lectores que dominan el idioma turco). Por otra parte, como señala Sakaoğlu, la mayoría de *halk hikayesi* se publica en griego y son traducciones del árabe, cosa que permite a los investigadores analizar los textos desde un punto de partida comparatista y definir bien sus orígenes. De todas formas, la mayoría —más de cien versiones— se redactan en turco-otomano, en alfabeto árabe (Ayaydın Cebe, 2013: 36).

El problema del origen de los cuentos en Turquía, como en Europa, se explica, hasta el siglo XIX, acudiendo a su origen indio. Pero con el descubrimiento de cuentos populares semejantes en distintos lugares del mundo y gracias a las investigaciones sobre el origen de los cuentos populares se revela que no todos los cuentos turcos tienen su origen en la India, sino que muchos de ellos se inspiran en elementos que pertenecen a esta tradición. Boratav propone tres ámbitos para explicar los orígenes de los cuentos turcos, el primero de los cuales es el de los sucesos históricos. Estos relatos se encontrarían por primera vez en cuentos orales o canciones que se cuentan en Anatolia. Otra posibilidad es que provengan de las propias narraciones de los héroes que viven realmente en tierras turcas: el héroe habría contado sus aventuras en su pueblo y, después, un oyente lo habría narrado en otro. La mayoría de cuentos turcos tienen su origen en cuentos de Köroğlu. Estos cuentos narran sucesos políticos que tienen lugar durante la hegemonía otomano-iraní. Los

sucesos se relatan mediante un héroe, que se llama Kōroğlu, y sus amigos. Aunque antiguamente se creía que este héroe era un personaje simbólico, ficticio, que servía para dar unidad (puesto que contaba los sucesos), tras una larga serie de investigaciones se revela que Kōroğlu y sus amigos son personajes que vivieron realmente. Gracias a esta investigación, se sabe que los sucesos narrados ocurrieron en el siglo XVI, lo cual revela que los orígenes de estos cuentos no pueden ser anteriores a dicho siglo. Los sucesos de estos cuentos son totalmente históricos (Boratav, 1946).

Existe otro grupo de cuentos populares en Turquía que tienen sus orígenes en los cuentos de hadas o en cuentos que ya existían en la literatura escrita clásica y que pasan a la tradición oral de distintos pueblos como cuentos populares. Generalmente, en Turquía, los orígenes de los cuentos populares de tradición son árabes y pasan a Turquía a través de Irán. Este es el caso de los cuentos de *Las mil y una noches*, *Tutiname*, o *Kırk Vezir*. Los cuentos amorosos o heroicos, de aventuras y sucesos complicados, suelen tener cabida en el repertorio de los narradores orales. Los cuentos de tema amoroso, como «Ferhat ile Şirin» o «Leyla ile Mecnun», supuestamente pasan de la literatura clásica persa a las tierras de Anatolia. La mayoría de cuentos que se narran por las noches, que en Turquía se denominan «cuentos de abuelas», provienen de los cuentos de *Las mil y una noches*.

Hasta ahora hemos visto cómo investigadores de los dos países analizan el origen de los cuentos que se narran en sus respectivas tierras. Aunque pueda parecer, en un inicio, que estas dos culturas hayan utilizado diferentes vías y fuentes para sus recopilaciones, ahora queda claro que existen muchos cuentos que son comunes en ambas tradiciones. Especialmente en los cuentos de tema amoroso, los motivos que se utilizan, la personalidad de los protagonistas y los sucesos son muy parecidos, como veremos en capítulos siguientes.

Van Gennep, en su obra citada, señala cómo distinguió Raúl Rossieres las leyes de formación de las leyendas (Gennep, 1982: 269). Según su «ley de los orígenes», pueblos de igual capacidad mental podrían tener una imaginación paralela, por lo que podrían adoptar leyendas semejantes. Resulta altamente plausible que cada pueblo haya importado sus relatos desde tierras lejanas, aunque colectivamente, mediante un

individuo que, viajando de un lugar a otro, haya trasladado nuevas aventuras o relatos que contar. Así pues, es muy probable que un tema que afecte a toda la humanidad — como el amor— se contara de generación en generación, de una tierra a otra, aunque lejanas entre sí. Para Van Gennep, esto se puede explicar como «una de las formas de un proceso general en la evolución de las civilizaciones» (Gennep, 1982: 271). Por otra parte, teniendo en cuenta la segunda ley, llamada «ley de trasposiciones», podría haberse creado una leyenda con el fin de honrar a un héroe y que después este héroe cambiara de lugar con otro nombre que tiene fama en el pueblo donde se narran los sucesos. En último lugar, si tenemos en cuenta la llamada «ley de adaptaciones», una leyenda podría cambiar al incorporar características sociales y etnográficas del pueblo donde se relata. Como el tema hubiera tenido éxito, no se habrían modificado los sucesos, sino que simplemente se habría reducido el número de personajes, sin cambiar los protagonistas, y se habrían dado más ascendencias y descendencias al héroe.

1.3. Transmisión

A diferencia de la literatura, en la que el texto es invariable porque el autor fija la forma del relato, en el folclore los sucesos se transmiten oralmente. En el folclore, como en la literatura, aunque narrador y autor compartan la función de relatar los sucesos, el narrador nunca inventa un texto, puesto que transmite un relato que ya había escuchado *a priori*. Pero hay que tener en cuenta que nunca transmite el texto palabra por palabra a sus oyentes: la narración siempre cambia según el narrador. Es posible que el oyente de una narración pueda ser el futuro narrador del mismo texto.

Los cuentos mantienen el interés de los oyentes gracias al talento del narrador. No sabemos del primer creador de los cuentos, pero podemos decir que con el paso de narrador a narrador los cuentos mejoran. En una obra literaria, el éxito radica en el estilo del autor, pero el éxito de los cuentos populares que consiguen vivir en la tradición oral durante siglos puede explicarse, además de la gracia del relato, por el talento del narrador. En el caso de los cuentos populares, el narrador es un exoyente

del cuento que narra. Los narradores pueden ser padres o abuelos o también pueden ser profesionales. En todos los casos, el narrador debe poseer talento como narrador oral. Debe recordar bien lo que ha escuchado y después tiene que relatarlo con un estilo que afecte a sus oyentes, añadiendo algunos detalles y teniendo en cuenta las características de su público. No es lo mismo contar cuentos a un niño que a un adulto: mientras que un niño muy probablemente escuche el cuento por primera vez, un adulto ha escuchado el mismo cuento varias veces y de distintos narradores. En este caso, el narrador no solo tiene la función de contar el cuento para divertir a la gente, sino también la de transmitirlo a futuros narradores. Especialmente contar cuentos a los niños tiene un efecto más intenso, pues «la mímica, la entonación, las fórmulas rimadas o ritmadas y otros adornos impresionan más en la infancia o en la adolescencia que en la edad adulta» (Pinon, 1965: 48). En cualquier caso, el narrador tiene que utilizar un «lenguaje poético» (Pinon, 1965: 48), que hace la narración más dramática, sobre todo en los cuentos de amor.

La función de los cuentos en la sociedad tiene mucha importancia, así que el narrador debe pensar bien su repertorio. Como hemos mencionado anteriormente, los cuentos no son solo una distracción, sino que pueden transmitir una lección moral, tabúes, filosofía, principios de vida, entre otros, o bien incidir en la cohesión social y en la cultura, dando ejemplos de aprobación o desaprobación colectiva.

Con la fundación de la escuela finlandesa, en el siglo XIX, se recogen, de boca de narradores, toda clase de narraciones, cuentos, fragmentos de leyendas, etc. Siguiendo un método científico, los investigadores hacen estudios o ediciones teniendo en cuenta las características generales del narrador: la personalidad, el sexo, la edad, la psicología general, el repertorio, el ambiente en que se narraba, etc. La mayoría de los investigadores advierten que no todos los ancianos de un pueblo son capaces de contar cuentos. Para Van Gennep, esta persona tiene que ganarse la confianza del pueblo para no perder a sus oyentes. Para él, por norma general, «los viejos y los hombres maduros recitan mejor los fragmentos épicos, las viejas y las matronas, las narraciones maravillosas con personajes demoníacos y las jóvenes, los cuentos usuales» (Gennep, 1982: 255). Aunque Van Gennep tiene razón en que las narraciones difieren según el sexo del narrador (ya que mientras a los hombres les interesa más los temas épicos, las mujeres son expertas en temáticas maravillosas), no

podemos destacarlo como un rasgo general de los narradores (hay mujeres que cuentan relatos épicos y hombres, sucesos maravillosos). Así pues, cada narrador tiene su propio repertorio, que varía según su personalidad y sus intereses (aspectos clave para entender no solo la elección del tema, sino también de los motivos y de la forma del cuento). Lo único imprescindible es la habilidad de relatar sucesos con tendencia a localizarlos, individualizarlos y temporizarlos para hacerlos verosímiles. De esta forma, podemos entender que los detalles de un cuento varíen según el narrador y que incluso el mismo narrador sea incapaz de relatar un cuento del mismo modo dos veces. Por lo tanto, cada narración de un cuento popular se puede considerar como un texto nuevo, aunque sea del mismo narrador. Hablamos de la transmisión oral de los cuentos pero, incluso si un narrador decide hacer una versión impresa de un cuento narrado oralmente, es posible que lo altere en algunos puntos. Hay que tener en cuenta otra transmisión, que es la transmisión de un cuento literario escrito a un cuento oral. Un texto literario que sea leído por mucha gente y que goce de fama puede convertirse en una narración oral y ganarse un lugar dentro de los cuentos populares orales.

En la transmisión de un texto folclórico hay algunos aspectos que deben tenerse en cuenta al realizar una investigación. Para Axel Olrik, en su obra *Principles for Oral Narrative Research* (1992: 2), folclore es

information handed down from generation to generation in a certain definite form, such as in verse (poem, jingle, melody, proverb, riddle), prose (narrative), play, and custom. In a broader sense, folklore comprises every customary practice within the non-book-learned classes of society, in sports, trade, management, etc.

Aunque la narración oral no tiene valor, hablando literalmente, nunca ha perdido su peso en las investigaciones. Cada investigación sobre folclore conserva una parte dedicada a la transmisión oral de las narraciones. Siguiendo con Olrik (1992: 2), esto es porque

it leads into eras and classes of society whose intellectual life we would otherwise know only to a limited degree. Moreover, it offers material which, because of its richness and regularity, is suited to scholarly study.

Pero la transmisión oral y la escrita no difieren claramente la una de la otra, pues, tanto la transmisión oral como la escrita dependen del talento del narrador, en la oral, o del autor, en la escrita. Un narrador debe poseer el mismo don de la palabra que un autor. Además, es muy probable que lo que haya leído el narrador le afecte a la hora de narrar. Sin embargo, no se puede generalizar, puesto que algunos no saben leer. Por otro lado, es obvio que la transmisión escrita nació de los textos orales.

En cuanto a la investigación de la transmisión oral, hay que separar la transmisión oral del contenido original de la narración y definir su autoridad, pues deben tenerse en cuenta las fronteras del texto folclórico original por los elementos que añade el autor gracias a su talento artístico. En este punto, Olrik (1992: 18) señala métodos básicos para identificar las fuentes del autor:

- (1) The author's own information about either the work as a whole or an individual part;
- (2) The unfailing agreement of an individual section with a known, genuine narrative, whereby it reveals itself as a variant of the same narrative;
- (3) The agreement of the structure of the tale with folklore, partly with folklore in general, partly and especially with an individual category.

Los detalles individuales que se añaden por parte del autor se consideran necesarios cuando reflejan la cultura o la mentalidad de su público. Pero en este punto

no hay que olvidar que, como es el caso de los cuentos populares, el autor también cambia. Así pues, hay que tener en cuenta dos aspectos que señala Olrik respecto a la investigación de la narración del autor:

- (1) To provide information about the author's position in time and place as witness to the existence of the narrative
- (2) To examine his conception and methodology in order to locate a criterion for the reliability of his reproduction and for the character of his errors (Olrik, 1992: 20).

Las leyes de Olrik que hemos señalado hasta aquí sirven para determinar el contenido de la narración, ya que al analizar el contenido y las fuentes básicas del narrador, hay que examinar bien «inner character» de la narración. Para esto se deben tener en cuenta las versiones orales del relato, sobre todo el tiempo y el lugar de los sucesos y los personajes principales o el tiempo y el lugar presente en que se cuentan los sucesos.

El folclore está compuesto por variantes orales pero, como señala Olrik, es posible encontrarse con una narración oral que provenga de la literatura. Queremos insistir en este aspecto, ya que el origen turco de «Ferhad ile Şirin» proviene de una versión literaria de *destan* de «Hüsrev ü Şirin». «Ferhad ile Şirin» procede de una fuente literaria escrita pero, con el tiempo, y gracias al talento de los narradores, que se olvidaron de su versión escrita, sus versiones orales gozaron de más fama. Según Olrik, «the version originating from a known literary source has no source value for the history of the individual narrative» (1992: 40). Sin embargo esta idea no es conveniente para «Ferhad ile Şirin» ya que, en Turquía, ni investigadores ni oyentes conocían la versión literaria a causa del desconocimiento del idioma persa. En Turquía, «Ferhad ile Şirin» vive aún en la tradición oral e incluso sus versiones escritas son solo fruto de las narraciones orales. Ciertamente sus versiones literarias son de autores turcos conocidos, pero al realizar sus obras siempre respetaron la versión oral.

Axel Olrik destaca los rasgos estilísticos de la composición narrativa tradicional denominando cada rasgo como una ley en la tradición oral: la ley de dos en escena, la unidad argumental, concentración en un personaje principal, la ley de contraste, la ley de gemelos, la ley de tres, la ley de la posición inicial y final, la ley de apertura y cierre, y la ley de repetición.

Las leyes que Olrik señala como los rasgos épicos que debe contener una narración, aunque son útiles para realizar una investigación, no son generalizables a todas las narraciones, sobre todo en los cuentos turcos. Por ejemplo, la ley de dos en escena, que señala que debe en cada escena deben haber dos personas —o tres, si es necesario—, no es adecuada para los cuentos turcos; tanto *masal* como *destan* y *hikaye* tienen muchos personajes. El narrador, gracias a su talento, personifica todos los personajes sin tener ningún problema y sin reducir su rendimiento.

En la tradición oral podemos hablar de una unidad total del argumento, aunque el narrador añadirá más sucesos a la narración. Por ejemplo, la duración de la narración de *hikaye* cambia de siete a ocho noches o más. Cada noche, el narrador empieza con una narración más corta, *masal*, que tiene un fin moral. El argumento principal siempre se lleva a cabo por el protagonista de la narración. Como señala Olrik, se pueden encontrar dos protagonistas en una narración e incluso puede ser que el personaje secundario tenga, a veces, más importancia que el protagonista si responde al interés de la audiencia (Olrik, 1992: 2-62). La actuación de dos protagonistas al mismo tiempo conlleva contrastes como bueno/malo, pobre/rico, pequeño/grande, mayor/menor, etc. La ley de apertura se comentará en un análisis más detallado en el apartado dedicado especialmente a la leyenda y a *hikaye*.

En Turquía, aunque abuelos y padres también cuentan cuentos, los narradores generalmente son profesionales. Los cuentos épicos se refieren por parte del héroe, apropiándose, el narrador, de la primera persona, y, al terminar sus aventuras, él mismo da permiso a una tercera persona para que lo transmita a más gente. Al hacerlo, la mayoría escribe los cuentos para no perder su cohesión al contarlos de nuevo. Así tiene lugar la transmisión oral de los cuentos épicos. En cuanto a la transmisión de los cuentos de hadas o los cuentos de tema amoroso, los narradores los leen o los oyen de una manera y después cambian los antiguos nombres de los héroes

y de los lugares por nombres y lugares más conocidos. De este modo resultan más creíbles a sus oyentes. Por esta misma razón, añaden sucesos nuevos y más actuales a sus narraciones. Aunque «en Turquía, comparado con Europa, los narradores o mejor dicho los autores de los cuentos se conocen»³ (Boratav, s.a.: 66), no podemos decir exactamente a quién pertenecen los cuentos. La mayoría de ellos se alejan de su primera narración. El cuento se transforma en una versión nueva, totalmente diferente, que empieza a relatarse sin tener en cuenta su primer narrador. Generalmente, sus últimas versiones suelen gozar de más fama que la primera. En Turquía, la transmisión de un cuento se hace de una ciudad grande a un pueblo pequeño. En el camino, el cuento pierde algunas de sus características: el tiempo de narración se acorta, la lengua se hace más simple y algunos de los sucesos y héroes extraordinarios se eliminan.

Si nos atenemos a la historia de la transmisión de los cuentos en Turquía, descubrimos a narradores profesionales que los transmiten a la gente viajando de una parte a otra, tanto de Anatolia como de otros países, especialmente los vecinos. Antes del siglo XV, en Turquía aparece un grupo étnico que cuenta los cuentos de una forma dramática. Sus narradores se denominan *ozan*. *Ozan* relata acompañado de un instrumento llamado *kopuz*. A partir del siglo XV, aparecen *aşık*, nombre que sustituye *ozan* y que denominaba a los narradores que relataban y cantaban cuentos épicos o amorosos acompañados de *saz*, un instrumento parecido a *kopuz* (Başgöz, 1998: 1). *Aşık* relata sus propias aventuras o las aventuras de sus amigos u otros personajes conocidos. Hasta finales del siglo XV, *aşık* canta los sucesos de forma más poética. A partir de este siglo, en la sociedad turca, *hikaye* adquiere más fama y la forma de los cuentos cambia. La poesía y la prosa empiezan a utilizarse de forma mixta. La duración de la narración se alarga de tres a nueve noches. En esta época, los narradores se convierten en actores, músicos y poetas que tienen su propia técnica de narración, tradición e incluso atuendo.

³ La traducción es nuestra.

1.4. Diferencias entre los géneros

Los géneros y las características principales de los relatos folclóricos son fundamentales en esta tesis. Los textos, tanto orales como escritos, de las versiones de «Los Amantes de Teruel» y «Ferhad ile Şirin» serán analizados dentro de los géneros folclóricos en que pertenecen. Justo en este momento, nos encontramos con dos denominaciones distintas para definir cada uno de los géneros de estos textos: por un lado, los españoles consideran «Los Amantes de Teruel» como una leyenda, que en turco significa *destan*; por otro lado, para los turcos, «Ferhad ile Şirin» es *halk hikayesi*, que significa ‘cuentos populares’ en español.

Para mostrar la complejidad en la traducción de la terminología relativa a los relatos de carácter folclórico veamos primero los rasgos de *halk hikayesi* y leyenda. Para entender y diferenciar bien los géneros, creemos conveniente explicar las definiciones universales de los géneros.

Heda Jason, en su obra *Ethnopoetry. Form, Content, Function* no define los géneros según los efectos culturales, sino que los define teniendo en cuenta sus propiedades universales. Para Jason, según sus características, los géneros pueden estudiarse desde el punto de vista «modal, estructural, contentual or socio-psychological» (1977: 34). Dentro de la estructura propia de un género, no se puede expresar una característica propia de otro género. Es decir, en un cuento de hadas no podemos encontrar un amor trágico; del mismo modo que en un mito, el héroe no puede ser una mujer adúltera.

En cada cultura, hay algunos géneros que cambian o varían de acuerdo con el contexto histórico. Así, una narración se puede encontrar tanto dentro del género *legend*, como en una *novella*.

Jason determina los géneros según los modos realista, fabuloso y simbólico. El modo fabuloso se subdivide en numinoso y maravilloso. En el modo realista, un hombre se enfrenta con otro en el mundo real. Si se encuentra un elemento mágico,

esa no es más que una fuerza propia del héroe. Es decir, aunque aparezcan elementos fabulosos, son habilidades del hombre.

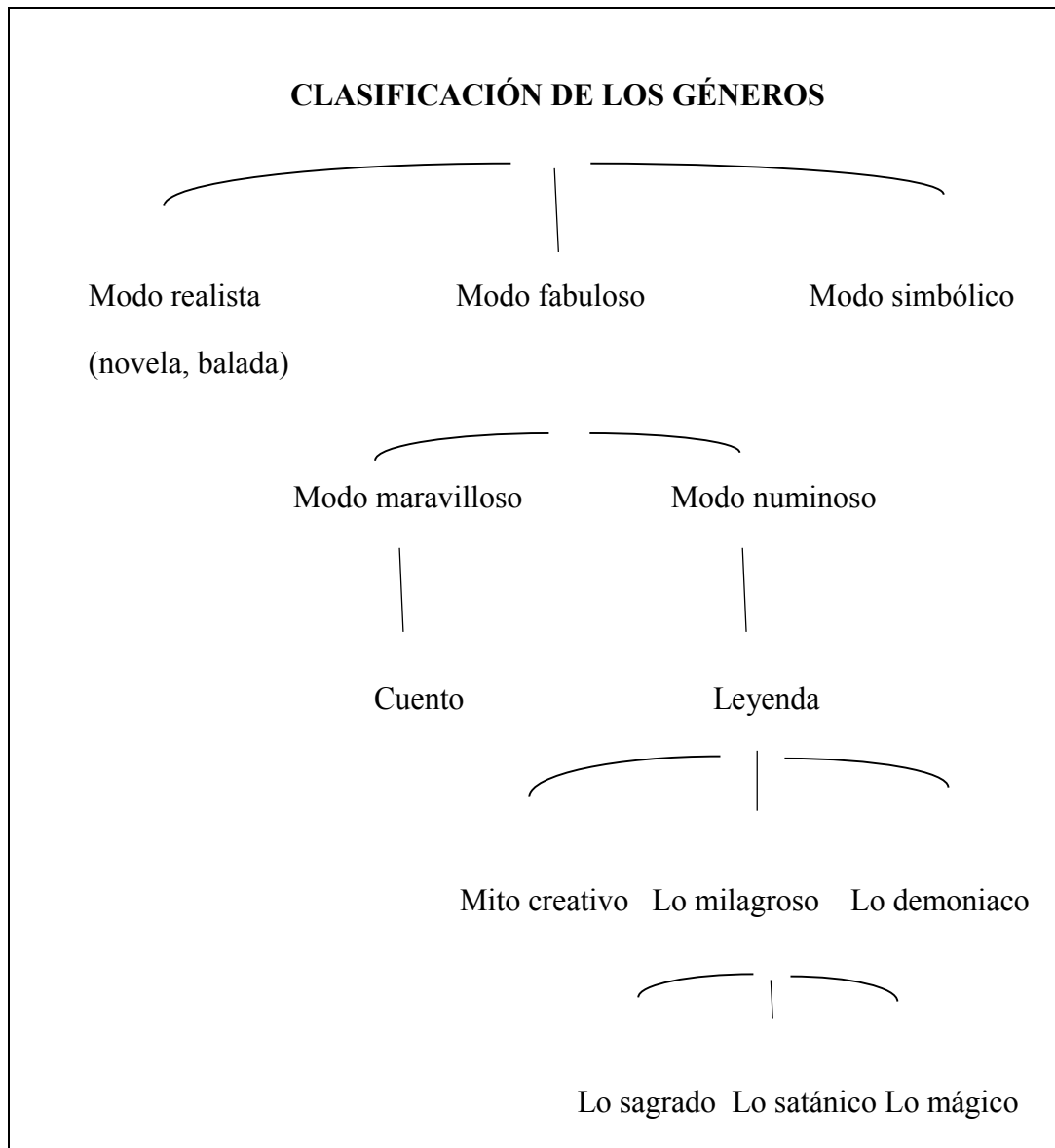


Figura 4. Clasificación de los géneros del folclore según Jason

Tal y como hemos mencionado anteriormente, aunque algunas versiones de «Ferhat ile Şirin», igual que otras narraciones, contienen elementos fabulosos, estos elementos tienen lugar en este mundo: los sucesos se admiten como reales.

Siguiendo Heda Jason, en el género realista se incluyen: *novella, ballad, lyric song, epic and historic song*. Aunque todos estos géneros tienen características

comunes, es posible distinguirlos. En el caso del relato turco, podemos adscribirlo al modo realista, puesto que «Ferhat ile Şirin» refiere enfrentamientos entre humanos que pertenecen a nuestro mundo real, razón por la cual los habitantes de Amasya donde tienen lugar los sucesos aún creen en esta historia. No obstante, Ferhad tiene algunos poderes mágicos —como el don de hablar con los animales, el poder de excavar la montaña solo, etc.—, pero no son más que una exageración de los narradores para llamar la atención de la audiencia. Según Jason, si un elemento mágico se tiene que añadir es solo para destacar la fuerza del protagonista en el mundo actual. Todas sus acciones pasan en este mundo y los hombres son reales, de carne y hueso.

Por otro lado, el modo fabuloso se divide en dos: numinoso y maravilloso. Mientras que en el modo maravilloso se encuentran solo *fairy tales* (cuento de hadas), el modo numinoso se divide en *myth* y *legend*. En las leyendas, el hombre se enfrenta a lo sobrenatural. Según Jason, lo fabuloso en las leyendas se manifiesta en dos formas (Jason, 1977: 28):

The numinous and the Marvelous. The numinous form has three basic manifestations: the Creative mythic, the Miraculous and the Demonic. The Miraculous is divided into the Sacred, the Satanic and the Magic.

Para los españoles el relato de «Los Amantes de Teruel» es «leyenda», (en turco, *masal* y *efsane*). No obstante, como se verá en el capítulo siguiente de la presente tesis doctoral, el mismo relato se encuentra en el *Decameron* de Boccaccio, transmitido en forma de novella. Es por esta razón que creemos conveniente observar las diferencias entre *novella* y *legend*. *Novella* (semejante a *hikaye* en Turquía) se incluye dentro del modo realista, mientras que *legend* pertenece al modo fabuloso-numinoso.

Jason estudia muy detalladamente el contenido de los géneros teniendo en cuenta el origen, el sexo, la edad, el comportamiento y la apariencia física, entre otras

características de los personajes. Aunque veremos estas características de forma detallada al analizar las dos historias elegidas, queremos mencionar algunos rasgos básicos.

En la *novella* se encuentran personajes de diferentes edades, sexos y clases. Los protagonistas y sus familias son personajes representados según la época en la que ocurren los sucesos. Los personajes que pueden ser considerados sobrenaturales o que desarrollan elementos fabulosos son generalmente personajes secundarios (Jason, 1977: 141).

En cuanto a la leyenda, Jason señala tres tipos de personajes:

- (a) Realistic people of both sexes, all ages and social roles;
- (b) Realistic persons and objects endowed (temporarily or permanently) with fabulous power (sacred or satanic);
- (c) Fabulous beings.

Además —añade—, las cualidades y el repertorio de los seres legendarios «differ from culture to culture and depend upon the belief systems, both official and popular, current in the relevant culture. Thus, belief in satanic powers, as opposed to sacred ones, is found in cultures possessing the Cristian belief system, while belief in satanic powers is not current in cultures possessing the Jewish and Moslem belief systems» (Jason, 1977: 149).

Las acciones en la *novella* pasan en nuestro mundo («human model», escribe Jason), normalmente en el mismo país donde se cuentan las acciones, aunque sin especificar el lugar y el tiempo. Así pues, las características sociales y naturales de la *novella* son muy similares a las del mundo en el que viven los oyentes (Jason, 1977: 197). A diferencia de la *novella*, el espacio de la leyenda se conoce y el protagonista, aunque su mundo se identifique con el del oyente, es posible que cambie de mundo: que vaya al paraíso, al infierno o a un mundo maravilloso de los personajes fabulosos (Jason, 1977: 196). En resumen, en la *novella* se relatan acontecimientos humanos, mientras que en la leyenda se hallan fuerzas extraordinarias o maravillosas.

En la *novella* no se determina un tiempo exacto, sin embargo se sabe que las acciones tienen lugar en nuestro mundo, que Jason denomina como «timeless present period» y además tiene que establecer en «present generation period» (Jason, 1977: 217). Por otro lado, el tiempo de la leyenda difiere según el tipo de leyenda: generalmente, las acciones suceden en nuestro tiempo aunque se refieran a sucesos sobrenaturales y se observen algunos acontecimientos semimíticos e históricos (Jason, 1977: 218). En la *novella*, a diferencia de la leyenda —en la que la estructura es inestable—, hay un desarrollo narrativo completo y siempre se utilizan fórmulas de apertura y cierre. En la *novella* es posible que el protagonista sufra de una sublimación o una degradación, pero en la leyenda el protagonista no cambia en absoluto. Mientras que en la *novella* hay una separación entre el mundo sobrenatural y el físico, en la leyenda hay una confusión entre ambos. El final de la *novella* tiene una función didáctica, lúdica y liberadora; el de la leyenda, en cambio, tiene una función ejemplarizante y moralizadora.

En cuanto a la temática, las leyendas abordan un amplio abanico que va desde la creación de la tierra y la humanidad, hasta la lucha contra/entre dioses, semidioses, ogros o demonios. Puede contar también la lucha de un pueblo contra sus enemigos externos o entre pueblos para mejorar su calidad de vida. Las leyendas generalmente se crean y se desarrollan en la cultura oral y, aunque con el tiempo se conviertan en un texto escrito, casi nunca pierden su peso en la cultura oral.

1.4.1. Leyenda y *halk hikayesi*

En el caso de los géneros de los relatos folclóricos, aunque tienen algunas características específicas claras, la identificación es difícil ya que, como se ha referido anteriormente, en un país, un relato puede narrarse como una leyenda y, en otro, como un simple cuento infantil; en un país, una narración puede tomar la forma de un mito, y, en otro, la de un cuento de hadas. Además, como los géneros folclóricos se transmiten oralmente, el narrador, aun sabiendo exactamente las características del relato, no hace referencia a qué tipo pertenece mientras lo relata. Por otro lado, los oyentes del pueblo, como no saben determinar claramente los

rasgos del relato, puede que lo trasmitan sin sus características propias. Además, según el narrador, podemos encontrar rasgos mitológicos en una leyenda y características legendarias en un cuento infantil.

A pesar de todo ello y a riesgo de caer en la generalización, nos permitimos aportar un cuadro, únicamente orientativo de equivalencias de los géneros folclóricos más importantes en castellano y en turco, con el fin de facilitar la lectura de las siguientes páginas.

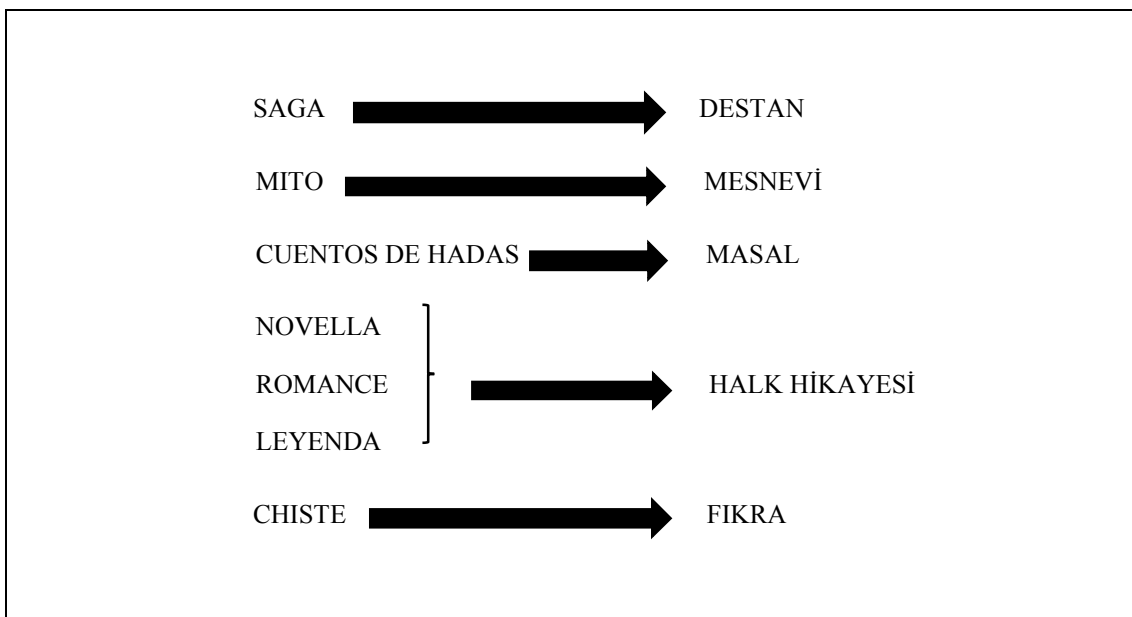


Figura 5. La equivalencia de los géneros folclóricos en castellano y turco

Los estudios realizados ya en el siglo XX a propósito de los géneros de tradición oral distinguen claramente los relatos de tradición oral en dos grupos, tal y como advierte Rosa Alicia Ramos: relatos de ficción y relatos verídicos. Los relatos de ficción contienen *Märchen* y *Schwanke* que ya hemos mencionado en páginas anteriores. Los relatos verídicos incluyen mitos y leyendas. Aquí analizaremos la definición y las características de la leyenda, con el fin de comprobar que, tal y como se transmite la historia de «Los Amantes de Teruel» en España nos encontramos ante una leyenda. Pujol define la leyenda en los siguientes términos (Ramos, 1995 (52): 72):

La llegenda és un gènere del folklore narratiu dels adults que té per missió revelar l'ordre del món amb la voluntat de reglamentar la conducta humana. Pel seu valor exemplar —sinecdòquic, com he establert més amunt—, la llegenda s'ha d'arrelar en la realitat i ha de constituir el report d'un fet esdevingut en el nostre temps i en el nostre lloc. En absència d'una constatació notarial, que per definició resulta sempre impossible, la llegenda descansa obligatòriament en la il·lusió de realitat. La protesta de realitat, doncs, lluny de desqualificar un relat llegendari com a folklore, el constitueix com a tal —és el famós *effet du réel* barthesià— i n'és un dels seus trets constituïts. (El destacado es nuestro)

Con la revolución industrial del siglo XIX, a causa de la necesidad de interpretar el mundo, el individualismo y el sentimiento religioso hicieron aparición y, por lo tanto, tuvo lugar una revolución en el mundo del folclore, tanto en la leyenda como en otros géneros (aunque las leyendas son las que reflejan mejor el pasado de los pueblos de forma verídica). Respecto a la leyenda, Pujol las clasifica distinguiendo entre las antiguas y las modernas. Las antiguas contienen elementos fundamentalmente religiosos, que explican las cosas y los sucesos teniendo en cuenta la existencia de Dios y la preocupación por la moralidad que se desprenda de ella. Por el contrario, en las modernas predomina una mentalidad más laica por la ausencia de Dios. Sin embargo, en ambos casos las leyendas contienen elementos trágicos como el castigo de lo malo y el premio a la obediencia. Las leyendas antiguas se sustentan mediante la existencia de una fuerza que sistematiza el orden del mundo; por el contrario, las leyendas modernas lo reflejan simplemente castigando el que viola las órdenes, por poner un ejemplo. Así, mientras que en las leyendas antiguas el hombre recibe el castigo de Dios o del Diablo, en las modernas son las brujas, la guardia civil, la ley o los jueces los dispensadores del castigo.

La leyenda comprende acontecimientos del pasado reciente, es decir de un tiempo pasado del que nos es posible adivinar la cultura o la vida cotidiana de los personajes de la narración. Así pues, este pasado tiene una fecha más o menos

concreta, aunque no sea una fecha exacta. A diferencia de otros géneros —como en los cuentos tipo «érase una vez...» o los mitos que empiezan generalmente con la creación del mundo o de la humanidad—, el tiempo de la leyenda suele representar el tiempo en que vivieron nuestros abuelos o los abuelos de éstos.

Los personajes de la leyenda pertenecen a nuestro mundo; son humanos. Aunque a veces es posible encontrar seres sobrenaturales, éstos se relacionan con seres mortales. El narrador siempre subraya la veracidad del relato y, por esta razón, indica un testimonio de algún conocido o antepasado.

Como señala Alicia Ramos, «la leyenda consiste en un solo motivo narrativo que apoya la creencia del narrador; se cuenta únicamente un incidente, sin hacer referencia a lo que precedió ni a las repercusiones» (Ramos, 1988: 13), pues el narrador cuenta un hecho que considera real, es decir un suceso ya conocido por los oyentes. Como tal suceso es conocido, el narrador selecciona los aspectos más destacados y discrimina los detalles de los sucesos, razón por la cual la leyenda es breve y fragmentada. Puesto que el narrador está preocupado por la veracidad de los sucesos, en caso de entrar en detalles, cita aquellos que son «objetivos referentes al suceso», situando la fecha, el lugar y la hora de las acciones pasadas. Si los sucesos que se narran no son sus propias experiencias, entonces se menciona el nombre de la persona que ha presenciado el caso o la fuente de la información, otorgando fiabilidad a lo narrado. Estas personas, generalmente conocidas por los oyentes, hacen que la narración sea suficientemente verosímil.

La leyenda aborda un tiempo histórico y un espacio geográfico determinados. Ocurre en un tiempo y un espacio más cercano si lo comparamos con el otro género considerado verídico, que es el mito. Para entender mejor la leyenda deben considerarse las diferencias entre mito y leyenda, lo que es la relación de ambos con el rito. Mito y rito mantienen una estrecha relación. Según González Sanz (1994-1995),

el mito apoya al rito cuando éste aún existe y tiene valor. En cambio la leyenda pervive al rito y encuentra su sentido en funciones más

concretas (generalmente etiológicas) dentro del mundo espacio-temporal de la comunidad donde sobrevive.

La leyenda siempre se sitúa en un lugar concreto y en el contexto histórico de una comunidad. Por este motivo, desempeña una función etnológica, explica el porqué de los nombres de los personajes y puede dar información sobre el entorno geológico o atmosférico, etc. Pero, por otro lado, es muy difícil precisar esta diferencia entre mito y leyenda. La leyenda evoluciona por medio de temas míticos —es decir, con un discurso único sobre las creencias—, pero sin una función ritual. El narrador de leyendas siempre tiene la preocupación de lograr ser creído y de que el mensaje sea aceptado —pues, al final de la leyenda, siempre debe transmitir un aviso moral, una advertencia, a los oyentes. Como señala Honorio Velazco, una de las claves para que el mensaje de la leyenda sea aceptado es «la mención a la autoridad que sanciona la información y que, por lo mismo, la convierte en tradición» (1989: 115-132). Pero esto no es suficiente: el narrador debe localizar los sucesos y ambientar los personajes y los acontecimientos de forma verosímil para que la narración sea creíble y el mensaje comprensible. Sin embargo, esto no es una condición indispensable. Puede que un narrador que dé información detallada sobre el lugar, el tiempo y la vida de los personajes no sea creíble. En cambio, si un narrador tiene talento para relatar el argumento de forma verosímil sin necesidad de especificar el lugar ni tiempo de los sucesos puede igualmente ganarse el interés del público.

En general, las leyendas españolas se pueden dividir en cuatro grupos según su tema: leyendas de contenido religioso, alusivas a accidentes geográficos, relativas a despoblados y relacionadas con moros y moras. Esta es, por ejemplo, la clasificación que sigue González Sanz. No obstante, habría que añadir un grupo más a esta división: leyendas románticas o amorosas, que narran principalmente las creencias y costumbres del lugar donde pasan los sucesos. Una clasificación que agrupe las leyendas de tema amoroso no suele ser común en la mayoría de investigaciones importantes sobre la leyenda. Sin embargo, en la edición de José Calles Vales (2001: 11-70), la recopilación de las leyendas empieza con las «leyendas

de amores».⁴ Por lo tanto, no se debería discriminar la existencia de las leyendas de tema amoroso en las recopilaciones de las leyendas españolas como ocurre con las de Vicente García de Diego (1999)⁵ o de Francisco Lázaro Polo (2006). Aunque todas las leyendas tengan un peso suficiente para merecer una categoría específica debido a su tema, no se caracterizan por tener una estructura estricta ni un determinado final, como ocurre con *halk hikayesi*.

La transmisión de las leyendas inicialmente es de naturaleza oral. Pero, por otro lado, se encuentran leyendas que aunque proceden de textos escritos, con el tiempo se convierten en versiones de tradición oral como ocurre con «Los Amantes de Teruel». Como señala Julio Caro Baroja, la leyenda es una «relación de sucesos que tienen más de tradiciones que de históricos o verdaderos» y continúa señalando que la leyenda es lo que «se lee o se ha de leer normalmente» (Baroja, 1991: 5). Según Baroja, la leyenda, aunque varía de su versión escrita (da algunos ejemplos y señala que son principalmente los escritos religiosos), después se convierte en tradicional. En boca del pueblo, la narración cambia, perdiendo su formato histórico y su verosimilitud, hasta convertirse en una narración propiamente tradicional.

«Los Amantes de Teruel» debe considerarse como una leyenda y así se transmite. Los sucesos tienen lugar en este mundo sin ningún suceso ni aparición de personajes sobrenaturales, un rasgo definitorio para Heda Jason. Sin embargo, a pesar de que los sucesos no se puedan calificarse como sobrenaturales ni maravillosos, demoníacos o milagrosos, según la clasificación de Jason, lo que sucede es «extraño» pensando en el final del relato, rasgo fundamental para considerar esta narración como leyenda. La leyenda española, como señalamos, tiene su origen en la *novella* de Boccaccio y se convierte en una tradición oral, cambiando su verosimilitud como

⁴ Los títulos de las «leyendas de amores» de la edición citada de Calles Vales son los siguientes: «La judía de Toledo» (11), «Los amantes de Teruel» (14), «Rosina y la cabaña de la condenada» (19), «Leyenda de Cambaral, el pirata» (23), «El caballero de Olmedo» (28), «Mal que te pese» (31), «Beatriz de Montcada» (33), «El abencerraje y la hermosa Jarifa» (38), «Leyenda de Macías, el trovador enamorado» (42), «Amores de Don Fadrique» (44), «Doña Inés de Castro» (49), «Dos poetas enamorados» (55), «El retrato» (61), «La capa de Luis Candelas» (65), «Mito y leyenda de Don Juan» (68).

⁵ Las leyendas recopiladas en la edición citada, cuyo tema principal es el amor, son: «Macías el Enamorado» (149), «Amantes de Teruel» (181), «Doña Aldanza» (186), «Ormesinda y Munuza» (193), «Los Amantes de las Palmas» (269), «La mujer muerta» (328), «Leyenda de la mujer muerta» (334), «Leyenda de Maseboso» (338), «La judía Raquel» (388), «Beatriz de Moncada y Guillermo de San Martín», «El abrazo del muerto» (570), «La Zaidía» (650).

señala Baroja, pues su versión como leyenda es fundamentalmente moral a diferencia del texto de Boccaccio. Como señalamos en el siguiente capítulo, la historia y los sucesos son los mismos, pero en el caso de leyenda son interpretados como verídicos, circunscritos a un lugar determinados, no a un tiempo determinado, y su finalidad puede considerarse moral.

Para encontrar una equivalencia entre géneros debemos observar a continuación el género al que pertenece «Ferhat ile Şirin», con el fin de distinguirla y compararla con «Los Amantes de Teruel».

Halk hikayesi es un género folclórico que se considera como un género literario a partir del siglo XIX. Amelia Gallagher, en su artículo «The transformation of Shah Ismail Safevi in The Turkish Hikaye», define *halk hikayesi* como un género que no tiene equivalencia en el folclore de otros países. Como hemos señalado anteriormente, es imposible definir claramente los géneros folclóricos si no es posible encontrar una equivalencia exacta entre los géneros folclóricos que se cultivan en distintos países del mundo. *Halk hikayeleri* literalmente significa ‘cuentos populares’ en español y ‘popular narratives’ en inglés. Sin embargo, los investigadores ingleses —o los que hacen sus investigaciones en inglés— utilizan o prefieren *minstrel epics* o *minstrel tales*, teniendo en cuenta que este género solo se cultiva mediante *aşık*, que significa en inglés *minstrel*. Como señala Wolfram Eberhard *halk hikayeleri* «are similar in form to the medieval German Spielsmannsbuch or Volksbuch or to the chantefable of France and Spain» (1955: 1). İlhan Başgöz, en su obra *Hikaye. Turkish Folk Romance as Performance Art*, apunta que este género se conoce en Europa como «romance, romantic epic, eposée lyrique, cante fable or even as roman» (2008: 3).

El origen de este tipo de narración debe situarse en Irán. De todos modos, Eberhard destaca que hay muchas características paralelas en la literatura medieval de Francia y de España. Según su punto de vista, «Kissat Bayad wa Riyad», una historia árabe escrita en España «en el tiempo de los moros» —según sus palabras—, tiene la misma forma que *halk hikayesi* (Eberhard, 1955: 1). De hecho, se puede decir que donde ha habido influencia árabe, es normal que se halle este tipo de narración. La presencia de *halk hikayesi* en Turquía se justifica por su situación próxima a Irán y

por la influencia de la cultura y la religión persas. Por el contrario, en la parte este de Turquía, más cercana a Grecia y al Mediterráneo y donde la influencia del Imperio Bizantino es más presente, se han descubierto pocas narraciones de este tipo. Pero este género se conoce por «azeris, turks living in Iran, Uzbeks, Turkmen, Tatars, Kirgiz in the former Soviet Union in Chinese Turkestan and among the Turks living in the Balkan countries» (Başgöz, 2008: 2-3).

Como señala Başgöz, el origen de este género proviene de la literatura iraní que, en turco, se llama *mesnevi*. *Mesnevi* es una narración poética que, desde Irán, se transmitió a los países árabes, y, gracias al interés de los turcos por la tradición oral, hasta tierras turcas. Es un poema muy largo que cuenta una historia de amor apasionado. Aun así, también contiene elementos y personajes históricos y sucesos reales, por lo que se puede considerar como una verdadera leyenda del país donde nació. Por ejemplo, *mesnevi* de *Leyla ile Mecnun* deriva de una verdadera historia de amor del poeta Umra ul Kays y *mesnevi* de Nizami de Ganja llamado *Hüsrev u Şirin* se basa en la vida legendaria del rey Sasani Bahram Gur. El autor de *mesnevi* se llama, en turco, *ozan* y es muy conocido. Aunque los primeros autores de esas historias incluidas dentro del género *mesnevi* se conocen, hay que tener en cuenta que se han escrito varias veces (por ejemplo, *mesnevi* de *Leila y Mechnun*, como señala Başgöz, se ha reescrito cuarenta y dos veces en tres idiomas distintos: seis en árabe, veintinueve en turco y siete en persa). Este género apareció en los países mencionados a partir del siglo X. Todos tratan de un amor apasionado entre dos jóvenes. Aunque pueden considerarse como el origen de *halk hikayesi*, a diferencia de este género, el amor entre dos personas que se narra en *mesnevi* generalmente se convierte en un amor divino al final de la narración: un amor que es imposible en este mundo, pero que, con la muerte de uno de los amantes, el amor del otro pasa de ser un amor mundano a un amor divino. Algunos ejemplos pueden ser *Leila y Mechnun*, *Yusuf y Züleyha*, *La rosa y el ruiseñor*, etc.

Halk hikayesi derivó de *mesnevi* y *destan*, semejante a las sagas, y se convierte en un género folclórico a partir del siglo XVI, apareciendo sus versiones escritas en el siglo XVII, y se consideraría como un género literario a partir del siglo XIX. Este género se diferencia de *destan* por alguno de sus rasgos como es la combinación de prosa y poesía en un mismo texto. Sin embargo, con el tiempo, en

sus versiones se pasó a utilizar solo la prosa. Los sucesos y los personajes de *halk hikayeleri* reflejan la realidad de un pasado reciente (Gallagher, 2006: 173-196). La parte en prosa se ve interrumpida por los versos que, en las versiones orales, se cantan mediante un instrumento turco que se llama *saz*. Algunos folcloristas, aunque definen ambos relatos como un género folclórico, advierten que *halk hikayesi* es un género situado entre *destan* y *roman* (novela) desde un punto de vista literario y además se incluye dentro de la categoría *epico-romanesque*. Estos folcloristas, aunque olvidan su oralidad, tienen razón. Ciertamente, *halk hikayesi*, del género literario, tiene las características propias de los textos épicos, de acuerdo con el tema, y se parecen más a las novelas, teniendo en cuenta los personajes y los sucesos.

En *halk hikayesi* se utiliza la prosa y la poesía de forma combinada, de modo que *aşık* puede cambiar la parte en prosa, pero en ningún caso le está permitido cambiar la parte en verso. Así pues, el éxito de la narración de la historia se basa en el talento de *aşık*, en su prosa, pero en la memorización de todos los poemas que aprendió de su maestro, en su parte en verso. Es decir, la prosa depende de cada *aşık*, pero los poemas dependen de la transmisión directa de *aşık* a *aşık*, sin sufrir ningún cambio. No obstante, se pueden encontrar algunos ejemplos en los que el narrador hizo algunas modificaciones en los versos, precisamente por falta de memoria. El objetivo de dividir la forma de la narración (prosa – verso) es distinguir la narración en dos: los sucesos y los sentimientos. Para contar los sucesos y la trama de la historia se utiliza la prosa, mientras que se utiliza el verso para narrar los sentimientos de los personajes o del narrador. Además, los poemas se cantan cuando reproducen los diálogos de los personajes, especialmente de los protagonistas al revelar su amor. Aunque el narrador no reescribe la parte en verso, ésta embellece la narración, además de transmitir la belleza y la fuerza del amor de los protagonistas. Por otro lado, es posible prescindir de los versos en *halk hikayesi* sin entorpecer la comprensión de la trama. Aunque este rasgo es específico de este género, hay algunas excepciones, como «Aşık Efgan Hikayesi», en el que en los versos también se cuentan los sucesos, por lo que, si los quitáramos, no se podría entender la narración.

Originariamente, *halk hikayesi* desarrollaba únicamente el tema heroico, pero, con el tiempo, derivó hacia un tipo de relato que trataba tanto el tema heroico como el amoroso, hasta centrarse, finalmente, en el amor de manera exclusiva. Como

señalamos anteriormente, aunque la traducción de *halk hikayesi* signifique *folk romance* en inglés y ‘cuento popular’ en español, a diferencia de estos géneros, *halk hikayesi* se cuenta mediante un narrador denominado, específicamente, *aşık*, que significa ‘amante’ en español. *Aşık* cuenta sus propias aventuras, las aventuras de un amigo o de un amigo que lo ha oído —ya sea de otro *aşık* o del propio héroe—. Siempre le acompaña su *saz*. *Aşık* narra generalmente un amor trágico, con un final trágico. Sin embargo, algunos *halk hikayesi* pueden presentar un final feliz, como «Kerem ile Aslı», en el que se celebra la boda de los amantes, transmitiendo así información sobre las costumbres de la región donde se narra la historia. No solo se cuenta el amor de *aşık*, sino también su fuerza, a través de las aventuras y del heroísmo que demuestra el héroe para conseguir a su amante. Es por este motivo que generalmente el título de *halk hikayesi* es el nombre propio del narrador o del protagonista. De acuerdo con la evolución del género, cuando el amor se convierte en el único tema de *halk hikayesi*, el título también evoluciona. Ahora, al lado del nombre del héroe, aparece el nombre de la amante. Así sucede, por ejemplo en «Kerem ile Aslı», «Tahir ile Zühre», «Ferhat ile Şirin», etc.

En el siglo XX, con la revolución y la evolución hacia una sociedad más laica, *halk hikayesi* se consideró como un género literario que canta al amor humano frente al amor divino (místico). Para hacerlo más verosímil, en *halk hikayesi* el narrador sitúa los sucesos en la historia y asegura que los personajes vivieron realmente. Aunque se narran hechos considerados reales, los personajes, principalmente los protagonistas, pertenecen a una categoría distinta de la humana, ya que pueden realizar actos considerados como sobrenaturales. Dada la superior condición del héroe o de la heroína, los oyentes lo aceptan sin poner en cuestión lo ocurrido.

Uno de los rasgos más destacados que diferencia este género del resto es su transmisión. Su primera transmisión tiene que ser oral y siempre por medio de un profesional, *aşık*. En su origen, *aşık* era el elegido para transmitir su historia o la del protagonista de la narración, puesto que poseía el talento otorgado y conferido por Dios. Se creía que *aşık* obtenía este talento en cuanto bebía del «vino del amor» y soñaba con la chica ideal. Así en la literatura turca —tanto oral como escrita— ser un poeta se relaciona con ser un amante o amar a una chica bella. Por otro lado, este rasgo no solo se observa en la literatura turca, sino también en la literatura árabe,

como es el caso de *aşık* Mechnun, y aun en Europa, como por ejemplo en los romances de amor cortés o los *troubadours*. En la literatura alemana, *minesanger* tiene el mismo sentido que *aşık*. Con el paso del tiempo, muchos *aşık* aprenden esta profesión de los colegas que tienen más experiencia y a quien llaman maestros. Aunque los orígenes de *halk hikayesi* no se conocen exactamente debido a su larga trayectoria, tanto en la historia del país donde se cultiva como en la historia de la literatura universal, *aşık* se ve como una profesión nacida a partir del siglo XVI. Estos narradores asumieron la costumbre de narrar *destan*, pero generalmente eran los que narraban poemas líricos. Sin embargo, no debe olvidarse que *aşık* nunca escribía un poema, sino que lo leía. No obstante, considerando que *aşık* no podía desempeñar su tarea de narrar sin ir acompañado del instrumento *saz* (no podía recordar el poema sin el sonido de la música), podemos decir que *aşık* no leía el poema, sino que lo cantaba. Como hemos mencionado, en la narración de *aşık* no se encontraban solo versos sino que había partes de prosa en la que se narraba la situación y la trama de *halk hikayesi*. *Aşık*, que desempeñaba la función de músico para cantar los versos, se convertía en un actor en las partes de prosa, utilizando la mímica y el dialecto de la región donde transcurrían los sucesos para llamar la atención de los oyentes.

Pueden distinguirse cuatro fuentes principales de las que beben *halk hikayesi*: la primera son los sucesos reales que ocurrieron en el oeste del país, como es el caso de «Salman Bey» o «İlbeyoglu»; la segunda son las narraciones de *aşık* que vivieron y contaron sus propias aventuras, como «Kerem ile Aslı», «Aşık Garip» y «Emrah ile Selvihan»; la tercera, como «Battalgazi», «Köroğlu» o «Ebu Muslim» provienen de narraciones religiosas y heroicas; la cuarta son las obras clásicas como «Los cuentos de las mil y una noches», «Ferhat ile Şirin» «Yusuf ile Züleyha», «Leyla ile Mecnun» (Albayrak, 2007: 11 / Boratav, 1988: 44-55).

Halk hikayesi tiene una estructura interna muy ordenada que puede distinguirse en casi todos los casos. Tanto Nurettin Albayrak como Boratav distinguen esta estructura compuesta por cinco partes: *fasıl*, *döşeme*, la acción principal, la conclusión y la unión de los amantes. İlhan Başgöz, en su obra mencionada, analiza la estructura de *halk hikayesi* con un resultado parecido a las funciones de Propp en su obra *Morfología de los cuentos*. Başgöz examina la estructura de *halk hikayesi* en cuatro partes básicas: «initial narrative unit,

disintegration of the family, the struggle to establish a new family, the establishment of a new family». Veamos primero la estructura que siguen Albayrak y Boratav y después veremos la estructura que determina Başgöz.

La parte *fasıl* empieza con un poema antiguo que se llama *divan* y que presenta estrofas de cuatro versos tetrasílabos salvo el último que es trisílabo con rima aaba, ccde, eefe, etc. *Aşık* continúa con una canción popular: *türkü*,⁶ en turco. Después de *türkü*, lee tres poemas, acompañado con su *saz*, que generalmente narran las aventuras del protagonista y que tienen un fin moral. Por último, narra uno de los *destan* y tiene que acabar la primera parte con una aventura de Köroğlu, un *aşık* muy importante cuyas aventuras son los primeros ejemplos de *halk hikayesi*. *Aşık* debe contar, en esta parte, una aventura de este personaje, pues se dice que Köroğlu, en una de sus narraciones, dice que «si un *aşık* no cuenta una de mis aventuras pido que nunca sea feliz». Así que todos los *aşık*, tomando sus palabras como ciertas, piensan que para escapar de la maldición tienen que mencionar a su maestro.

En la segunda parte, *döşeme*, *aşık* narra una anécdota que ha vivido recientemente. En general explica que, al pelear con su madre, ésta le golpea la cabeza con un bastón, él escapa con su *saz* y vino a narrar *halk hikayesi*. Entonces empieza a hablar del tiempo y del lugar de los sucesos que va a narrar. En esta parte, se mencionan los personajes que aparecerán en la narración, especialmente los protagonistas y sus padres.

El tema principal de *halk hikayesi* se cuenta en la tercera parte: si el tema es el heroísmo del protagonista, entonces se cuentan las aventuras del héroe, y si el tema es el amor, se habla del sufrimiento del héroe para conseguir a su amante. Por otro lado, esta es la parte en la que se transmiten la fuerza y el valor sagrado del amor que sienten los amantes, episodio que generalmente crea un efecto sentimental en los oyentes ya que, de hecho, tiene el propósito de hacerles llorar. En los pueblos en los que hay un *aşık*, los oyentes son expertos en las narraciones. Por esto, si *aşık* cambia uno de los versos, piensan que no sabe las claves de su profesión.

⁶ Denominación de canciones populares turcas que son generalmente anónimas. Cada región e incluso cada ciudad tiene las suyas propias.

La conclusión es la parte que finaliza con la muerte de los amantes, aunque en algunos, como «Aşık Garip», pueden tener un final feliz. Como el final es muy triste para los oyentes, *aşık* finaliza su narración rezando para que los oyentes no se encuentran en la misma situación. Si finaliza felizmente, entonces canta una canción popular que se llama *toy*. A diferencia de *türkü*, *toy* es una canción alegre que se canta en las bodas para que bailen los novios.

En la última parte, *aşık* acaba con la unión de los amantes en el otro mundo y explica que, en el pueblo de los amantes, una vez al año sale una rosa roja en la tumba del amante y una rosa blanca en la de la amante; pero, justo en el momento en que intentan abrazarse, aparece la hierba negra que hace imposible la unión de las dos rosas. Así es como *aşık* hace que su narración parezca real y la mantiene viva simbolizando, en ese momento, la imposible unión de los amantes en este mundo.

En cuanto a la propuesta de İlhan Başgöz, éste denomina al inicio de la narración *initial narrative unit*, a diferencia de Propp que lo llamó *initial situation* al no considerarlo como una función. En esta parte, como hemos mencionado anteriormente, se hallan canciones populares o narraciones en diferentes géneros que no están relacionadas con la narración principal. *Aşık* da información sobre la familia y la vida cotidiana del héroe y, en algunos casos, de la heroína. Según Başgöz, esta parte es en la que se menciona el tiempo y el lugar de los sucesos. Generalmente, coinciden con el momento y lugar en los que viven el narrador y los oyentes o en los que ha vivido el primer narrador del relato. Por otro lado, se puede observar en algunos casos, como en el género *masal*, como el tiempo y el lugar vienen determinados por expresiones del tipo: «érase una vez», «en un tiempo muy antiguo», «en un lugar muy lejano», entre otras.

La parte que se denomina *desintegration of the family* se agrupa en dos: *main plot action 1: Crisis in the family* y *main plot action 2: transformation*. Başgöz concretó esta estructura tras la recopilación de muchos *halk hikayesi* y después de analizar otros cincuenta *halk hikayesi* más contados por *aşık*. Según él, casi todos *halk hikayesi* contienen una o más de una de estas crisis en la acción principal de la narración:

- a. The father or uncle with whom the hero lives dies; the hero is born an orphan; uncle dies
- b. Both parents die; before the hero is born
- c. Mother dies; father remarries
- d. The family is childless
- e. The family escapes from native land, fearing execution; father escapes
- f. A member of family is cursed by an old woman to lead a tragic life. (Başgöz, 2008: 125)

Generalmente, una de las crisis que sufre el protagonista —en algunos casos puede ser la protagonista quien se enfrenta a una de estas crisis, como le ocurre a Şirin— suele ser causada por la pobreza, el amor imposible, etc. En este momento, *aşık* añade un fragmento en el que narra cómo ha nacido el protagonista y cómo han muerto sus padres o uno de los dos. En la mayoría de *halk hikayesi* el padre, ya sea rico o pobre, es generalmente un hombre que no tiene hijos. Éste ruega a Dios que le dé uno. Entonces aparece un personaje sagrado en forma de anciano (*hızır, derviş, ak sakallı dede*), que le ofrece una fruta —generalmente una manzana— y le recomienda comerla con su mujer. Es al hacerlo que el hombre consigue tener descendencia. En esta parte los motivos, las características y las acciones se narran de una forma muy estable compartida prácticamente por todos *halk hikayesi*. Después, este anciano ayuda al protagonista en su educación: le enseña matemáticas, geometría, álgebra, deportes, a leer, a escribir, etc. Es común en *halk hikayesi* que el protagonista sufra por la muerte de uno de sus padres o de ambos. *Aşık* no cuenta este episodio con dramatismo, sino como un acto normal y algo esperado, aunque normalmente no mueren de enfermedad. Tras la crisis, el protagonista se convierte en un hombre maduro, un artista, *aşık* y amante. Es cuando encuentra su amante por primera vez —ya sea en un sueño o no— que empieza la narración principal donde se narra el amor apasionado y romántico entre los protagonistas. El protagonista, al enamorarse de la

chica con quien ha soñado o ha visto, enferma de amor, tal y como se denomina. Sus conocidos no pueden entender qué le pasa, por lo que llaman a una anciana o una bruja que les dice que sufre de la «enfermedad del amor», le traen *saz* y de repente se levanta, coge el instrumento y empieza a cantar una canción. A partir de entonces el protagonista se convierte en *aşık*. Como señala Başgöz, anteriormente —antes del siglo XVI—, esta parte siempre se contaba igual, pero gracias a *aşık* de mucho talento, a las narraciones se añadieron muchos motivos, diferentes números, que eran importantes en la cultura turca, y distintos personajes. Por ejemplo, de la aparición exclusiva de *hızır* se pasa a integrar personajes como *derviş*, *piri*, entre otros.

En conclusión, el protagonista, después de enamorarse, ya es un amante maduro que sabe tocar *saz* y cantar canciones, ya tiene una personalidad definida y es un individuo completo que va a estar solo en el camino. Es entonces cuando parte de su casa, o a veces de su tierra, en busca de su amante. Başgöz denomina esta parte como «the struggle to establish a new family». La tercera acción importante, tras la crisis y la transformación, es la búsqueda. El protagonista, en esta parte, coge su *saz* y canta sus sentimientos con el objetivo de encontrar a su amante. Aunque la familia, especialmente su madre, trata de impedir la marcha del protagonista, tras la afirmación del hijo «o voy a buscarla o voy a morir por ella», la madre no tiene más remedio que dejar que su hijo se vaya. Después de partir de su casa, generalmente el protagonista encuentra a su amante, habla con ella e incluso hacen el amor. Aunque el episodio en que hacen el amor se modificó, y hasta se quitó según el público, originariamente era en el primer encuentro en que los amantes hablaban, se revelaban su amor, se besaban, se abrazaban y se iban a la habitación de la protagonista para que el héroe pasase allí la noche. Por la mañana la tenía que dejar para que nadie se enterase y los amantes se separaban otra vez. Aunque durante el viaje el protagonista está solo, a veces algunas personas, animales u objetos mágicos le pueden acompañar (por ejemplo, un caballo mágico, una alfombra mágica, un hombre muy fuerte o leones, tigres, etc).

A partir de que el héroe se pone en marcha, empiezan los obstáculos, pues un *halk hikayesi* no puede imaginarse sin obstáculos, por lo menos un obstáculo para los amantes. Uno de los obstáculos principales, que generalmente es compartido por todos *halk hikayesi*, es la oposición de la familia —del padre, de la madre, de los dos

o incluso de un hermano o hermana— a su amor. El motivo de la oposición suele ser la diferencia social entre el héroe y la heroína. En este caso, el protagonista, rico, que quiere casarse con la heroína. Pero en otros casos puede ser provocado por una diferencia de religión de los protagonistas, como ocurre en la historia de «Kerem ile Aslı» en la que Kerem es musulmán y el padre de Aslı, que es de Armenia, no quiere dar su hija a un musulmán. Otro obstáculo puede ser un competidor, por ejemplo una de las primas o de las hermanas de la heroína que también ama al protagonista o, al contrario, un hombre rico, que quiere casarse con la protagonista. Incluso en varias versiones este hombre consigue casarse con la protagonista o, justo en el día en que se celebra su boda, vuelve el héroe al pueblo. Otros obstáculos que impiden la unión de los amantes pueden ser la naturaleza con una lluvia muy fuerte, una niebla que impide al protagonista encontrar su camino para volver a su país o un río cuyas aguas corren en sentido contrario; personas como *cadı kari*, que significa ‘bruja’ en español quien, haciendo hechizos mágicos, impide su unión, o animales muy salvajes que atacan al héroe. En algunas versiones se observan huellas de *masal*, como un dragón que secuestra la heroína y la cierra en un castillo o en su casa. Aunque estos obstáculos son los principales, Başgöz hace un resumen de otros obstáculos teniendo en cuenta *halk hikayesi* más contados en Turquía por *aşık*:

The hero is thrown into a dungeon, jail or cave; the hero is placed in a trunk and left in a river or sea; dangerous tasks are planned in order to kill the hero; his execution is ordered; highwaymen kidnap him or her; an exorbitant dowry is set by a girl's father to prevent the marriage; the hero's thirty-two teeth are extracted; the heroine is given a magical nightgown that cannot be unbuttoned in the bridal chamber; the hero is buried together with his deceased wife; the hero and heroine are sold as slaves; the hero and his family are exiled; the hero is injured or blinded, and poisoned; he is lost at sea; he is attacked by an animal; false rumors come to the hero about the death of his Beloved or of her being a prostitute. (Başgöz, 2008: 139)

Los obstáculos se superan gracias a la aparición del mismo anciano que ayuda al héroe al principio de la narración. En otras narraciones, en cambio, es un amigo del héroe quien le avisa de que la noticia es falsa, o son los animales quienes le salvan de una situación desgraciada.

Al superar los obstáculos, tiene lugar la última parte, que Başgöz denomina *the establishment of a new family*. En algunas narraciones, la superación de los obstáculos permite que los amantes se unan o incluso que celebren su boda; pero en las que los obstáculos no se superan, pueden causar la muerte de uno de los amantes o de los dos.

La estructura de Boratav y Başgöz se diferencian en muchos aspectos en primer lugar porque Boratav crea una estructura propia para este género solo teniendo en cuenta las versiones de *halk hikayesi* que se narran en Turquía. Por otro lado, Başgöz aplica la estructura y las funciones de Propp a este género. Sin embargo, en todas las versiones no funcionaría el planteamiento de Başgöz teniendo en cuenta que *halk hikayesi* es una narración muy larga y contiene unas partes especiales como cantar *türkü* al principio de la narración, dar información detallada sobre los protagonistas, etc.

Como podemos ver, en este género, al lado de los personajes históricos, se encuentran animales, plantas y objetos mágicos. Para que sea *halk hikayesi*, la narración debe contener dos personajes que mantengan una relación amorosa y que se interrumpa por elementos desgraciados. Generalmente es el héroe quien lucha contra los males con un talento que procede de una fuerza divina. En su lucha, le ayudan animales o plantas (que a veces pueden hablar con el héroe para enseñarle el camino correcto). Los antihéroes son los personajes que dificultan la unión de los protagonistas, es decir el padre, la madre, el sultán, una mujer mala o una bruja.

Los lugares de *halk hikayesi* pueden ser reales o imaginarios. El lugar donde viven los padres del héroe, el lugar de nacimiento del héroe y el país donde ocurren los sucesos son reales. El lugar donde se enamoran los amantes y los caminos por donde pasa el héroe en busca de su amante son generalmente ficticios o imaginarios, puesto que en esta parte la magia ayuda al héroe.

Aunque *halk hikayesi* es muy distinto del género *masal* (que en español equivale a ‘cuentos de hadas’ o ‘cuento infantil’), tienen algunas características similares. Como *masal*, *halk hikayesi* también empieza con frases fijas como el «érase una vez» en español. En turco hay muchos ejemplos de estas frases, pero no solamente para empezar la narración, sino también para describir a los protagonistas, especialmente al hablar de la belleza de la protagonista, o que se utilizan en el momento en que el protagonista se separa de su amante. *Halk hikayesi* es el único género que se conforma por distintos géneros folclóricos, como *masal*, la leyenda, el chiste, la oración, el refrán, la locución, etc., por lo que es posible que tenga características de estos géneros (Öcal y Ekici, 2008: 153).

Los personajes de *halk hikayesi*, tienen algunos rasgos comunes que se adornan generalmente con los mismos motivos. La magia que influye en el nacimiento del héroe, la mantiene al nacer: desde su nacimiento el niño tiene algunas fuerzas sobrenaturales. En algunos relatos el narrador cuenta que tienen el hijo justo en el momento en que comen de la fruta y que, a los seis meses, parece que tiene 5 años y, a los 5 años, 12. De hecho, normalmente se enamora a los 12 años.

El protagonista, aunque sea de la familia noble y rica, después de enamorarse de la chica, deja su casa y su familia sin llevarse nada en particular, ni dinero, sino que se pone en marcha como un vagabundo. Tras soñar o haber bebido del vino del amor —después de enamorarse—, empieza a cantar y a componer poemas con su *saz*. La protagonista se enamora por este motivo y, a partir de este momento, también ella puede componer y cantar poemas con *saz* (Başgöz, 2008: 13). El enamoramiento del protagonista tiene lugar en *halk hikayeleri* de cuatro formas: 1. bebiendo del vino del amor (al principio de la narración el protagonista queda dormido en una fuente, en la montaña, en el cementerio o en la puerta de la mezquita y sueña con *Hızır* o con un anciano cualquiera, que le dice «abre los ojos, que te he traído algo de Dios». Al abrir sus ojos el anciano le ofrece una bebida que, según dice, es el vino del amor. Así es como el protagonista se enamora de la chica); 2. Dos niños que crecen en la misma casa se enamoran cuando se hacen mayores; 3. Se enamora de la amante a través de su retrato; 4. Se enamora a primera vista. En todos *halk hikayesi* aparece uno de estos motivos pero, en algunas narraciones, pueden aparecer incluso más de uno o también

podemos encontrar otros motivos más (como enamorarse en un sueño, enamorarse oyendo a otra persona hablar de ella, etc.).

Entre la marcha del héroe hasta el final de la narración, el protagonista se enfrenta con algunos obstáculos señalados por Başgöz (2008: 11):

The absence of parental consent, a shipwreck, the abduction of the girl, attack by bandits, being sold into slavery, recognition and failure of recognition, the forces of nature, attacks by demons, by witches, by cannibals, and so on. The obstacles are eliminated by one through, for example, the hero's magical use of music and song, with the help of powerful individuals, by an enemy who becomes an ally, by lions, by fairies and powerful horses, by a very honest friend, or by a great warrior in the disguise of a woman.

El final del relato cambia según el origen o la época de la narración. Al principio, *halk hikayesi* finaliza con la muerte de uno de los amantes o de los dos pero, hacia el siglo XVIII, como mencionan Başgöz y Boratav (s.a.: 14) se observan algunos cambios en cuanto al final de las narraciones. Boratav cuenta uno de los recuerdos de un amigo *aşık*: hacia principios del siglo XVIII un *aşık* en la ciudad de Kars, en una cafetería, cuenta la historia de «Kerem ile Aslı» que normalmente finaliza con la muerte de Kerem. Justo en el momento en que *aşık* narra la muerte del protagonista, un joven saca su pistola diciendo «*aşık*, si haces morir a Kerem, te mataré». *Aşık*, con miedo, cambia el final del relato tal y como sigue: después de la muerte de Kerem, Aslı ruega a Dios que no le quite la vida a su amante. Entonces viene *hızır* y le devuelve a la vida. A partir de este momento este *aşık* es conocido como «*aşık* que resucita a Kerem». En el libro de Boratav (1946) se encuentran otras anécdotas parecidas a ésta que demuestran que, a partir del siglo XVI, *halk hikayesi* es un género muy conocido por la gente: por ejemplo, que si alguien del público está enamorado de alguien, identificándose con la situación de los amantes, no quiere que se separen los protagonistas. Incluso hay anécdotas relacionadas con el rey, según las

cuales, el rey envía un aviso a *aşık* diciendo que «si esta noche haces morir al amante, mañana te cortaré la cabeza». Estas historias, aparte de parecernos exageradas, también demuestran el gran interés de los ciudadanos turcos hacia *halk hikayesi*.

Halk hikayesi no se recita en las reuniones científicas o formales sino que se recita a la gente de pueblos pequeños, de una forma informal. Ya puede ser en un parque, en una plaza o en una cafetería, durante una boda o, especialmente, en Ramadán. El proceso de instrucción de *aşık* es un proceso muy largo, en que *aşık* no puede decidir que ya está preparado para narrar si su maestro no lo decide antes. Al principio empieza a narrar en compañía de su maestro y no es hasta que su maestro piensa que ya está preparado y que puede convertirse en un *aşık* famoso que le deja solo. *Aşık* se gana la vida contando *halk hikayesi*, por eso tienen que asegurarse bien de su valor. En los pueblos habitados por gente acomodada, *aşık* pide dinero. En cambio, si los ciudadanos son humildes, entonces piden comida, un vaso de té o cigarrillos. Aunque normalmente esta profesión se tiene que realizar con *saz*, aparecen algunos *aşık* que no lo saben tocar y que, por lo tanto, solo cantan. En este caso, los *aşık* llevan en su mano un bastón que, aunque sin música, utilizan como *saz* en las partes en verso.

La transmisión de *halk hikayesi* no solo está al cargo de *aşık*, pues en las regiones donde la tradición oral está muy viva, la gente también participa en la narración. Como *halk hikayesi* generalmente no se acaban en una noche, a la noche siguiente, *aşık* empieza a contar una historia distinta que no tiene nada que ver con la trama principal; en este momento, si alguien del público sabe otro cuento, lo puede narrar con el permiso de *aşık*. Como pasa mucho tiempo desde la primera narración, *aşık* pide a sus oyentes resúmenes de los que han narrado la última vez. Cualquier persona —ya sea un anciano, un joven o un niño— puede hacer un resumen de las acciones.

Las zonas que aún conservan esta costumbre son: Sivas y las ciudades que quedan al este de esta ciudad, especialmente en Erzurum, Kars, Artvin y en el sur y sudeste, en las montañas de Toros y Çukurova, Maraş, Adana y Gaziantep. Se cree que en estos lugares la tradición oral tiene importancia desde muy antiguo. En el noreste, en la región de Kars, en la tradición oral puede observarse tres dialectos

diferentes: el de Azerbaiyán, el de los iraníes que vivieron en Azerbaiyán y el dialecto de las aldeas de la región Kars, cuyos habitantes podrían considerarse como nativos. En el sudoeste de Anatolia, a partir del siglo XIX, el siglo en que emigran, se observan huellas del dialecto de Türkmenistan.

La narración de *halk hikayesi* tenía otra manera de contarse, que era mediante otro profesional llamado *meddah* (Nutku, 1978: 166-167). A diferencia de los *aşık*, *meddah* es un actor que interpreta una versión de *halk hikayesi* que, gracias al primer *meddah*, que lleva la obra a la escena, se convierte a una obra de teatro. Los discípulos del primer *meddah* nunca reescriben ni modifican su narración, sino que solo la interpretan. Por otro lado, el estilo de *meddah* difiere según el público: si el público es adulto, se interpreta la parte dramática, si es infantil o adolescente, se destacan los sucesos maravillosos. Su repertorio deriva principalmente de sucesos que ha vivido él mismo o de variaciones teatrales de *halk hikayesi* ya conocidos. *Meddah* es el único actor de la narración: interpreta todos los personajes con ayuda de la mímica, de una entonación acorde a los sentimientos expresados y utilizando el dialecto de la región a la que pertenecía cada personaje. Esta última habilidad pone de manifiesto una diferencia con las narraciones de *aşık*, en las cuales se habla de personajes de una sola región, por lo que *aşık* puede utilizar un solo dialecto para todos los personajes, con lo que se facilita su trabajo. Aunque *aşık* y *meddah* pueden confundirse, se puede decir que lo que relata *meddah* no es una narración popular sino una obra teatral popular que él mismo ha convertido de la prosa al teatro. Lo que hace *meddah* no es transmitir los sucesos al público sino dar forma dramatizada a una historia ya conocida por el público. Sobre todo hay que tener en cuenta que aunque se hayan escrito *halk hikayesi* narrados por *aşık*, pasando así a ser un texto literario, casi ninguna de las obras teatrales de *meddah* se ha convertido en un texto escrito. Aunque se pueden encontrar algunas excepciones en turco antiguo (es decir turco-otomano escrito en alfabeto árabe) o en armenio, que datan del siglo XIX, aún no se consideran literarias.

La transmisión de *halk hikayesi* por escrito se divide en tres épocas, según Boratav (1946: 65). En la primera, se hace sin conceder ningún cambio de la narración de *aşık*. El autor que lo pasa al escrito lo copia tal y como sale de la boca de *aşık*. Boratav, en su libro citado, menciona que el mismo *aşık* hace algunos cambios

al enterarse de que alguien lo está escribiendo. El investigador señala que la versión que escucha por primera vez difiere bastante de la que copia durante la narración. Esto no es un hecho aislado que pueda atribuirse a un solo narrador, sino que es común a la mayoría. Por lo tanto, Boratav señala diferencias entre las dos versiones: las versiones orales son más largas, puesto que *aşık* cuenta el relato de los acontecimientos de una forma diferente según los oyentes y en la que, además, utiliza más poemas. Las versiones escritas son más cortas, más ordenadas y sistematizadas. Mientras que la lengua de las versiones orales es más simple, la de las escritas es más literaria, ya que en las primeras se utiliza la lengua de la gente del pueblo, y en las otras, la lengua de la gente más culta. Como señala Boratav, los primeros manuscritos de *halk hikayesi* aparecen entre los años 1883 y 1886 en Estambul. Una segunda época es en la que *halk hikayesi* pasaron a ser hagiografías. Aún una tercera y última época es la de la edición de la tipografía, primero en alfabeto árabe y después de 1928 en alfabeto latino (de acuerdo con la revolución del idioma que tuvo lugar en este año)⁷. Al principio, la hagiografía se hace por parte de hombres que vienen a Turquía desde Irán o Azerbaiyán. Gracias a ellos, Turquía tiene una gran riqueza en *halk hikayesi*, ya que, mientras editan *halk hikayesi* copiados directamente de la narración de *aşık*, también editan cuentos de sus propias tierras. Pero en las versiones tipográficas, se observan claramente las correcciones de los escritores en los textos escritos de *halk hikayesi*.

1.4.2. Romances y *halk hikayesi*

Al desarrollar los rasgos distintos de *halk hikayesi*, se hace evidente que sus características son semejantes a otro género literario de origen tradicional que es el romance. Los romances, como señala Paloma Díaz-Mas, son «poemas narrativos cantables con unas características formales determinadas» (1994: 3), motivo por el cual recuerdan a *halk hikayesi*, además de ser una narración totalmente oral con normas muy estrictas. Según la definición de Menéndez Pidal, los romances son

⁷ Capítulo III, p. 126

«poemas épico-líricos breves que se cantan al son de un instrumento, sea en danzas corales, sea en reuniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo en común» (1968: 7). Para Manuel García Blanco, siguiendo a Menéndez Pidal, son poemas «épico-líricos de corta extensión que se recitan o cantan al son de un instrumento» (1968: 3). Esta definición coincide tanto con las baladas de otras literaturas, como con la definición de *halk hikayesi*, si no consideramos la extensión. También *halk hikayesi* se relatan mediante un instrumento. No obstante son muy largos, tanto en la narración oral como en la escrita. En la literatura popular de España, los romances tienen un lugar muy importante pero, según señala Menéndez Pidal, «no es nada especial de España» pues los romances se cultivan en distintos países como en Francia, Italia, Alemania, Serbia, Suecia, Dinamarca, Grecia, Finlandia, etc. Sin embargo Menéndez Pidal, no se cansa de señalar que España siempre ha sido el país de los romances pues, aunque se cree que los primeros romances aparecieron hacia el siglo XV, se pueden encontrar algunos ejemplos en el siglo VIII. A partir del siglo XVII el interés hacia los romances desapareció en toda Europa, pero no tan fácilmente de España. En resumen, el romance es una narración en verso que tuvo su mayor importancia desde la Edad Media hasta el siglo XVII y que se vio influida por las hazañas épicas de caballeros castellanos y franceses, algunos tópicos de la lírica, varias aventuras caballerescas, cortesanas o amorosas de los *roman* franceses, las historias novelescas y maravillosas de las baladas de algunos países que llegaron desde Italia o Francia por la vía de Cataluña (Díaz-Mas, 1994: 17-20).

En Europa, entre los años 1200-1500, surgió un nuevo tipo de poesía oral de carácter épico-lírico: los relatos breves novelescos en estrofas de cuatro versos de rima variada (Armistead, 1994: IX). Así nacieron algunos géneros literarios procedentes de la tradición oral europea: las *viser* de Escandinavia, los *Volklieder* de Alemania, las *ballads* de Anglo-Escocia, y *chansons populaires* de Francia. Como señala Samuel Armistead estas tradiciones sin duda afectaron el surgimiento de un nuevo género en España: el romancero pan-hispánico (Armistead, 1994: IX).

Los romances, aunque se consideran poemas provenientes de la tradición oral, tienen algunos rasgos específicos en cuanto a la estructura. Sobre todo la composición de los romances, recordándonos las gestas medievales, consiste «en una serie de extensión indefinida, de versos octosilábicos, con una sola asonancia en los versos

pares, que puede abarcar todo el relato» (Armistead, 1994: IX.). Sin embargo, las ediciones más modernas de los romances se presentan monorrimas de versos de dieciséis sílabas con cesura (Armistead, 1994: IX). Este rasgo de las sílabas nos hace recordar la parte en verso de *halk hikayesi*. La brevedad y el fragmentarismo son específicos de los romances. Los romances derivan de las epopeyas, así que la eliminación de los elementos narrativos los hacen más breves:

[...] la poesía cambia de naturaleza, y en vez del estilo épico, donde predominan las imágenes objetivas y la narración, ora toma el estilo épico-lírico, que dibuja la escena en fugaces rasgos de afectiva emoción, ora el estilo dramático-lírico, donde predominan los elementos dialogísticos; en ambos casos el relato desaparece en gran parte o por completo, para dejar lugar a la intuición rápida y viva de una situación dramática. Bajo esta forma nueva perduran en el Romancero multitud de figuras de la vieja epopeya nacional [...]
(Armistead, 1994: IX)

Tanto *halk hikayesi* como los romances carecen al máximo posible de elementos maravillosos o extraordinarios que, en cambio, se encuentran en *destan* o en epopeyas. Aunque los romances españoles son muy breves, contienen una trama completa. Sin embargo, no podemos decir lo mismo de los romances del siglo XVI pues, como señala Menéndez Pidal, abundaban los asuntos inacabados en los romances de este siglo (1968: 29). Según este estudioso y Ruth House Weber, los romances y las epopeyas tienen muchas características en común, por lo que se cree que los romances, como hemos afirmado anteriormente, derivan de las epopeyas. Las epopeyas nos hacen recordar a *destan* por sus características y por la longitud. La mayoría se convierte a *halk hikayesi*. Mientras que la epopeya se basa en la narración de sucesos, en el romance se observan fórmulas de diálogos, en las que abundan toda clase de saludos, peticiones, mandamientos, interjecciones, lamentos, imprecaciones y preguntas, tal y como ocurre con *destan* y *halk hikayesi*.

Desde el punto de vista histórico, el romancero se divide en dos grandes unidades: el romancero antiguo, que alcanzó hasta el 1550, y el romancero nuevo o moderno, que se inició en el 1530 hasta el 1640. Los rasgos del romance y su cultivo antes del siglo XV es diferente al moderno. En el siglo XIII, a los poemas extensos escritos en cuartetas del mester de clerecía se denominaban romances. Pero éstos no se cantaban sino «se rezaban o recitaban» (Menéndez Pidal, 1968: 3). A partir del siglo XV se inicia la vida del romance moderno. Aunque contienen los mismos temas y episodios que los otros, se repetían de forma fragmentada en breves canciones épico-líricas bajo el nombre de romances. Hacia el año 1437, Pedro Tafur realizó un viaje a Constantinopla (ahora Estambul) donde tuvo la oportunidad de escuchar los narradores de laúd que realizaban, según Menéndez Pidal (1968: 5),

un género particular de canciones que indudablemente es el género que hoy consideramos formar el llamado romancero castellano, el género de los que llamaban *romances* los tañedores de laúd y de vihuela en el siglo XVI.

Si pensamos en las definiciones y las características que hemos mencionado anteriormente sobre *halk hikayesi* no es muy difícil adivinar que aquí los narradores mencionados son *aşık* que escenifican su narración mediante *saz*, ya que la fecha en la que viaja Tafur a tierras turcas coincide cuando *aşık* cantaba *halk hikayesi* por toda Anatolia. Según Menéndez Pidal, esto influye en los romances españoles y los considera fuentes importantes a la hora de formar los romances españoles de este siglo. Este género aparece en Europa como el género mejor logrado de la canción narrativa popular y su nombre se difunde fuera de España, denominando cada narración poética de asunto análogo, caballeresco o amoroso.

Paloma Díaz-Mas (1994: 6-10) distingue cuatro clases de romances: viejos, nuevos, vulgares y tradicionales. En cuanto al viejo, o bien hace referencia a los primeros testimonios de romances escritos, o bien se refieren a los romances de origen medieval. De hecho, los viejos son poemas para cantar que se transmitieron

oralmente y que pertenecen a los siglos XV y XVII. El término nuevo se utiliza para referirse al romancero nuevo, que se cultiva por autores como Lope de Vega o Góngora imitando la forma métrica de los viejos pero con una temática distinta (por ejemplo, centrándose más en temas amorosos, sátira burlesca o asuntos religiosos). El romancero vulgar aparece a partir del siglo XVII para uso de las clases populares urbanas y escritos por autores que pertenecen a la misma clase social y que los difunden a través de pliegos sueltos de ínfima calidad. El romancero tradicional es aquel que en cualquier época en cualquier estilo, transmiten oralmente cantando.

En los sucesos históricos se encuentra el origen de los romances, así que sus personajes principales generalmente son de la historia de España. En el siglo XV, la época en la que más se centran los asuntos heroicos, en Europa y en España aparece otro tipo de canción épico-lírica de asunto novelesco, no histórico. Por lo tanto, en España, los asuntos novelescos también son muy abundantes en el Romancero (Menendez Pidal, 1958: 21-22).

El aspecto más destacado del romancero tradicional es su extensión geográfica: la Península (incluidas Cataluña y Galicia); Canarias y América; a Hispanoamérica se le puede incluir Brasil; y Estados Unidos y los sefardíes de Oriente y de Marruecos. Los judíos españoles se trasladan hacia los Balcanes, Marruecos y Turquía, llevándose consigo un magnífico tesoro de la literatura española. Estos romances, aunque al principio consisten en narraciones de tradición oral judía para recordar a su país, después se recopilan por investigadores que tienen contacto con los judíos que viven en distintas regiones del mundo. Por ejemplo, Abrahán Danon recopila los romances que oyó de los judíos de Andrinópolis; Menéndez Pelayo, de los de Salónica; Lio Wiener, los de Bosnia y Don Abrahán Galante publica los romances del Oriente (aunque estos romances se denominan «recopilaciones del Oriente», en realidad Galante reside en Esmirna y Beirut como profesor en el Liceo Imperial Ottomano de Rodas en 1902). Por tanto deben considerarse textos occidentales. Los judíos llegan a Turquía, vía Italia, con mucha facilidad. Al llegar, traen consigo algunas piezas impresas en el bolsillo, como señala Menéndez Pidal, o bien los conservan en la memoria (Menéndez Pidal, 1958: 114-129). Cristóbal de Villajón un viajero que pasa por Turquía y que durante su estancia hace de médico en Turquía para los judíos españoles, en su obra *Viajes a Turquía* (Villajón, 1905: 130), cuenta

que especialmente las mujeres judías conservan un romancero en la memoria y quieren vivir esta tradición en todo momento. Según él, en esta época, los viajeros españoles o los judíos muy ricos traen algunas piezas de los romances en su maleta. Gracias a estos viajeros, los judíos que viven tanto en Turquía como en Asia Menor, aún en el siglo XVII, tienen comunicación con España, es decir, siguen la literatura de su antiguo país. Por lo tanto, los romances y *halk hikayesi* viven durante un tiempo con mucho contacto en Turquía.

Los romances pueden clasificarse según su temática en los siguientes grupos: romances de tema épico, pueden ser de épica nacional; romances históricos y fronterizos; romances novelescos que generalmente son de tema amoroso; romances de tema bíblico; romances de tema clásico, sean las narraciones de la antigüedad griega o de romana; romances de tema religioso; y por último romances nuevos que vienen solamente de tradición oral (Díaz-Mas: 20-24).

Debido a su rasgo de anonimia y su transmisión oral es muy difícil deducir la fecha exacta de un romance. Aunque en un manuscrito de un romance o en un impreso se pueda encontrar una fecha, los primeros romances con fecha datan del siglo XV y es sabido que los romances ya se cultivan anteriormente. Aunque no se conoce la fecha de los sucesos que se narran en el romance, así como *halk hikayesi*, las acciones derivan de un suceso histórico, es decir pertenecen a una fecha no muy lejana a la época en la que se narran los sucesos (Díaz-Mas, 1994: 12-13 y Stefano, 1993: 33).

Las características de la transmisión y del narrador del romance no difieren mucho de las de los del *halk hikayesi*. El romance se considera como una narración anónima de la que no se sabe el primer autor-cantor. La misma situación se observa en algunos *halk hikayesi*. Si bien es cierto que, como hemos mencionado anteriormente, el primer narrador era generalmente el mismo protagonista, no hay forma de conocerlo en los otros casos. En cuanto a los romances, tal y como señala Díaz-Mas siguiendo a Menéndez Pidal, como toda obra literaria, todo romance tiene, en su origen, su autor, aunque los teóricos románticos no lo acepten de acuerdo con su idea de que el romancero es una manifestación del alma popular, es decir una creación colectiva sin un autor concreto.

Como en los poemas de *halk hikayesi*, la transmisión del romancero es mayoritariamente oral, mediante la memorización, tras haberlo oído. Este proceso provoca una continua regeneración del texto a causa de las muchas variaciones por ser memorizado y repetido por varios cantores. Pero el proceso de variación y regeneración del nuevo romance no es el mismo que en *halk hikayesi*. En *halk hikayesi* el narrador es totalmente libre de añadir y quitar sucesos a su narración, sobre todo en la parte *türkü*, donde se canta una canción popular de libre elección de *aşık* (de hecho, *türkü* que canta *aşık* ni tan solo tiene que ser una canción popular conocida por los oyentes sino que puede ser una canción recién creada por *aşık* en el momento de la narración y que sería, de esta forma, una nueva canción popular para los próximos *aşık*).

El siglo XVI es el momento en el que las tradiciones orales viven su mejor época en Europa, pero sobre todo en España y en Turquía. De hecho, en el siglo XVI, *aşık* recita *halk hikayesi* en todas partes de Anatolia, viajando de un pueblo a otro. Mientras tanto, en España, los romances se imprimen en pliegos de dos a ocho páginas y se venden a precios ínfimos en ferias, plazas y mercados.

Los géneros investigados en este apartado —leyenda, *hikaye* y romance— no son el mismo género: ni la leyenda ni el romance son equivalentes al género *hikaye*, pues, como ya hemos mencionado anteriormente, es imposible buscar equivalencias entre géneros de diferentes culturas, aunque tengan traducciones literales y algunas características similares. En cada cultura, las características de las narraciones son diferentes. Por otro lado, aunque los géneros de las narraciones no son los mismos, es muy curioso como la trama es similar en la mayoría de cuentos y leyendas de las distintas culturas.

Sin embargo, para concluir este apartado, pondremos de manifiesto unas últimas comparaciones entre los dos géneros que nos interesan en la presente tesis, ya que, los dos géneros, aunque no son iguales, son fruto del mismo movimiento: del romanticismo. En España, la leyenda se convierte en un género literario gracias al romanticismo del siglo XIX; por otro lado, en Turquía, *halk hikayesi* aparece como un género literario en el siglo XX. Teniendo en cuenta que los turcos siguen los movimientos de Europa con un poco de retraso, se puede decir que *halk hikayesi*

también es un género del romanticismo. Vemos que en el siglo XIX, con el pensamiento romántico, el interés se concentra en las leyendas españolas, mientras *hikaye* como género literario no aparece hasta el siglo XX. Así pues, el romanticismo del siglo XIX en Europa se puede considerar el mismo movimiento que aparece en Turquía en el siglo XX.

Mientras que la leyenda y *hikaye* mantienen elementos religiosos en la tradición oral, como género literario, los dos se convierten en textos más laicos, más interesados en una moralidad que excluye la religión. Los dos géneros tienen por objeto contar los sucesos que ocurren en el pasado de personajes que viven realmente. El fin principal de los dos géneros es ser verosímil o hacerlo veraz a ojos de los oyentes. En este punto, debemos observar las diferencias entre los dos géneros. Mientras que en la leyenda la verosimilitud se consigue mediante personajes y sucesos históricos, en *hikaye* empieza con el narrador, que es el propio héroe de los sucesos y esto hace *hikaye* más creíble.

1.4.3. Pliegos de cordel y romances

Los rasgos esenciales de *hikaye* y los romances nos conducen a los «pliegos de cordel» género puramente popular como *hikaye*. Los pliegos, así como *hikaye*, se narran utilizando un lenguaje arcaico que varía según el narrador. Otra característica común en los dos géneros es su forma de narrarlos, así pues, de transmitirlos: *hikaye* se relatan de boca de *aşık*, acompañándose de *saz* y los pliegos se narran mediante un «cantar de ciego» junto a una guitarra.

Los pliegos, como señala Joaquín Marco, «no son cuentos maravillosos» sino que «proceden de una realidad social, en su mayor parte, derivan de obras literarias, pretenden adquirir verosimilitud, ser “historia”» (Marco, 1977: 28). Pero en *hikaye*, aunque el primer objetivo era hacer creer los sucesos al público, se utilizaba una mayor cantidad de elementos o motivos sobrenaturales, eso sí, contándolos de forma

verosímil. Por otro lado, los pliegos se hallan «a mitad del camino entre la literatura folclórica y la literatura escrita» (Marco, 1977: 28), igual que pasa con *halk hikayesi*.

El pliego suelto se recita por un ciego. El ciego, como *aşık*, aunque tiene un estilo propio, no presta atención a la forma del lenguaje cuando cuenta la historia. Al contrario, el pliego impreso se puede considerar propiamente literario pues, a la hora de escribirlo, se hacen algunos cambios en la forma de las frases aunque guarde su lenguaje puro y comprensible para el público. Así como el *aşık* visita diferentes pueblos para narrar *hikaye*, el pliego también se expone al público. La gente de las ciudades grandes y la de los pequeños pueblos no tiene dificultad alguna para conseguir los pliegos, pues «los vendedores los llevan o los venden en sus puestos atados de un cordel» (Marco, 1977: 36). Pero, a diferencia de *hikaye*, los pliegos se pueden conservar durante toda la vida o se pueden prestar (transmitiéndolos oralmente), pero siempre con los cambios.

Los pliegos, como *hikaye*, tienen características específicas pero sobre todo se definen por ser impresos pequeños, ligeros y cortos (Caro Baroja, 1969: 25-26). A diferencia de otros impresos, los pliegos son tan ligeros que los ciegos los venden por las calles y plazas, colgados de un cordel (de donde proviene su nombre). Tenemos otra referencia según la cual, en España, también existen narradores como *aşık*: Pascual de Gayangos, en un artículo acerca de *Las mil y una noches*, «comparaba a los ciegos que cantaban romances por las calles españolas con las personas que en el Cairo, Alejandría, Damasco y otras populosas de Oriente, que iban también por las calles, plazas y mesones recitando cuentos a cambio de módico estipendio» (Caro Baroja, 1969: 47).



Figura 6. Francisco de Goya, «El guitarrista ciego»

«Un ciego canta acompañándose de la guitarra. En torno a él se agrupan varias personas: tres niños, un viejo, dos parejas, un jinete y hasta cinco hombres más. Se acerca también al grupo un negro, vendedor de agua, con su barril y sus vasos. A la derecha se ve, asimismo, un puesto de melones, protegido por gran sombrilla. Estamos, pues, al caer al verano, o a comienzos de otoño. La escena es plácida y el ciego canta, sin que los que escuchan manifiesten otra cosa sin tranquila curiosidad» (Caro Baroja, 1969: 41).



Figura 7. Aşık Veysel 1894-1973 (*aşık* más conocido en Turquía)

Aşık, en el mundo musulmán, también son generalmente ciegos. Por ejemplo, el primer *aşık* de Turquía, que se llama Koroğlu (el hijo del ciego), es ciego como su padre. Así hasta el último más conocido, que es Aşık Veysel. Como señala Caro Baroja «el ciego crea, el ciego transmite en un medio determinado: un medio popular, es verdad. Pero [...] transmite incluso obras escritas para la élite de una época» (1969: 54). Este rasgo también nos hace recordar a *aşık* porque, aunque hemos hablado siempre de la visita de los narradores de un pueblo a otro, estas narraciones también tienen lugar en los círculos cultos. Por ejemplo, los sultanes de la época llaman a *aşık* para que cuenten a la gente de palacio tanto los cuentos populares como los textos literarios que ha oído o leído él mismo. Por otro lado, los hombres cultos o visires de la época asisten a las narraciones que tienen lugar en las cafeterías de los pueblos pequeños para oír y transmitir al sultán si el narrador es bueno o no.

En ningún caso podemos pensar en los pliegos solamente como impresos escritos porque también tienen su lugar dentro de la literatura oral. Como señala Lecoq Perez y Chartier «los materiales que reúnen auditorios populares alrededor de la lectura en voz alta serán fundamentalmente los textos impresos en pliegos sueltos o de cordel y en menor medida, los libros de caballerías» (Lecoq Perez, 1988: 52). El

origen de un pliego de cordel muchas veces deriva de la literatura oral. Incluso es posible que algunas variaciones no tengan referencia dentro de la literatura sino que deban su inicio a la narración de un ciego o del pueblo donde se narran los sucesos. Teniendo en cuenta que algunos ciegos son autores de los pliegos que cantan, no dudamos en estar de acuerdo con las palabras de Lecoq Perez que señala que «los pliegos son piezas hechas para la oralización por su estructura interna, su título, y su texto, muchas veces cantado o declamado. Una de las maneras para que las capas populares se acercaran al escrito es la mediación de la palabra» (1988: 52). Por otro lado, para entender mejor la relación de los pliegos con la literatura oral y escrita es preciso examinar su evolución dentro de la historia literaria, pues, aunque durante el siglo XVI y XVII «la primacía la tiene el orador y el texto está influido por fórmulas orales», hacia mediados siglo XVII «los textos empezaron a componerse en función de una lógica abstracta y su tradición oral desapareció de ellos» (Lecoq Perez, 1988: 53).

Los pliegos ven la luz con el invento del impreso. En cambio, no es posible fijar una fecha exacta del inicio de la narración de *hikaye*. Según algunas fuentes, los primeros pliegos son impresos menores de diversos ensayos de la *Biblia de 42 líneas* (1454-1456) (Mendoza Díaz, 2001: 33) Los pliegos poéticos que se conocen hoy —o de los que llegan hasta hoy—, pertenecen generalmente al siglo XVI, tal y como señala Mendoza Díaz, gracias a las referencias Hernando Colón. (33). En esa época, los pliegos se imprimen con la tipografía gótica, por lo que se denominan pliegos góticos. Estos pliegos contienen romances tradicionales y son una fuente fundamental para el estudio de este tema. Aunque la tipografía gótica pierde su utilidad hacia el año 1560, en los pliegos continúan utilizándose hasta principios del siglo XVII. En el siglo XVI, se pueden encontrar obras de teatro en los pliegos góticos, mientras que aparecen dos versiones del pliego en prosa. En el siglo XVII, los pliegos se dirigen a dos públicos: el vulgar, en que aparecen producciones populares y el discreto, que se inspiran en derivaciones de obras literarias de autores como Lope de Vega (Menéndez Pidal, 1978: 34). El siglo XVIII es en el que más se cultivan los pliegos, teniendo en cuenta los gustos de los dos públicos que acabamos de mencionar. Pueden ser de tema religioso, humorístico, misógino, satírico, de relaciones de comedias o sobre cautivos, bandidos o guapos. Para el público más culto, producen la narrativa

cabalresca breve y las ediciones sueltas de comedias y, hacia los finales del siglo XVIII, aparece la narrativa neoclásica (Menéndez Pidal, 1978: 35).

En el siglo XIX, aunque no destaca de los siglos anteriores (con producción popular, en prosa y poesía), se introducen temas adicionales a las relaciones de comedias como los sainetes, pasillos, relaciones de tertulia. Aunque las obras publicadas no derivan de las de los siglos anteriores, de las antiguas se añaden solamente las obras románticas más conocidas y que más impresionan al público del siglo. En el siglo XX, sobre todo hacia los años veinte, los pliegos de cordel empiezan a perder peso. Así es sobre todo en España, debido a la revolución tecnológica y social y sobre todo después de la incorporación del libro en el mercado. Sin embargo, en países como Portugal y Brasil continúa viva hacia los años noventa del siglo XX (así que muy probablemente la generación del XXI conoce estos impresos).

Los pliegos se dividen en dos según su autoría: los de autores conocidos y los anónimos. En cuanto a su manifestación, también se dividen en dos: los pliegos que contienen obras literarias o casi literarias y los pliegos que recogen determinados aspectos de la actualidad. A la hora de clasificar las composiciones nos encontramos con pliegos literarios (como romances de cautivos, novelescos, históricos, canciones amorosas, villancicos, milagros, etc.) y pliegos históricos (como relaciones, canciones, crímenes, política, etc.) (Marco, 1988: 35). Para una mínima clasificación, se puede decir que los pliegos se dividen en dos: literarios e históricos. Los literarios proceden de la literatura contemporánea como relaciones de comedias, basados en novelas, piezas teatrales, textos de literatura culta o en el romancero antiguo o nuevo. Por otro lado, los históricos no hacen referencia a una realidad histórica concreta, sino que contrariamente pertenecen a la literatura popular y provienen de la imaginación del autor.

Marco dedica una parte del estudio a definir la estructura del pliego: el grabado ocupa el primer cuarto superior de la primera página encima del título y se denomina «enunciado» (1988: 36). Los grabados también se encuentran cuando se inicia la Segunda Parte del romance. El enunciado se puede considerar como el resumen del pliego de cordel. Si bien es cierto que su orden varía según el tipo de historia, el contenido es más o menos el mismo casi en todos los pliegos. La mayoría

empieza señalando que se trata de un «nuevo romance», para mostrar su oposición al viejo, tradicional o ya conocido, y le sigue «se declara» o «se da cuenta», en relación a la naturaleza del romance. Después de dar el nombre del protagonista, se cita la ciudad de origen del mismo, se indica la derivación del romance y se señala el hecho más importante que le lleva el protagonista a un fin «feliz» o «trágico». Marco divide el enunciado en cuatro segmentos: (A) determinación, (B) naturaleza del romance, (C) nombre del protagonista, (c) ciudad de origen; (D) calificación del final (1988: 37-47). Aunque este orden cambia según el tipo de romance o según la importancia de los sucesos, la mayoría tiene estos elementos en el enunciado del romance.

Los romances de ciego nos recuerdan a *hikaye* por su narración en directo: con público que los escuchaba directamente en las calles de los pueblos y ciudades de España. Los romances de ciego son totalmente orales y conservan su estructura oral en los pliegos, su forma escrita. Como ocurre con *hikaye*, el cantor transmite una preocupación moral a su público, y ésta se mantiene en su versión escrita. Como hemos visto anteriormente, los romances de ciego también tienen una estructura propia: por lo menos todos tienen un comienzo y un final bien estructurados oralmente. Por otro lado, el cantor siempre tenía la voluntad de llamar la atención de su público y despertar el ánimo del espectador. En cuanto al final del romance, vemos la misma estructura rígida, con su «mayor brevedad, la identificación del autor, la petición del perdón por las faltas cometidas» (Marco, 1988: 78), que sirve de despedida al recitador.

En el caso de que el romance se refiriera o se publicara en varias partes, cada una de ellas tiene un inicio y un final y cada una de estas partes está relacionada con la parte anterior. El poeta con su consciencia de la oralidad enlaza una parte con la otra y le sirve «como pausa necesaria en el canto o recitado» (Marco, 1988: 78).

En cuanto a Caro Baroja, realiza su clasificación sobre una colección de pliegos de cordel de mediados del siglo XIX. La clasificación de Baroja se divide en dos: romances y cancionero vulgar, de diversas composiciones. Los romances, según el tema, se clasifican como sigue: antiguos, caballerescos, novelescos; de encantos y prodigios, novelescos; de amores y aventuras, novelescos; biográficos y de ventura propicia, de cautivos y renegados, de mujeres valientes, de hombres bravos y

arriscados, de contrabandistas y guapos, de bandoleros, históricos, religiosos; hagiográficos, religiosos; castigo de Dios, religiosos; milagro e intervenciones de la Virgen María, religiosos; expositivos, didácticos, religiosos; ascéticos, casos raros y prodigiosos, crímenes, controversias, satíricos; sobre las mujeres, satíricos; sobre las personas de distinta condición, narraciones fantásticas; cuentos conocidos en el folclore europeo, cuentos localizados, para presentar; diálogos y monólogos, chascos (Caro Baroja, 1969: 41-187). En cuanto al cancionero vulgar, lo clasifica así: canciones andaluzas de poetas y maestros conocidos del siglo XIX, canciones de jaques y valientes, canciones de toreros, canciones de gitanos, canciones amorosas y alegres, canciones de sentimiento, canciones satíricas contra las mujeres y el matrimonio, pasos y pasillos de corte clásico y metros distintos, pasillos agitanados, pasillos de bandoleros, canciones religiosas, canciones políticas, canciones patrióticas, canciones sociales (Marco, 1988: 82; Caro Baroja, 1969: 197-285).

Los dos relatos folclóricos que analizamos pertenecen a dos géneros distintos, y no tienen un significado semejante en ambas tradiciones. Sin embargo, las dos historias, como veremos en el siguiente capítulo, tienen muchas similitudes en cuanto al argumento, la estructura y los personajes, aunque las diferencias son obvias, pues pertenecen a distintas culturas.

CAPÍTULO II.
EL ORIGEN DE LA LEYENDA DE
«LOS AMANTES DE TERUEL»

El propósito de las siguientes páginas es la delimitación del origen de la leyenda española en cuya discusión se encuentran desde aquellos que defienden el origen desconocido de la historia hasta los que mantienen que se basa en un hecho real ocurrido en tierras españolas y transmitido oralmente. No obstante, y con el fin de ayudar a esclarecer los hechos, creo conveniente iniciar este recorrido con la «historia textual» de otra leyenda del mismo tema y conocida mundialmente: la historia de Romeo y Julieta.

Luigi da Porto publicó la versión escrita de la leyenda en 1530. Es la primera versión de la historia que sitúa la acción en Verona y asigna los nombres de Romeo y Julieta a los protagonistas (Conejero, 1988: 63). Brian Gibbons señala que Luigi da Porto «says that the lovers lived in the days of Bartolommeo della Scala. Da Porto seems to be the origin of the belief that the legend is historically true» (Gibbons, 1980: 34). El escritor italiano relató la historia de los dos amantes ofreciendo información de la época en que vivieron. Después de la obra de Luigi da Porto, Mateo Bandello publicó *Romeo e Giulietta* en 1554. La *novella* de Matteo Bandello es casi igual que la de Luigi da Porto. En la *novella* la acción se sitúa en Verona, donde dos familias, los Montecchi y los Capelletti, son enemigos de sangre. Romeo, un joven noble al sentirse rechazado por una dama, decide olvidarse de ella, y asiste a la fiesta de Capelletti. Allí al observar a las damas se enamora de una de ellas y comprende que solo la muerte puede separarlos. Pero esta dama es Giulietta, la hija de Capelletti. Los dos jóvenes, a pesar de la enemistad de sus familias, viven su amor. Fray Lorenzo realiza la ceremonia del matrimonio pero inmediatamente después de la boda, en la fiesta de Pascua, dos grupos de partidarios de las dos familias se encuentran y empiezan a discutir y todo acaba con la muerte de Tebaldo, primo de Giulietta, por Romeo. Romeo huye de Verona a Mantua. Giulietta, desesperada y obligada a casarse con el Conde París, determina que simulará suicidarse tomándose un veneno para reencontrarse con Romeo, gracias a la ayuda de Fray Lorenzo. Según el plan trazado, Giulietta será enterrada en el cementerio. Al mismo tiempo Fray Lorenzo enviará una

carta a Romeo y antes de revivir a Giulietta, la sacarán del cementerio y los dos enamorados huirán. Pero en el lugar de este plan ocurren sucesos desesperados y desgraciados. Un amigo de Romeo, al oír que Giulietta ha muerto, se dirige a Mantua y llega antes que la carta que envía Fray Lorenzo. Romeo llega a Verona donde encuentra a Giulietta muerta. Bebe un veneno que lleva consigo desde Mantua. Antes de morir Romeo, Giulietta abre sus ojos y entiende que Romeo ha bebido el veneno y después de morir él, ella muere sobre el cuerpo de Romeo, abrazándolo.

Pierre Boaistau publicó la versión francesa de la historia utilizando estas dos fuentes (la de Bandello y la de Da Porto) en el volumen I de las *Histories Tragiques* de François de Belleforest. La obra de Pierre Boaistau parece haber sido la fuente de las obras de dos autores: el poema de Arthur Brooke, *The Tragical History of Romeus and Juliet*, publicada en 1562 y una traducción de William Painter con el título *Rhomeo and Julieta*, incluida en el volumen II de su *Palace of Pleasure*, publicada en 1567.

El poema de Arthur Brooke y la traducción de William Painter inspiraron a Shakespeare, quien sin duda escribió la versión más conocida de *Romeo y Julieta*. La historia se desarrolla en Verona, en donde viven dos familias que son enemigas. Romeo un día entra sin ser invitado a la fiesta de los Capuleto, en la que conoce a Julieta, hija de los Capuleto; ambos se enamoran a primera vista. Sabiendo que sus padres jamás permitirán su unión, se casan en secreto, con ayuda de Fray Lorenzo. El mismo día de la ceremonia, Mercutio, el mejor amigo de Romeo, entabla duelo con Teobaldo. Romeo trata de separarlos aunque finalmente lo mata. El Príncipe de Verona, condena a Romeo al destierro o a la muerte. Romeo se desespera, pues no concibe estar separado de Julieta, pero Fray Lorenzo le aconseja que escape a Mantua. Romeo huye a Mantua después de una última entrevista con Julieta. El Conde Paris, pariente del príncipe, pide la mano de Julieta. Julieta se niega y pide a Fray Lorenzo que le facilite un líquido para que todo el mundo crea que está muerta. Lo toma la noche anterior a la boda y Fray Lorenzo se compromete a estar con ella cuando despierte, acompañado de Romeo. Después ambos jóvenes escapan. Fray Lorenzo envía un mensajero a Romeo para que esté presente en el momento en que Julieta despierte. Sin embargo, el mensajero no encuentra a Romeo, ya que éste, avisado por su criado de que Julieta ha muerto, sale inmediatamente hacia Verona.

Romeo llega al cementerio de Julieta encontrándose con Paris. El Conde y Romeo empiezan a discutir, resulta vencedor Romeo. Romeo se acerca a Julieta, la besa por última vez y toma el veneno, falleciendo a los pies de su amada. En ese momento llega Fray Lorenzo y ve los cuerpos de Paris y Romeo. Julieta despierta. Fray Lorenzo se va y Julieta se acerca a Romeo, lo besa y se hiere con el puñal de su esposo, muriendo abrazado a su amado. Fray Lorenzo revela la verdad ante el Príncipe de Verona, los Montesco y los Capuleto. Con la muerte de Romeo y Julieta, se sella la paz entre las dos familias.

En 2012 Ana Carmen Bueno Serrano publicó su estudio sobre *Los amantes de Teruel a la luz de la tradición folclórica del Decamerón de Boccaccio al drama romántico de Hartzenbusch*, monografía en la que la autora analiza «el relato literariamente, escogiendo las referencias más representativas (*Decamerón*, tradición oriental, la cuentística, Alventosa, Yagüe, Cervantes, Hartzenbusch, algunos pliegos de cordel y el Florando de Castilla) y teniendo como referente e hilo conductor el folclore en su realización como conjunto de elementos de contenido recurrentes en la tradición (Cacho Blecua, 2002), codificados en el *Motif-Index* de Thompson» (Bueno Serrano 24-5). Siguiendo sus pesquisas, en esta tesis también queremos mostrar el recorrido de este relato empezando por la *novella* de Boccaccio hasta la versión de Hartzenbusch que se analizará en la segunda parte de esta tesis. Como objetivo del presente estudio el *Motif Index* de Aarne nos ayuda ver su conexión con el folclore y también da pautas para poder realizar su comparación con «Ferhat ile Şirin».

Para explicar los orígenes textuales de la leyenda «Los Amantes de Teruel», objeto de esta parte, es preciso remontarnos a la *novella* de Boccaccio sobre el mismo tema incluida en el *Decameron* y titulada «Girolamo e Salvestra». En la *novella* de Boccaccio (8, jornada 4) que se publicó en el año 1353, Girolamo, hijo de un gran mercader, se enamora de la hija de un sastre con quien tenía una estrecha amistad desde pequeño. El padre del joven murió poco después de su nacimiento. La amistad entre Girolamo y Salvestra se convirtió en amor y la madre del joven, «percatándose de ello, muchas veces se lo reprochó y lo castigó» (Bocaccio, 1982: 267), pero el muchacho seguía firme en sus sentimientos. Finalmente habló con sus tutores y

cuidadores y decidieron llevarle a París para que olvidase a la joven. Girolamo aceptó la separación durante dos años. A su vuelta, encontró a Salvestra casada con un mancebo. Como no había conseguido olvidarla, pensó que ella tampoco lo había hecho y se dirigió a la habitación de la dama, pero ella le rechazó diciendo que era muy feliz con su marido. «Por lo que, deseoso de morir, por último le pidió que en recompensa de tanto amor sufriese que se acostase a su lado hasta que pudiera calentarse un poco, que se había quedado helado esperándola, prometiéndole que ni le diría nada ni la tocaría, y que en cuanto se hubiera calentado un poco, se iría» (1982: 313). Pasados unos minutos Salvestra le encontró muerto, dudó sobre lo que debía hacer y decidió contar todo lo ocurrido a su marido, como si fuera la historia de otra mujer y «el buen hombre respondió que le parecía que aquel que había muerto se le debía calladamente llevar a su casa y dejarlo allí, sin enfurecerse contra la mujer, que no le parecía que hubiese cometido ninguna falta» (1982: 314). Los dos llevaron entonces el cuerpo muerto a la puerta de la casa de su madre. Al día siguiente, el marido pidió a Salvestra que fuese a la iglesia para saber si existían rumores relacionados con la muerte de Girolamo. Al ver el cadáver de Girolamo en la iglesia,

¡Maravillosa cosa es de pensar cuán difícil es descubrir las fuerzas de Amor! Aquel corazón, que la feliz fortuna de Girolamo no había podido abrir lo abrió su desgracia, y resucitando las antiguas llamas todas, súbitamente lo movió a tanta piedad el ver el muerto rostro, que, oculta bajo su manto, abriéndose paso entre las mujeres, no paró hasta llegar al cadáver; y allí, lanzando un fortísimo grito, sobre el muerto joven se arrojó de bruces, y no lo bañó con muchas lágrimas porque, antes de tocarle, el dolor, como al joven le había quitado la vida, a ella se la quitó. Luego, consolándola las mujeres y diciéndole que se levantase, no conociéndola todavía, y como ella no se levantaba, queriendo levantarla, y encontrándola inmóvil, pero levantándola, sin embargo, en un mismo punto conocieron que era Salvestra y estaba muerta (1982: 315).

Las habitantes de la ciudad decidieron enterrar a los dos amantes en la misma tumba. En cuanto al marido «sin atender consuelo o alivio de nadie, largo espacio lloró, y contando luego a muchos que allí había lo que aquella noche había sucedido entre aquel hombre y aquella mujer, abiertamente todos supieron la razón de la muerte de cada uno, lo que dolió a todos» (1982: 315). Boccaccio, a diferencia de sus *novella* en las que mayoritariamente utiliza un tono burlesco, relata los acontecimientos de esta protagonizados por Girolamo y Salvestra en tono serio y dramático.

Bueno Serrano se enfrenta a este texto de Bocaccio, como a otros relacionados con la historia de «Los Amantes de Teruel», con el propósito de valorar

si la literatura como marco de realización y supervivencia del material turolense —en concreto el índice de motivos de S. Thompson, las genealogías o relatos linajísticos y la puesta en relación del texto amantista con otros testimonios literarios europeos con quienes comparte motivos— es un buen mecanismo para interpretar la tradición, así como para dar claves certeras que expliquen su intención, es decir, los propósitos de la escritura, su continuidad y regeneración (Bueno Serrano, 2012: 17).

Resulta por tanto imprescindible estudiar la evolución histórica de este relato dentro de la tradición oral y literatura de España.

En España, la leyenda aragonesa conocida como «Los Amantes de Teruel» refiere sucesos muy semejantes, que tienen lugar en la ciudad de Teruel, donde dos niños, Marzilla y Segura, crecen juntos uniéndoles una estrecha amistad que con el tiempo se convierte en amor. Como Marzilla es pobre, el padre de Segura da la mano de su hija a otro hombre que es rico. Pero al saber que Segura ama a Marzilla, el padre de la muchacha impone a Marzilla un plazo para que pueda enriquecerse: si vuelve a Teruel antes de cumplir el plazo podrá casarse con Segura, si no, ella se casará con don Rodrigo. El día en que se cumple el plazo, como Marzilla no ha

vuelto, se celebra la boda entre Segura y don Rodrigo, pero inmediatamente después de casarse, Marzilla llega a Teruel. Le dan la noticia de la boda, va a la casa de su amante y pide un último beso, que ella niega, pues tiene ya un marido. Marzilla muere de pena. Segura despierta a su marido y le cuenta lo que ha pasado y ambos trasladan el cuerpo de Marzilla dejándolo en la puerta de la casa de su padre. Al día siguiente celebran su entierro en el que Segura aparece cubierta con un manto, se abraza a su amante de cuerpo presente, uniendo su boca con la de Marzilla con ese último beso que negó cuando éste estaba vivo y muere sobre su amante. El marido cuenta el suceso y los entierran juntos.

Sin duda, las dos narraciones, la italiana y la turolense, muestran diferencias culturales. La primera fuente de esas semejanzas se encuentra en las sociedades que se describen. Aunque las dos son urbanas, la italiana es burguesa y la turolense se representa por «un patriciado o aristocracia urbana y un sistema económico y social basado en la feudalidad nobiliaria» (Bueno Serrano, 2012: 30). Otra diferencia está en la existencia de la escena de cama: en la italiana, que incluye la conversación de los recién casados, Girolamo está en la cama y solicita a su amada que se quede en el lecho conyugal para calentarse. Esta escena erótica nunca tiene lugar en la historia turolense. Además no se sabe concretamente si la boda se realiza justo con la llegada del amante y el cumplimiento del plazo, mientras en la italiana el matrimonio ya se ha llevado a efecto.

El resumen del argumento referido, que reproducimos en el Anexo V de esta tesis doctoral extraído de la monografía de José Luis Sotoca García (2005: 205-205) proviene del primer testimonio escrito que se deriva de la leyenda: un acta original autenticada y firmada por Juan Yagüe de Salas en 1619 que se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Teruel y que publicó en 1842 Esteban Gabarda. Este documento es el conocido como *papel escrito de letra antigua*. Todo parece indicar que Yagüe de Salas, notario de Teruel, copia la *Historia anónima de los amantes de Teruel* fechada en 1217 que autentifica junto a otro notario: Juan Fernández y Bartalomé Rueda. Como señala Bueno Serrano, el documento presenta varios problemas que hacen dudar de su verdadera fecha de composición. Así el análisis lingüístico del texto muestra que ciertos términos tienen un significado distinto en el siglo XIII al que tienen en el documento, más próximo a los siglos XIV y XV. Sin

duda, Yagüe de Salas compone el *papel escrito* copiando de *Historia anónima* pero también añadiendo elementos de la *novella* de Boccaccio que muy probablemente llega a su oído hasta esta fecha. Así, el documento que «copia» Yagüe de Salas

un importante valor documental porque, dependiendo de la fecha, sería una de las primeras manifestaciones del conocimiento de Boccaccio en Aragón, anterior a la castellana, para la que hay estudios minuciosos, y a la catalana, cuya primera traducción conocida del *Decamerón* sería de 1429 (Bueno Serrano, 2012: 22).

Por otra parte, como señala Bueno Serrano «la letra o léxico empleado [del *papel escrito de letra antigua*] es deliberadamente antiguo (es decir, falsificado) y que siendo auténtico, los términos, léxico o letras tengan un significado distinto al actual o que no se usaran en el siglo XIII como se pretende hacer creer» (2012: 23-24). Por otro lado, Yagüe de Salas lo denomina como *papel escrito de letra antigua* que él mismo certifica haber copiado de otro testamento cuyo título es *Historia de los amores de Diego Juan Martínez de Marzilla e Isabel de Segura, año 1217*, que, como señala Menéndez y Pelayo, es ficticio (1961:27).

En cualquier caso, este problemático texto notarial se puede considerar como el primer testimonio escrito de la historia de «Los Amantes de Teruel».

Jaime Caruana (1958) estudió detenidamente el *papel escrito de letra antigua* dividiendo el texto en cinco partes: A) un texto preliminar; B) una parte que corresponde a la testificación del documento que contiene la insertación y exhumación de las momias en el año 1619; C) contiene la *Historia Anónima* copiada por Juan Yagüe de Salas en 1619 y autenticada por los notarios Juan Fernández y Bartolomé Rueda y publicada por primera vez en 1838 por Villarroya; D) es un documento de 1555 que contiene también el documento del primer descubrimiento de las momias; finalmente, E) es un texto escrito por Esteban Gabarda (Labandeira, 1980: 238). Este documento fue publicado por primera vez en 1838, año en que el drama de Juan Eugenio Hartzenbusch se representó ocho veces en diferentes teatros

del país. Los cadáveres que se supone que pertenecen a los amantes, se momifican y exhuman en el año 1555 y se entierran y exhuman de nuevo en 1619. Los cadáveres pertenecen a un hombre y una mujer, aunque no puede asegurarse que pertenezcan a restos de 1217, año en el que tienen lugar los sucesos según el *papel escrito de letra antigua* de Yagüe de Salas. En 1708 «los cuerpos se colocan de pie en una especie de armario en la claustro de la iglesia» (Picoche, 1980: 17) de San Pedro en Teruel. Después, en 1854, «se colocan en una urna monumental» (Picoche, 1980: 17). Desde 1854 hasta hoy en día descansan en unos sepulcros contruidos por Juan de Ávalos.

Desde 1838 a 1843 se publicaron tres copias del protocolo de Yagüe: la del novelista Isidoro Villarroya, la de Esteban Gabarda, autenticada y legalizada, y la de Juan Eugenio Hartzenbusch, regalo de un amigo (Guardiola, 1986: 815). Existe otra escritura notarial de Félix Lardiés que es copia de las anteriores. En 1963 Eulogio Varle Hervías publica en el *Heraldo de Aragón* un artículo titulado «Los Enamorados de Teruel» que contiene una *Relación anónima* de los hechos. Todos estos textos parecen proceder de un único documento anterior hoy perdido.

Por otra parte debe consignarse el *papel de San Pedro*, un escrito apócrifo y hoy también perdido que recoge la primera parte del *papel escrito de letra antigua* y un amplio resumen, casi literal, del texto de Yagüe de Salas. El autor no simplemente copió el *papel escrito de letra antigua*, sino que trató de rellenar las páginas falsas y además introdujo más versos al poema, adiciones perjudiciales según algunos críticos. Fue encontrado por Isidoro de Antillón en 1806, en el archivo de la iglesia de San Pedro y publicado ese mismo año en las *Noticias históricas sobre los Amantes de Teruel*. En 1837 volvió a reproducirse por Esteban Gabarda, quien lo utilizó también en su *Historia de los Amantes de Teruel*.

Los primeros textos tanto notariales como literarios sobre la leyenda, aunque parten de sucesos comunes, no son idénticos, ya que en cada uno de ellos se relata la historia con algunas variantes, añadiendo y quitando algunos acontecimientos que difieren. Algunos autores únicamente utilizan los nombres de los amantes, otros solo los identifican por los apellidos. Según las investigaciones, en este tiempo en Teruel vivieron las familias de los apellidos que utilizan en las obras (Segura, Azagra, Marzilla, etc.) pero no se sabe realmente si los autores han imitado estos apellidos para hacer creer a la gente que la historia era verdadera, como ocurre en la *novella* de

Boccaccio. Así, los nombres de los protagonistas, Girolamo y Salvestra, se han tomado teniendo en cuenta la tradicionalidad y la historia de la ciudad, pues Girolamo es un nombre muy conocido en Italia. Por otro lado, el padre de Salvestra, Leonardo Sighieri, era de una familia rica de Florencia con intereses mercantiles en Francia. En cuanto a la historia turolense, se sabe que las familias Segura y Marzilla existían y la familia Segura era más conocida que la de Marzilla (Bueno Serrano, 2007: 39). Yagüe de Salas no dudó en elegir a Pedro Segura como el padre de la protagonista, quien impide su matrimonio con uno de familia desconocida.

Otro asunto que versa sobre los Amantes y que presenta confusión es el relativo a los supuestos restos de estos. En 1806, Antillón, junto con la historia de los dos jóvenes, encuentra otra memoria relacionada con las momias de los Amantes. Según este documento los cuerpos de ambos estaban en una capilla antigua de la iglesia de San Pedro antes del año 1555, pero este mismo año son trasladados a la de San Cosme y Damián y ubicados en dos cajones. En 1619 los racioneros Mosén Juan Ortiz y Mosén Miguel Sanz lo excavaron y hallaron

en un hueco, como de sepulcro, dos cajones de madera, y en cada uno un cadáver momificado, y dentro de uno de los cajones un pergamino o papel que se pudo leer que decía: «Este es Diego Juan Martínez de Marzilla que murió de enamorado». El otro cajón contenía otro cuerpo también en estado de momia y, al parecer, de mujer que, según dicha relación, no podía dudarse era el de Isabel de Segura (Cotarelo y Mori, 1903: 25).

Esta relación no contiene la suficiente fuerza como para considerarla como documento fehaciente que nos haga creer que la historia es verdadera y las momias realmente pertenecen a los Amantes, pues estas aparecieron cuando la leyenda empezó a divulgarse. Sí es cierto que se encontraron dos cuerpos, pero no sabemos con absoluta seguridad, como se señalaba anteriormente, si realmente pertenecen a los Amantes de la leyenda.

En resumen, la leyenda conserva el mismo misterio en cuanto a su origen. Aunque hay muchos defensores de su historicidad, como Esteban Gabarda, Federico

Andrés y Tornero o Domingo Gascón y Gimbao, también existen detractores como Isidoro de Antillón, Justo Zapater y Jareño y Emilio Cotarelo y Mori (Sotoca García, 1979: 141-169). Según Cotarelo, la creencia absoluta en la historia de Los Amantes se ha ido debilitando cada vez más, con el transcurso del tiempo. Como se transmitió oralmente y no se cuenta con documentos escritos muy antiguos sobre el tema, la creencia y autenticidad en la historia se ha ido perdiendo (Sotoca García, 1979: 141-169), pues la leyenda aragonesa no se hizo muy popular hasta la publicación del papel notarial de Yagüe en 1616. Ni en los siglos XIV y XV, incluyendo la primera mitad del XVI, se encuentran referencias de la leyenda en dicha época en cantares populares, romances o refranes (Cotarelo y Mori, 1903: 5). A partir de la tragedia *Los Amantes* de Rey de Artieda (1581) se le concedió poco valor e importancia al lugar de la acción, pues en el título nunca se incluyó el sustantivo relativo a la ciudad de Teruel, pudiéndose entender que el autor también dudaba en cuanto a que los sucesos de la leyenda hubieran acontecido en esa ciudad. Cotarelo, al iniciar su estudio, indica que Isidoro Antillón en su artículo mencionado anteriormente, vio que el documento principal en que se halla la tradición «era falso: era apócrifo» (Cotarelo y Mori, 1903: 3). Como señala Cotarelo, desde entonces, nadie volvió a discutir el hecho, pero a partir del año 1838 salieron a luz investigadores que defienden a Antillón: en el año 1836 Isidoro Villarroja, en 1842 y 1865 Esteban Gabarda, en 1843 y 1861 Juan Eugenio Hartzenbusch, en 1855 y 1890 Aureliano Fernández Guerra.

El mismo Juan Eugenio Hartzenbusch, escritor de la versión más conocida sobre la leyenda, ofrece dos explicaciones sobre su verdadero origen: a principios del siglo XIII, en la época de Boccaccio, cuando los aragoneses dominaban Sicilia, un aragonés contó la historia que tuvo lugar en Teruel, y un siciliano la llevó hasta Florencia, donde Boccaccio tuvo la noticia del caso y lo utilizó para su *Decameron*. Otra posibilidad es que la leyenda no sea más que una imitación de Boccaccio en la literatura española. Un turolense oyó esta historia en Italia, la llevó a su ciudad y la aceptaron como su propia historia convirtiéndola según sus tradiciones (Hartzenbusch, 1843). Esta última hipótesis es rechazada por el autor del drama *Los Amantes de Teruel*. Sea como fuere Hartzenbusch no cuenta con la posibilidad de la autenticidad de la historia.

Como la mayoría de las leyendas de este tipo, incluyendo «Romeo y Julieta» y «Ferhat ile Şirin» –y por ello se ha referido la historia textual de esta leyenda–, no sabemos exactamente el límite entre realidad y ficción, y tampoco es posible delimitar exactamente sus orígenes. No obstante, Emilio Coteralo y Mori da por concluida a principios del siglo XX la polémica en «Sobre el origen y desarrollo de la leyenda de los Amantes de Teruel», para quien, «la historia de Marzilla y Segura, no es más que una traducción adaptada a España». Según él, la traducción es de la *novella* de Boccaccio incluida en el *Decamerón*. No hay duda de que las dos historias tienen semejanzas, o mejor dicho, «son la misma historia en todas las circunstancias esenciales»; de ahí «la relación de dependencia entre las dos historias» (Cotarelo y Mori, 1903, 29-30).⁸

No obstante, la estrecha relación entre la historia de los Amantes y el *Decameron* resulta más complicada si tenemos en cuenta que el *papel escrito de letra antigua* publicado en 1619, advierte, como se ha señalado, que la historia pertenece al año 1217. Si, efectivamente, los acontecimientos se sitúan en este último año, la historia de los Amantes es anterior a la *novella* del *Decameron* y pasaría a convertirse en fuente directa no solo de Girolamo y Salvestra sino también de Romeo y Julieta. Si el texto datado en 1217 es falso, entonces la influencia es contraria y deberíamos pensar en la influencia del *Decameron* en la historia de los Amantes. Como señala Bueno Serrano cabe otra posibilidad: que Boccaccio, Straparola y el relato de los Amantes hubieran surgido de un arquetipo común, anterior a todas estas realizaciones (Bueno Serrano, 2007: 182-184). Tras el estudio exhaustivo y escrupuloso de las fuentes folclóricas y literarias, Carmen Bueno Serrano llega a la conclusión de que es imposible decantarse por una de las tres hipótesis. El origen de la historia de «los Amantes de Teruel» queda, pues, irresuelta.

La fortuna del *Decameron* en España ha sido estudiada por Caroline B. Bourland en su libro *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century*, quien advierte que los autores españoles en el siglo XVII generalmente utilizaban el *Decameron* en sus escritos: «almost all the seventeenth-century novelists, modeled

⁸ En lo referente al lugar de los acontecimientos y a la existencia de los Amantes aún sigue sin resolverse el misterio. Aún así en Teruel la tradición sigue viva y también en cierto sector de la investigación científica dedicada a estudiar los «Documentos que atestiguan la veracidad de la tradición», título de uno de los capítulos de la monografía de José Luis Sotoca citada anteriormente.

the arrangement of their collections upon the *Decameron*, that is, the novels, plays, discussions or other diversions» (Bourland, 1973: 13). La influencia del *Decameron* no se discute dentro de la literatura española. Es notoria en Juan Pérez de Montalbán, según Bourland, quien se inspira en la *novella* italiana y la imita rescribiéndola de nuevo: «Montalban's method is taking over entire the unpaltable italian tale, he has added much material of his own. He has further considerable extended the store by introducing letters and verses alter the manner of the Spanish novella of the day» (Bourland, 1973: 15). Así Pérez de Montalbán escribe esta historia con el título de *Comedia famosa. Los amantes de Teruel*, cuya primera edición pertenece al *Primer tomo de las comedias del Dr. Iván Pérez de Montalbán*, impreso en Madrid por Reyno, en el año 1635.⁹ El escritor español imita o, mejor dicho, escribe de nuevo la *novella* italiana, ofreciéndonos la primera obra dramática española sobre la leyenda. Como dice Cotarelo, el drama de Pérez de Montalbán es «la más conocida y representada antes del magnífico drama de D. Juan Eugenio Hartzenbusch, pero luego ha caído tan en desuso, que ya hasta rara se ha vuelto como pieza bibliográfica» (Bourland, 1973: 20).

En la comedia de Pérez de Montalbán, Isabel y Diego son dos amantes que crecen juntos desde pequeños. La prima de Isabel, Elena, está enamorada de Diego aunque nadie lo sabe. Elena, debido a los celos, da esperanzas por parte de Isabel a don Fernando, otro turolense que es rico y también está enamorado de ella. Además cuenta el amor entre su prima y Diego al padre de Isabel, don Pedro. Don Pedro habla con los dos amantes de Isabel, pero no puede decidirse por uno de ellos. Al final, Diego pide un plazo para conseguir riqueza. Don Pedro le da el plazo de tres años y tres días; si no vuelve en este plazo o si no se hace rico, don Fernando se casará con Isabel. Diego sale de Teruel y participa en las guerras contra los moros. Un soldado viene a Teruel y trae la falsa noticia de la muerte de Diego. Isabel se casa con don Fernando en el día que cumple el plazo. Diego vuelve rico a Teruel con el retraso de dos horas. Se va a la casa de Isabel, pero ella no le hace caso pues está ya casada. Al oírlo, Diego se muere ante ella e Isabel también cae muerta al lado de Diego.

⁹ En el Museo Británico se encuentra un manuscrito de ella fechada en 1634, pero, como señala Cotarelo, hay una memoria de fecha 1630. Existe reimpresión de 1638 en Alcalá y de 1652 en Valencia. Esta última corresponde a la de la colección de *Varios* (parte 44, Zaragoza) que en el siglo XVIII se reimprimió en Madrid, Valencia y Barcelona. Para el presente estudio trabajo con la edición de 1785 (Madrid, Imprenta de la calle de la Paz), que se encuentra en la Biblioteca de Catalunya.

La acción tiene lugar en la casa de don Pedro, salvo la escena en la que el espectador asiste al desembarco de Diego, Camacho y los soldados. Transcurre en tres años y tres días, el tiempo que se identifica con el plazo impuesto por don Pedro. En este drama, el tiempo cobra un especial interés especialmente en la última jornada: a las ocho, Diego dice a Camacho que a las nueve cumple el plazo. A las diez se casa Isabel con don Rodrigo. Y Diego vuelve a Teruel dos horas después de cumplirse el plazo, a las once.

Como señala Cotarelo, Pérez de Montalbán tomó algo de la obra de Tirso de Molina titulada *Los amantes de Teruel* (1635): «los actos primero y tercero son muy distintos a los de Tirso; el segundo muy semejante hasta hay versos iguales». En la comedia de Pérez de Montalbán

la leyenda ha sufrido un grave cambio, se evitó la repetición de la indecorosa escena de sacar el cadáver en hombros del esposo de Isabel, haciendo a ésta morir en su casa y no en la iglesia, con lo cual también ganó la regularidad del drama. La leyenda, pues, estaba fijada; ni en decencia, ni en propiedad, ni en verosimilitud (dada la naturaleza del asunto) había ya nada que pedirle (que en el siglo XVII lo era bastante) para la rápida mudanza de Isabel, y explicar la tardanza del mancebo, cosas ambas que otro poeta de genio se encargará de hallar, pero entretanto la comedia de Montalbán satisfacía por entero los gustos de nuestros abuelos (Cotarelo: 1905: 21).

Yagüe, Tirso de Molina y Montalbán escribieron la versión de la leyenda que merecen ser tenidas en cuenta para el estudio de los textos literarios. No obstante, existen otras obras de los mismos siglos que deben también mencionarse. Así, Suárez de Deza publica en 1663 *Comedia burlesca de los Amantes de Teruel* que es una parodia de Montalbán. En el año 1672 en el *Atlas Bleu* hay una breve referencia a los Amantes. Utrillas Navarro en su manuscrito (1675) habla de los Amantes (Labandeira, 1980: 242).

La leyenda inspiró a muchos escritores desde el siglo XVI hasta finales del XIX. Podemos encontrar numerosas versiones casi en todos los géneros tanto poesía, teatro o novela, recopiladas y ordenadas según los géneros por Salvador García Castañeda (1990: 12-13). En poesía se encuentran *La Historia lastimosa y sentida de los dos tiernos amantes Marcilla y Segura, naturales de Teruel, ahora nuevamente copilada y dado a luz por Pedro de Alventosa, vecino de dicha ciudad* escrita por Pedro Alventosa en el año 1555 que recogió la tradición oral, reflejada en el *papel escrito de letra antigua* referido por Yagüe de Salas. Antonio Serón escribió *Sylvia tertia ad Cynthiam (Silva tercera a Cintia)* en 1566 texto descubierto, traducido y estudiado por Gascón y Guimbao en *Los Amantes de Teruel. Antonio Serón y su silva a Cintia* (1908). Otra poesía se titula *El pelegrino curioso y grandezas de España* de Bartolomé de Villalba y Estaña en el año 1577, un largo poema de carácter pseudo histórico de unos 5500 versos. El hecho tiene lugar en los años 1280 o 1242, llamando a los dos jóvenes Marzilla y Segura, sin añadir otro nombre. Pascual Cayangos advierte que había visto este poema en Inglaterra, aunque nadie ha podido conseguir el texto; solo una nota de Gayangos que se contenta con señalar que ha descubierto que el suceso ya se conocía antes del *papel escrito de letra antigua* de Yagüe. En dicho poema por primera vez un autor cambia el plazo concedido a Diego: mientras los textos anteriores señalan siete años, en este poema son cinco años, con lo que se concede a los autores cierta libertad en cuanto al plazo. En 1588 Jerónimo de Güerta escribió su *Florando de Castilla* que dedica el canto IX a los Amantes donde se conservan los elementos básicos del relato. A pesar de que Salvador García Castañeda no lo menciona, existe un precioso soneto a los Amantes en el discurso segundo de *La constante Amarilis* (1616) de Suárez de Figueroa (Sotoca García, 2005: 83).

La epopeya trágica de Yagüe de Salas, *Los Amantes de Teruel. Epopeya trágica, con la restauración de España por la parte de Sobrarbe y conquista del Reyno de Valencia* fue publicada en Turia en 1616. Es posible, según Sotoca García, subdividir el texto de Yagüe en varias partes. En el documento primero, Yagüe hace una introducción advirtiendo que todos los personajes citados son reales y pertenecen al momento en que los sucesos tienen lugar. En otro documento, Yagüe menciona un *papel escrito de letra antigua* (Sotoca García, 2005: 18-19). Yagüe se basa en la

tradición oral y en que ésta era firme y estable en aquel momento, no por influencias de la literatura, sino por la transmisión oral y directa, de generación en generación (Sotoca García, 1980: 92). Según Cotarelo y Mori, hay dos aspectos muy importantes en cuanto al libro de Yagüe: uno es la historia sencilla y verdadera sobre la que hemos hecho mención con antelación basada en la transmisión directa; otra es la historia creada y desarrollada por el mismo Yagüe en su poema (Sotoca García, 2005: 15). Yagüe deja constancia de que su documento plasma hechos acontecidos en el año 1555, fecha en que la tradición de los Amantes cogía fuerza en la obra de Pedro de Alventosa; a su vez dicha historia tiene su origen en el año 1217. Yagüe, al publicar su obra en 1616, llamó por primera vez Diego a Marzilla, pues el nombre de Juan Martínez que consta en el documento era desconocido (Labandeira, 1980: 238). Un aspecto interesante de esta obra es la influencia que produjo en autores teatrales. El marido de Isabel es conocido aquí por Azagra, siendo la primera referencia a este apellido en relación con los Amantes. Por otra parte, «la hechicera Malafa engaña a Segura con una visión en la cual aparece Marzilla entregando una sortija a Felicia. Sospechando que es prenda de matrimonio, la amante decide casarse con Azagra. Recordemos también la Zulima de Hartzenbusch, que recurre al engaño de la infidelidad para lograr sus propósitos» (Cotarelo y Mori, 1903: 86). Algunos poetas dedicaron alabanzas a la epopeya de Yagüe. Entre ellos destacan nombres como Ricardo de Turia, Lope de Vega, Cervantes, Guillem de Castro, Jerónimo de Espejo y Zapata, el Padre Palencia, de la Compañía de Jesús en el Colegio Real de Salamanca, Lamberto Ortiz de Castro, el licenciado Antonio Bécquer Portugués, don Pablo de Castelvi y Jerónimo Sanz (Sotoca García, 2005: 109).

Nuestro relato folclórico también inspiró varias novelas como la de Isidoro Villarroya, *Marcilla y Segura o los amantes de Teruel Historia del siglo XIII*, de 1838. En el prólogo de esta obra la historia de los Amantes «se cuenta por modo muy abreviado y toda en fabla antigua» (Sotoca García, 2005: 8) sin cambiar literalmente el documento de Juan Yagüe de Salas. Manuel Fernández y González publicó *Los amantes de Teruel. Tradición de la Edad Media* en 1860. *Los amantes de Teruel* de José Hernández de Mas ve la luz en 1861 con el seudónimo de Renato de Castel León; y, finalmente, Luis Obiols publicó *Los amantes de Teruel, novela histórica popular* en el año 1894. Hay otra novela que se llama *Triste Deleytación* en que se

hace breve referencia a «Marzilla y su dama», sin duda «Los Amantes de Teruel». Es una novela en castellano que contiene una parte en catalán siguiendo las características de la novela sentimental y del amor cortés (Sotoca García, 2005: 80).

En cuanto a las versiones en el teatro español aparece por primera vez en 1581 la tragedia de Micer Andrés Rey de Artieda con el título *Los Amantes* a la que me he referido anteriormente. Rey de Artieda fue bastante fiel al suceso de los Amantes del *papel escrito de letra antigua* de Yagüe de Salas en cuanto al plazo de espera fijado en siete años y al lugar donde se oculta Juan para hablar con Isabel. Rey de Artieda utiliza el apellido Sigura para Isabel, como Bartolomé de Villalba en el poema, pero encontramos algunas diferencias: el autor ha creado al padre de Marzilla para que pida la mano de Isabel, mientras en la antigua versión Marzilla lo hace personalmente; la historia tiene lugar en el siglo XVI mientras en la antigua tiene lugar en el siglo XIII. La acción en esta tragedia se concentra en la vuelta de Juan a Teruel, dos horas después de transcurrido el plazo concedido por su enamorada y durante el viaje de regreso relata los acontecimientos anteriores. La comedia de Tirso de Molina se titula *Los Amantes de Teruel*. A pesar de que se considera como una versión contemporánea del poema de Yagüe, y como señala el mismo autor, solo algún fragmento o alguna escena recuerda a la redacción de Yagüe. Podemos decir que Tirso tuvo presente la tragedia de Artieda aunque el desarrollo de la acción es diferente (Sotoca García, 2005: 19). Tirso llama al amante Diego; es uno de los primeros autores en utilizar este nombre. De Tirso pasó a otros autores y de estos a la tradición. Amancio Labandeira señala que lo que más destaca en esta comedia es «la supresión de la escena de la cama». Isabel entra sola en la habitación, dialoga con Marzilla y sobreviene la muerte de éste. Tampoco en la comedia de Montalbán tiene lugar la muerte de Diego en escena, como las anteriores versiones. El autor ha suprimido la escena de la cama y del marido dormido al igual que Tirso; la muerte de Diego ocurre cuando los amantes están solos en la habitación.

El asunto de la comedia de Pérez de Montalbán inspiró a otros autores dramáticos. Después de la gran popularidad de la comedia de Montalbán, aparecen las primeras parodias sobre el mismo asunto. Casi todas estas obras proceden de Montalbán y pertenecen al siglo XIX: *Muérete y Verás* (1837) de Manuel Bretón de los Herreros; *Los amantes de chichón* (1848) de Juan Martínez Villergas y en la que

participaron también en su redacción Miguel Agustín Príncipe, Gregorio Romero Larrañaga, Eduardo Asquerino y Gabriel Estrella; *Los novios de Teruel* (1867) de Eusebio Blasco y Soler; y la zarzuela paródica de Ángel María Segovia, *Isabel y Marsilla* (1874).

En 1791 Francisco Mariano Nifo escribe una escena patética titulada *La casta amante de Teruel*, versión dramática de la leyenda no recogida por Salvador García Castañeda. Se trata de un monólogo de Isabel que se publicó por primera vez en Madrid por la Imprenta de don Josef de Urrutia en el año 1791. Se reprodujo en Valencia por Estevan en 1818; pero antes ya se había estampado en *La colección de los mejores papeles poéticos y composiciones dramáticas de Francisco Mariano Nifo: ofrécele al público don Manuel Nipho, capitán de los Reales Ejércitos*, en Madrid por Cano, en el año 1805. Por su parte, Luciano Francisco Comella publicó *Los amantes de Teruel*, escena trágica en el año 1794 que se inicia con la boda de Isabel y don Rodrigo. Isabel cree que Marsilla está muerto y «lanza imprecaciones, quejas, lamentos, invocaciones al cielo y al infierno». Finalmente, tras la verdadera muerte del protagonista, ella cae a su lado (Cotarelo y Mori: 22). Comella recupera de nuevo un personaje que se encuentra en la comedia de Montalbán: doña Elena, la prima de Isabel, aunque hay algunas diferencias en cuanto al carácter de ella. Después fue reimpressa en el año 1817 por la Imprenta de Ildefonso Mompié en Valencia, con el título *Los amantes desgraciados o los amantes de Teruel: escena trágico lírica; por don Francisco Comella*. Esta obra de Comella no ha vuelto a publicarse. Alrededor de 1800 se publica una obra anónima, *La Isabel*, tragedia en cinco actos. No tenemos datos sobre la fecha y el lugar de publicación, pero se supone que se representó alrededor de 1800 en Madrid, en el mismo año que su publicación..

Como veremos, Hartzbusch ofrecerá en sus diferentes versiones del drama *Los amantes de Teruel* una interpretación personal de las noticias y documentos que le habían llegado, haciendo que el suceso resulte más verosímil y más acorde con la literatura romántica.

2.1. El *papel escrito de letra antigua* (Anexo V)

El único objetivo de Yagüe de Salas al escribir su *papel escrito de letra antigua* es «dar fe de lo difundido, que él ya conocía» (Bueno Serrano, 2012: 74) aunque, como se ha señalado en páginas anteriores muestra algunos problemas que nos hacen dudar de su datación. Sin embargo, es importante señalar el uso del término *historia* en el título. Aunque este término hoy se entiende como copia de los «datos hechos que han ocurrido» (Bueno Serrano, 2012: 81), en la Edad Media y en el siglo XVI «la distinción no era diáfana, y no solo porque la historia la escriban los vencedores. Los elementos de ficción, con un interés propagandístico, mesiánico y legitimador (goticista a veces), eran abundantes y se identificaban con rasgos inherentes al género historiográfico» (Bueno Serrano, 2012: 82).

Por lo tanto, aunque Yagüe justifica que los sucesos ocurren en su pueblo, eso no evita hacernos dudar si son verídicos aunque en varias situaciones no deja de justificar lo que está diciendo. Así, utilizando las palabras «papel» y «antigua» quiere mostrar que es el texto más antiguo sobre los Amantes y como señala Bueno Serrano con «letra» se entiende tanto «palabra» como «signo gráfico» (2012: 74).

La fecha en que escribe Yagüe también es un punto discutido por los investigadores. Por un lado, 1616 indica claramente que Yagüe no puede partir solamente de la tradición oral, puesto que ya existe el *Decameron* de Boccaccio; por otro lado, Yagüe no concreta la fecha exacta en la que ocurren los acontecimientos en Teruel. Todo ello muestra parecido con los manuscritos de «Ferhat ile Şirin», pues tampoco sabemos en qué año llega a Amasya la tradición de contar esta historia aunque los primeros testimonios manuscritos datan el siglo XIX.

Además, el protocolo de Yagüe de Salas es una fuente importante para tener una idea de los aspectos principales de la tradicionalidad del relato. Por eso como punto de partida de la presente tesis hemos escogido el *papel escrito de letra antigua* para poder hacer su comparación con el relato turco. Como veremos en el siguiente capítulo y en los Anexos, la narración turca tiene muchas versiones en la tradición oral debido a los estudios realizados por los investigadores. Todas estas versiones parten de la narración oral y editada en libros de recopilación de los cuentos. Por otro

lado, «Los Amantes de Teruel» no tiene testimonios que se pueden considerar como versiones del folclore puesto que todos son literarios aunque parten de la tradición oral. Es por esta razón que tanto en este capítulo como en los siguientes capítulos solo tendremos en cuenta el *papel escrito de letra antigua*. Sin embargo, conocemos más versiones de la historia de los amantes señalados anteriormente y a estos se pueden incluir los romanceros como hace Bueno Serrano (2012: 92-153).

La característica más destacada de esta narración es su brevedad como señala el mismo Yagüe de Salas al final del relato (Anexo V, p.96) sobre todo comparando con las narraciones turcas. Evidentemente Yagüe tiene un objetivo único de dejar la historia escrita para conservar su tradicionalidad en el futuro sin añadir detalles como el nacimiento de los amantes, los sucesos extraordinarios, etc. tal y como ocurre en el relato turco. Aun así nos sirve para analizar este relato según su tradicionalidad y según los motivos folclóricos, pues, como señala Bueno Serrano, utilizar los motivos folclóricos tiene las siguientes ventajas (2012: 25):

- a) Objetivar los datos; b) remitir a una tradición previa que no conviene desechar; c) enriquecer los significados del relato; d) establecer filiaciones, dependencias y relaciones, paralelismos y concomitancias para explicar influencias; e) ampliar las estrechas miras del espacio turolense para insertar el relato en la cultura europea oriental y occidental, con la que seguramente se encontraran nuevas conexiones.

Por esta razón facilitamos el listado de los motivos folclóricos que contiene el *papel escrito de letra antigua*.

Los motivos folclóricos

F1041.1.1 Death for broken heart

F1041.1.3 Heart breaks from sorrow

H301 Excessive demand to prevent marriage

H335 Tasks assigned suitors. Bride as prize for accomplishment

H945 Tasks voluntarily undertaken

H1230.1 Quest (task) with the time limit accomplished at last minute

H1556.4 Fidelity in love tested

K1996 Soldier (sailor) absent from home for long period, returns

L393 Only love for offer

M149.1 Lovers vow to marry/love/only each other

M202 Fulfilling of bargain or promise

M205 Breaking bargains and promises

N383 Man falls death from sudden realization

N681 Husband (lover) arrives home just as wife (mistress) into marry another

T108 (B) Forced marriage

T108.1(B) Girl to be married against her will

T211.1.1 Girl force to marry before her sweetheart's returns.

T211.11 Girl force to marry before her sweetheart's returns. Faithful to her husband she refuses to give her former fiancé a kiss. He falls dead. She goes to his funeral and falls dead over his body

T131.1.3.1 Girl must marry father's choice

T23(B) Childhood sweethearts

T35.5 Lover goes to see his beloved in her husband's (or father's) house

T50.2.1 King unwilling to marry his daughter to a man not herequal

T57 Declaration of love

T61.5.2 Children ten ten and twelve years old betroth themselves

T80 Tragic love

T81 Death from love

T81.2 Death from unrequited love

T81.3 Girl falls dead over lover's body

T81.4 Man dies when the bride who has been denied to him kisses him

T84 Lovers treacherously separated

T86 Lovers buried in same grave

T88.1 Love kept up even after one of the parties is married to another

T91 Unequals in love

T91.5 Rich and poor in love

T91.5.1 Rich girl in love with poor boy

T92.2 Three victims of love

T97 Father opposed to daughter's marriage

T109 Avoiding marriage through pretext

W37.0.1 Man never breaks his word

Z72.0.1 Year time limit on quest / adventure

Como vemos en el listado, los motivos folclóricos, aunque no son tantos como en las narraciones turcas, certifican la tradicionalidad de la leyenda. Por otro lado, es obvio que inspira a las siguientes versiones sobre los Amantes, sobre todo las literarias. Debido a que este protocolo de Yagüe no pertenece a un género folclórico que tiene una estructura propia como pasa en *halk hikayesi*, no podemos analizar el relato siguiendo una estructura específica. Pero para entender las secuencias del relato y el uso del orden de los motivos folclóricos, en las próximas páginas facilitamos el resumen en secuencias y la repartición de los motivos folclóricos en el relato.

RESUMEN DE LOS AMANTES DE TERUEL

SECUENCIAS DE LAT	MOTIVOS FOLCLÓRICOS
<p>Juan Martínez de Marzilla de veintidós años está enamorado de Sigura, la única hija de Pedro Segura que es un hombre muy rico.</p>	<p>T91 T91.5.1</p>
<p>Los jóvenes se aman mucho por eso deciden casarse.</p>	<p>T23(B) T57 T61.5.2</p>
<p>El joven se lo dice al padre de la joven y el padre siendo muy rico, no le permite el matrimonio por no tener riqueza.</p>	<p>H301 H335 T50.2.1 T97 T109</p>
<p>Juan pide cinco años para ganar riqueza y la joven acepta esperarle.</p>	<p>H945 M149.1 T84 Z72.0.1</p>
<p>El joven lucha contra los moros y gana mucho dinero.</p>	

SECUENCIAS DE LAT	MOTIVOS FOLCLÓRICOS
Mientras tanto el padre y la joven esperan la vuelta de Juan.	W37.0.1
Pasando cinco años, como no vuelve el joven, el padre concede el matrimonio de su hija con otro hombre.	T108.1(B) T211.1.1 T131.1.3.1
Juan vuelve y viene a la casa de ella y le pide que le bese.	H1230.1 K1996 N681 T35.5 T88.1
Siendo casada con el otro, ella se niega a besarle y Juan muere.	T81 T81.2 T81.4 F1041.1.1 F1041.1.3 H1556.4 M383

SECUENCIA DE LAT	MOTIVOS FOLCLÓRICOS
Ella cuenta todo a su marido, como pasara a otra mujer. Como la reacción del marido ha sido para culpar la mujer, ella cuenta todo a su marido y llevan el cadáver a la casa del padre de Juan.	
Al día siguiente, todo el pueblo se entera de la muerte de Juan.	
La joven se acerca al cadáver de su amante, le besa y se queda allí sobre el cuerpo.	T81.3 T211.1.1
Cuando la gente descubre que se cae muerto, el marido cuenta todo lo que pasa la noche anterior y todo el mundo enterándose de la causa de la muerte de los amantes, deciden enterrar los amantes en el mismo sepulterio.	T86 T92.2

Figura 8. Resumen de «Los Amantes de Teruel» según las secuencias y motivos folclóricos

CAPÍTULO III.

**ORIGEN Y TESTIMONIOS ORALES Y
LITERARIOS DE «FERHAT İLE ŞİRİN»**

Uno de los temas más recurrentes de los cuentos populares de Turquía es el protagonizado por un héroe que sufre de un amor trágico. Los *aşık* no solo cuentan los sucesos que vive el héroe para conseguir a su amante, sino que tratan de reflejar la vida cotidiana y las tradiciones de las tierras donde tienen lugar los acontecimientos. Como mencionamos en el capítulo primero de la primera parte de esta tesis, los *aşık*, sin alterar el tema principal de *halk hikayesi*, añaden algunos motivos de acuerdo con las costumbres, la edad o la situación social de su público, con la intención de transmitir un fin didáctico. Aunque la mayoría de los textos escritos preislámicos no llegaron a Turquía, los que existen señalan que en la literatura turca se encuentran cuentos populares antes del siglo XIV. Las ediciones y publicaciones de estos cuentos de Anatolia generalmente se encuentran en las bibliotecas de distintos países.

Para los turcos, estos cuentos son muy importantes, pues gracias a ellos obtienen información sobre la vida, la cultura y la historia. El amor entre dos jóvenes es un tema universal que ha tenido interés en todos los lugares y en todas las épocas de la historia. Los títulos de estos cuentos generalmente se corresponden con los nombres de los dos amantes, separados por la conjunción *ile*, que significa ‘con’ en castellano. Ésta se utiliza para poner énfasis en la unión entre los dos amantes, en vez de *ve*, que significa ‘y’. El primer ejemplo de este tipo de cuentos es la historia de amor de «Yusuf y Züleyha»,¹⁰ que se escribe en el siglo XIII (Özarlan, 2006: 11). A diferencia de otros cuentos populares de tema amoroso, este es el que tiene testimonios más antiguos, pues se encuentra en los libros sagrados de diferentes doctrinas religiosas. Aunque el objetivo original de este cuento era transmitir un mensaje religioso válido para diferentes creencias, con los años se han eliminado estos rasgos de la historia y se ha convertido en *halk hikayesi*.

Entre los cuentos populares turcos podemos destacar «Kerem ile Aslı», «Ferhat ile Şirin», «Mahmiri ile Hurşit», «Melikşah ile Güllühan», «Leyla ile Mecnun», «Mahmut ile Elif», «Derdiyok ile Zülfüsiyah», «Razınıhan ile Mahfiruze»,

¹⁰ Como la utilización de ‘con’ en castellano es extraña en este contexto, optamos por traducir los títulos utilizando la conjunción copulativa ‘y’. Este cuento en español se encuentra en Deyermond (1973: 212).

«Tahir ile Zühre», «Arzu ile Kamber», «Şah İsmail ile Güllüzar», «Gül ile Sitemkar» y «Asuman ile Zeycan».

Entre *halk hikayesi* de más nombre que siguen vivos en la literatura oral de Turquía —después de «Ferhat ile Şirin»— se encuentran «Arzu ile Kamber» y «Tahir ile Zühre». En «Arzu ile Kamber», el relato transcurre en un pueblo donde viven Kamber y Arzu. Los dos tienen fama por su belleza, pero no se conocen. Un día se encuentran por casualidad al lado de una fuente y se enamoran a primera vista. A partir de ese momento se ven cada día en el mismo sitio. Arzu tiene una abuela que quiere dar su mano a un hombre rico. La abuela se entera del amor que comparten Kamber y Arzu y no lo consiente: Kamber proviene de una familia pobre, razón que utiliza como pretexto para querer que se vaya para conseguir fama y dinero. En realidad, su intención es aprovechar la ausencia de Kamber para llevar a cabo el matrimonio que ha proyectado. Así, cuando Kamber se marcha del pueblo, ella da la mano de Arzu a un hombre rico. En el día de la boda, Kamber vuelve al pueblo y se entera de que su amante se va a casar con otro. A Arzu le llega la noticia de que ha vuelto su amante. Así que Arzu urde un plan para escapar de la boda: quiere ir a casa de su marido con el caballo de Kamber, porque sabe que su caballo la puede llevar a él. Pero ella, entre tanta gente, no encuentra la oportunidad de escapar de su destino y vuelve de nuevo a casa de su marido. Kamber, sin tener otra opción, muere de pena. Al enterarse de este desgraciado suceso, Arzu va a ver al cuerpo de su amado y ruega a Dios para que le quite su vida. Finalmente muere sobre el cadáver de su amante. La abuela, aunque los jóvenes ya están muertos, no acepta esta unión. Para separar sus cuerpos, se acuesta entre ellos y ruega a Dios que le arrebaté también su vida y muere en el acto. En recuerdo de esta trágica historia, dicen que cada año crece una rosa roja en la tumba de Kamber y una blanca en la de Arzu. Después crece una planta negra entre estas dos rosas y les separa, simbolizando el papel de la abuela.

En «Tahir ile Zühre», la historia transcurre en un palacio en el que viven un rey y su ayudante. Ninguno de los dos tiene hijos, por eso ruegan a Dios para que les haga padres. Finalmente lo consiguen: el rey tiene una hija y su ayudante un hijo. Los dos chicos crecen juntos y, cuando se hacen mayores, la amistad que comparten se

convierte en amor. El rey no quiere que su hija se case con un hombre pobre y decide enviar a Tahir a otras tierras para que gane dinero y fama. Pero cuando el muchacho se marcha con la orden del rey, le encarcelan. Mientras tanto, el rey prepara la boda de su hija, Zühre, con un hombre rico que está enamorado de ella. Tahir, consigue salir de la prisión y vuelve para ver a su amada. Cuando el rey se entera, lo condena a muerte. Tahir entiende que su unión con Zühre no es posible en este mundo y muere de pena. Al oír que ha muerto su amado, Zühre ruega a Dios para que le arrebatase su vida y al momento muere sobre el cuerpo de Tahir. El rey, arrepentido por impedir este amor, decide enterrar a los dos amantes juntos.

Estos dos *halk hikayesi* suelen transmitirse haciendo énfasis en los elementos religiosos. De hecho, se subraya el amor humano y su desviación positiva al amor de Dios. Se trata siempre de relatos amorosos, pero con un fuerte componente religioso. Los primeros testimonios que se conservan de ambas historias se encuentran en turco otomano con grafía árabe, lo cual señala una posible transmisión más oriental que europea. No obstante, estas dos historias se parecen mucho a «Los Amantes de Teruel» en cuanto a la estructura y a los motivos folclóricos. Sobre todo el final, pues coinciden en la muerte por amor de los enamorados. Como señalamos anteriormente, a diferencia de todas estas narraciones, el sentimiento que une a Ferhat y Şirin es un amor plenamente humano, como el que inspira el relato español. En ambos casos los sucesos y los personajes se sitúan en este mundo, incluso se tienen como históricos. En «Ferhat ile Şirin» tiene sus orígenes, como se verá, en la literatura iraní, en *mesnevi* donde se cuentan las hazañas de Hüsrev y su amor hacia Şirin. Después la historia se convierte a *halk hikayesi* y sigue conservando la tradición en las tierras turcas. Aunque existen diferentes teorías en torno al origen de la leyenda de «Los Amantes de Teruel» debemos contar con la posibilidad de que le preceda la *novella* de Boccaccio. El *papel escrito de letra antigua* de Yagüe de Salas, como señalamos en el capítulo anterior, puede haberse inspirado en esta versión utilizando los nombres de los personajes que vivieron realmente en el Teruel para certificar que los sucesos son verídicos. En fin, esta narración se convierte en una leyenda española y sigue viva en el acervo popular de España, como ocurre con la historia de los amantes turcos. Teniendo en cuenta todos estos aspectos —el origen, el tipo de sucesos, la aparición de personajes históricos—, consideramos pertinente la comparación de

estos dos relatos, descartando *halk hikayesi* que se han resumido anteriormente, puesto que es imprescindible tener en cuenta no solamente la similitud de los acontecimientos narrados, sino el origen de los relatos, su evolución y su transmisión.

«Ferhat ile Şirin», la leyenda turca objeto de este estudio, es de origen iraní. Forma parte de la literatura clásica escrita de Irán y se ha convertido en una narración oral que ha permanecido viva durante muchos siglos no solo en las tierras de Anatolia sino también en otras tierras de origen turco. Como se verá, esta historia, que antiguamente era iraní, se convierte, en tierras turcas, en *halk hikayesi*. La versión oral de «Ferhat ile Şirin» contiene una parte de *Hüsrev ü Şirin* (Özay, 2009: 9), un *mesnevi* del que hay muchas versiones de diferentes poetas. Al pasar de la literatura clásica a la tradición oral, tanto la forma de la narración como los personajes, el lugar histórico y geográfico y algunos sucesos cambian. Así pues, la narración oral de «Ferhat ile Şirin» cambia su forma y se convierte en prosa, pero consigue conservar algunos versos de este género literario.

La historia trágica de Ferhat se encuentra por primera vez en literatura oral de Irán como parte de la biografía de Hüsrev, un personaje histórico de dicho país. Como mencionamos, en la literatura escrita podemos clasificar esta historia como *mesnevi*, un género de los países árabes y otomanos parecido a los romances. Inicialmente, eran poemas que narraban sucesos de personajes históricos, pero con el tiempo los poetas adoptaron los poemas épicos románticos como tema de este género. La primera versión escrita de parte de este *halk hikayesi* es un testimonio histórico de Firdevsi, *Şehname*. En este solo se narra el amor entre Hüsrev y Şirin; Ferhat no tiene ningún papel en el poema. En cuanto a la primera versión literaria, fue escrita por el conocido poeta iraní, Hakim Senai, en el siglo XII. Después, Nizami escribió otra versión. Estos tres poetas inspiraron a muchos autores de la literatura iraní. De hecho, se encuentran treinta y una versiones de la historia (Gökalp, 2009: 496).

A través de la traducción de la obra de Nizami por parte de Kutb, la historia entra en la literatura turca. Más tarde los poetas turcos Şeyhi y Ali Şir Nevai escriben las mejores versiones que han inspirado a veintiún poetas turcos. Tanto en la literatura iraní como en la turca podemos encontrar versiones importantes de esta

historia. Sin embargo, algunos no quieren olvidar su origen y prefieren nombrar a Ferhat como Hüsrev, titulado su obra *Hüsrev ü Şirin*.

Las primeras versiones escritas de *halk hikayesi* de Turquía son principalmente textos que reproducen la historia en el momento de ser contada, es decir, una transcripción de los relatos orales conservados en ocasiones en manuscritos. Así ocurre con nuestro texto Anexo I:¹¹ el primer manuscrito se encuentra en la biblioteca de la Universidad de Atatürk, en Turquía y también en la Biblioteca Nacional (Milli Kütüphane) con el número de lugar 06 MK.Yz A 2878/2. Tiene 53 páginas, 27 de las cuales están dañadas y algunas de sus partes no se pueden leer claramente. Al final del texto aparece «1261», por lo que se supone que esta es la fecha en que se escribió.



Figura 9. Manuscrito de Historia de Ferhad y Şirin. Primera página

¹¹ Las versiones que se utilizan en las próximas páginas están extraídas del estudio de Metin Özarlan (2006: 19-31)

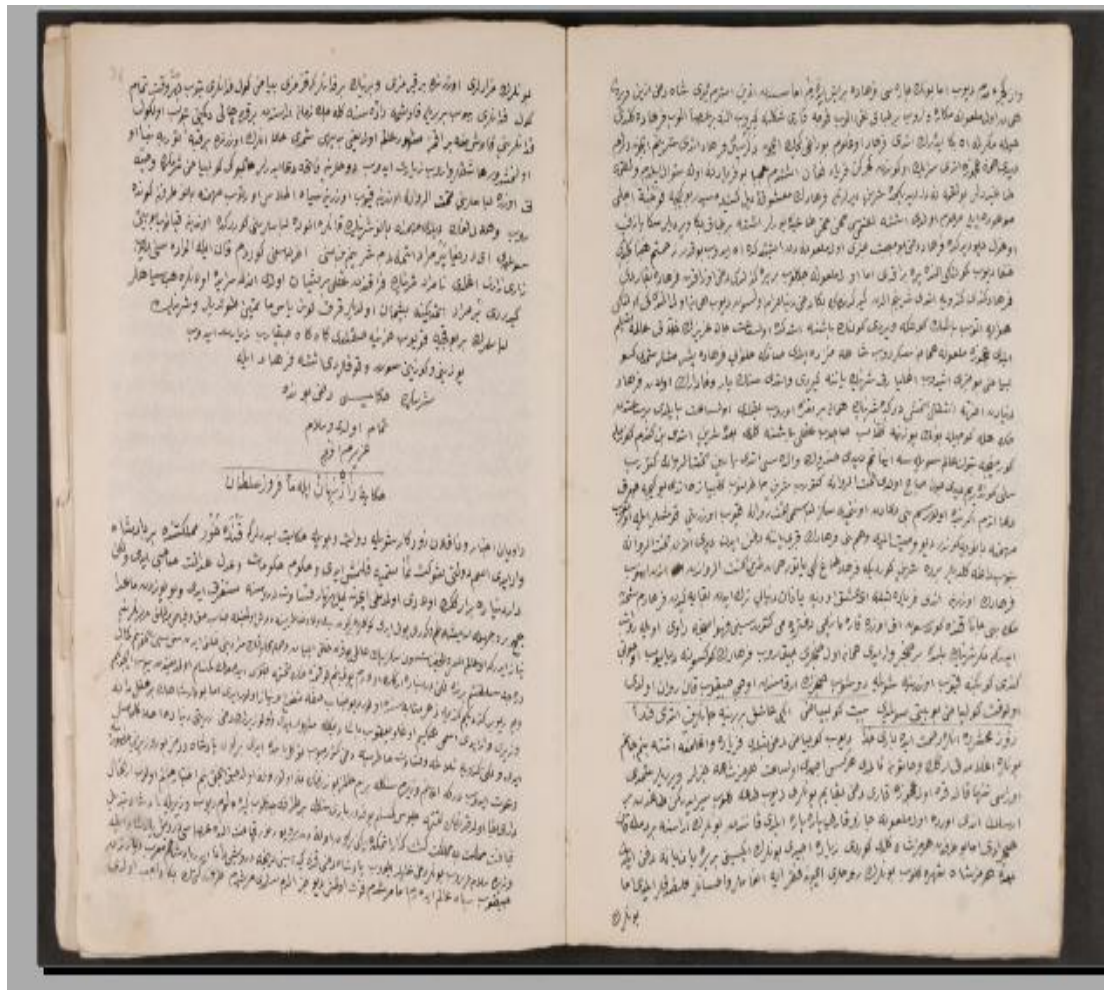


Figura 10. Manuscrito de Historia de Ferhad y Şirin. Página 36

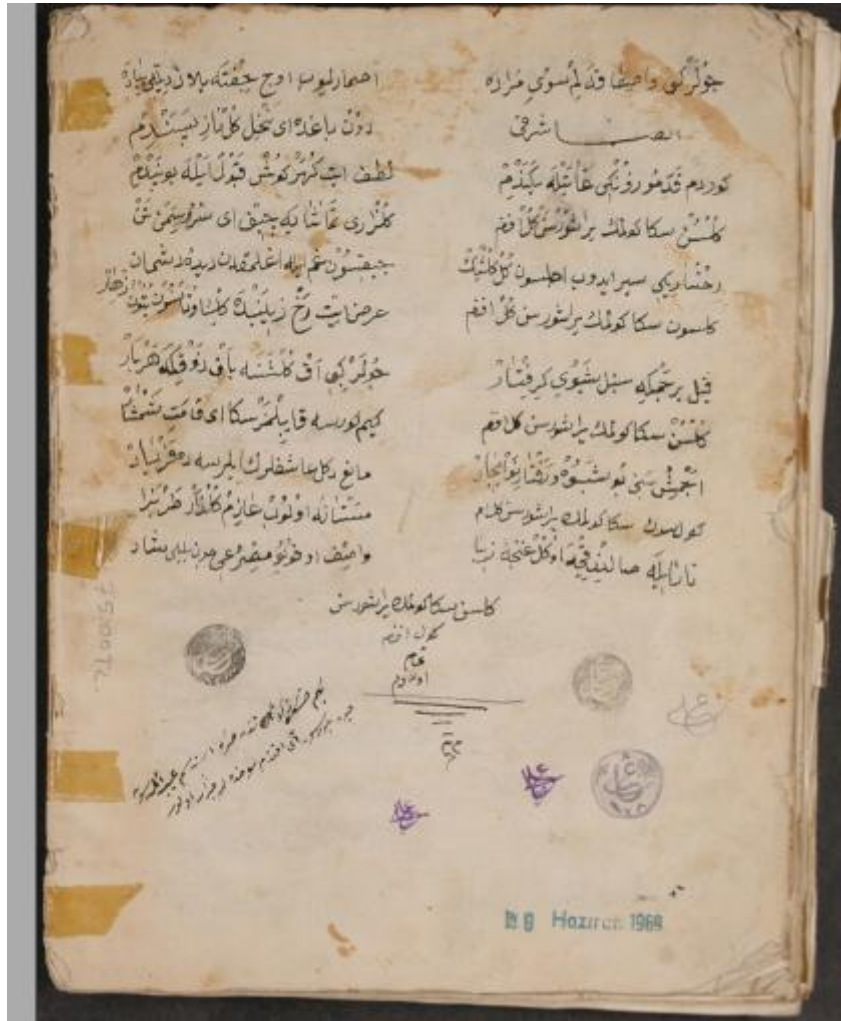


Figura 11. Manuscrito de Historia de Ferhad y Şirin. Última página

A parte de este texto existen otras 8 versiones orales que han sido manuscritas en distintos momentos (algunas de las cuales no proporcionan la fecha) (Özarslan, 2007: 19.20):

Ferhat ile Şirin, Autor: -, Fecha: 1261, Lugar: Universidad de Atatürk (Turquía)¹²

Ferhad ile Şirin, Autor: -, Fecha: -, Lugar: Biblioteca Nacional (Ankara, Turquía)

¹² Anexo I

Ferhad u Şirin, Autor: -, Fecha: -, Lugar: Biblioteca de Konya (Turquía)

Cönk, Autor: Yusuf Efendi, Fecha: -, Lugar: Biblioteca Nacional (Ankara)

Ferhad u Şirin, Autor: -, Fecha: -, Lugar: Biblioteca de Gazi Hüsrev (Bosnia Hersegova)

Ferhad u Şirin, Autor: -, Fecha: -, Lugar: Biblioteca de Hidiv (Egipcia)

Ferhad u Şirin, Autor: -, Fecha: -, Lugar: Biblioteca de Bodlein (Nueva York, Estados Unidos)

Ferhad u Şirin, Autor: -, Fecha: -, Lugar: Biblioteca Nacional de Inglaterra

Ferhad ile Şirin (Karagöz oyunları), Autor: Hayali Memduh Bey, Fecha: -, Lugar: Biblioteca de Atatürk (Estambul)

El relato varía de acuerdo con los géneros literarios, como libros de cuentos, poemas y otros géneros, a los que pertenecen las distintas versiones, a las cuales se les denomina textos modernos. Se trata de litografías de los manuscritos, que denominaremos en adelante para facilitar la lectura como litografías. En el caso de nuestra historia las litografías que conservamos son, según el estudio Özarlan (2007: 22-27):

Título: *Ferhad ile Şirin hikayesi* Autor: - Fecha: 1299 Lugar: -

Título: *Ferhad ile Şirin Yahud Kayınvalide* (El libro de Karagöz)
Autor: - Fecha: - Lugar: ÖZEGE

Título: *Ferhad ile Şirin*, Autor: -, Fecha: 1914, Lugar: ÖZEGE

Título: *Ferhad ile Şirin*, Autor: Himmetzade y Behramzade, Fecha: 1923, Lugar: ÖZEGE

Título: *Ferhad ile Şirin*, Autor: Himmetzade y Behramzade, Fecha: 1925, Lugar: ÖZEGE

Título: *Ferhad ile Şirin*, Autor: -, Fecha: -, Lugar: -

Título: *Ferhad ile Şirin*, Autor: Halid Ziya Uşaklıgil, Fecha: 1909, Lugar: ÖZEGE

Título: *Hikaye Ferhad ile Şirin ve Raznihan ile Mahfiruze Sultan*, Autor: -, Fecha: 1882, Lugar: Colección de Gül Derman¹³

Título: *Hikaye-i Ferhad ile Şirin*, Autor: -, Fecha: 1340?, Lugar: Biblioteca de HAGEM

Título: *Hikaye-i Ferhad ile Şirin ve Hikaye-i Raznihan ile Mahfiruze Sultan*, Autor: -, Fecha: -, Lugar: Colección de Gül Derman

Título: *Hikaye-i Ferhad ile Şirin ve Hikaye-i Raznihan ile Mahfiruze Sultan*, Autor: -, Fecha: 1908, Lugar: Colección de Muammer Özergin

Título: *Hikaye-i Ferhad ile Şirin ve Hikaye-i Raznihan ile Mahfiruze Sultan*, Autor: -, Fecha: -, Lugar: Colección de Gül Derman

Título: *Hikaye-i Ferhad ile Şirin ve Hikaye-i Raznihan ile Mahfiruze Sultan*, Autor: -, Fecha: -, Lugar: Colección de Gül Derman

Título: *Hikaye-i Ferhad ile Şirin ve Hikaye-i Raznihan ile Mahfiruze Sultan*, Autor: -, Fecha: -, Lugar: Colección de Malik Aksel

Título: *Hikaye-i Ferhad ile Şirin ve Hikaye-i Raznihan ile Mahfiruze Sultan*, Autor: -, Fecha: -, Lugar: Colección de Muammer Özergin

Título: *Hikaye-i Ferhad ile Şirin*, Autor: -, Fecha: -, Lugar: ÖZEGE

Título: *Hikaye-i Ferhad ile Şirin*, Autor: -, Fecha: -, Lugar: ÖZEGE (dibujado)

Título: *Hikaye-i Ferhad ile Şirin*, Autor: -, Fecha: -, Lugar: Biblioteca de la Universidad de Ataturk

¹³ Anexo II

Título: *Hikaye-i Ferhad ile Şirin*, Autor:-, Fecha: 1859, Lugar:-

Título: *Hikaye-i Ferhad ile Şirin*, Autor:-, Fecha: 1864, Lugar: ÖZEGE (dibujado)

Título: *Hikaye-i Ferhad ile Şirin*, Autor:-, Fecha: 1874, Lugar: ÖZEGE (dibujado)

Título: *Hikaye-i Ferhad ile Şirin*, Autor:-, Fecha: 1870, Lugar: -

Título: *Hikaye-i Ferhad ile Şirin*, Autor:-, Fecha:-, Lugar: ÖZEGE (dibujado)

Título: [Ferhad ile Şirin] no se sabe exactamente el título, Autor:-, Fecha: 1921, Lugar: Colección de Celal Yalvaç

Título: *Ferhad ile Şirin*, Autor:-, Fecha: 1869, Lugar: ÖZEGE

Título: *Ferhad ile Şirin Hikayesi*, Autor:-, Fecha:-, Lugar: ÖZEGE

Título: *Ferhad ile Şirin Hikayesi*, Autor:-, Fecha:-, Lugar: ÖZEGE

Título: *Ferhad ile Şirin Hikayesi*, Autor:-, Fecha: 1914, Lugar: ÖZEGE

Título: *Ferhad ile Şirin Hikayesi*, Autor:-, Fecha:-, Lugar: ÖZEGE

Título: *Tevatür ile Meşhur ve Mütearef olan Ferhad ile Şirin Hikayesi*, Autor: -, Fecha: 1855, Lugar: ÖZEGE

Título: *Tevatür ile Meşhur ve Mütearef olan Ferhad ile Şirin Hikayesi*, Autor: -, Fecha: 1879-1880, Lugar: Colección de Malik Aksel

Título: *Tevatür ile Meşhur ve Mütearef olan Ferhad ile Şirin Hikayesi*, Autor:-, Fecha: 1890, Lugar: Colección de Muammer Özergin

En cuanto a sus versiones literarias publicadas como libros, con modificaciones propias de *halk hikayesi*, existen algunas versiones de cuentos:

Título: *Ferhat ile Şirin: el cuento turco*, Autor: -, Sebat Matbaası, İstanbul, 1930

Título: *Ferhad ile Şirin Hikayesi*, Autor: -, Sebat Matbaası, İstanbul, 1930

Título: *Ferhad ile Şirin*, Autor: Muharrem Zeki Torgay, Fecha: 1931, Lugar: İstanbul,

Título: *Ferhad ile Şirin*, Autor: Selami Münir Yurdatap, Fecha: 1937, Lugar: İstanbul

Título: *Ferhad ile Şirin*, Autor: Süleyman Tevfik Özzoroğlu, Fecha: 1939/40, Lugar: İstanbul

Título: *Ferhad ile Şirin*, Autor: -, Fecha: 1944, Lugar: İstanbul

Título: *Hüsrev ile Şirin*, Autor: Nizami, Fecha: 1949, Lugar: İstanbul, 1949

Título: *Ferhad ile Şirin*, Autor: -, Fecha: 1959, Lugar: İstanbul

Título: *Ferhad ile Şirin*, Autor: Selami Münir Turdatap, Fecha: 1961, Lugar: İstanbul

Título: *Ferhad ile Şirin*, Autor: Remzi Daniş Korok, Fecha: 1971, Lugar: İstanbul

Título: *Ferhad ile Şirin*, Autor: -, Fecha: 1975, Lugar: İstanbul

Título: *Ferhad ile Şirin*, Autor: M. Faruk Gürtunca, Fecha: 1982, Lugar: İstanbul

Título: *Ferhad ile Şirin, Tevatür ile Meşhur ve Mütearef olan Ferhad ile Şirin Hikayesi*, Autor: -, Fecha: 1982, Lugar: İstanbul, (Özarslan, 2007: 27).

En cuanto a los poemas, se encuentran tanto en la literatura turca (Özarslan, 2007: 37-38)¹⁴ como en la persa. Las versiones más modernas son obras de teatro.

Como mencionamos, las primeras versiones de la literatura persa corresponden al poema de Nizami, llamado *Hüsrev ü Şirin*, del siglo XII. Le sigue el poema de Emir Hüsrev, del siglo XIII, titulado *Şirin ü Hüsrev*. En el siglo XIV nos encontramos dos versiones: uno es de Arifi, que narra la historia en su obra *Ferhadname*, e Imadüddin Fakih, en la obra *Ortak*. En el siglo XV, Selimi escribe *Şirin ü Ferhad* y Hatifi, *Şirin ü Hüsrev*. Aunque en Turquía antes se pensaba que había una obra titulada *Ferhad u Şirin* de Hüseyin Baykara, tras diversas investigaciones se ha descubierto que el poema pertenece a un autor persa llamado Gazürgani. En el siglo XVI, solo se encuentran dos versiones de la historia tituladas *Ferhad u Şirin*, otras siete versiones llevan el nombre de *Hüsrev ü Şirin*.¹⁵ En los siglos XVII, XVIII y XIX se encuentran muy pocas versiones de la historia y todas llevan el nombre de *Hüsrev ü Şirin*.¹⁶

En la literatura turca, las versiones consideradas literarias se encuentran en el siglo XIV con la obra de Kutb, que hemos mencionado anteriormente y que es la traducción del poema de Nizami. Le sigue otro poeta que se llama Fahri. Los dos poetas titulan sus obras *Hüsrev ü Şirin*. El poema de Şeyhi, titulado *Hüsrev ü Şirin*, data el siglo XV. Le sigue Ali Şir Nevai, autor de la primera versión turca, a la que denomina *Ferhad ü Şirin*. En el siglo XVI se encuentran 14 versiones de *halk*

¹⁴ Genceli Nizami, *Hüsrev ü Şirin* (s. XII); Kutb, *Hüsrev ü Şirin* (s. XIV); Germiyanlı Şeyhi, *Hüsrev ü Şirin* (s. XV); Ali Şir Nevai, *Hüsrev ü Şirin* (s. XV); Ahmed Rıdvan, *Hüsrev ü Şirin* (s. XV); Muidi, *Hüsrev ü Şirin* (s. XV); Sadri, *Hüsrev ü Şirin* (s. XV); Hayati, *Hüsrev ü Şirin* (s. XV); Harimi, *Ferhad ü Şirin* (s. XV); Ahi, *Hikayet-i Şirin ü Perviz ve Rivayet-i Gülgün-ı Şebdiz* (s. XV); Celili, *Hüsrev ü Şirin* (s. XV); Lamii, *Ferhadname* (s. XVI); Arif Çelebi, *Ferhad ü Şirin* (s. XVI); Şani, *Ferhadname* (s. XVI); İmamzade Ahmed, *Hüsrev ü Şirin* (s. XVI); Halide, *Hüsrev ü Şirin* (s. XVI); İdris Bey, *Hüsrev ü Şirin* (s. XVI); Fasih Ahmed Dede, *Hüsrev ü Şirin* (s. XVII); Salim, *Hüsrev ü Şirin* (s. XVIII); Mustafa Ağar Nasır, *Hüsrev ü Şirin* (s. XIX); Nakam, *Ferhad ü Şirin* (s. XX); Ömer Baki, *Ferhadname* (?); Hüseyin Baykara, *Ferhad ü Şirin* (s. XVI).

¹⁵ Los que llevan el nombre de *Ferhad ü Şirin* son de los poetas Visal y Urfi y los que denominan *Hüsrev ü Şirin* son de Kasmi, Kevseri, Şapur, Mir Muhsin, Asaf Han, Şerif Kaşi, Vasli. (Tavukçu, 2000: 147)

¹⁶ Los poetas del siglo XVII son Ruhu'l Emin, Marıki, Hindu, İbrahim Edhem, Hızri; el siglo XVIII son Nami, Şihab-ı Türşizi; y el siglo XIX sólo aparece Şu'le (Tavukçu, 2000: 147).

hikayesi, de las cuales solo una se titula *Ferhad u Şirin* y dos, *Ferhad-name*. Las otras 11 versiones se denominan a *Hüsrev ü Şirin*, conservando el nombre original de la historia.¹⁷ En este siglo nos encontramos con una obra titulada por *Şirin ü Perviz*, de Ahi que es la única versión donde el héroe se llama Perviz. En el siglo XVII, solo se observa una versión de Fasih Ahmed Dede, titulada *Hüsrev ü Şirin*; en el siglo XVIII, dos versiones: uno de Salim, *Hüsrev ü Şirin* y otra de Ömer Baki titulada *Ferhad-name*. En el siglo XIX se encuentran dos obras: una de Mustafa Ağa Nasır, *Hüsrev ü Şirin*, y otra de İsmail Nakam, *Ferhad u Şirin*.

Como podemos ver, aunque originariamente este *halk hikayesi* contaba el amor entre Hüsrev y Şirin (tal y como se refleja en el título de las obras), en algunas versiones los poetas o autores han preferido que el héroe fuera Ferhat. Especialmente en la literatura turca se encuentran más versiones con este título. Tavukçu, en su artículo citado (2000: 144-146), explica sus razones para elegir Ferhad en vez de Hüsrev. En primer lugar, debido a la simpatía hacia el personaje de Ferhat; en segundo lugar por las creencias religiosas; finalmente, por cuestiones políticas. El público se siente más fácilmente reflejado en el personaje de Ferhat y en su situación social, pues Hüsrev es un rey, mientras Ferhat es del pueblo. Es un personaje que solo dispone de su profesión y su amor, que sufre y debe luchar por conseguir a su amante, a diferencia del personaje Hüsrev, que tiene todo el poder y el dinero. Así que, para conseguir el interés del público, los autores deciden elegir Ferhat. Por otro lado, el autor turco, Ali Şir Nevai, y el persa, Arifî, al explicar por qué han elegido a Ferhat como héroe de su obra, explican que, debido su fin trágico en la historia original, que se mata por Hüsrev después de revelar su amor hacia Şirin, pensaron que Ferhat merecía ser el protagonista de esta historia. En cuanto a las razones religiosas, como explica Tavukçu, Hüsrev rompe la carta del profeta que le envía un día de su sultanato. Pensando que este caso puede causar una protesta de los lectores musulmanes, los autores cambian el nombre.

Aunque no podemos asegurar a ciencia cierta cuál es la primera versión turca literaria del siglo XX de la historia de «Ferhat ile Şirin», muchos investigadores

¹⁷ Los poetas que escribieron las versiones denominados como *Hüsrev ü Şirin* son: Ahmed-i Rıdvan, Muidi, Sadri, Hayati, Celili, Efşancı, SAhiri, İmamzade Ahmed, Halife, Mehvi; Harimi denomina su obra como *Ferhad ü Şirin* y Lamii y Şani titulan su obra como *Ferhad-name* (Tavukçu, 2000.: 148)

señalan como el primer texto de este siglo *Hüsrev ve Şirin* de Manastırlı Mehmet Rifat y *Ferhat ile Şirin* de Mehmet Rauf Uşaklıgil (1909). Por otro lado, la historia inspira a diferentes autores que la versionan en diferentes géneros como poesía, novela, teatro, ópera y danza, y los géneros de teatro turcos como *gölge oyunu*,¹⁸ *ortaoyunu*,¹⁹ *meddah*.²⁰

En *Gölge oyunu* Karagöz y Hacivat cuentan la historia de «Ferhat ile Şirin». A un lado de la cortina se halla un palacio y en el otro lado, una montaña. Karagöz pregunta a Hacivat para qué sirven y entonces Hacivat cuenta la historia. Los dos jóvenes se enamoran, pero la madre de Şirin no quiere dar la mano de su hija a Ferhat. Hacivat habla con la madre y ella propone a Ferhat que traiga el agua a la ciudad de Amasya, donde viven ellos, excavando la montaña de Elmadağ y así podrá conseguir la mano de su hija. Ferhat, aunque cumple el deseo de la madre, no puede convencerla para que le deje casarse con su hija. Entonces la madre decide enviar la falsa noticia de la muerte de Şirin por medio de una bruja. Al oír la noticia, Ferhat

¹⁸ *Gölge oyunu*: es un género de teatro representado por títeres hechos de piel detrás de una cortina blanca. El origen del género se sitúa en varios países de Asia, pero el más conocido es de China: un comandante lamentaba mucho la muerte de su mujer, así que a un ayudante suyo se le ocurrió la idea de traerle la sombra de su mujer. Puso una cortina blanca y detrás de esta, una luz. Entonces pasó una señora y el comandante soñó que era su mujer. Supuestamente los turcos se inspiraron en los mongoles. En Turquía este género se cuenta mediante dos personajes famosos, Karagöz y Hacivat, que son personajes reales que vivieron a principios del siglo XIV. Son dos trabajadores al servicio del rey. Mientras trabajaban bromeaban, contaban chistes, cuentos y leyendas y no dejaban trabajar sus colegas. Así pues, el sultán les condenó a pena de muerte. Después de su muerte, el pueblo nunca volvió reírse. El sultán se arrepintió tanto de su decisión que, un día, un artista decidió realizar este arte recreando la sombra de estos personajes. A partir de ese día, Karagöz y Hacivat se convirtieron en uno de los más importantes géneros dramáticos de la cultura turca. (La referencia se ha tomado desde la página web www.karagöz.net)

¹⁹ *Ortaoyunu*: es un tipo del teatro que se representa en plazas en que los actores actúan sin tener el guion escrito. Todas las representaciones de este género se escenifican con una caravana grande, que simboliza la casa, y otra pequeña, que simboliza la tienda, y una silla. Tiene temas generales, conocidos por todo el mundo, como leyendas, cuentos populares, etc. Los personajes no son personalidades, sino personas comunes que se pueden encontrar en la calle. Por eso los nombres no son particulares, sino son epítetos, como «el hombre que lleva gorro», «el árabe», etc. Este género se caracteriza por el diálogo entre dos o tres personas a través del que se cuenta la historia actuando.

²⁰ *Meddah*: En este género una persona cuenta cuentos actuando. No tiene escenario ni decoración ni un vestuario especial. El actor se sienta en una silla y empieza a contar cuentos, leyendas, etc. Es el arte típico de los otomanos se realiza tanto en palacio como en cafeterías de pueblos. El hombre cuenta la historia escenificando los sucesos Solo se ayuda de un pañuelo y un bastón. Con este material cuenta cualquier suceso. El mayor talento del actor de *meddah* es utilizar los distintos dialectos de los personajes, distintas voces según los sexos, etc. Hacia finales del siglo XVI, en Turquía, era en un género en que solo se contaban los sucesos históricos del país, pero en el siglo XVII se añadieron los temas cotidianos. A partir del siglo XIX se hizo muy popular porque empezaron a abrir cafeterías especiales para representar este género.

mata a la bruja y está a punto de suicidarse cuando llega Karagöz y le dice que la noticia es falsa. Así, los enamorados se unen y la historia acaba felizmente.

También el cine turco ha tomado la historia de «Ferhat ile Şirin». En Turquía, Nuri Akıncı dirigió una película titulada *Ferhat ile Şirin* en 1966 y otra con el mismo título se rodó por İsmail Koushan en 1970. En el año 1978 se realiza otra película por Ejder İbrahimov, *Bir Aşk Masalı Ferhat ile Şirin* (*La leyenda de amor Ferhat ile Şirin*) basada en el libreto de Nazım Hikmet: una colaboración turco-ruso en la que actúan famosos actores turcos y rusos.

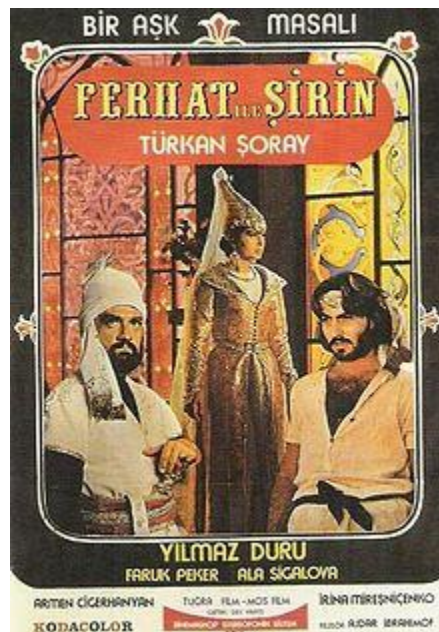


Figura 14. Cartelera de la película *Bir Aşk Masalı Ferhat ile Şirin* (1978)

Al mismo tiempo que la historia de los amantes turcos se transmite gracias a diferentes autores literarios que se inspiran en ella, los textos que reproducen las primeras versiones orales manuscritas como *halk hikayesi* tuvieron una nueva vida por estas mismas fechas, pues las primeras versiones escritas de la tradición oral en *halk hikayesi* aparecen en el siglo XIX como copias de la narración oral. Como señala Başgöz (1988), estas aparecen hacia 1830. De hecho, Boratav (1946) señala que los mismos *halk hikayesi* también datan de los años 1870-1880, así como los primeros *roman* (novelas) modernas de la literatura turca. Estas copias que al principio eran

manuscritas, después se copian en litografías de los manuscritos y finalmente se publican como libros.

En este momento es preciso señalar que el 12 de julio de 1932, el fundador de la República Turca, Mustafa Kemal Atatürk, lleva a cabo una «revolución de la lengua» en Turquía para modernizar el turco. Es una de las revoluciones que encabezó para que la sociedad turca alcanzara la modernidad de los países europeos y estuviera al día de las novedades del mundo. Se llevaron a cabo muchos cambios revolucionarios en el campo de la educación, de la lengua e incluso en la manera de vestir. Por ejemplo, antes de dicha revolución, el alfabeto que se utilizaba en Turquía era el árabe, mientras que los turcos hablaban turco-otomano. Eso causaba dificultades a la hora de escribir la lengua porque el alfabeto árabe no era suficiente para representar los sonidos de la lengua turca. La gente acabó utilizando palabras persas por no poder escribir correctamente las propias. Así pues, Atatürk decidió cambiar el alfabeto árabe por el latino, el cual ofrece una mejor correspondencia a los sonidos de esta lengua, y eliminó las palabras que provenían de otras lenguas.

Esta revolución de la lengua también afectó a *halk hikayesi*. Para no perder las tradiciones antiguas y, además, tener versiones turcas con el nuevo alfabeto, en el año 1937 se pide que se reescriban los cuentos folclóricos turcos con el nuevo alfabeto y que se sustituyan las palabras persas por palabras turcas. «Ferhat ile Şirin» se reescribe por Talip Apaydın en 1965. La modernización de *halk hikayesi* no solo se queda en la lengua, sino que los autores, al reescribir sus cuentos, modernizan el tema y los personajes. Y es que, juntamente a la revolución de la lengua, se dieron muchas otras revoluciones —como la del vestido, la de la educación, la de los derechos de las mujeres, etc.—, que afectaron a los personajes. Por ejemplo, mientras que Şirin es solo el símbolo de la belleza en las narraciones anteriores a esta revolución (es decir, solo se hablaba de su apariencia física), después de esta, se empiezan a mencionar los sentimientos de Şirin tanto como los de Ferhat. Mientras que en la narración oral se menciona el trabajo de Ferhat como si fuera un don divino, en las narraciones literarias escritas después de la revolución de la educación, se menciona a un maestro, responsable de los logros en su profesión. Se puede hacer una larga lista con las diferencias que aparecen a partir de la revolución de Turquía, pero será en el análisis

de los textos donde veremos detalladamente cómo todos los cambios que sufren las últimas versiones están relacionados con esta revolución.

El asunto de la leyenda no queda limitado a Turquía e Irán sino que, por ser países cercanos, se desarrolla también en distintas tierras como Uzbekistán, Uigur, Turkmenistán, Asia Central y Azerbaiyán. En Uzbekistán, especialmente en los siglos XIX y XX, se escribieron variantes de la leyenda por Ali Şir Nevai, escritor persa que escribió la leyenda en la lengua de Oğuz oriental. La obra de Ali Şir Nevai inspira a un escritor uigur, Abdurrahim Nizari, quien reescribe la leyenda conservando los puntos generales de la obra de Nevai, pero sin incluir los pensamientos o descripciones del autor persa. En los siglos XVII y XVIII, la leyenda se reescribe por el autor Omer Baki y, en la literatura contemporánea de los uigures, el autor Armiye Ali Minsehid tiene una versión de la leyenda.

En cuanto a Turkmenistán, aunque se creía que la leyenda solo se transmitía de forma oral, las últimas investigaciones demuestran que la leyenda se ha publicado dos veces como cuento popular de este país.

En Asia Central, su transmisión oral ha tenido más éxito que la escrita. Un investigador ruso de origen alemán, Rudloff, realizó una edición en la que recopiló cuentos de origen asiático, entre los cuales publica una versión oral de la leyenda con el título «Şirin» (Radloff, 1886), el nombre de la amante.

En Azerbaiyán encontramos la leyenda tanto en la literatura escrita como en la literatura oral. En cambio, no se encuentran versiones de «Ferhat ile Şirin» en Kirguistán, Kazajistán ni tampoco en Yakutia. Por eso nos inclinamos a pensar que el cuento fue inspirado en Irak.

Por otro lado, se publican también varias versiones en Armenia y en Bulgaria. Los investigadores armenios revelan que la leyenda se hace popular después del siglo XII, cuando se publica el poema de Nizami, y las versiones se basan principalmente en este poema.

«Ferhat ile Şirin» no solo han vivido entre las páginas de poemas o libros de cuentos en estas regiones, sino en otras artes como en el teatro, la ópera o el cine. Un compositor de Azerbaiyán, Üzeyir Hacıbeyli, tiene una ópera sobre la leyenda que muy aplaudida tras su representación. Basándose en esta ópera, Ali Seyh'ul Islami escribe una ópera en Irán. En 1961 se pone en escena por Arif Melikov, cuyo libreto se escribe por Nazım Hikmet. A partir de esta fecha, la ópera se representa muchas veces.

3.1. «Ferhat ile Şirin» (Anexos I – IV)

Los textos antiguos de «Ferhat ile Şirin», aunque se supone que son muchos, son muy difíciles de encontrar. Es posible que al aparecer nuevas versiones en la literatura turca adaptados a la vida contemporánea de los lectores, los textos antiguos de esta historia perdieran prestigio. Por otro lado, debido al desconocimiento del idioma, muy pocos investigadores de este campo en Turquía pueden analizarlos. Como señalamos anteriormente, los textos antiguos de la historia están escritos en otomano-turco, idioma que desconoce la nueva generación a causa del alfabeto. El otomano-turco era escrito en alfabeto árabe y, aunque los antropólogos sí que generalmente pueden leerlo, no están interesados en hacer investigaciones sobre *halk hikayesi*, sino en otros temas propios de su campo. Para realizar un análisis científico adecuado, creemos que es necesario investigar el origen de los textos antiguos para observar las modificaciones y la evolución de la historia en la literatura turca.

Los cuatro textos de «Ferhat ile Şirin» que vamos a resumir se hallan dentro del apartado «Anexos» de esta tesis, con las traducciones al español. Los primeros dos textos —uno, manuscrito, y el otro, la litografía del manuscrito— originariamente estaban escritos en alfabeto árabe y se han copiado a partir de la narración de *aşık* de Amasya. Un investigador turco, Metin Özarslan, ha editado los textos en alfabeto latino —que es el que los turcos utilizamos hoy en día— en su libro *Ferhat ile Şirin. Mukayeseli bir araştırma* (2006: 169-327). El investigador mencionado transcribe los textos sin hacer cambios —ni pone puntuación, porque no existe en letras árabes—. Los textos que presentamos son traducción nuestra, bajo la

revisión de un traductor profesional, con el fin de conseguir una traducción que conservara la originalidad de las narraciones. Hemos optado por la traducción literal para conservar la originalidad de las narraciones, sobre todo en Hikaye-i Ferhad ile Şirin (yazma) (Historia de Ferhad y Şirin Manuscrito) y Hikaye-i Ferhad ile Şirin (taş baskı) (Historia de Ferhad y Şirin Litografía) (Anexos I, p.1-38 y Anexo II, pp. 39-75). Por lo tanto existen muchas expresiones y dichos que no tienen sentido en el idioma de llegada. Los conservamos dado que estos se refieren a conceptos y elementos culturales que se explicarán más adelante. En el mismo libro, se halla una versión de la historia propia de la tradición oral de Azerbaiyán que no incluimos en esta tesis por pertenecer a otra cultura. De todas formas, se trata de la misma historia que la del manuscrito, con algunos cambios en las partes en verso. Los últimos dos textos también son copias directas de las narraciones de los *aşık* que se encuentran en trabajos de algunos investigadores sobre antropología: Friedrich Wilhelm Radloff (1986) y Hülya Akay (1973), respectivamente.

En cuanto a la versión en azerí, «Ferhat ve Şirin», no la traducimos al castellano, es decir no está incluido en los Anexos, porque es prácticamente igual que el Anexo I, sobre todo la parte en verso, y también por la falta del conocimiento del idioma. Aquí incluimos el resumen solo para mostrar que el relato turco inspira también a los narradores de otros países como Azerbaiyán.

El Anexo III contiene «Şirin», la edición de Radloff, que publica el texto por primera vez en alemán en 1886 y después en turco en 1999, y por último, en el Anexo IV se presenta «Ferhat ile Şirin» que es la narración de Sivas, la ciudad próxima a Amasya.

Gracias a estas versiones podemos analizar la evolución de la narración oral según el narrador y la época. Todas estas versiones son copias directas de la narración oral de un *aşık*. Conllevan verso y prosa, características propias del género. Debido a la dificultad que presenta la comprensión de las versiones traducidas en los Anexos de la presente tesis, a continuación facilitamos unos resúmenes para facilitar su lectura.

3.1.1. Historia de Ferhad y Şirin²¹

En Horasan vive una reina que se llama Mehmene Banu. Tiene una sobrina, la hija de su hermana, que es famosa por su belleza, Şirin. Mehmene Banu quiere construir un palacio para ella. El arquitecto construye el palacio utilizando siete colores diferentes y su hijo Behzad realiza un retrato de la muchacha. Şirin, al visitar el palacio ve a Ferhad y se enamora de él. Para mostrar su amor a Ferhad, le tira una naranja de oro. Al tomar la naranja de oro, Ferhad se enamora de Şirin. A Mehmene Banu le gusta tanto el palacio de su sobrina que quiere que construyan otro para ella. Mientras tanto, la criada de Şirin se da cuenta de la relación amorosa entre los jóvenes.

Un día se encuentra un manantial y Mehmene Banu quiere que el agua llegue hasta la puerta de su palacio. Propone, entonces, que a quien lo logre le concederá todos sus deseos. Ferhad acepta el reto. Desea ser el portero del palacio para poder ver a su amada todos los días. Ferhad, en 40 días, según algunos narradores, o en un año, según otros, trae el agua excavando la montaña.

Mientras tanto, Mehmene Banu revela a Şirin su amor hacia Ferhad y quiere casarse con él. Şirin se lamenta mucho al conocer su propósito, pero, al ver su tristeza, la criada le ayuda a ver a su amado Ferhad. Un día alguien del palacio ve a dos amantes hablando y avisa a Mehmene Banu. A causa de los celos, Mehmene Banu decide encarcelar a Ferhad. Ferhad, en sus días de cautiverio, escribe y canta poemas a Şirin. Un día, Mehmene Banu sueña que Ferhad le advierte de que, si no le deja libre, su futuro será fatal. Por eso, al día siguiente, deja que Ferhad salga de la cárcel.

Ferhad, consciente de que la unión con su amada es imposible, se retira a la montaña y empieza a vivir con los animales salvajes. Todo el pueblo habla del amor entre los dos amantes y lo oye hasta el rey de otro pueblo, Hürmüz Şah. Él, testigo del amor desesperado de Ferhad, le promete que le va a pedir la mano de Şirin a Mehmene Banu. Cumpliendo su promesa, envía una carta a Mehmene Banu, pero ella

²¹ Anexo I y Anexo II, pp. 1-75. Aunque el texto contiene algunas variantes el argumento y el orden de los sucesos es, en esencia, el mismo relato.

se niega a dar la mano de su sobrina. Es más, esta carta causa una guerra entre los dos pueblos.

La guerra acaba sin un vencedor porque cada día muere una persona de cada bando. Así pues, ambos gobernantes deciden poner fin al enfrentamiento. No obstante, esto no significa que Mehmene Banu se rinda: para que Hürmüz Şah y Ferhad se conviertan en enemigos, envía una bruja con el retrato de Şirin al hijo del rey Hürmüz Şah, para que se enamore de ella. Al ver la foto, Hüsrev se enamora de Şirin y dice a su padre que quiere casarse con ella. Hürmüz Şah, conocedor de que el verdadero amante de Şirin es Ferhad, no quiere que se case su hijo con ella, pero al mismo tiempo tampoco quiere perderle. Por este motivo, el rey decide pedir a Ferhad que cumpla una tarea imposible para no tener que cumplir su deseo y poder pedir la mano de Şirin para su hijo. Hürmüz Şah pide a Ferhad que traiga el agua a su pueblo. Solo si lo consigue le pedirá la mano de Şirin. Ferhad excava la montaña todos los días sin descanso y consigue traer el agua al pueblo. Los oponentes al amor de Şirin y Ferhad, al darse cuenta de que su plan ha fracasado, mandan a una bruja que lleve a Ferhad una noticia falsa sobre la muerte de Şirin. Al oír la noticia, Ferhad se suicida. Tras la muerte de su amado, Şirin también se suicida sobre su cadáver. Mehmene Banu entiende entonces el poder del amor y decide enterrar a los dos amantes juntos. Dicen que cada año crece una rosa roja en la tumba de Ferhad y una blanca en la de Şirin, pero después crece una planta negra entre las dos rosas y les separa.

3.1.2. «Ferhad y Şirin» de Aşık Ali²²

En un lugar desconocido, vive un rey con su hija Şirin. El rey ordena que le construyan un palacio y encomienda esta tarea a Benna Bilal y a su hijo, Ferhad. Cuando el palacio está terminado, Şirin y su padre van a verlo. Şirin y Ferhad se enamoran a primera vista.

Ferhad revela a su madre el amor que siente hacia Şirin, pero ella se declara en contra de esta relación. La madre de Şirin también se entera de la situación y

²² Abbasov (1972). Esta versión, que se cuenta en Azerbaiyán, no está incluida en el Anexo.

prohíbe a su hija ver a Ferhad. Sabe que su esposo jamás daría la mano de su hija a un hombre pobre y que, si se da cuenta de la relación, querrá matar a los amantes.

Ferhad y Şirin siguen viéndose de todas formas. Pero la prima de Şirin, Badam —que también está enamorada de Ferhad—, cuenta toda la situación al rey. El rey quiere que alguien traiga agua al pueblo. Sin creer que sea posible, promete a Ferhad que, si consigue hacerla llegar hasta puesta de palacio, le va a dar la mano de su hija. Aunque finalmente Ferhad lo consigue, el rey, para ganar tiempo y no tener que darle la mano de su hija, le pide otra cosa: construir un palacio para su hija.

Mientras tanto un hombre rico, Hesrov, se enamora de Şirin y pide su mano. El rey lo acepta y da la mano de su hija a este hombre rico. Las familias empiezan a prepararse para la boda. Puesto a que es el mandamiento de su padre, la madre de Şirin obliga a su hija a casarse con Hesrov, aunque Şirin no quiera casarse con una persona que no ama ni amará nunca. Pero, al final, Şirin acepta casarse con Hesrov con una condición: se casaría con él pero nunca le vería la cara ni una sola vez más. En caso de incumplirla, le mataría. Hesrov, al oír estas palabras, decide matar a Ferhad para que ellos puedan ser felices. Una bruja asegura a Hesrov que Ferhad va a morir y envía a Ferhad la noticia falsa de que Şirin ha muerto de amor. Al oír la noticia, Ferhad se suicida y, cuando Şirin se entera, también se quita la vida al lado de su amado. Los padres de los jóvenes deciden, finalmente, enterrarlos juntos.

3.1.3. Şirin (La edición de Radloff)²³

Un rey reza a Dios que le conceda tener hijos. Así es como nace Ferhat. Ferhat, recién nacido, ya parece un niño de 3 o 4 meses. Un día en que el rey sale a cazar, ve un ciervo. Lo persigue hasta llegar a una casa en la montaña y entiende que tiene un dueño. Entonces, el rey pregunta al hombre de la casa por qué está viviendo en la montaña y este le cuenta su historia: cuando vivía en un pueblo de China, vio un retrato de la hija del rey y se enamoró de ella. Para olvidarla subió a la montaña y se quedó a vivir allí. El padre de Ferhat quiere ver el retrato de la chica, pero al mirarlo

²³ Anexo III, pp.76-87

también se enamora de ella. Pidiendo permiso al hombre, se lleva el retrato consigo y, a partir de ese día, no puede vivir ni puede gobernar su pueblo. Sus súbditos deciden encerrar el retrato bajo llave en una caja para que el rey pueda desempeñar sus tareas.

A los cinco años, Ferhat aparenta 15 y, en la escuela, es capaz de aprender dos idiomas extranjeros. Una noche sueña con una chica que se llama Şirin y se enamora locamente de ella en su sueño. A partir de ese día se pone enfermo. El rey, preocupado por su hijo, decide que le construyen siete casas para que cada día de la semana pueda celebrar una fiesta en una casa diferente. Al terminar las casas, Ferhat quiere verlas. En una de ellas, se encuentra una caja cerrada y manda que la abran. Dentro, descubre el retrato de la chica de sus sueños y se desmaya allí mismo. Tras contárselo a su padre, se marcha del pueblo en busca de esta chica.

Después de un viaje largo y difícil, encuentra el pueblo de Şirin, donde sus gentes están excavando algo. Él pregunta por lo ocurrido y le cuentan que, tras la muerte de su padre, Şirin, en sus responsabilidades como sultana, ordenó que alguien hiciera llegar el agua hasta la puerta de palacio. Después de tres años, tres mil personas lo habían intentado sin éxito. Al oír el nombre de su amante, Ferhat decide excavar la montaña él solo. Finalmente consigue cumplir el reto y llamar la atención de Şirin, que quiere conocer el fuerte hombre que consiguió traer el agua. En un primer momento, Ferhat se desmaya al ver a su amante, pero después le cuenta toda su historia. Al escuchar todo lo que ha hecho por ella se emociona y se enamora de él, por lo que decide construir una casa al lado del manantial del agua y vivir allí con Ferhat.

En otro pueblo, el hijo de un sultán también está enamorado de Şirin y quiere casarse con ella. Pero ella, como está enamorada de Ferhat, rechaza su proposición. Este, al oír su decisión, declara la guerra entre los dos pueblos. Sin embargo, el pueblo de Şirin vence la guerra gracias a la lucha heroica de Ferhat.

Para vengarse, el hijo del sultán encarcela a Ferhat y vuelve a pedir la mano de Şirin. Al final comprende que Şirin no va a casarse con él mientras Ferhat siga vivo y decide matarle. Una bruja le ayuda y le lleva una noticia falsa a Ferhat según la cual Şirin se ha casado con otro hombre y es tan feliz que ya no se acuerda de él ni le

nombra. Al oír las palabras de la bruja, Ferhat muere de pena. Después le llega la noticia a Şirin y decide que le va a enterrar ella sola. Lleva el cuerpo de su amante a su casa al lado del manantial, donde muere abrazada a él. Al abrir la puerta, todo el pueblo ve los amantes abrazados y los entierran juntos.

3.1.4. Ferhat y Şirin²⁴

Érase una vez, el rey de un castillo de alrededor de la ciudad de Amasya que murió. Tenía dos hijas: Cihan Banu y Şirin. Cihan Banu empieza a gobernar al pueblo y no quiere casarse, pero tampoco permite a su hermana que lo haga. Un día, quiere construir un palacio para ella. Llama al pintor Bahset y a su hijo Fahret para que lo pinten. Şirin visita el palacio y se enamora de Fahret a primera vista. Para llamar su atención y mostrarle su amor le tira manzanas. Fahret, en verla, también se enamora de ella.

Al acabar el palacio, Cihan Banu quiere que le traigan agua al palacio desde un lugar tan lejano que para hacerlo hay que excavar una montaña. Nadie acepta tal reto salvo Fahret, que lo hace sin ninguna duda. Le dice a Şirin que puede traer el agua en 20 días si ve la cara de su amada todos los días. Sin embargo, Şirin, temiendo a su hermana, no puede ir todos los días y Fahret lo acaba en 32 días. Mientras tanto, Cihan Banu revela a Şirin su amor hacia Fahret y que quiere casarse con él. Şirin, al enterarse, se lamenta mucho. Al ver su tristeza, la criada le ayuda a ver a su amado, Fahret. Un día, alguien en el palacio ve a dos amantes hablando y avisa a Cihan Banu. Cihan Banu decide encarcelar a Fahret por celos. Fahret, en sus días de cautiverio, escribe y canta poemas a Şirin. Un día, Cihan Banu sueña que Fahret le dice que si no le deja libre, su futuro será fatal. Al día siguiente, deja que Fahret salga de la cárcel.

Fahret, consciente de que la unión con su amada es imposible, se retira a la montaña y empieza a vivir con los animales salvajes. Todo el pueblo habla del amor

²⁴ Anexo IV, pp. 88-93. Es la versión más conocida y contada en Turquía. Se denomina «El cuento de Sivas», ciudad próxima a Amasya donde tienen lugar los sucesos.

entre los dos amantes y lo oye hasta el rey de otro pueblo, Hürmüz Şah. Este promete a Fahret que va a pedir la mano de Şirin a su tía para él. Para cumplir su promesa, envía una carta a Cihan Banu, pero ella rechaza su propuesta y empieza una guerra entre los dos pueblos.

Cada día muere una persona de cada bando, así que los dos gobernantes deciden poner fin a la guerra. Aun así, Cihan Banu no se rinde y para enfrentar a Hürmüz Şah y Fahret, envía a una bruja con la foto de Şirin al hijo del rey Hürmüz Şah para que se enamore de ella. Hüsrev se enamora de Şirin al ver la foto y dice a su padre que quiere casarse con ella. Hürmüz Şah, consciente de que el verdadero amor de Şirin es Fahret, no quiere que su hijo se case con ella, pero al mismo tiempo quiere complacerle. Es así como el rey decide pedir a Fahret que cumpla una misión imposible de realizar para que el rey ya no tenga que cumplir su deseo. De este modo, podría pedir la mano de Şirin para su hijo sin mala consciencia.

El rey pide a Fahret que traiga el agua a su pueblo. Solo si lo consigue le pedirá la mano de Şirin. Fahret excava todos los días sin descanso la montaña para traer el agua al pueblo y lo consigue. Los personajes malos del cuento, al ver que no hay otra opción, mandan a una bruja que le lleve a Fahret la falsa noticia de que ha muerto Şirin. Al oír la noticia, Fahret se suicida. Con la muerte de su amante, Şirin también se suicida sobre el cadáver de Fahret. Cihan Banu, con la muerte de los amantes comprende el poder del amor y decide enterrarlos juntos. Dicen que cada año crece una rosa roja en la tumba de Fahret y una rosa blanca en la de Şirin, pero después crece una planta negra entre estas dos rosas y las separa.

3.2. Análisis comparativo de los textos

En este apartado se analizan pues, estos cuatro textos que son los cuatro textos principales que se han conservado en las bibliotecas turcas y que son las únicas versiones escritas de esta historia. Como los nombres son muy largos, vemos conveniente utilizar abreviaturas de los textos. Por lo tanto, la «Historia de Ferhad y Şirin», manuscrita, será a partir de ahora **HFŞM**; la «Historia de Ferhad y Şirin», que

es una litografía, **HFŞL**; «Şirin», de la edición de Radloff, **Ş**, y por último «Ferhat y Şirin», que es cuento de Sivas, será **FŞS**.

Como vemos en los resúmenes de los relatos, el número los personajes de las narraciones varían. Así, en HFŞM y HFŞL hay muchos personajes, mientras en las últimas versiones (**Ş** y **FŞS**) se reducen bastante. Sin embargo, los protagonistas son los mismos en los cuatro relatos: hay dos amantes, un personaje que está en contra de la unión de los amantes (Mehmene Banu / Cihan Banu / Rey) y un hombre enamorado de la protagonista (Hüsrev), aunque cambia su nombre según la época y el narrador. El único personaje que conserva su nombre en todas las versiones es la protagonista, Şirin. Por otro lado, el protagonista nos señala claramente la evolución de la narración. Como señalamos anteriormente, después de la revolución del idioma en Turquía, los nombres que finalizaban con «d», empeizan a finalizar con «t». Por lo tanto, el protagonista, en HFŞM y HFŞL se llama Ferhad mientras que en la versión más moderna, en **Ş**, es Ferhat. No obstante, en la versión de la narración de Sivas, **FŞS**, según el dialecto de la región, el narrador lo pronuncia como Fahret aunque el título es el mismo. Ya que se trata de una cuestión relacionada con la la pronunciación del narrador, este cambio tiene lugar también con el nombre del padre del protagonista, Behzat.

HFŞM y HFŞL son iguales en cuanto a los motivos, pero tienen algunas diferencias, que tendremos oportunidad de analizar, porque se hicieron algunas modificaciones al pasar del manuscrito a la litografía. En cuanto a **Ş**, aunque el editor no es turco, podremos analizar su percepción del aspecto cultural de la historia, así como el motivo por el cual se titula «Şirin», excluyendo el nombre del héroe. Por último, veremos la versión oral más moderna de la historia y podremos observar las diferencias entre los textos orales antiguos y modernos, sobre todo teniendo en cuenta que esta versión no es de un *aşık*, sino que se basa en la narración oral del habitante de un pueblo.

En la literatura oral de Turquía, los motivos ocupan un lugar muy importante. Por lo tanto los investigadores turcos han realizado algunos estudios y han editado

libros sobre los motivos que se encuentran dentro de los géneros *masal*,²⁵ *hikaye*,²⁶ *destan*²⁷ y *efsane*.²⁸ En el presente estudio, los textos se analizarán sobre todo por los motivos folclóricos según la escuela finlandesa, tomándolos del *Motif index of Folk Literature* (1961). Por otro lado, el género *halk hikayesi*, como hemos visto, desarrolla algunos rasgos concretos y algunos motivos determinados. Por esta razón, en el siguiente apartado se analizarán estos motivos como «Elementos culturales», donde se explicarán los aspectos culturales y los cambios que han sufrido estos aspectos según la época a la que pertenecen los textos. Por último, se presentarán las conclusiones señalando las razones por las que se observan tantas diferencias entre los textos, aunque pertenezcan al mismo género. No obstante, en este apartado no nos dedicaremos exclusivamente a los aspectos culturales del país, sino que nos servirá para ver el paso de los textos orales a la literatura, observando las diferencias que presentan y mostrando hasta qué punto los literatos se basaron en los textos orales. Al final, haremos una comparación entre los textos de «Ferhat ile Şirin» y los de «Los Amantes de Teruel» y destacaremos las diferencias culturales, estructurales y los motivos folclóricos entre dos historias parecidas y propias del acervo común de cada pueblo.

²⁵ Los libros sobre los motivos de *masal*: ALPTEKİN, Ali Berat (1982). *Taşeli Platosu Masallarında Motif ve Tip Araştırması*, Erzurum, pp. 121-213; ŞİMŞEK, Esmâ (1990). *Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması*, Elazığ, pp.185-438; ÖZÇELİK, Mehmet (1993). *Afyonkarahisar Masalları Üzerine bir Araştırma*, Konya, pp. 99-352; KARA, Ruhi (1996). *Erzincan Masalları (Metinler ve İncelemeler)*, Erzurum, YARDIMCI, Mehmet (1990). *Yaşayan Malatya Masalları (Metinler ve İncelemeler)*, Malatya.

²⁶ Los libros sobre los motivos de *hikaye*: KARADAĞ, Metin (1984). *Erzurum ve Çevresinden Derlenen Halk Hikayeleri Üzerinde Araştırmalar*, Erzurum; TÜRKMEN, Fikret (1983). *Tahir ile Zühre*, Ankara, pp.177-198; ASLAN, Ensar (1990). *Halk Hikayelerini İnceleme Yöntemleri Yaralı Mahmut Hikayesi Üzerinde Bir İnceleme*, Diyarbakır, pp. 43-60; DUYMAZ, Ali (1992). *Kerem ile Aslı Hikayesi Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma*, Elazığ, pp. 271-339; ÇOLAK, Faruk (1994). *Şah İsmail Hikayesi Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma*, Kayseri, pp. 85-136; ŞİMŞEK, Esmâ (1987). *Arzu ile Kamber Hikayesi Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma*, Elazığ, pp. 137-185; YILDIZBAŞ, Süleyman (1993). *Asuman ile Zeycan Hikayesi Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma*, Elazığ, pp. 48-68.

²⁷ Los libros sobre los motivos de *destan*: KÖKSAL, Hasan (1984). *Battalnamelerde Tip ve Motif Yapısı*, Ankara, pp. 132-146; ÖZKAN, İsa (1989). *Abdurrahman Han Destanı*, Ankara,; KARADUT, Zekeriya (1996). *Koroğlu'nun Zuhuru Kolu Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma*, Konya, .

²⁸ El libro sobre los motivos de *efsane*: SAKAOĞLU, Saim (1980). *Anadolu Türk Efsanelerinde Taş Kesilme Motifi ve Bu Efsanelerin Tip Katoloğu*, Ankara.

Los motivos folclóricos

Seguidamente facilitamos una lista general de los motivos folclóricos que se encuentran en los textos orales de «Ferhat ile Şirin».

B292 Animal as servant to man

B57D Animals serve men

B576.1 Animal as guard of person or house

D1810.8.2 Information received through dream

D1810.8.3 Warning in dreams

D1812.3.3 Future revealed in dream

D1812.3.3.9 Future husband (wife) revealed in dream

D1814.2 Advice received in dream

D1815.2 Magic knowledge of language of animals

D1830 Magic strength

F600 Persons with extraordinary powers

F610 Remarkably strong man

F1041.1.2.1 Lover dies beside dying [dead] sweetheart

F1041.1.1.4 Hearts break when lover are told beloved is dead

F1068.1 Tokens from a dream. Man brings objects received during dream.

H301 Excessive demands to prevent marriage

H1010 Impossible tasks

H1020 Tasks contrary to laws of nature

H1133 Task: building castle

M451.1 Death by suicide

N343 Lover kills self believing his mistress dead.

T10 Falling in love

T11 Falling in love with people never seen

T11.2 Love through sight of picture

T11.3 Love through dream

T15 Love at first sight

T24.1 Love-sickness

T24.6 Lover refuses food and drink

T30 Lovers' meeting

T31 Lovers' meeting: hero in service of heroine

T31.1 Lovers' meeting: hero in service of lady's father

T41 Communication of lovers

T42 Conversation of lovers

T80 Tragic love

T81 Death from love

T81.6 Girl kills herself after lovers' death

T86 Lovers buried in same grave

T91.5 Rich and poor in love

T91.5.1 Rich girl in love with poor boy

T92.8 Sisters in love with same man

Z72.0.1 Year time limit on quest / adventure

La difusión de los motivos según los textos es la siguiente:

HFŞM / HFŞL

T91.5.1 Rich girl in love with poor boy

T15 Love at first sight

T24.1 Love-sickness

F610 Remarkably strong man

T92.8 Sisters in love with same man

T31 Lovers' meeting: hero in service of heroine

B576.1 Animal as guard of person or house

T11.3 Love through dream

H1010 Impossible tasks

T80 Tragic love

T81 Death from love

N343 Lover kills self believing his mistress dead.

T81.6 Girl kills herself after lovers' death

T86 Lovers buried in same grave

M451.1 Death by suicide

Ş

T11.3 Love through dream

T24.1 Love-sickness

T24.6 Lover refuses food and drink

F600 Persons with extraordinary powers

F610 Remarkably strong man

D1815.2 Magic knowledge of language of animals

B57D Animals serve men

F1041.1.1.4 Hearts break when lover are told beloved is dead

T11.2 Love through sight of picture

F1041.1.2.1 Lover dies beside dying [dead] sweetheart

T80 Tragic love

T81 Death from love

T81.6 Girl kills herself after lovers' death

M451.1 Death by suicide

T86 Lovers buried in same grave

FSS:

T15 Love at first sight

T31 Lovers' meeting: hero in service of heroine

F1068.1 Tokens from a dream. Man brings objects received during dream.

B576.1 Animal as guard of person or house

N343 Lover kills self believing his mistress dead.

T81.6 Girl kills herself after lovers' death

T80 Tragic love

T81 Death from love

M451.1 Death by suicide

Estos motivos folclóricos se analizarán abajo y también, más detalladamente, en el capítulo IV de la primera parte de la presente tesis, donde se compararán con los motivos folclóricos de «Los Amantes de Teruel».

3.3. Estructura de los textos orales de «Ferhat ile Şirin»

En este apartado analizamos los textos según las funciones de Boratav, que establece su estructura basándose en *halk hikayesi* que se cuentan en toda Turquía. Abajo facilitamos un gráfico donde se encuentra la comparación de los cuatro textos:

Funciones	HFŞM	HFŞL	Ş	FŞS
Fasıl	-	-	-	-
Döşeme	<p>Página 1</p> <p>«Nuestra palabra es Ferhad y Şirin que se cree que [...]» p.1</p> <p>« [...] No había una chica más guapa que</p>	<p>Página 1</p> <p>«Se dice y se cuenta que en el clima de Irán, en el lugar de [...]» p.1</p> <p>« [...]Las ciudades alrededores tenían mucho</p>	<p>Las páginas 1 y 2</p> <p>«En unos tiempos... » p.1</p> <p>« [...] le llevaron todos los días al lugar donde trabajaban los artistas [...]»</p>	<p>Página 1</p> <p>«Había o no había. Había mucha gente de Dios. [...]» p. 1</p> <p>« [...] Y ella dice “de acuerdo mi hermana”. » p.</p>

	Mehmine Banu y ella tenía una hermana sultana que dejó este mundo [...]» p.1	miedo de Mehmine Banu que le regalaban cosas cada año [...]» p.1	p. 2 Motivos: B292, D1812.3.3, D1812.3.3.9, F600, T11, T11.2, T11.3, H1381.3.2.1	1
Tema principal	Entre las paginas 1-29 « [...] Despues de fallecer esta mujer quedó sola su hija en la casa que estaba muy cerca [...]» p.1 « [...] se fue a la cocina, hizo un plato de helva, lo puso a un plato y trajo a Ferhad [...]» p.29	Entre las páginas 1-29 « [...] Mehmine Banu tenía una hermana llamada Şirin que dicen que parecía a una obra de arte [...]» p. 1 « [...] cogió un plato de lokma y lo trajo a Ferhad [...]» p.29 Motivos: B292, B576,	Entre las páginas 3-9 « [...] Las casas acabaron en tres años. [...]» p.3 « [...] La anciana dijo “Es muy fácil. Si le decimos que Şirin se ha casado con el sultán, él se suicida» p.9 Motivos: H301, H1010,	Entre las páginas 1-5 « [...] En aquel tiempo había un pintor que se llamaba Bahset. [...]» p. 1 « [...] Al llevar el agua, el rey dice “aunque muere mi hijo, voy a preparar la boda de los amantes[...]» p. 5

	<p>Motivos:</p> <p>B292, B576, D1700, D1810.8.2, D1810.8.3, D1812.3.3, D1812.3.3.9, D 1814.2, D1815.2, D1830, F600, F610, H301, H910, H1010, H1020, H1133, H1381.3.2.1, M205, T10, T11.2, T15, T24.1, T24.6, T30, T31, T41, T42, T80, T91.5. T91.5.1, T92.8</p>	<p>D1700, D1810.8.2, D1810.8.3, D1812.3.3, D1812.3.3.9, D 1814.2, D1815.2, D1830, F600, F610, H301, H910, H1010, H1020, H1133, H1381.3.2.1, M205, T10, T11.2, T15, T24.1, T24.6, T30, T31, T41, T42, T80, T91.5. T91.5.1, T92.8</p>	<p>H1133, T30, T31, T41, T42</p>	<p>Motivos:</p> <p>T15, T31, B576.1</p>
<p>Conclusión y reza</p>	<p>Entre las páginas 29 – 31</p> <p>« [...] Pobre,» ¿para quién sufres tanto» dijo y [...]» p.29</p>	<p>Entre las páginas 29-30</p> <p>« [...] Pobre, “¿para quién sufres tanto” dijo y [...]» p. 29</p> <p>« [...] La</p>	<p>Entre las páginas 9-10</p> <p>« [...] La anciana se fue al lado de Ferhat. » p.9</p> <p>« [...] la madre lloró mucho e</p>	<p>Página 5</p> <p>« [...] Empieza la boda. [...]»</p> <p>« [...] “en este mundo no puedo vivir” dice y al</p>

	<p>«hoy en día los que leen o escuchan la historia de Ferhad y Şirin “rezan por su alma” »p.31</p> <p>Motivos: F1041.1.1, F1041.1.1.4, T81, T81.6, T81.7, T86</p>	<p>historia de Ferhad y Şirin se acabó. » p. 30</p> <p>Motivos: F1041.1.1, F1041.1.1.4, T81, T81.6, T81.7, T86</p>	<p>hizo solo un cementerio para los dos y enterraron los amantes juntos.” » p. 10</p> <p>Motivos: F1041.1.1, F1041.1.2.2, F1041.1.2.2.3, T81, T81.7, T86</p>	<p>hacerle abrazar clava la espada a su corazón. [...]»</p> <p>Motivos: T81.6, T81</p>
Leyenda	<p>Página 30</p> <p>«En el cementerio de Ferhad salió una rosa roja y en el cementerio de Şirin salió una rosa blanca y justo en el momento de juntarse las dos rosas salió una hierba negra» p. 30</p>	<p>Página 29</p> <p>« [...] de un cementerio sale una rosa roja y del otro sale una rosa blanca y justo en el momento de juntarse las dos rosas sale una hierba negra. » P. 29</p>	<p>Página 10</p> <p>« [...] Ellos sufrieron mucho en este mundo y vivieron juntos por un tiempo. [...] Que dicen que sus bodas van a celebrar en el otro mundo dentro de muy poquito. » P. 10</p>	<p>Página 5</p> <p>« [...] los dos amantes están en el otro mundo ahora. Cada año convierten en dos rosas y justo en el momento de juntarse sale una hierba mala y no les deja juntarse. [...]» p. 5</p>

Figura 15. Estructura de los textos orales de «Ferhat ile Şirin»

La historia de «Ferhat ile Şirin», que equivale al motivo T80 (Tragic love), finaliza con el motivo T81 (Death from love). Es una historia de amor trágico en que, al final, los amantes mueren por amor, pero en que la forma de su muerte es un motivo diferente. El héroe, para conseguir a su amante, tiene que realizar un trabajo correspondiente al motivo H1133 (Task: building castle): construir un palacio para Şirin. Aunque todos los textos que se analizan en esta tesis tienen estos motivos, es decir que su punto de partida es el mismo, presentan algunas diferencias en cuanto a otros motivos que analizamos a continuación.

Como vemos en el cuadro, en estas versiones de «Ferhat ile Şirin» no existe la parte *fasıl*. Como mencionamos, esta parte consta de una canción que canta *aşık* con su *saz*. Por lo tanto, no sabemos exactamente si nunca tuvo lugar en estas narraciones o si la persona que hizo las copias de las narraciones no lo incluyó por considerarlo fuera del contexto de la historia.

La primera parte, *döşeme*, empieza con información general del tiempo y el lugar donde ocurren los sucesos de la historia. Pero todos los textos varían en cuanto a esta primera parte. Por ejemplo, HFŞM empieza con los nombres de los héroes de la historia; concretamente el narrador dice «nuestra palabra es Ferhad y Şirin». Esto indica que los oyentes ya conocen a los héroes y, señalándonos sus nombres, nos dice que va a contar la historia de estos dos personajes. Luego, refiere la información del lugar y, a continuación, menciona a una de los protagonistas de la historia que afectará el fin de los amantes: la tía de la heroína, Mehmine Banu. Otro texto, HFŞL, en que la historia es casi la misma que la del manuscrito, se inicia con «se dice y se cuenta» y después continúa con la información sobre el lugar de los sucesos. Al empezar con esta expresión, el narrador quiere señalar que esta historia aún se sigue contando por mucha gente. Sin embargo, con los otros textos, vemos la evolución de los textos orales en Turquía; pues, aunque los primeros dos textos siguen conservando las características del género *halk hikayesi*, los siguientes variantes empiezan a convertirse en *masal* poco a poco, un rasgo que puede apreciarse desde el principio hasta el final de la narración. El texto Ş, por ejemplo, ocurre en «unos tiempos», cosa que da la sensación a los oyentes de que no se puede saber si ha pasado o no, tal y como ocurre en el género *masal*. El texto más moderno entre los

textos orales de «Ferhat ile Şirin» que analizamos dentro de este estudio, FŞS, tiene un párrafo del *tekerleme*,²⁹ que es el típico inicio de *masal*:

Había y no había. Había mucha gente de Dios. Hablar mucho era un pecado y hablar poco era una piedad. Cuando la paja estaba dentro de la paja, cuando la paja estaba dentro de un plato, cuando un camello era pregonero y el pájaro era imam, el tiempo era aquel tiempo.

Después de decir la frase inicial del cuento y de mencionar el tiempo y el lugar de los sucesos, se inicia el desarrollo del «tema principal» y, según las características de *halk hikayesi*, se empieza a dar información sobre los protagonistas, sobre todo de la belleza de la protagonista. Tanto en la versión oral como en las variantes escritas de *halk hikayesi*, a los narradores y autores turcos les encanta exagerar la belleza de los héroes, pues los amantes de *halk hikayesi* deben tener una belleza por la que merezca la pena morir. Así que el narrador tiene que describir los personajes muy detalladamente, tanto su belleza física como su personalidad. Al contrario de las protagonistas hermosas que simbolizan una personalidad buena, los malos deben ser tan feos que no merezcan ni ser mirados a la cara. La belleza de los amantes se cuenta generalmente mediante las palabras del amante, especialmente en el momento en que lo ve. En *halk hikayesi*, como reflejo de la cultura turca, la belleza es un concepto bastante importante. Generalmente los narradores hacen descripciones largas y detalladas sobre el aspecto físico de los protagonistas. Sin embargo, tanto en HFŞM como en HFŞL no se hace una descripción directa de la joven protagonista. En HFŞM, se menciona la belleza de Mehmine Banu por ser el único pariente de Şirin para señalar que Şirin también es muy bella. Además Mehmine Banu es tan guapa que «no había una chica más guapa que ella». Por lo tanto lo que quiere hacer el narrador es dejar la belleza de Şirin a la imaginación de los lectores. Si la tía es tan bella, cómo puede ser la protagonista. En la litografía del manuscrito, esta descripción cambia y el narrador, en vez de hablar de la belleza de Mehmine Banu, dice que toda la gente del pueblo en el que vivía Şirin era famosa por su belleza, pues «Los niños de

²⁹ Para más información sobre este género véase Boratav (1953).

este pueblo tenían una cara blanca. Solamente mirando a la cara de los hombres y las mujeres de este pueblo, la gente se convertía en cautivos de amor.» (Anexo II, p. 39). A diferencia del manuscrito, en la litografía después se menciona el aspecto físico de Şirin: «parecía una obra de arte con sus ojos muy bonitos, con lunares negros, las cejas como una flecha. Una chica guapa que tenía trece o catorce años, y la gente de este pueblo hablaba de su belleza» (Anexo II, p.39). El principal objetivo del narrador en el manuscrito es dejar la belleza de Şirin a la imaginación de los lectores y hacerles sentir que más que la belleza el sentimiento es importante. Así, en el relato más adelante Şirin se describe por parte de los sentimientos de Ferhad.

Uno de los rasgos más importantes de *halk hikayesi* y que cada narrador debe cumplir es, pues, la descripción física de los amantes. Este rasgo proviene de poemas de *divan*, que es el género poético que surgió en Turquía en el siglo XIX y que tiene origen árabe. Las protagonistas que se describen en estos poemas tienen el mismo aspecto: tienen las cejas como una flecha, todas tienen lunares (si están en la cara, la chica es más bella) ojos negros (con la mirada que quema el corazón del amante), entre doce y quince años y todos los chicos están enamorados de ella por su belleza. Teniendo en cuenta que la litografía data finales del siglo XIX, se puede concluir que esta versión de la historia ha recibido influencias de los poemas de *divan* en cuanto a la descripción de los amantes, ya que, como se observa, el aspecto de Şirin es muy parecido al de las chicas que se hallan en estos poemas y, en la parte en prosa, el mismo narrador nos lo describe como si él la hubiera visto. En el manuscrito, por reproducir la versión oral de la historia, la descripción de Şirin no tiene lugar como en los poemas de *divan*, sino mediante los versos de Ferhad, tras su larga separación. Por otro lado, en el manuscrito y en la litografía se hace una descripción de Ferhad que no es común en otros *halk hikayesi*. En la litografía no aparece esta frase: «...el palacio de Şirin pero el primer día vino al trabajo con su hijo que era mejor que el padre y tenía más talento que él. El hijo, que tenía quince o dieciséis años, era un chico honrado, con cejas y pestañas muy negras, cuello lleno de lunares negros y su piel muy blanca. » (Anexo I, p. 1). En HFŞM, el narrador no se cansa de dar muestras de que Ferhad no se enamora de Şirin por su belleza, sino que siente amor. Para él, el aspecto físico no es importante, sino que lo que es importante es la fuerza del amor que siente hacia Şirin. Por eso nos reseña la belleza de Şirin en pocas palabras que

tienen mucho sentido: le llama «mi amante rosa», que significa que Şirin tiene una tez de color rosa y que huele como una rosa. Además, tanto en la literatura oral como en la literatura escrita, la rosa es símbolo de virginidad. Se cree que la rosa que aún no ha crecido simboliza a la chica que no se ensució, ni por la vida ni por un hombre. Además, se cree que si no se toca, la flor crecerá intacta y bella, pero, si se toca, puede morir en poco tiempo. Por eso, Ferhad llama «rosa» a su amante, para señalar la pureza y la belleza de su amante, además de hacer referencia, también, al amor que el ruiseñor siente por la rosa, cuya unión es imposible.

Del aspecto físico solo sabemos que Şirin es alta y delgada y que Ferhad la describe como un hada, otorgándole un rasgo propio de la divinidad. Al denominarla como un hada, acepta que ella es imposible de alcanzar y que solo se puede soñar con ella. Hacia al final del relato, el narrador hace la descripción de Şirin por parte de Ferhad. En esta descripción observamos la belleza de Şirin, pero esta vez con las características propias de los poemas de *diván*, cuyo rasgo esencial es la descripción de cosas, situaciones y personajes de forma exagerada: «alta como un ciprés». Otra descripción que utiliza Ferhad es «cara de ángel», para remitir otra vez a su divinidad y belleza. Según él, Şirin tiene una «lengua como un ruiseñor», que significa que, aunque su amante hable mucho, él no se cansa de escucharla porque tiene la voz tan bonita como un ruiseñor. Además de estas características, aparecen otras descripciones, como que tiene el pelo como el jacinto, suave y brillante, y los labios como el coral; es fina, sonriente y dulce, como su nombre indica.

A diferencia de las versiones que consideramos como los primeros textos escritos de «Ferhat ile Şirin», tanto en la versión Ş como en FŞS, no se hace una descripción detallada del aspecto físico de Şirin, sino que se habla de su belleza. Se menciona su retrato, del que se dice que, al cambiar de manos, todos los hombres que lo ven se desmayan y, a partir de ese momento, sienten amor hacia Şirin. Pero los oyentes nunca saben exactamente cómo es Şirin, sino que el narrador les deja imaginarla.

La historia de estos amantes, como ocurre en todas las historias de este tipo, empieza con información sobre la vida de los amantes, motivo T91.5.1 (Rich girl in love with poor boy) de *Motif Index*. Al principio de cada texto se señala muy

claramente que Şirin procede de sangre real. En HFŞM, es la sobrina de la reina; en HFŞL, es la hermana de la soberana que empezó su encargo después de la muerte del rey; en Ş, ella es la propia soberana que da órdenes a sus súbditos, y en FŞS, después de la muerte del rey en Amasya, es una de sus dos hijas, las cuales empezaron a gobernar el palacio. Así que, como se puede observar, en todas estas cuatro versiones orales la joven es la protagonista rica.

En HFŞM y HFŞL, Ferhad es hijo de un decorador que trabaja en la construcción del palacio para Şirin. Así que, en estas dos versiones, Ferhad es pobre y esta diferencia social dificultará la unión de los dos amantes. En cambio, en la versión Ş, Ferhat es hijo de un rey. Tal y como hemos mencionado anteriormente, según las características de la *halk hikayesi*, el héroe tiene que ser pobre o bien, si no lo es, tiene que convertirse en pobre después de enamorarse de la chica. A partir de sus profundos sentimientos amorosos, tiene que dejar los lujos de la vida, debe partir del lado de su familia y su patria y debe empezar a buscar a su futura amante. Así es como ocurre en esta versión, donde narrador y oyentes, olvidando incluso que era rico al principio, le consideran muy pobre.

El personaje clave que impide el matrimonio de los amantes, cambia según las versiones. En el manuscrito, se llama Mehmine Banu y es la tía de la protagonista, mientras que en la litografía, aunque conserva el mismo nombre, aparece como la hermana de Şirin. En Ş desaparece este personaje, pues Şirin es la soberana de la ciudad, y la imposibilidad de la unión viene provocada por el antihéroe, que está enamorado de ella. En FŞS aparece otra vez con el nombre Cihan Banu y, en este caso, es la hermana. Muy probablemente, en el manuscrito se quiso hacer más compleja la trama. Ya que, de acuerdo con el requisito de la época, los jóvenes debían respetar las decisiones de sus mayores, el narrador, para crear la máxima expectación entre los oyentes, crea el personaje de la tía, que la quiere mucho y la cuida en ausencia de sus padres.

Uno de los rasgos más importantes en la *halk hikayesi* es el fragmento donde se narra cómo se conocen y cómo se enamoran los amantes. Es conveniente analizar este motivo en los textos utilizando tanto el *Motif Index* como la regla propia de *halk hikayesi*. Así, en HFŞM y HFŞL, Şirin es quien se enamora de Ferhad en primer

lugar, tal y como el motivo T15 (Love at first sight) exige: «...los ojos de Şirin se tocaron con los ojos del muchacho y se clavaron. Desde el más profundo de sus labios y de su corazón ella sintió el amor y se quedó aturdida, volvió en sí misma con mucha dificultad.» (Anexo I, p. 1; Anexo II, p. 40). En la versión FŞS, también es Şirin quien se enamora de Ferhat, pero este acto se narra de una forma diferente a otras versiones: Şirin, al ver a Ferhat, «“Dios Mío, ojalá que a mi destino me tocara este hombre”» (Anexo IV, p. 88). Debido a la época en que se narró el texto, se señala la importancia de rezar a Dios. A diferencia de otros textos, en Ş encontramos el motivo de T11.3 (Love through dream) y podemos decir que también el motivo D1812.3.3.9 (Future husband (wife) revealed in dream) si tenemos en cuenta que es la única versión de la historia en la que los amantes se casan: «Cuando tenía siete años una noche soñó con la hija de un soberano que se llamaba Şirin pero no se lo contó a nadie.» (Anexo III, p.77). Junto con los motivos T11.3 (Love through dream, observamos el motivo) y T 11.2 (Love trough sight of picture): «El hombre contestó: “Yo era un comerciante famoso que hacía comercio en las ciudades. Un día fui a Jünen y un hombre hizo el retrato de su hija. Cuando vi el retrato, me enamoré de ella y debido al dolor de este amor perdí todo mi dinero”...; El rey, al mirar el retrato, se desmayó.» (Anexo III, p.76). A su vez, podemos ver el principal motivo de *halk hikayesi* en que el amor de uno de los amantes sucede a primera vista: desmayarse. Casi en todas las versiones aparece este motivo.

En cuanto al encuentro de los dos amantes que desemboca en su amor, podemos observar en casi todos el motivo T31 (Lovers' meeting: hero in service of heroine). En HFŞM y HFŞL: «Él aceptó decorar el palacio de Şirin pero el primer día vino al trabajo con su hijo que era mejor que el padre y tenía más talento que él. [...]Un día en que padre e hijo decoraban el palacio vinieron a controlarles Mehmine Banu y Şirin.» (Anexo I; p. 1; Anexo II, p. 40). En Ş, la trama es un poco diferente. Aunque Ferhat es un chico rico y nadie le pide ningún encargo, él mismo decide realizar la tarea que su amante pidió a todos los súbditos. Así pues, en este caso no se puede decir que presente este motivo. En FŞS, Fahret trabaja por Şirin y, como en las versiones anteriores, pinta y decora el palacio que se construye para ella: «Fahret y su padre Bahset hacen el decoramiento sin parar. Los otros ya han terminado su trabajo con el chalet. Sólo queda la pintura del chalet. Vienen Şirin y su hermana Cihan Banu

para visitar y celebrar la apertura del chalet. Entran al chalet y al pasear, Şirin coincide con Fahret.» (Anexo IV, p. 88).

En los textos aparecen los motivos específicos de *halk hikayesi* en relación a declaración de amor al amado. Generalmente, en *halk hikayesi* la que revela el amor a su amante es la chica. Así, los hombres, aunque son fuertes físicamente, no son tan valientes sentimentalmente como para revelar su amor. En vez de decirlo, prefieren sufrir y morir de amor. Culturalmente, en la época en que se supone que vivieron los amantes, no se veía bien que una chica hablase con un chico desconocido. Por eso, los narradores de *halk hikayesi* crearon algunos motivos: la joven hace con sus propias manos una fruta de oro —una manzana, una naranja o un limón— y lo tira a su amante. El chico, al ver esta fruta, entiende que la chica está enamorada de él. Si el joven coge esta fruta, se desmaya o se pone nervioso significa que él también está enamorado de ella, pero si no lo acepta, no lo coge o se marcha, significa que él rechaza su amor. Pero, algunas veces, en *halk hikayesi*, aunque el chico no haya visto a la chica o no la conozca con anterioridad, justo en el momento de coger la fruta se enamora de ella. Sin embargo, antes de revelar su amor, los amantes deben «beber del vino del amor» y además tienen que «comer el olor del amado». Estas descripciones, aunque actualmente no tienen mucho sentido en turco, se utilizan en *halk hikayesi* para no decir explícitamente que ya están enamorados. Es decir, son expresiones propias de estas narraciones, que no se utilizan en otros contextos.

Este motivo aparece con ciertas diferencias en cada texto. En HFŞM, Şirin, perdiendo la paciencia, «cogió una naranja de oro y se escondió en el jardín para que la viese Ferhad. Ferhad tomó la naranja de oro y la puso en su seno. De repente vio a Şirin y se desmayó.» (Anexo I, p: 1-2) En otro fragmento: «[...] hizo un limón de oro, lo cogió, se fue al jardín donde trabajaba Ferhad y lo tiró hacia él. Ferhad al ver a Şirin allí, se le cayó el lápiz de adorno.» (Anexo I, p. 2). En Ş, debido al principio del texto, este motivo no se ve como en los primeros textos escritos. Ferhad se enamora de ella mediante un sueño. Por otro lado, Şirin «Yendo se tapó su cara con un pañuelo. Al llegar al lado de Ferhat, el viento abrió el pañuelo. Ferhat al final vio la cara de su amante que hasta entonces soñaba con ella y veía su cara solo en el retrato. Al mirar su cara, se desmayó» (Anexo III, p. 81). En el FŞS, Şirin «Le tira una manzana. La manzana se cae delante del chico. Él mira a sus dos lados y no ve a

nadie, pues ella se escapa detrás de los árboles de la rosa. Él empieza su trabajo de nuevo. Tira una manzana más. Mira de nuevo a sus dos lados y no ve nada. Tira otra manzana y sale detrás de los árboles. El chico se enamora desde el más profundo del corazón al ver a la chica. Se le cae la brocha y se estropean todas las figuras que ha hecho.» (Anexo IV, p. 89). Mientras que solo en tres textos —HFŞM, HFŞL y Ş— se ve el mismo motivo de tirar una fruta al amado, en todos se observa el motivo de desmayarse.

A diferencia de la leyenda española, en todas las versiones orales, el trágico fin de los amantes no es culpa de la diferencia social. Así, solo en la versión de HFŞM se habla de este desequilibrio por parte de la criada de Şirin, que lo revela con estas palabras: «“Un hijo del decorador y una hija del sultán no pueden juntarse”» (Anexo I, p. 4). Pero por otro lado, los amantes tienen conversaciones sobre el tema en varias situaciones, que tienen lugar como canciones que los amantes cantan con *saz* en la mano.

Después de sentir el amor y la prohibición por parte de terceras personas, en casi todas las narraciones los amantes enferman de amor. En tres de los textos se observan los motivos T24.1 (Love-sickness) y T24.6 (Lover refuses food and drink). En HFŞM y HFŞL, «Şirin, enferma de amor, se iba al jardín de las rosas» (Anexo I, p. 2) y lee poemas a su amante. En los mismos textos, Hüsrev, tras enamorarse de Şirin, no hablaba con nadie y su padre, muy preocupado por la situación de su hijo, trajo a un médico y «El médico fue a ver a Hüsrev y vio que no tenía nada malo físicamente sino que tenía los síntomas de la enfermedad de amor [...]» (Anexo I, p. 26). En Ş, el motivo T24.1 (Love-sickness) y T24.6 (Lover refuses food and drink) se ven juntos: Ferhat, enamorándose de Şirin mediante un sueño, enferma de amor, pues «con la pena de amor empezó a adelgazar. Los que le veían, pensaban que estaba enfermo» (Anexo III, p. 77). Como se observa, mientras en estos tres textos se desarrolla el motivo T24.1 (Love-sickness), en FŞS se puede ver el motivo T24.6 (Lover refuses food and drink): «Şirin está en su casa y no come ni habla», pues ella también sufre de la enfermedad de amor. (Anexo IV, p. 91). En HFŞM y HFŞL, Şirin envía comida a su amante y Ferhad resume su situación en breves palabras: «Criada ¿ha traído esta comida y este vino para mí? A partir de ese momento no nos hace falta

la comida de este mundo, pues hemos comido el olor del amado. Por favor, cójalos» (Anexo I, p. 5; Anexo II, p. 44).

En *halk hikayesi*, por cuestiones morales y por motivos culturales del país, no se encuentra mucho el motivo T92.8 (Sisters in love with same man). Sin embargo, casi en todas las historias de amor hay dos chicos o más que están enamorados de la misma chica. No obstante, en las primeras versiones orales de dicha historia —en HFŞM y HFŞL—, se recoge el motivo T91.5.1 (Rich girl in love with poor boy). Aunque nunca se exagera ni se menciona mucho por el narrador, sino que da esta información solo para hacer más complicada e imposible la situación de los amantes, vemos este motivo al principio de dos versiones, donde Mehmîne Banu dice a Şirin «mi querida Şirin, si fuera posible me casaría con Ferhad y elogió a Ferhad» (Anexo I, p. 7; Anexo II, p. 46).

Casi en todas las historias de amor, el héroe tiene que cumplir algunas tareas para conseguir a su amada, que aparecen de diferente manera en los *halk hikayesi*. En algunos, para conseguirla, el héroe tiene que dejar a su familia y su patria; pero, en la mayoría —como ocurre en estas versiones—, tiene que cumplir un encargo. En esta historia, sobre todo en los primeros dos textos orales de «Ferhat ile Şirin», Ferhat tiene algunas fuerzas sobrenaturales. Podemos decir que el personaje masculino presenta el motivo F600 (Persons with extraordinary powers) y F610 (Remarkably strong man) junto con el motivo D1830 (Magic strength), tanto en HFŞM como HFŞL: «con la energía de su amor, empezó a excavar la montaña. Al forzar el pico, las piezas muy grandes se esparcían a todos lados. Dicen que al romperse las rocas, gemía el mundo. Todos los habitantes del pueblo veían a Ferhad, y no sólo los humanos sino los ángeles también le felicitaban por el trabajo. El arquitecto dijo que antes de empezar a excavar Ferhad invitaría a algunos sabios para que rezasen para él y después Ferhad dijo: “ah” y los habitantes del pueblo fueron testigos de que le salía fuego de la boca y de la nariz y diciendo “Dios”, así empezó a excavar la montaña y a romper las rocas.» (Anexo I, p. 5; Anexo II, p. 44); «Algunos dicen que Ferhad con la fuerza de su amor trajo el agua al jardín del palacio en cuarenta días, otros dicen que en un año.» (Anexo I, p. 5; Anexo II, p. 6); «Cuando tiraba los restos del pico, todas las rocas se convertían en cenizas» (Anexo I, p. 6; Anexo II, p. 45). Como es un hombre pobre, aunque sea muy fuerte, el rey pide algo imposible para Ferhad y así

impedir la unión de los amantes. Así que en este momento se desarrolla el motivo H301 (Excessive demands to prevent marriage), que se puede considerar como los motivos H1010 (Impossible tasks) y H1020 (Tasks contrary to laws of nature): «el sultán dijo a Ferhad “Si traes este agua a la ciudad, en ese día se celebrará tu boda y Şirin será tuya” dijo”» (Anexo I, p. 26; Anexo II, p. 64). En cuanto a Ş, también se ven los motivos F600 (Persons with extraordinary powers) y F610 (Remarkably strong man): «Al meter el pico en la tierra, el pico se rompió debido a la fuerza de Ferhat.» (Anexo III, p. 81). En cambio, en Ş no se observan los motivos H1010 (Impossible tasks) y H1020 (Tasks contrary to laws of nature), porque nadie encarga esta tarea a Ferhat para conseguir a su amante, sino que él mismo decide realizar este trabajo para ella. Pero en este texto, a diferencia de los otros, se ve el motivo D1830 (Magic strength); pues Ferhat, para ayudar a Şirin a llegar a la cima de la montaña, «Ferhat se fue a ayudarla y levantó a Şirin y su caballo y les llevó hasta la cima de la montaña» (Anexo III, p. 82).

Los motivos analizados hasta aquí son los que se encuentran en todos los textos y también son los que debe contener un *halk hikayesi*. En la narración de este género, se considera que cuantos más motivos de *halk hikayesi* se utilicen, más mérito tiene el *aşık*. Sin embargo, estos motivos nunca cambian el trágico fin de los amantes, sino que hacen que la narración sea más rica. Algunos de estos motivos son B292 (Animal as servant to man), B57D (Animals serve men), B576.1 (Animal as guard of person or house) y solo se ven en los textos HFŞM y HFŞL. A parte de estos motivos, en HFŞM y HFŞL, el narrador utiliza algunos elementos extraordinarios o hace descripciones exageradas tanto para crear más interés entre el público como para hacer creer a los oyentes la grandeza de su amor o el sufrimiento de su separación. Como sabemos, los narradores generalmente utilizan estos motivos sobrenaturales o exageraciones cuando una mayoría de sus oyentes son niños. Algunas de estas frases son: «Al Şirin, al oír la historia, le salieron las lágrimas como la lluvia y empezó a suspirar tanto que el techo del palacio estaba a punto de derrumbarse.» (Anexo I, p.5; Anexo II, p. 44); « [...] si allí, en vez de su criada, hubiera estado una roca, se hubiera derretido y hubiera fluido como agua [...]» (Anexo I, p. 7; Anexo II, p. 44); «Él gritó nombrando a Dios tres veces, más le salió fuego de la boca» (Anexo I, p.17;

Anexo II, p. 56); «La bruja Tantana con magia se subió a un dragón y se fue a hablar con Hüsrev [...]» (Anexo I, p. 24).

En estos dos textos, cuando los enamorados se separan debido a la hermana de Şirin, Ferhad sube a la montaña para escapar de su amor por Şirin y, al hacerlo, «vinieron animales muy salvajes, ogros, leones, tigres acogieron a Ferhad, le acompañaron y todos subieron a la montaña. [...] Día y noche le acompañaban los leones y tigres» (Anexo I, p. 10; Anexo II, p. 49). Este motivo es algo especial para este cuento, es en realidad una referencia al profeta Suleimán, como se narra en el Corán. El *aşık*, como hemos mencionado en varios sitios, no solo está al cargo de transmitir la historia de amor sino también de dar información sobre la cultura, la religión e incluso otras historias de este tipo. El narrador de Ş, Radloff, que conocía muy bien los textos HFŞM y HFŞL, utilizó este motivo pero de forma muy diferente. Así, el sultán encarceló a Ferhad en una cueva de la que él consiguió escapar, «fue al lado de los animales salvajes, habló con ellos y después volvió a la cueva» (Anexo III, p. 85). Como se ve en esta narración, aparece el motivo D1815.2 (Magic knowledge of language of animals): Ferhad sabe hablar con los animales, pero en este texto se considera muy normal, pues es un héroe. El mismo motivo se ve en FŞS, cuyo narrador también conocía muy bien los primeros textos, pero lo describe como un talento de Ferhat e incluso él mismo hace referencia a la historia que se halla en el libro sagrado del Corán: «Dios le concede un talento, como el profeta Süleyman habla con los tigres, leones, que han sido sus amigos. Durante el día habla con ellos» (Anexo IV, p.91). A diferencia de HFŞM, en FŞS el narrador explica la razón de la utilización de este motivo.

Casi en todas las narraciones de este género se encuentran los motivos D1810.8.2 (Information received through dream) y D1810.8.3 (Warning in dreams) y D1814.2 (Advice received in dream); las razones de su aparición las analizaremos dentro de los motivos culturales. El motivo D1814.2 (Advice received in dream): «vino en su sueño un anciano y dijo “¿Por qué estás durmiendo? Levántate y mira desde la ventana.”» (Anexo I, p. 11; Anexo II, p. 67). En HFŞL, en vez de soñar con un anciano, sueña con un hada, lo cual indica que las narraciones, con el tiempo, cambian del género, de *halk hikayesi* a *masal*. El motivo D1810.8.2 (Information received through dream): «en su sueño vino un anciano “hijo Ferhad, ¿por qué estás

tan triste? Şirin viene mañana»». (Anexo I, p. 29); «[...] en su sueño un anciano dijo “hijo, no duermas que viene ya Şirin”». (Anexo II, p. 72). El motivo D1810.8.3 (Warning in dreams): en HFŞM y HFŞL, Şirin «por la madrugada soñó: un perro atacó a Ferhad y él no le pudo salvar, atacó otra vez y en aquel momento se levantó [...]» (Anexo I, p.33; Anexo II, p.71). En FŞS, Cihan Banu, quien encarcela a Ferhat una noche, «sueña con un anciano que dice “si no dejas a Ferhat, yo cogeré todas tus pertenencias, tu corona, tu oro, tu vida”» (Anexo IV, p. 90). En Ş, se puede decir que presenta el motivo D1812.3.3.9 (Future husband (wife) revealed in dream), pues Ferhat, cuando tenía siete años «soñó con la hija de un soberano que se llamaba Şirin pero no se lo contó a nadie.» (Anexo III, p. 77) y, hacia la mitad de la narración, los dos amantes se casan.

Como hemos mencionado al principio de este apartado, esta es una historia trágica que finaliza con la muerte de los amantes. Los motivos que se encuentran en los textos son prácticamente los mismos: F1041.1.2.1 (Lover dies beside dying [dead] sweetheart), M451.1 (Death by suicide), T81.6 (Girl kills herself after lovers' death) y T86 (Lovers buried in same grave). En HFŞM y HFŞL, el motivo F1041.1.2.1 (Lover dies beside dying [dead] sweetheart) y el motivo M451.1 (Death by suicide) aparecen juntos, pues a Ferhad, al oír la falsa noticia de que su amante murió, se le rompe el corazón porque piensa que su amante le ha dejado solo en este mundo, y se suicida: «“Estaba excavando la montaña por Şirin, pero ella me ha dejado solo aquí, ya no puedo vivir en este mundo, Dios, que permitas nuestra unión en otro mundo”. Gritando “Dios!” lanzó el pico al cielo y se colocó a si mismo debajo del pico que al caer, se le clavó al corazón. Así se murió.» (Anexo I, p. 36; Anexo II, p. 73). Pero en otras versiones no se observa el motivo F1041.1.2.1 (Lover dies beside dying [dead] sweetheart), pues Ferhat, al oír la falsa noticia, de repente se suicida. El motivo M451.1 (Death by suicide) en Ş: «Ferhat se tiró hacia las rocas y se murió.» (Anexo III, p. 86); en FŞS: «Al oír esta noticia Fahret tira el pico a su cabeza y muere.» (Anexo IV, p. 93). Después de que la muerte del héroe suceda, la protagonista se suicida también. Abajo veremos cómo se utiliza el motivo T81.6 (Girl kills herself after lovers' death).

HFŞM:

“Ferhad que me dejó sola, Ferhad que me quemó en la llama del amor, Ferhad que se marchó al otro mundo dejándome sola aquí. Dios, júntanos en otro mundo” y miró a Gülbeyaz y le dijo: “Mi fiel criada, gracias por todo y obedece a mi testamento” y leyó este poema:

Ya nos veremos en el otro mundo

Ya veréis mi destino negro en un libro blanco.

Dijo, lloró, suspiró un poquito y sacó una espada que guardaba dentro de su ropa. Puso el puño al pecho de Ferhad y se puso la punta a su corazón y se tumbó encima. La punta de la espada salió de su espalda. Los dos amantes se quedaron en sangre pues:

Los dos amantes murieron por su amor

Que Dios les junte en otro mundo. (Anexo I, p. 36-37)

HFŞL:

“Me dejaste sola, a partir de ahora ya nos encontraremos en el otro mundo. Ya verás mi destino negro en un libro y de repente sacó una espada que guardaba dentro de su ropa puso el puño al pecho de Ferhad y se le dejó caer, la punta de la espada salió de su espalda, los dos amantes quedaron en sangre y Gülbeyaz cantó estos versos:

Los dos amantes murieron por su amor.

Que el Dios les una en otro mundo. (Anexo II, p. 74)

Ş:

Şirin entró a la torre donde estaba el cuerpo de Ferhat y cerró la puerta. Después corrió hacia Ferhat y le abrazó tan fuerte que allí se quedó muerta. Al pasar mucho tiempo, la madre de Şirin se preocupó y llamó la puerta pero nadie le contestó. Rompieron la puerta y al entrar vieron los cuerpos abrazados de los amantes y se enteraron de que Şirin también había muerto. (Anexo III, p. 87)

FŞS:

Şirin viene a ver los restos de Fahret que lleva un clavo envenenado. “En este mundo ya no puedo vivir”, dice, y al abrazar a Fahret, clava la espada en su corazón. (Anexo IV, p. 93).

El motivo T86 (Lovers buried in same grave) se ve en HFŞM: «Avisaron a Hürmüz Şah, él hizo un cementerio para ellos, les enterraron juntos allí. Dicen que en el entierro cuando enterraban a Ferhad, Şirin se echó encima de él y le abrazó pero la criada de Hüsrev les separó.» (Anexo I, p.37). Sin embargo, este motivo se pierde en HFŞL y solo nos explica que Hürmüz Şah enterró a los amantes, sin especificar si los enterró juntos o no (Anexo II, p. 74). En Ş «La madre lloró mucho e hizo un solo cementerio para los dos y enterraron los amantes juntos» (Anexo III, p. 93). FŞS tampoco nos da la información de si los amantes se enterraron en la misma tumba, sino solo que aún está en la ciudad de Amasya (Anexo IV, p. 87).

3.4. Elementos culturales

En la tradición oral turca, *aşık* es un profesional encargado de transmitir la historia añadiendo motivos folclóricos y elementos culturales. Por eso, dentro de estas narraciones, los oyentes son testigos de la vida social, económica y política de la sociedad donde tienen lugar los sucesos. Sin embargo, con el tiempo, los textos pierden algunos de estos motivos de acuerdo con la evolución de sus oyentes y de la

época en que se narran los sucesos. Este rasgo se pone de manifiesto al analizar nuestros cuatro textos. Así, el primero, como es una narración de su pueblo natal, es muy largo y contiene toda la información de la época. En los últimos textos, es decir los más recientes, estos elementos se pierden porque ni los narradores, ni los oyentes pertenecen a la cultura donde ocurren los sucesos de la historia. Además, el narrador, con la preocupación por mejorar el texto y a veces debido a los problemas para memorizarlo, cambia, quita o añade motivos. Por lo tanto, las modificaciones que encontramos en los textos orales se hacen tanto conscientemente, para mejorar la narración, como inconscientemente, en caso que el narrador no tenga suficiente talento para memorizar.

En esta parte nos dedicaremos a los elementos culturales que son específicos de estas narraciones. En el apartado anterior mencionamos algunos aspectos culturales, aunque solo para señalar si el aspecto cultural ha influido en el motivo folclórico. Nuestro objetivo es más bien explicar estos elementos para facilitar la lectura de los Anexos.

Empezamos con HFŞM, que se sabe que fue escrito por un *aşık* que vivía en Amasya y, también, que la narración se realizó en esa misma ciudad. Turquía es un país que, desde hace siglos, alberga muchas culturas distintas porque, como está entre Europa y Asia, siempre ha sido un lugar de paso de emigrantes. Al pasar o al mudarse, cada uno de ellos ha traído consigo su cultura. Por lo tanto, es un punto de encuentro de muchas culturas, religiones e idiomas. A partir de la fundación del Imperio Otomano, vivieron muchas civilizaciones o grupos étnicos que tuvieron mucha influencia dentro de la cultura turca. Esta diversidad afectó a las narraciones orales, símbolo de riqueza cultural. Los sucesos de la historia de «Ferhat ile Şirin» tienen lugar en Amasya, región del sudeste de Turquía, debajo de la región del Mar Negro, que antiguamente era la región de los armenios. En las primeras narraciones, Ferhat señala que pertenece a esta cultura.



Figura 16. Mapa de Turquía para señalar donde vivían los armenios en Turquía.

La ciudad de Amasya, a diferencia de otras ciudades, es famosa por los sultanes que vivieron allí durante siglos: cada sultán hizo algún cambio, como mínimo construyó un palacio para sí mismo o algún familiar. Pero, por otro lado, el sultán era el que tenía más poder sobre sus súbditos; así que, si él pedía algo, los demás tenían la obligación de cumplirlo en seguida. Por eso, la frase «lo que dice la sultana será cumplido» significa que en seguida cumplirán con lo que ordena el sultán o la sultana. Cuando se iba, había que besar su mano y su ropa en señal de respeto. Como el sultán tenía mucho poder en todo el país, cuando ordenaba que muriera alguien, lo cumplían en seguida sin pensar ni siquiera en la razón que podía tener para desear tal cosa. Por eso, el narrador, como una parte de la vida social de la gente, debía contar lo que pasó a la criada que reveló la relación entre los amantes: se hizo cortar su cabeza. Este motivo se utiliza generalmente en todas las narraciones para señalar la importancia de respetar a los sultanes, pues ellos son los que mandan y los demás deben cumplir sus órdenes.

Anteriormente, existían los sabios (*bilginler*, que en turco significa «los que lo saben todo»). Estas personas tenían la tarea de rezar a Dios para que ayudaran a la gente. Si alguien quería un trabajo, una pareja o curarse de alguna enfermedad,

llamaban a los sabios y ellos rezaban a Dios por ellos. Por eso, en esta historia aparecen estos sabios tanto para señalar la importancia de rezar a Dios para pedir algo, como para crear un ambiente un poco sobrenatural. Por ejemplo: «el arquitecto decía que antes de empezar a excavar, Ferhad invitó algunos sabios que rezaron por él y después Ferhad dijo “ay” y los habitantes vieron que le salió fuego de la boca y la nariz y diciendo “Dios” empezó a excavar la montaña rompiendo las rocas.» (Anexo I, p.4). En los textos, no solo los sabios rezan a Dios para que se realicen sus deseos u objetivos, sino que los mismos protagonistas lo hacen.

En la cultura turca, cuando se desea algo muy grande, improbable de realizar, o se acaba un proyecto que ha tomado mucho tiempo (como terminar de construir un edificio o abrir nueva empresa, etc.) se jura a Dios que se va a hacer algo para la gente pobre (como sacrificar ovejas para darles la carne, darles dinero o ayudarles en algo, etc.). Por eso, en la historia de «Ferhad y Şirin», cuando Ferhad llevó el agua al jardín del palacio de Şirin, Mehmîne Banu sacrificó ovejas y dio dinero a los pobres.

Los baños turcos tienen un lugar muy destacado en la cultura de los turcos, pues anteriormente las casas no tenían bañera. Por ese motivo, la gente iba a los baños turcos para asearse. En el idioma nacional del país, los baños turcos se llaman *hamam*. En *hamam*, el agua era caliente por naturaleza, ya que viene de debajo de la tierra. La gente iba a estos lugares cada semana para realizar su limpieza. Por otro lado, también iba a *hamam* cuando tenían huéspedes, cuando se celebraba una boda o un compromiso o cuando tenían un día importante. Por eso, en el primer texto oral de la historia, la primera cosa que hace el sultán con Ferhad es llevarle a *hamam*. Ferhad, primero rechaza ir a *hamam*, pero después el sultán le dice que «a un hombre tan sucio no se le da la chica».

De esta frase también queremos resaltar la idea de dar una chica a un hombre. En la época en que se narra la historia, la mujer no tenía ni voz ni voto ante su familia sobre la decisión de casarse. Por eso tenían que pedir su mano a su padre o a sus padres. Si el padre era de sangre real, investigaba la riqueza y la educación del chico y después, si quería verle, comprobaba si era apuesto y si estaba limpio, es decir si merecía a su hija de sangre real. Por eso el sultán del relato, ya sabiendo que Ferhad tiene mucho talento, tanto como *aşık* que canta muy bien, en la arquitectura, debe

comprobar que es suficientemente limpio como para merecer a Şirin. En caso de que la chica fuera de pueblo, el padre primero preguntaba a su mujer si a su hija le gustaba el pretendiente u otro; si la madre no lo sabía, entonces hablaba el mismo con su propia hija. Pero en el caso de Şirin, que es de sangre real y no tiene padres, la última palabra sobre su matrimonio la tiene su tía, Mehmine Banu. Es por esta razón por la que el sultán le escribe una carta pidiéndole la mano de su sobrina y ella puede rechazarlo por tratarse de un chico pobre, aunque tenga mucho talento.

En algunos casos, podemos encontrar algunas explicaciones en el texto cuando la situación empeora. Por ejemplo, según la religión, si se pronuncia *inşallah* (que significa ‘ojalá’), es para que la situación deseada se cumpla. Se cree que si no se dice, muy probablemente las cosas acaben de manera indeseada. Como la narración acaba con un final trágico, el narrador, para dar a los oyentes una lección moral, cuenta que Ferhad no pronunció *inşallah* al empezar a excavar la montaña.

En la cultura turca existen muchas supersticiones. En este cuento se encuentra una de ellas: cuando Şirin va a ver a su amante, su caballo se rompe una pata, cosa que se considera un mal augurio. Muy probablemente sea una superstición de la época, aunque se ha perdido en la religión de hoy en día. Lo entendemos así porque, al oírlo Ferhad, reconoce que no es una buena señal. Muy probablemente el narrador quiere preparar a sus oyentes para un fin trágico. Los sueños también tienen mucha importancia en la cultura turca. Se cree que son mensajes para la persona que los sueña. Tanto es así que, en la cultura turca, si alguien dice que ha soñado algo —ya sea bueno o malo—, su interlocutor tiene que decir «que se convierta en bueno, el sueño». De este modo, aunque el sueño no fuera bueno, se convierte en tal al pronunciar esta frase. Si no lo hace, el que ha tenido el sueño tiene derecho a no contarlo.

Como hemos señalado anteriormente, en *halk hikayesi* tanto el aspecto físico como la personalidad de los amantes es muy importante. Sin embargo, esta belleza solo tiene que ser una fuente para enamorar a los amantes. Es decir, hacia el final de la historia, en vez de la belleza de los amantes, lo que debe tener más importancia es la grandeza del amor que sienten. Y en este momento el narrador introduce algunos motivos para demostrar la grandeza de su amor. Además, debe preparar los oyentes

para el final trágico de la historia. Por eso utiliza un motivo que es, en realidad, una historia de amor de un poeta muy conocida: *Gül ile Bülbül (la Rosa y el Ruiseñor)* de Fuzuli.

La rosa y el ruiseñor son dos amantes. Pero aunque los dos consideran que se aman mucho, el amor del ruiseñor es más fuerte que el de la rosa. El ruiseñor está enamorado de la rosa blanca y la rosa, aunque sabe que el amor entre una flor y un pájaro es imposible, permite al ruiseñor que cante para ella. El ruiseñor, al principio se alegra mucho de poder cantar a su amada, pero cada día quiere acercarse más a ella. La rosa, consciente de que su amor es imposible, al principio no le deja acercarse. Sin embargo, poco a poco, le deja tocarla. Al final, el ruiseñor se pone al lado de la rosa y realiza la unión de los amantes, pero, como la rosa tiene espinas, una de ellas se le clava en su corazón. Aunque siente dolor, el ruiseñor no quiere separarse de su amada y muere. La sangre del ruiseñor convierte el color de la rosa, de blanco a rojo. La rosa, gracias a la sangre del ruiseñor, alcanza una belleza máxima. Gracias a esta historia, en Turquía la rosa de color rojo se considera el símbolo del amor y los enamorados eligen rosas rojas para sus amadas. Por otro lado, el amor entre la rosa y el ruiseñor se ha convertido en un motivo muy importante en las narraciones de *halk hikayesi*. El amor y la unión imposible de la rosa y el ruiseñor se utilizan para contar la unión imposible de los amantes. Por eso, Ferhad en algunos poemas suyos dice a Şirin «mi amante rosa». A grandes rasgos, considera a su amante como la rosa de la historia, que no tiene piedad, porque lo pronuncia justo en el momento en que se cuenta que no recibe noticia alguna de ella o en el que recibe su falsa noticia.

Los amantes, en todo el texto, sufren por no poderse unir. El narrador debe explicar el sufrimiento de los amantes con las palabras correctas, pues debe provocar el mismo dolor en los oyentes. Por este motivo, utiliza el motivo de «llorar sangre», que aún se utiliza hoy en día en el idioma cotidiano de la gente. Los amantes, al sentir el dolor, derraman sangre por los ojos. Los narradores de *halk hikayesi* utilizan este motivo para transmitir el sufrimiento de los amantes.

Otro motivo cultural que sigue vivo en la vida cotidiana de los turcos es «un plato de helva». *Helva* es un dulce típico de Turquía que se hace con sémola de trigo.

Aunque este dulce se puede comer en cualquier día como un dulce normal, normalmente se come después de enterrarse el cuerpo de alguien. Por eso, cuando se avisa que alguien ha muerto, teniendo en cuenta que es una noticia triste, en vez de contarle directamente, se dice que es *helva* de esta persona. Como ocurre en la vida cotidiana, en este texto también se da la falsa noticia de la muerte de Şirin a Ferhad y también a Şirin de la muerte de Ferhad mediante este motivo.

En HFŞM, el narrador nos cuenta muy detalladamente el acto de la muerte de los amantes. Después de la falsa noticia de la muerte de Şirin, Ferhad decide a morir y dice:

«“Estaba excavando la montaña por Şirin, pero ella me ha dejado solo aquí, ya no puedo vivir en este mundo, Dios, que permitas nuestra unión en otro mundo”. Gritando “Dios!” lanzó el pico al cielo y se colocó a si mismo debajo del pico que al caer, se le clavó al corazón. Así se murió.» (Anexo I, p. 36; Anexo II, p. 73).

A diferencia de Ferhad, Şirin no cree en la muerte de su amante. Ella se prepara para la muerte según la religión musulmana. Como ya sabemos, en algunas narraciones orales de Ferhad y Şirin, al lado del problema del desequilibrio social entre los amantes, nos encontramos con el problema de la religión de los protagonistas. En algunas variantes, mientras que Ferhad es musulmán, Şirin es cristiana o judía. Pero en este texto, el narrador quiere hacernos creer que los amantes son de la misma religión y que, además, practican la religión a la que pertenecen (sobre todo, la protagonista). Por eso, ella dice a su criada:

«“Mi criada fiel, esta noche he leído el libro sagrado Coran, he pedido a Dios morirme. Si yo me muero, pon todas mis ropas cubierta con una tela negra en una carreta y llévalas a Mehmine Banu que me entierre con sus propios manos al lado de Ferhad y que escriba en el mármol: “Şirin, murió por su amor”» (Anexo I, p. 36).

No solo reza a Dios para morir, sino que Şirin piensa en qué ocurrirá después de su muerte, pues pensando que es culpa de Mehmîne Banu, le deja un testamento. Aunque según la religión musulmana suicidarse es un gran pecado, el narrador nos parece querer decir que Dios conoce la razón de este trágico fin. Cuando los amantes piden que Dios los junte en el otro mundo, nos quiere dar el mensaje de que si una persona nunca ha sido feliz en este mundo, será feliz en el otro mundo, que es una gran creencia de los musulmanes.

Esta historia de amor, a diferencia de «Los amantes de Teruel» en que los amantes mueren de amor, finaliza con el suicidio de los amantes. Podemos decir que esta historia es una clara inspiración de Romeo y Julieta, en que, a pesar de que el suicidio es un pecado, los amantes se suicidan sin tenerlo en cuenta, pensando solo en unirse en el otro mundo. Así que, a diferencia de otras historias de amor que se cuentan en las tierras de Anatolia, como «Leyla ile Mecnun», el amor que sienten los amantes es terrenal. No obstante, en Turquía el amor se ve como algo sagrado, que ante Dios tiene mucha importancia. Por eso, el narrador nos quiere decir que ni el suicidio ni el amor que sienten los amantes es un pecado, sino que el pecado es de las personas que separan dos personas que están enamoradas. Es por eso también que el narrador no se abstiene de contarnos de forma muy detallada el acto de suicidio de Şirin:

Dijo, lloró, suspiró un poquito y sacó una espada que guardaba dentro de su ropa. Puso el puño al pecho de Ferhad y puso la punta en su corazón y se dejó caer. La punta de la espada salió por su espalda. Dos amantes quedaron en sangre, pues

los dos amantes murieron por su amor.

Que el Dios les junte en otro mundo (Anexo I, p.37; Anexo II, p.74)

Generalmente, el género *halk hikayesi* no finaliza con la muerte de los amantes, sino que continua con información de sus familiares. El objetivo del narrador es dar un fin moral a los oyentes y, relatando la situación de los malos, el narrador puede alcanzarlo. Hasta el final de la narración, tiene que mantener el ritmo, por eso utiliza motivos hasta la última frase. Uno de ellos es muy típico de *halk hikayesi* de tipo amoroso:

En la tumba de Ferhad salió una rosa roja y en la tumba de Şirin salió una rosa blanca y, justo en el momento de juntarse las dos rosas, salió una hierba negra. (Anexo I, p. 37; Anexo II, p. 74)

Este motivo no pertenece a esta historia, sino al género *halk hikayesi*, que cuenta el amor universal entre dos personas. Hay otro tipo de *halk hikayesi* que lleva motivos religiosos en que se cuenta que el amor entre dos personas se convierte finalmente en amor de Dios. Pero en esta historia, el narrador, para señalar que la unión de los amantes es imposible en este mundo, no une a los amantes. En el mundo en que vivimos hay buenos y malos, y es esta idea la que se quiere señalar con el motivo mencionado. HFŞM finaliza informando que Mehmine Banu se culpa a sí misma por la muerte de los amantes y que decreta luto en palacio, por lo que todo el mundo se viste de negro tal y como ocurre casi en todas las culturas.

El texto HFŞL es casi el mismo que HFŞM, pero algunas diferencias entre estos dos textos revelan que es imposible hacer una copia sin introducir algunas diferencias. En todos los casos, cuando han pasado a litografía, se hacen algunos cambios para mejorar el texto. La primera diferencia entre los dos textos aparece en las primeras frases del autor, quien, en vez de contarnos la belleza de Mehmine Banu, nos cuenta tanto la belleza de la ciudad de Amasya, como la de la gente de este pueblo y de Şirin. En este texto, el autor, o mejor dicho el corrector, hace un cambio muy importante en cuanto a un personaje, Mehmine Banu no es la tía de Şirin, sino la hermana de Şirin.

Quizá la mayor diferencia está en los números. En el género *halk hikayesi* los números tienen mucha importancia. Generalmente se utilizan los mismos números: siete, once, cuarenta. Por ejemplo, Ferhad decora el palacio de Şirin en cuarenta días, acaba la excavación de la montaña en cuarenta días o en un año, Mehmine Banu concede cuarenta días de luto. Por otro lado, como se cree que Dios creó el planeta en siete días, el número siete tiene mucha importancia en la cultura turca y es muy utilizado por *aşık* en sus cuentos. Pero es muy curioso ver que, aunque en el manuscrito los números no tienen mucha importancia, en la litografía, el autor, con la preocupación de no perder esta característica, utiliza este motivo muy a consciencia: los arquitectos construyen siete castillos para Mehmine Banu, señalando justamente el orden de la creación del mundo:

el primero se llamaba Luna, de blanco que cuando los arquitectos construyeron este palacio, todos los que pertenecían a la sangre real, incluyendo la sultana, se vestían de este color; el segundo se llamaba Mercurio, su color era azul y que todos los de sangre real se vestían de azul; el tercero se llamaba Venus del color escarlata, todo el mundo de sangre real se vestía de este color; el cuarto se llamaba Sol, de color amarillo, que todo el mundo se vestía de amarillo; el quinto se llamaba Marte, su color era rojo y todo el mundo se vestía de rojo; el sexto se llamaba Júpiter, su color era verde que todo el mundo se vestía de verde y el séptimo se llamaba Saturno, su color era negro y todo el mundo se vestía de negro en el día de construcción. (Anexo II, p. 40)

Como se ve, no solo los planetas y los números, sino también los colores tienen un papel importante en este párrafo.

Un cambio que se observa en el texto es el nombre del dulce *helva* a *lokma*. Mientras que *helva* tiene un sentido dentro de la cultura turca, porque es un dulce especial que se prepara en el día de la muerte de una persona, *lokma* es un dulce normal y, aunque es un dulce típico turco, no representa ningún aspecto cultural. Sin embargo, este cambio nos hace pensar que, puesto que *helva* muy probablemente

proviene de la cultura árabe y *lokma* es típicamente turco, es posible que el autor lo utilice para que la gente sepa que *lokma* es turco.

Al analizar y leer los textos, se llega a la conclusión de que en Turquía, según la época, *halk hikayesi* se convierte en *masal*. Esto significa que los cuentos contados en estas tierras, aunque al principio eran para los mayores, poco a poco se transforman para divertir a los niños. Por lo tanto, en otros textos destaca más los rasgos de *masal*. De hecho, a partir de la litografía, este es el rasgo más destacado. En HFŞL, el autor, consciente de que es un relato conocido y que los oyentes lo habrán escuchado anteriormente, finaliza estrictamente con la información de la historia: «la historia de Ferhad y Şirin se acabó». Además, nos da la sensación de que se cuenta tras muchos años, pues dice que

Cuando era pequeño un maestro me contó esta historia.

Cuando yo lo escribía se quemó mi jarra.

Pensaba que nunca iba a ser de día,

pero de repente salió el sol al contar esta historia. (Anexo II, p.75)

Con estas palabras, el autor convierte *halk hikayesi* a *masal*, ya que, mientras que en el manuscrito *aşık* cree que los sucesos que ha contado son totalmente verdaderos e incluso hace creer a sus oyentes que lo son (diciendo que existen las tumbas de los amantes donde aún hay gente que va y reza por sus almas), en la litografía, el autor no cree ni tampoco tiene la preocupación de hacer creer a los que leen este cuento que los sucesos son verdaderos (ya que dice que «al contar esta historia de repente salió el sol», que es claramente ficticio porque él no está contando el relato en aquel momento, a diferencia de lo que ocurre en el manuscrito, sino que es una litografía que se está leyendo, así como ocurre en el género *masal*).

El texto Ş es muy importante por el título que recibe. El autor, llamando al texto Şirin, señala la importancia del personaje de la mujer. Desde el principio, Şirin tiene mucha importancia y es la protagonista que cambia el destino de todos los

personajes dentro de la historia. Toda la felicidad o la maldad provienen de ella. Lo que decide, dice o hace ella cambia la vida de otros personajes. Por lo tanto Ferhat, aunque es un personaje que sufre por Şirin, lo hace como un acto ordinario, del mismo modo que otro hombre enamorado de Şirin se hubiera sacrificado o hubiera hecho lo mismo que Ferhat por Şirin. Por eso, los sucesos que se cuentan no tienen importancia, a diferencia de las decisiones de Şirin.

En este texto, aunque Şirin es una mujer que lleva la maldad o la felicidad y es ella quien decide los sucesos de otras personas, también debe cumplir con sus deberes ante la sociedad, de acuerdo con las características de la época. En esa época, las mujeres debían llevar un pañuelo en la cara, así que el autor no se cansa de referir en varios párrafos que Şirin y su hermana se tapan la cara con un pañuelo. Las mujeres no podían mostrar la cara a un hombre que no fuera su marido. Así que el autor hace que sea el viento el responsable de que se abra el pañuelo de Şirin al lado de Ferhat y este pueda verle la cara, como muestra de que su matrimonio es mandamiento de Dios.

En este texto, el autor quiere conservar las creencias de la gente, por eso dice que, aunque los amantes vivieron y además se casaron, Dios no les permite juntarse en este mundo sino en el otro. De acuerdo con la creencia de los habitantes, cuenta que en muy poco tiempo se va a celebrar su matrimonio en el otro mundo. Aunque esta es una creencia de esta cultura (se cree que si en este mundo uno se enamora de alguien pero no se puede unir con esta persona, podrá hacerlo en el otro mundo), no es conveniente recibir noticias del otro mundo. El objetivo del autor es crear un ambiente maravilloso, como ocurre en el género *masal*, en que el narrador recibe información que normalmente es desconocida por los lectores.

FŞS es una versión de la historia turca donde se observan claramente las características de *masal*. Se puede decir que este texto se puede analizar como perteneciente a este género, tanto por su extensión como por la escasez de los motivos de los otros textos. Pero comparado con Ş, es el que más se parece a HFŞM: este texto es también una copia directa de un narrador, aunque no es un profesional —es decir un *aşık*—, sino seguramente uno de los habitantes que ha escuchado varias veces este cuento. Se puede considerar como una variante de HFŞM, pero dentro del

género *masal*. Este texto nos revela que los textos orales, con el tiempo, pierden los motivos debido a problemas de memorización. Por lo tanto, el texto no lleva los motivos propios de su género sino los relativos al aspecto cultural, como el hecho de rezar a Dios. El narrador, como no puede recuperar muchos de los aspectos de la primera narración, para destacar el amor entre los dos amantes utiliza un personaje de otra historia de amor conocida por todo el mundo: en el relato del amor entre Leyla y Mecnun, Mecnun sufre mucho por su amor y al final enloquece. Aunque esta narración es como un resumen de HFŞM, finaliza tal y como ocurre en el género *masal*: bajan tres manzanas del cielo, uno para mí, otro para el que dice y el último al que cuenta la historia.

Como vemos claramente, HFŞM es una narración muy detallada y larga que contiene todas las características de *halk hikayesi* y elementos culturales, tanto de la región como de país entero. Por lo tanto, es un mejor testimonio de la historia de «Ferhat ile Şirin». Sin embargo, su versión en litografía —HFŞL—, aunque en la mayor parte es igual que en el manuscrito, en las partes modificadas pierde la belleza de su primera versión. Incluso en algunas partes hay un desajuste en la trama. En HFŞM, el héroe nunca deja su pueblo, mostrando su fidelidad, mientras que en HFŞL se narra que se hizo viajero, destruyendo totalmente la secuencia de *halk hikayesi*: «un día Ferhad vio la silueta de Şirin y con leones, tigres y ogros, diciendo “Mi país es Armenia”, se hizo viajero y empezó a viajar dejando las tierras en las que vivía.»

En cuanto a las versiones Ş y FŞS, estas pierden la mayoría de los motivos folclóricos y elementos culturales, donde son sustituidos por otros tales como la utilización de los números y los colores, como mencionamos anteriormente. Así ya no pertenecen al género *halk hikayesi*, sino que se pueden considerar más bien como *masal* por la longitud de la narración (que son mucho más cortos), con la sola preocupación de transmitir la historia. Por otro lado, Ş es una versión interesante que destaca entre las demás narraciones orales, por lo que nos hace dudar si Raddloff hizo algunos cambios a la hora de pasarla al escrito (por ejemplo, que la historia se transmita por parte de Şirin). Sin embargo, siempre nos recuerda que sabía su versión literaria a la perfección. Tal y como ocurre en *mesnevi* de Nizami, donde Şirin se entera de que muere una persona por su amor y le construye una tumba en la montaña, en esta versión también se casa con Ferhat solo pensando en el sufrimiento

y el amor de Ferhat, aunque ella ya esté comprometida con otro. Esto nos hace pensar que Radloff quiso escribir una versión imaginando qué hubiera pasado si Şirin se hubiera enterado del amor de Ferhat cuando estaba vivo y por eso puso como nombre de su narración el nombre de la amante, a diferencia de otras versiones. En cuanto a FSS, como mencionamos, el narrador conserva el acento de la región, pero sin mostrar ningún elemento cultural, sino que es como un resumen de HFSM. Esta versión es la más cercana al género *masal* por su final.

CAPÍTULO IV.

**COMPARACIÓN DE LA ESTRUCTURA Y MOTIVOS
FOLCLÓRICOS DE «HISTORIA DE FERHAD Y ŞİRİN
MANUSCRITO» Y «LOS AMANTES DE TERUEL» DEL *PAPEL
ESCRITO DE LETRA ANTIGUA* DE YAGÜE DE SALAS**

Los motivos folclóricos de la leyenda turca se han analizado detalladamente en los anteriores apartados comparándolos con las distintas versiones de la leyenda en la literatura antigua escrita turca. Por lo tanto, creemos conveniente analizar los motivos folclóricos de la leyenda española confrontándolos con la versión más antigua de la leyenda turca, «Historia de Ferhad y Şirin manuscrito» (HFŞM, Anexo D). Considerando que la versión más antigua y el único testimonio escrito de la tradición oral de la leyenda española es el *papel escrito de letra antigua*, el análisis se centrará en los motivos que se hallan dentro de la escritura de Juan Yagüe de Salas (LAT). La leyenda española conlleva también los motivos folclóricos por tener lugar en la narración tradicional del pueblo turolense. El objetivo principal de este apartado es mostrar que aunque el principio y el final de la narración de los dos relatos son iguales, difieren a la hora de relatar los sucesos que preparan a los oyentes para el final trágico. Esta conclusión es evidente, considerando que los dos relatos pertenecen a distintas culturas, uno occidental y otro oriental, e incluso a distintos géneros folclóricos.

La primera diferencia entre los dos textos es la brevedad de LAT aunque nos da la suficiente información sobre los sucesos y sobre la estructura del relato que se sigue contando en Teruel. HFŞM es un relato bastante largo que contiene muchos más motivos folclóricos con muchas secuencias que preparan a los oyentes para los sucesos próximos y así como para el final trágico. Por otro lado, los dos relatos tienen un carácter completamente distinto: HFŞM es un relato que pertenece desde el principio hasta el final al género folclórico *halk hikayesi* y LAT es un papel escrito por un notario. Los dos son primeros testimonios escritos de la tradición oral. HFŞM es la copia directa de un *aşık* por un investigador sin hacer ningún cambio y LAT es un texto de índole completamente distinta: un texto notarial. Sin embargo, los dos narradores tienen más o menos el mismo objetivo al escribirlo: el *aşık* realiza su profesión de narrar estos relatos para tener un fin moral y mientras, Yagüe de Salas, siendo el notario, cumplió su responsabilidad de dar fe de que los sucesos de este relato ocurrieron en Teruel.

Como analizamos anteriormente, HFŞM pertenece al género *halk hikayesi*, que tiene su propia estructura y que se analizó detalladamente en el apartado anterior siguiendo la estructura de Boratav. Mientras tanto, LAT no tiene una estructura propia como ocurre en *halk hikayesi*, razón por la cual decidimos comparar las dos historias tradicionales según la estructura de Propp. Propp solamente nos sirve para comparar los relatos desde el punto de vista estructural y asegurar que estas narraciones que no pertenecen al mismo género tendrán algunas similitudes pero también ciertas diferencias. Como descubre Propp, «las funciones de los personajes son los elementos constantes y repetidos de los cuentos maravillosos» (1987: 184), que sabemos que en total son treinta y una. Aunque estas funciones no siempre están presentes en la narración, el orden en que aparecen en el desarrollo de la acción es siempre el mismo (Propp, 1987: 184), como ocurre en los dos relatos mencionados. Propp establece esta estructura partiendo de los cuentos maravillosos aunque él mismo señala que puede implicar a otros géneros (Propp, 1987: 184).

Propp, en su obra mencionada, critica el índice de cuentos de Antti Aarne que agrupa los relatos geo-etnográficamente y saca conclusiones sobre la estructura fundamental, la difusión y el origen de los temas. Según Propp, el índice no sirve para concretar la estructura de los cuentos según el tema que propone Aarne y que agrupa en forma como tipos. Según qué investigador analice el cuento, cada tema puede variar pues,

los temas de los cuentos están tan estrechamente ligados los unos a los otros, tan cabalgados unos con otros, que esta cuestión precisa ser tratada de manera especial antes de la división por temas. Si no se hace este estudio, el investigador actúa de acuerdo con su gusto personal, y la división objetiva de los temas resulta simplemente imposible (Propp, 1987: 22).

Sin embargo señala que por ser el primer estudio sobre la clasificación de los cuentos, la metodología de esta escuela es útil como obra de referencia y tiene gran importancia práctica, pues se puede cifrar los cuentos utilizando los motivos (Propp,

1987: 22-23). Aunque según él, un solo motivo no puede determinar el tema, tampoco se puede hacer la comparación de los cuentos solamente utilizando los motivos de Aarne. Como señala, para realizar un estudio completo, conviene analizar los motivos pues,

... resulta que tanto el argumento como las motivaciones constituyen en realidad los elementos, cambiantes, variables del cuento. A esto conviene añadir que el mismo ensamblaje de los motivos en el interior del argumento, o más exactamente su agrupación, su distribución, depende de una estructura constante de composición, específica del cuento (Propp, 1987: 182-183)

Por lo tanto, en el cuadro que sigue facilitamos la estructura de los dos relatos según las funciones de los personajes de Propp y los motivos folclóricos según Antti Aarne que nos facilita ver la estructura de los relatos según las segmentaciones y su repartición de los motivos folclóricos dentro de la narración oral. Dado que LAT contiene quince de las treinta y una funciones (*alejamiento, prohibición, mediación, principio de la acción contraria, partida, desplazamiento, victoria, reparación, la vuelta, llegada de incógnito, pretensiones engañosas, tarea difícil, tarea cumplida, reconocimiento, transfiguración*) se han dividido en dos secuencias y siete cuadros que se ven abajo. Por otro lado, HFŞM contiene veintiún funciones. Las funciones que comparten los dos relatos son: *alejamiento, prohibición, mediación, principio de la acción contraria, partida, desplazamiento, victoria, reparación, pretensiones engañosas, tarea difícil, tarea cumplida, reconocimiento, transfiguración*. A diferencia de las funciones de LAT, HFŞM contiene: *interrogatorio, información, engaño y complicita, fechoría, combate, victoria, descubrimiento del engaño*. Las funciones que no contiene HFŞM son *la vuelta y llegada de incógnito*, pues el héroe nunca vuelve cumpliendo su tarea, aunque el narrador siempre nos asegura que lo va a conseguir gracias a la fuerza de su amor.

		HFSM	LAT
Situación inicial	Funciones	<i>Definición espacio temporal</i> <i>La familia (categoría de los personajes)</i> <i>El héroe (cualidades)</i> <i>Falso-héroe</i> <i>Discusión de los hermanos</i>	<i>Definición espacio temporal</i> <i>La familia (categoría de los personajes)</i> <i>El héroe (cualidades)</i> <i>Falso-héroe</i>
	Motivos Folclóricos	T91 T91.5 T91.5.1 T92.8	T91 T91.5 T91.5.1 T97
Parte preparatoria	Funciones	<i>Prohibición</i> <i>Alejamiento</i> <i>Interrogatorio</i> <i>Información</i> <i>Fechoría</i>	<i>Prohibición</i> <i>Alejamiento</i> <i>Fechoría</i>
	Motivos folclóricos	D1812.3.3.9 T11.2 T11.3 T11 T31 T31.1 T41 T42	T23(B) T61.5.2
El nudo de la intriga	Funciones	<i>Mediación</i> <i>Principio de la acción contraria</i>	<i>Mediación</i> <i>Principio de la acción contraria</i>
	Motivos folclóricos	L393 H301 Z72.0.1 M149.1 H945 T84 H1133 H1010 F600 F610 D1830 D1700 B292 B570 B576.1 D1815.2 T57 T24.1	L393 H301 Z72.0.1 M149.1 H945 T84 T109 T50.2.1 H1556.4 M205 T108(B) T108.1(B)

		T24.6	
Los donantes	Funciones	<i>Primera función del donante</i> <i>Reacción del héroe</i>	-
	Motivos folclóricos	-	-
Final de la primera secuencia	Funciones	<i>Desplazamiento</i> <i>Combate</i> <i>Victoria</i> <i>Reparación</i>	<i>Desplazamiento</i> <i>Victoria</i> <i>Reparación</i> <i>La vuelta</i>
	Motivos folclóricos		T131.1.3.1 T211.1.1 K1996 H1230.1 N681 T211.11
Segunda secuencia	Funciones	<i>Pretensiones engañosas</i> <i>Tarea difícil</i> <i>Realización de la tarea</i> <i>Reconocimiento</i> <i>Transfiguración</i> <i>Castigo</i> <i>Matrimonio</i>	<i>Llegada de incógnito</i> <i>Pretensiones engañosas</i> <i>Tarea difícil</i> <i>Realización de la tarea</i> <i>Reconocimiento</i> <i>Transfiguración</i> <i>Castigo</i> <i>Matrimonio</i>
	Motivos folclóricos	T80 T81 F1041.1.2.1 T81.7 T81.6 D1229.2 E631.1 D975	T80 T81 T35.5 H334 T88.1 T81.2 N383 T81.4 F1041.1.1 T81.3 T86

Figura 17. Clasificación de la estructura y motivos folclóricos de las dos historias analizadas

Abajo se presenta el análisis donde veremos la comparación de la estructura de las dos leyendas según las funciones del personaje y los motivos folclóricos. En el análisis se va a señalar primero la función del personaje en cursiva y a continuación el motivo folclórico, los dos entre paréntesis.

Situación inicial

Las dos leyendas empiezan con la información sobre el espacio de los sucesos y el origen de las familias. En ambas la joven protagonista es rica y el héroe es pobre (T91 Unequals in love, T91.5 Rich and poor in love, T91.5.1 Rich girl in love with poor boy). En la leyenda turca para crear más atención sobre el público el narrador cuenta detalladamente el amor de las dos hermanas hacia Ferhad (T92.8 Sisters in love with same man). Así crea la curiosidad de los oyentes y también les prepara para los sucesos trágicos. Por su parte, la leyenda española se centra en el dominio del padre sobre el matrimonio de su hija según la costumbre de la época (T97 Father opposed to daughter's marriage). Destacando el papel del padre en la sociedad quiere mostrar que éste decide la vida de su hija.

Parte preparatoria

En la parte preparatoria los oyentes reciben información sobre el comienzo del amor entre los dos jóvenes. En la leyenda española los amantes ya se conocen desde la niñez (T23 (B) Childhood sweethearts, T61.5.2 Children ten and twelve years old betroth themselves). En la turca hay muchos motivos folclóricos extraordinarios (D1812.3.3.9 Future husband (wife) revealed in dream, T11.2 Love through sight of picture, T11.3 Love through dream, T11 Falling in love with people never seen) que se convierten en motivos más realistas (T15 Love at first sight, T31 Lovers' meeting: hero in service of heroine, T31.1 Lovers' meeting: hero in service of lady's father). A diferencia de la leyenda española, en la leyenda turca el narrador da información detallada de algunas conversaciones y las citas románticas de los amantes (T41 Communication of lovers, T42 Conversation of lovers) no solo al principio de la narración sino más adelante en varios lugares hasta la realización de la muerte de los

amantes. Según los requisitos del género *halk hikayesi*, el narrador *aşık* no solo es responsable de contar los sucesos sino de cantar los poemas de amor que en el futuro serían los primeros ejemplos de la literatura popular turca. Los poemas de amor se cantan generalmente entre los amantes ya que reflejan los sentimientos contradictorios de los mismos a lo largo de la narración: la alegría-la tristeza, la esperanza-la desesperanza, la unión-la separación, la vida-la muerte, etc.

El nudo de la intriga

En las dos leyendas hay personajes que están en contra de la unión de los amantes (*prohibición, γ*), y también en las dos versiones los héroes, que no tienen nada que ofrecer a su amante más que el amor (L393 Only love for offer), son obligados a realizar unas tareas para conseguir a la amante (H301 Excessive demande to prevent marriage) con un límite del plazo (Z72.0.1 (B) Year time limit on quest/adventure). Los amantes se centran solo en el amor entre ellos (M149.1 Lover vow to marry/love only each other) y aceptan la demanda del padre / la hermana (H945 Tasks voluntarily undertaken) aunque causa la separación de los amantes por un tiempo (*alejamiento, β*) (T84 Lovers treacherously separated).

La diferencia entre las dos leyendas es muy apreciable en lo relativo a la tarea dada por la familia de la heroína, pues en la leyenda turca no hay solo una tarea sino hay muchas y todas son imposibles de realizar, incluso algunas requieren fuerzas extraordinarias. La primera es construir un palacio (H1133 Task: building castle) que con el cumplimiento del mismo en un corto plazo causa la demanda de la hermana de otra tarea que es más difícil de cumplir (H 1010 Impossible tasks, H1020 Tasks contrary to laws of nature). Otra tarea es traer el agua a la ciudad excavando la montaña. Mientras tanto el héroe español, aunque sufre en varias aventuras no se detallan en el *papel escrito de letra antigua* de Yagüe. Solo sabemos que es la demanda del padre para evitar la unión de los amantes (T109 Avoiding marriage through pretext, T50.2.1 King unwilling to marry his daughter to a man not herequal). El héroe turco lo hace para mostrar su amor hacia su amante y con la fuerza de su amor se convierte en un hombre fuerte incluso mostrando de vez en cuando fuerzas mágicas donde encontramos muchos motivos maravillosos (F600 Persons with

extraordinary powers, F610 Remarkably strong man, D1830 Magic strength, D1700 Magic powers). En contraposición a su enorme fuerza física, el héroe turco se vuelve débil debido a la separación de su amante y canta muchos poemas de amor donde refleja su amor desesperado. Por otro lado el héroe español acepta y realiza la tarea para mostrar su fidelidad (H1556.4 Fidelity in love tested) y aunque es una tarea difícil no muestra una imposibilidad como pasa en el relato turco.

En la historia turolense no tenemos la información de si el padre tuvo intenciones de recibir información sobre el héroe durante su ausencia, aunque sabemos que espera cinco años para su regreso. Por otro lado, en HFŞM la hermana siempre quiere recibir información (*interrogatoria ε*) sobre la situación de Ferhad y tiene miedo de que cumpla su deber. Y como lo hace mediante sus soldados siempre consigue recibir información de él (*información, £*).

En la leyenda española, el héroe parte de su pueblo en busca de riquezas y fama y a partir de ese momento no sabemos los detalles de su aventura en su camino de fidelidad. Lo que se narra más detalladamente es el sufrimiento de la amante y su lucha contra su familia que quiere su matrimonio con otro hombre suponiendo que el héroe nunca volverá al pueblo (*fechoría, A*) (M205 Breaking bergains and promises, T108 (B) Forced marriage, T108.1 (B) Girl to be married against her will). Los mismos motivos se ven en la leyenda turca: mientras el héroe trata de cumplir su deber para conseguir a su amante, la hermana quiere dar la mano de Şirin a otro hombre que está enamorado de su hermana (*fechoría, A*). Pero Ferhad se entera de la situación, vuelve a la ciudad para salvar a su amante y tiene que enfrentarse con este hombre para conseguirla (*mediación, B*). A diferencia del héroe español, sabemos mucho de Ferhad que está en la montaña acompañado de los animales (B292 Animal as servan to man, B57D Animals serve man, B576.1 Animal as guard of person or house, D1815.2 Magic knowledge of language of animals). Ferhad no deja su pueblo como Diego y además el público en varios puntos de la narración es testigo de la declaración de amor entre los amantes (T57 Declaration of love); mientras en la leyenda española este motivo solo se ve al principio de la obra. En cuanto a la amante turca, en vez de luchar contra la decisión de su hermana enferma del amor (T24.1 Love sickness, T24.6 Lover refuses food and drink).

En *halk hikayesi* el héroe siempre tiene que ser fuerte físicamente para conseguir a su amante mediante las tareas imposibles, aunque sentimentalmente debe de ser muy débil. Nunca puede dejar a su amante, incluso tiene que ir de vez en cuando a verla ya que causaría curiosidad y miedo a los oyentes. Además, para hacer creer a los oyentes que los sucesos son verosímiles, los *aşık* están obligados a contarlo todo detalladamente. A diferencia del héroe, la heroína tiene que ser débil físicamente (pasa casi toda la narración con la enfermedad del amor) pero sentimentalmente fuerte: espera a su amante hasta cumplir su tarea sin pensar ni un día a estar con el otro y morir por su amor, aunque es un pecado mortal según su cultura.

Los donantes

En la leyenda turca, Ferhad se encuentra con un hombre en la montaña que le ofrece su ayuda (*primera función donante, D*). Ferhad la acepta (*reacción de héroe, E*) aunque Mehmine Banu no admitirá a petición de otro sultán que pidió el matrimonio de los dos amantes. Sin embargo no tenemos ninguna información sobre Diego durante su ausencia salvo que cumple la petición del padre por ser rico. En esta parte no mencionamos los motivos folclóricos porque en el apartado anterior donde se comparan las historias de Ferhad y Şirin se analizan detalladamente.

Final de la primera secuencia

En ausencia del héroe español, con el cumplimiento del plazo, la heroína desgraciadamente se casa (T131.1.2.1 Girl must marry father's choice, T211.1.1, Girl forced to marry before her sweetheart's return) y en ese momento el héroe vuelve (*llegada de incógnita, O*) (K1996 Soldier (sailor), absent from home for long period, returns, H1230.1(B) Quest (task) with time limit accomplished at last minute, N681 Husband(lover) arrives home just as wife (mistress) in to marry another, T211.11 Girl force to marry before her sweetheart's returns. Faithful to her husband she refuses to give her former fiancé a kiss. He falls dead. She goes to his funeral and falls dead over his body). Por su parte, en la leyenda turca esta parte finaliza con el deseo de

Mehmine Banu: los dos hombres que están enamorados de Sirin tienen que luchar en el campo de batalla para conseguirla.

Segunda secuencia

En la leyenda turolense, Diego aunque vuelve a casa con la tarea cumplida (*victoria, J*), se enfrenta con otra más difícil: no poder besar a Isabel por estar casada (*tarea difícil, M*). Mientras tanto en la leyenda turca Ferhad tiene que enfrentarse en un combate contra los soldados de Mehmine Banu (*combate, H*) que finaliza con la victoria de Ferhad (*victoria, J*). Justo después se va a ver a Sirin (*desplazamiento, G*).

Aunque el final de ambas narraciones es el mismo (T80 Tragic love, T81 Death from love), algunos motivos son distintos. El héroe español se va a ver a su amante (T35.5 Lover goes to see his beloved in her husband's (or her father's) house, H334 Suito test: entering princess's chamber) pues aunque el amor entre los dos amantes nunca muere, siendo una casada (T88.1 Love kept up even after one of the parties is married to another), con la negación de la amante muere el héroe solo por amor, como ocurre en los «Amantes mariposa». (T81.2 death from unrequited love, N383 Man falls dead from sudden realization, T81.4 Man dies when the bride who had been denied to him kisses him, F1041.1.1 Death from broken heart). En la mayoría de las leyendas de amor, la muerte de la protagonista se realiza justo después de la muerte del héroe, menos en la leyenda turolense que Isabel muere un día después de Diego en la iglesia con un motivo folclórico que pertenece solo a esta leyenda española: T81.3 Girl falls dead over lover's body.

A diferencia de la leyenda española, el final trágico de los amantes turcos no depende de uno de ellos sino de otra persona que trae una falsa noticia de la muerte de la amante que causa primero el suicidio del amante (F1041.1.1.4 Hearts break when lover are told beloved is dead, N343 Lover kills self believing his mistress death) y después de la amante (F1041.1.2.1 Lover dies on hearing of her husband's death, T81.7 Woman dies on hearing of lover's or husband's death, T81.6 Girl kills herself after lovers' death). Este final nos hace recordar el trágico fin de los amantes de Verona («Romeo y Julieta»).

La leyenda española acaba con el entierro de los amantes en el mismo sepulcro (T86 Lovers buried in same grave) mientras en la turca, la leyenda continua con un motivo folclórico: el nacimiento de dos flores en el cementerio que simboliza cada uno de los amantes y que sucede cada año para señalar la verosimilitud y la continuidad de la leyenda (*matrimonio W°*) (D1229.2 Magic sepulcre (grave), E631.1 Flower from grave, D975 Magic flower). También con este motivo se señala la imposible unión de los amantes en el mundo terrenal sino que se cree que lo hacen en el otro mundo.

Como hemos visto anteriormente, HFŞM, aunque se puede analizar con la estructura de Propp, también conviene analizarlo según *halk hikayesi* ya que cumple todas las características del género. Por otro lado, LAT nos hace difícil determinar la estructura por falta de algunas partes de la narración de Yagüe de Salas. Como él explica claramente, es un breve resumen de la narración oral que se cuenta en el propio pueblo. Muy probablemente se podría añadir más funciones pero por falta de fuentes se nos hace imposible determinarlas. Por otra parte, la LAT no siga tan cómodamente las funciones determinadas por Propp muestra claramente que con la historia turolense nos encontramos ante un género distinto al trabajado por Propp para delimitar las funciones de los relatos. Recordemos que el profesor ruso lo hace partiendo de los cuentos maravillosos delimitados por Antti Aarne, mientras que el relato turolense se desarrolla en España como una leyenda. Eso explica, por tanto, que sena menos las funciones que desarrolla la narración española.

Como hemos visto claramente, los dos relatos empiezan y terminan con la misma estructura llevando las mismas funciones y los motivos que es nuestro punto de partida de la presente tesis. En cuanto al desarrollo de la acción que nos lleva al fin trágico, hay diferencias tanto en las funciones y los motivos siendo la estructura distinta de nuestro objetivo del estudio. Los dos relatos cogen el mismo tema y lo desarrollan con distintos elementos (funciones, temario, personajes, motivos) pues pertenecen a otra cultura (occidental / oriental) y el género folclórico (*halk hikayesi* / leyenda) totalmente distintos.

Las dos historias que analizamos como elementos del acervo popular en la primera parte de esta tesis doctoral no solo permanecen en la mente de los pueblos donde se narran, sino que llaman la atención de autores de la historia de la literatura en distintas épocas. Por lo tanto, estas dos historias, punto de partida de la presente tesis, parten de textos escritos, después de haberse difundido en boca de la gente, y, finalmente, acaban dentro de las páginas de libros. Generalmente los autores que escriben sus versiones literarias, escogen estas leyendas tanto por su propio interés hacia la cultura popular como para reflejar las características de su época gracias a una temática ya conocida por el lector.

En los siguientes apartados analizamos detalladamente la afición de Hartzenbusch y Hikmet hacia la tradición oral y el porqué de su preferencia en utilizar los textos tradicionales en sus obras. Los dos autores se conocen en su país por recoger y utilizar estos relatos tradicionales, haciendo referencia a estas historias o bien escribiendo una versión según las características del género y la época en la que cultivan sus obras. Ésta es la razón por la cual se ha decidido hacer un análisis detallado de *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch y *Ferhat ile Şirin (Ferhad, Şirin, Mehmene Banu ve Demirdağ Pınarının Suyu) / Leyenda de amor* de Nazım Hikmet. Aunque los autores y su obra no coinciden en el tiempo, analizaremos su obra teniendo en cuenta su intención al reescribirlas, en la que sí coinciden, y mostraremos cómo se convierte a la perfección el relato de tradición oral en literatura gracias a estos dos escritores.

PARTE II.

**«LOS AMANTES DE TERUEL» Y «FERHAT İLE ŞİRİN»
EN LA LITERATURA**

CAPÍTULO I.

**EL DRAMA ROMÁNTICO Y *LOS AMANTES DE
TERUEL* DE JUAN EUGENIO HARTZENBUSCH**

1.1.El drama romántico

Decir la palabra romanticismo
es decir el arte moderno –
es decir la intimidad, la espiritualidad,
color, aspiración hacia el infinito,
expresados por todos los medios
disponibles para las artes.

Charles Baudelaire

Como han puesto de manifiesto los estudios sobre el teatro romántico español en las últimas décadas, los orígenes del drama romántico deben buscarse en la tragedia y en las primeras manifestaciones del género llevadas a cabo por aquellos que con el tiempo se convertirían en autores de reconocidos dramas románticos, en concreto Francisco Martínez de la Rosa y Ángel de Saavedra.

El teatro de finales del siglo XVIII en España se centra en varios géneros de talante innovador que ha caracterizado Guillermo Carnero: La «comedia seria» con tratamiento serio pero no patético de asunto y un desenlace feliz; la «comedia sentimental», con tratamiento sentimental y patético de desenlace feliz y la «tragedia burguesa», con un tratamiento sentimental y patético de desenlace desgraciado (Carnero, 1997: 123-125). Dichos géneros pueden considerarse como variedades de otro más amplio: el drama. Estos géneros relatan «asuntos de la vida cotidiana contemporánea y de ámbito privado familiar (problemas conyugales y filiales, sobre las relaciones entre padres e hijos, la amistad, de carácter económico o profesionales)» (Carnero, 1997: 123). Son protagonizados por «personajes burgueses o populares, adaptados a la comedia y no a la tragedia (y ocasionalmente personajes de alta clase social, pero no considerados en el ejercicio de conductas y prerrogativas

de su rango, sino en su dimensión humana, personal y privada). El tratamiento es serio, reflexivo y no enfocado desde la comicidad, o bien sentimental, patético o lúgubre» (Carnero, 1997: 123). Finalmente conlleva un final a la vez feliz y desgraciado, propio, respectivamente de la comedia y de la tragedia, sin excluir la posibilidad de una tragedia de final feliz.

En los primeros años de la década de los treinta destacan tres obras como representativas de la rebelión romántica en el teatro: *La conjuración de Venecia* (1830) de Martínez de la Rosa; *Macías* (1834) de Larra y *Don Álvaro* (1835) de Ángel de Saavedra, duque de Rivas. Entre dichas obras, *La conjuración de Venecia*, según Ermanno Caldera, que ha analizado este drama en *El teatro español en la época romántica*, es la primera obra romántica en España. Según la postura que defiende Ermanno Caldera, dicho drama puede considerarse como el punto de partida del teatro romántico español que manifiesta algunos rasgos del teatro sentimental. La obra se publica en 1830 en París y se estrena por primera vez en Cádiz en 1832, pero llega a alcanzar su éxito total con el estreno en el Teatro Príncipe en 1834. Esta obra conjuga lo tradicional con matices de la innovación, por lo que despierta gran interés en el mundo crítico (Caldera, 2001: 51).

Con el estreno de esta obra se iniciará en España la andadura del género dramático más representativo del romanticismo, cuyas características serán constantes, aunque con importantes matices dependiendo del autor que lo cultive. Para la mejor comprensión de las obras del drama romántico es imprescindible partir de la tragedia neoclásica, pues, por ejemplo, cuando el duque de Rivas empieza su trayectoria como dramaturgo en el año 1814 los escritores españoles ya producen tragedias: «Por un lado tragedia podría ser usada para reconciliar a la audiencia con los valores morales. La otra, que el comportamiento humano debería estar gobernado por una idea de armonía racional» (Álvarez Barrientos, 1995: 316). El amor se considera como el único tema que une la razón y el progreso moral. Para «el conflicto trágico y la consecuencia emocional que evocaba y que contrariaba el optimismo racional de la época, era necesaria una nueva fórmula. Por ello las obras contenían situaciones con potencial trágico, pero a su vez eran parcialmente compensadas por la generosidad de uno o más de los personajes» (Álvarez Barrientos, 1995: 316). La

maldad de las situaciones se debilita debido a la conducta individual; de esta forma se mantuvo el grado de sentimiento trágico.

Durante la temporada 1836-1837 se representan tres dramas románticos en España: *El Trovador* (1836) de Antonio García Gutiérrez, *Carlos II el Hechizado* (1837) de Antonio Gil y Zárate, y *Los amantes de Teruel* (1837), de Juan Eugenio Hartzenbusch. Su drama se encuentra en la línea de la orientación semihistórica o histórico-legendaria que se apodera de la escena romántica española.

Gil y Zárate, autor de *Guzmán el Bueno* —que obtiene un éxito gracias a su asunto con tonalidades tradicionales de la tragedia y del drama; estrenándose 30 veces en cuatro años— define el drama como «la representación de una acción vulgar y extraordinaria en la que participan diferentes personajes de distintas clases y categorías». Considera que debe «provocar en los espectadores multitud de sensaciones como terror, alegría, compasión, risa» (Coca Ramírez, 2006: 173). El drama ha de ser una imitación de la vida real, presentada desde una óptica realista, sin hacer abstracción de la variedad y/o la mezcla de los sentimientos, ni de las relaciones que median entre todas las jerarquías sociales, como ocurre en la tragedia y en la comedia antigua.

Frente a la comedia y la tragedia, el drama se mantiene en lo serio y lo patético: la tragedia tiene la misión de despertar los sentimientos de compasión y dolor; la comedia trata de ver las cosas en su lado más alegre y risible. El drama busca en los afectos apasionados y patéticos la más bella y profunda emoción que produce cumplir nuestros deberes y subordinar los deseos pecaminosos y el imperio sobre nuestras pasiones.

La práctica de las tres unidades del género «drama» del siglo XIX tiene mayor libertad que la tragedia y la comedia del siglo XVIII. Sin romper la unidad, la acción tiene que ser variada, diversa, complicada y animada, alterando lo terrible y lo risueño, lo extraordinario y lo vulgar. Para el desarrollo de su argumentación necesita más tiempo y espacio. Se permite recorrer diversidad de lugares y pluralidad de países. Víctor Hugo en el «Prefacio» de su obra *Cromwell* defiende la unidad de acción que «es la única, verdadera y fundada» y «está hace ya mucho tiempo fuera de toda discusión» (Hugo, 1979: 29). Para el romántico francés resulta inverosímil y

absurdo que el lugar y el tiempo sean únicos en el desarrollo de las tragedias. Los personajes no pueden hablar o actuar encerrados en el mismo lugar y es absurdo limitar el tiempo de acción a veinticuatro horas. Para él esto resulta ridículo frente al espectador, pues «toda acción tiene su duración propia, como tiene su sitio particular» (Hugo, 1979: 29). Pero tampoco es positivo para el espectador hacer cambios demasiado frecuentes de decoraciones, pues «las traslaciones multiplicadas de un sitio a otro en poco tiempo pueden exigir contraexposiciones que enfríen el interés» (Hugo, 1979: 29). La unidad de acción para él es la única que todos admiten, pues el interés del espectador solo abarca un conjunto. Así que debe tener acciones secundarias que apoyen la acción principal. Las acciones secundarias deben agruparse alrededor de esta acción central.

El drama romántico ensalza aquellos rasgos característicos del movimiento. Entre ellos debemos destacar la exaltación del yo, la soledad, la melancolía, el regusto por los paisajes misteriosos, la tristeza, la añoranza del pasado, la desesperación, el mal del siglo, la efusión de sentimientos, la pasión. El romántico vive intensamente desde lo más profundo de sus sentimientos, su yo, afirmando la originalidad. Dicho «yo» encontrará sus raíces en la lírica, la novela histórica, la poesía narrativa, la leyenda en verso y cómo no, en el drama. En definitiva, la vertiente del romanticismo la encabezan «aquellos escritores y políticos jóvenes que se vanagloriaban de desinflar las jactanciosas imposturas de los pomposos académicos y políticos que personificaban el sistema» (Zavala, 1982: 13). El drama romántico se preocupa por conflictos contemporáneos, como los derechos frente a la colectividad, la libertad política, las pasiones y conflictos del alma humana.

En el teatro romántico el problema conyugal y la problemática de un matrimonio contra la opinión paterna, la repetición del tema del origen oscuro del protagonista, la temática amorosa, el amor que conduce a la muerte, el tema del hado, la fatalidad que conduce al protagonista a los más terribles desenlaces, son algunos de los temas recurrentes. El fundamental es el amor contrariado por el destino, que acaba en sufrimiento y muerte. La muerte fue uno de los grandes valores que la existencia infeliz no sabe realizar. El hombre romántico se encuentra encerrado en su realidad y entiende la muerte como una forma de superar el agobio del tiempo y el espacio.

«Muerte» no temida, sino deseada, amada en una nueva forma de misticismo laico. Amor y muerte se unirán irremediabilmente en el género que nos ocupa.

Las cuestiones que ocupan un lugar preferente son el tiempo, el espacio, la fatalidad, y el misterio (Caldera, 1982: 205-214). El tiempo es siempre agobiante, misterioso, y fugitivo; no sólo no coincide nunca la dimensión temporal soñada por el hombre, sino que se manifiesta como una fuerza exterior al mismo hasta el punto de identificarse físicamente con las campanadas de las horas, y metafísicamente con la fatalidad. El espacio es también vago, impreciso y agobiante. Otros elementos del paisaje por el contrario están adaptados a la situación cronológica del momento en que se narra. Más allá del mundo de cartón de los castillos medievales, en multitud de ocasiones se plasma un paisaje fabuloso; por otro lado, no está totalmente desprovisto de encanto artístico y de tonalidad sombría. La fatalidad hay que buscarla en el amor que une a dos seres en el mismo instante del nacimiento. Aunque no se mencione la fatalidad expresamente, su presencia no deja de advertirse tanto en los encuentros trágicos de los diferentes personajes como en las anagnorisis que revelan que estos están ligados por vínculos íntimos, ya que al «llegar demasiado tarde» muchos dramas muestran la estrecha relación que existe entre el motivo de la fatalidad y la temática del tiempo. Todas estas características que se han mencionado de forma muy breve en las líneas anteriores tendrán su expresión singular en la obra que nos ocupa: *Los amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch.

1.2. Juan Eugenio Hartzenbusch (1806-1880)

Te vi en un baile, me miré al espejo:
¡Ay, qué rabia me dio de verme viejo!

«En un álbum»

Nace en Madrid, el 6 de septiembre de 1806. Su padre fue un ebanista alemán que trabajaba para la corte y su madre era española. Hartzenbusch no pasa una infancia feliz puesto que a los dos años fallece su madre. Entre 1817 y 1822 estudia

en San Isidro el Real de Madrid, donde cursa latín y filosofía, aunque deja los estudios para poder seguir el oficio de su padre. Entre tanto aprende el arte métrico y, durante el tiempo que le queda, lee algunas comedias y estudia francés e italiano. A partir de 1823 empieza a traducir las obras del francés y refundir las comedias antiguas españolas, algunas de las cuales se estrenan en un teatro particular. Por otro lado, Hartzenbusch se dedica también a refundir comedias del Siglo de Oro.

Durante los años en que estudia en el Colegio Imperial, tanto él mismo como sus maestros se fijan en su interés hacia la lectura, pues siempre lee libros que compra en puestos callejeros y asiste a representaciones escénicas públicas y particulares. Sin embargo, su encuentro con el teatro tarda bastante debido a la situación económica de su padre (Fernández Guerra, 1900: 8).

El 23 de abril de 1830 se casa con María Bernardina Ramona Morgue, primera esposa de Hartzenbusch, a quien pierde poco después debido a su escasa salud. Por otro lado, en poco tiempo avanza en el oficio de su padre, pudiéndose construir una mesita donde escribe sus primeros *Ensayos poéticos*, inicio de su creación poética. Con la muerte de su padre, en 1830, deja el oficio de ebanista y aprende taquigrafía gracias a lo que, en 1838, consigue una plaza de taquígrafo primero en la *Gaceta* y, luego, en el *Diario de sesiones del Congreso* (Fernández Guerra, 1900: 8).

Hartzenbusch domina bien los idiomas latín, francés e italiano y es bilingüe en alemán y castellano. A diferencia del dramaturgo turco Hikmet, él no tiene contacto directo con las artes escénicas hasta los quince años, debido a la precaria situación económica de su familia. Sin embargo, con su hermano hacen escapadas a las representaciones teatrales de Madrid, especialmente al teatro del Príncipe. Como señala él mismo, estas escapadas le inician en la dramaturgia, pero no deja su oficio de artesano. Hartzenbusch utiliza a veces un seudónimo, especialmente a la hora de hacer críticas y publicarlas, alternando entre El Despojado, Bautista Calleja, Jowe Ganein y Oedering (Rodríguez Sánchez, 2002: 128).

En 1831 escribe dos dramas, *Las hijas de Gracián Ramírez* y *el Infante Don Fernando de Antequera*, cuyo tema se centra en la historia del país. Uno de ellos no se representa ni imprime; el otro no tiene éxito entre el público y es mal recibido por

la crítica. Esta experiencia le lleva a buscar un asunto universal para su obra, lo que le conduce a escribir *Los Amantes de Teruel*. Esta obra se estrena el 19 de enero de 1837 en el teatro del Príncipe y tiene mucho éxito.

El 9 de noviembre de 1838 se casa con Salvadora Hiriart, una viuda con cuatro hijos que es seis años mayor que él. Con su drama *Doña Mencía o La boda en la Inquisición* en 1838 consigue también un éxito notable gracias a su tema político. En 1843 publica *Ensayos literarios* y se dedica a la crítica literaria, incluyendo también la crítica teatral. Sus reseñas aparecen en distintas revistas de la época. Entre 1839 y 1847 escribe la información sobre la cartelera anual del país —crítica literaria y teatral— en distintas publicaciones, como *El Entreacto* (1839), *El Corresponsal* (1838), *Revista de España en Indias* (1843-1845 y 1847), *El Español* (1846-1847), *Revista Literaria de El Español* (1847) y *Las Novedades* (1847). Desempeña el cargo del secretario de la Academia Alemano-Española. En 1841 estrena su drama *Alfonso el Casto* en el Teatro de la Cruz. En el año 1844 es nombrado oficial en la Biblioteca Nacional de Madrid. Durante su tarea en la Biblioteca Nacional estrena sus obras *Juan de las Viñas* (1844), *La Jura de Santa Gadea* (1845) y *La Madre de Pelayo* (1846).

A parte de dichos dramas, que tienen mucho éxito en escena, Hartzenbusch es autor de obras menos exitosas como *Primero yo*, *Honorio* y *El Bachiller Mendarias*, y de comedias como *La Visionaria*, *La coja y el Encogido*, y *Es un bandido*. Escribe también comedias de magia: *La redoma encantada* (1839), *Los polvos de la madre Celestina* (1841) y *Las Batuecas* (1843).

En 1855 sus amigos dramaturgos le eligen como Director de la Sociedad de Autores Dramáticos; el 28 de julio de 1856 se le nombra Censor de Teatro, y el 24 de febrero de 1857, Vocal de la Junta de Censores, cargo que deja al poco tiempo porque sus obras estrenadas en 1858 también fueron censuradas. En 1861 vuelve a ser Censor junto con Bretón de los Herreros y Rodríguez Rubí. En 1857 le piden escribir una zarzuela, cuyo resultado es la pieza burlesca en tres actos —en verso y prosa— titulada *Heliodora o el amor enamorado*, capricho mitológico— que se estrena en el Teatro Apolo el 28 de septiembre de 1880.

Su interés hacia los textos antiguos le lleva a hacer una recopilación del repertorio los textos de autores del Siglo de Oro, como *Teatro escogido de Fray Gabriel Téllez, conocido con el nombre de El maestro Tirso de Molina* (1839-1842), que consta de doce volúmenes. Hartzenbusch forma parte de un proyecto que tiene como objetivo publicar una colección de setenta volúmenes para la Biblioteca de Autores Españoles, la mayoría sobre el drama del siglo XVII. El autor de *Los amantes de Teruel* es el responsable de la recopilación de las comedias de Tirso de Molina (Tomo V, 1848), Pedro Calderón de Barca (VII, 1848; IX, 1849; XII, 1850; XIV 1850), Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza (XX, 1852) y Lope de Vega (XXIV, 1853; XXXIV 1855; XLI, 1857; LII, 1860). En 1854 fue nombrado Director de la Escuela Normal, oficio que ejercería hasta 1862, año en el que empieza su dedicación en la Biblioteca Nacional como director.

El 11 de diciembre de 1862 obtiene el puesto de Director de la Biblioteca Nacional y se jubila el 22 de octubre de 1875, debido a su debilitada salud. Cinco años después, el 2 de agosto de 1880, fallece en su casa, en Madrid.

Como ha podido comprobarse, sería injusto nombrar a Hartzenbusch solamente como dramaturgo, pues tiene una obra suficientemente importante aparte de sus dramas. En 1861 publica una colección de *Cuentos y fábulas*. A parte de las primeras publicaciones de sus cuentos en *Ensayos poéticos y artículos en prosa, literarios y de costumbres* en 1850, deben destacarse sus artículos de costumbres. Como señala Montserrat Amores, en la edición de 1861 los cuentos forman una parte junto con las fábulas. Las publicaciones de los años de 1863, 1873 y 1876 de *Obras escogidas* contienen un número de cuentos que pueden clasificarse como legendarios, históricos y morales (Amores, 2008: 76). En 1845 *Las mil y una noches españolas*, incluye uno de sus cuentos: «La Reina sin nombre»; en el *Semanario Pintoresco Español* ven la luz «Una Mártir desconocida» o «La hermosura por castigo» (1848), «La Reina sin nombre» (1850), «La Novia de oro» (1851), todos ellos cuentos de carácter moral que se publican en la *Revista de España* en 1869. Algunas de sus novelas cortas de origen popular son *La novia de oro* o *Mariquita la pelona*.

La diversidad de oficios de Hartzenbusch nos recuerda al autor turco Nazım Hikmet. Los dos tienen que dedicarse a diferentes oficios debido a sus circunstancias vitales. Hartzenbusch es traductor, refundidor de comedias antiguas, autor y crítico.

Como señala Fernández Guerra es amante del romancero, «sentencioso a semejanza de Alarcón; epigramático a la manera de Tirso; elevado y conceptuoso a veces recordando a Calderón y a veces apropiándose el candor y la frescura de Lope» (Fernández Guerra, 1900: 411). Pero al mismo tiempo es un dramaturgo cuya obra representa la época romántica.

1.2.1. *Los Amantes de Teruel* de Juan Eugenio Hartzenbusch

[...]

«Tú eres mi único bien,» ella decía;
«Tuyo es mi pecho que leal te adora;
Cesa de darme nombre de señora,
Que ya de tu querer esclava soy.»
«Premio debido a la constancia firme,
Sabré en halagos desquitar desdenes;
Contigo ya mi pensamiento tienes,
Y en esta mano el corazón te doy.»

«El amante desdeñado»

La crítica considera que Juan Eugenio Hartzenbusch, aunque es conocido por el drama *Los amantes de Teruel*, es creador sobresaliente de caracteres interesantes. Su obra dramática es muy variada. Hartzenbusch escribe un total de sesenta obras; veintinueve de estas son obras dramáticas originales (doce dramas, diez comedias, tres comedias de magia, dos zarzuelas, dos loas) y treinta y una obras arregladas de otros autores (traducciones: quince comedias y siete dramas o tragedias; refundiciones: nueve comedias del antiguo teatro español).

Sin duda el nivel máximo de su éxito lo consigue en la noche del 19 de enero de 1837 tras la representación de su drama *Los amantes de Teruel* en el teatro Príncipe, que «le valió ruidosos aplausos, grandes alabanzas y un puesto entre los

famosos autores dramáticos de su época» (Fernández-Guerra, 1900: 8). Hartzenbusch, siempre está descontento e insatisfecho con sus obras; las corrige y mejora no solo antes de la representación sino después y entre cada edición. *Los amantes de Teruel* está dentro de esta categoría, pues tiene múltiples variantes. J. L. Picoche ha reconstruido la historia del texto con los datos que ofrecemos a continuación. Hartzenbusch empieza la redacción de *Los amantes de Teruel* en 1834 abandonándola por la semejanza con el *Macías* de Larra. «Son borradores muy lacónicos, redactados en papeles malos, arrugados y rotos» (Picoche, 1980: 67). Cubren veintiuna páginas que corresponden a cinco esbozos.

Existen cuatro manuscritos (Ms. Ac.) conocidos de la versión en cinco actos del drama. Uno de ellos es autógrafo. El autógrafo «consta de cinco cuadernillos, que corresponden cada uno a un acto. La letra está cuidada con muy pocas correcciones» (Picoche, 1980: 67). Es el manuscrito entregado al editor en 1836 y sirve también para la redacción del manuscrito Ms. A-36. Los otros tres manuscritos en cinco actos tienen fechas de 1836, 1841, 1846 que marcan la evolución del drama entre la edición en cinco actos de 1838 y la de cuatro actos de 1850. Ms. A-36 (1836) «es contemporáneo de la edición de 1836. Consta de cinco cuadernos, de letra poco cuidada, pero neta y legible» (Picoche, 1980: 67-68). Ms. B-41 (1841) es de presentación idéntica de 1836, «su estado de conservación resulta algo peor. La letra es muy buena y cuidada» (Picoche, 1980: 68). Ms. C-46 (1846) es también de presentación idéntica a los de 1836 y 1841. Es el último manuscrito «completo de la versión en cinco actos. La representación era demasiado larga, por eso, numerosos pasajes están rodeados por un marco que señala que se puede omitir. La letra es más torpe y menos legible al comparar con los otros manuscritos» (Picoche, 1980: 68). Hay otro manuscrito que pertenece también a la versión en cinco actos. Es un manuscrito autógrafo que «sirvió al autor para establecer su primera versión en cuatro actos. Su letra es buena y gorda» (Picoche, 1980: 68).

Las versiones de cuatro actos no tienen fechas. El Ms. D-1 es evidentemente posterior a 1846. Los otros se redactaron seguramente en 1848 para la preparación de las ediciones de Madrid 1849 y París 1850. Consta de cinco cuadernos autógrafos que establecen la transición entre la versión en cinco actos y la versión en cuatro actos.

Las correcciones de otros dos manuscritos (Ms. D-2, D-3) son menos legibles. La letra es fina y poco cuidada (Picoche, 1980: 69-70).

Los tres anteriores resultan difíciles de leer. Por eso, Hartzenbusch realiza una nueva redacción un poco diferente del último (D-3) y hace otra serie de correcciones (Ms. E). Existen tres estados diferentes (Picoche, 1980: 68-69). «Tiene una presentación idéntica a los manuscritos anteriores, pero solo consta de tres cuadernos, falta el acto IV» (Picoche, 1980: 69). Los Ms. D y E «forman la preparación de la refundición. El texto E-1 se parece mucho al de la edición de París 1850, y los textos E-2 y E-3 se parecen más a la edición de Madrid 1849» (Picoche, 1980: 69).

En cuanto al Ms. F, «está redactado sobre el ejemplar de la edición de 1849. El manuscrito concierne exclusivamente a los pasajes que difieren con respecto al texto de 1849. Las correcciones, abundantes en los dos primeros actos, afectan sobre todo a detalles escénicos. Este manuscrito prepara la edición de 1858. No se puede fijar la fecha pero que oscila entre 1850 y 1857» (Picoche, 1980: 69).

Las primeras ediciones de la obra son, pues, de cinco actos. La primera edición de *Los amantes de Teruel* es «un librito de 87 páginas en octavo impreso por Repullés y editado por Delgado en 1836. Hartzenbusch da su obra a la imprenta antes del estreno teatral (enero 1837). La segunda edición es muy semejante a la primera y tiene fecha de 1838. La tercera se publica en 1840 en la antología de Eugenio de Ochoa titulada *Apuntes para una biblioteca de escritores españoles contemporáneos en prosa y verso*. La cuarta edición es de 1846. La hace en Leipzig Sigismund Eduard Pföhner, que redacta una advertencia en alemán fechada el 22 de diciembre de 1845. La acompañan notas destinadas a lectores alemanes y un glosario castellano-alemán. Es la primera edición escolar que en Alemania se considera como un clásico. Se encuentra una última edición en cinco actos al final de la vida de Hartzenbusch en 1879, editado por Delgado e impreso por Cuesta. Reproduce el texto de 1838» (Picoche, 1980: 70).

La primera versión en cuatro actos es la de Domínguez, de 1849. Casi al mismo tiempo se publican dos ediciones en cuatro actos muy diferentes. La edición de París de 1850 forma parte de la *Colección de los mejores autores españoles*, publicada por Baudry. «Constituye el tomo XLIX. Es una antología importante, seria,

cuidada y de buen aspecto. La edición de Madrid de 1849 es un lindo tomito muy cuidado» (Picoche, 1980: 71).

Nos proponemos analizar dos ediciones del drama: la edición de cinco actos de 1836 y la de cuatro actos de 1849. En la versión de 1836 los personajes son: don Juan Diego Martínez Garcés de Marsilla, doña Isabel de Segura, doña Margarita, don Rodrigo de Azagra, don Pedro de Segura, don Martín Garcés de Marsilla, Zulima, Mari-Gómez, Adel, Zeangir, tres bandidos, soldados moros, damas, caballeros, criados, bandidos, un verdugo, un barquero. En la versión de 1849 los personajes son iguales pero la criada Mari-Gómez se convierte en Teresa perdiendo casi todo su carácter pintoresco de vieja criada ruda y buena, franca y orgullosa de ser cristiana vieja. Zeangir cambia su nombre por Osmín sin perder nada de su carácter. Los bandidos que son importantes en la primera edición, en la versión de 1849 aparecen en el primer acto y ya no vuelven aparecer más. Como se ve claramente, el drama contiene un amplio abanico de personajes que cumpen los requisitos del romanticismo. Por otro lado, Hartzzenbusch no pierde la tradicionalidad de la leyenda, utilizando los mismos nombres para los protagonistas del *papel escrito de letra antigua* de Yagüe de Salas. Sin embargo, el nombre del héroe, Juan en Yagüe de Salas, se pierde y se convierte en Diego, haciendo énfasis en sus antecedentes literarios, pues Hartzzenbusch lo toma de la tragedia de Montalbán, como señalamos más adelante.

Los personajes de Hartzzenbusch poseen una vida dotada de una veracidad sorprendente en la pintura de sus pasiones. Zulima es un carácter enfrentado a Isabel que en contra del amor casto de esta última, expresa una pasión violenta; herida en su orgullo de señora, reacciona con despecho. Su tarea es labrar la infelicidad de Marsilla. Esta situación provoca en el espectador temor y compasión. El final de Zulima para los espectadores carece de importancia, pues ya vive lo suficiente para ver la ruina de su rival. Otro personaje nuevo en la versión de la leyenda es doña Margarita, madre de Isabel. Ella del principio al fin sufre un dilema no entendido por los espectadores, pero se encontrará en una difícil tesitura: por una parte quiere ayudar a su hija, por otra siente temor al escándalo. No puede ayudar a su hija, pues las decisiones están en manos del padre; después le promete apoyo, pero al aparecer sus cartas la induce a Isabel al matrimonio. En el caso de Mari-Gómez (en la versión

1836), al lado de los personajes que crean un ambiente terrorífico, la criada procura alegría y risa a los espectadores, pues es un personaje cómico. Es parlanchina, santurróna, curiosa e impertinente.

En el acto primero, la escena de la versión de 1836 es un «dormitorio magníficamente adornado a usanza morisca. A la derecha una cama del mismo gusto, inmediata proscenio: a la izquierda un bufete de dos cuerpos con entalladuras arabescas, y más arriba una ventana con celosías y cortinajes. Puerta grande en el fondo, y una pequeña a cada lado» (Hartzenbusch, 1936: 89). En la versión de 1849 se describe como un «dormitorio morisco en el Alcázar de Valencia. A la derecha del espectador una cama, junto al proscenio; a la izquierda una ventana con celosías y cortinajes. Puerta grande en el fondo y otras pequeñas a los lados» (Hartzenbusch, 1980: 205). En el primer acto de ambas versiones el autor quiere crear misterio en torno a los personajes. Un morisco, una sultana y un carcelero esperan el despertar de un prisionero. Un lienzo ensangrentado está cerca de él. Se sabe que el lienzo contiene algo importante pero no se entiende de qué se trata. La llegada de Zeangir / Osmín refuerza el misterio. La conversación de Zulima y Marsilla es el principio de la acción. El misterio de los personajes termina y el espectador ya imagina el papel de Zulima en el resto del drama. Pero de repente cae el telón sin el desenlace del acto.

El acto segundo de la versión de 1849 contiene los actos segundo y tercero de la primera versión. La acción tiene lugar en la «sala de casa de don Pedro Segura». La versión de 1849 contiene dos escenas nuevas que nos informan sobre la situación de la familia de Segura: que Margarita tiene respeto a su esposo y la criada Teresa es muy familiar; algo opuesto a las costumbres. La primera versión empieza directamente con la conversación de Mari-Gómez y Pedro Segura. La escena de Isabel y su padre revela el carácter de don Pedro y sus sentimientos que están en lucha contra su honor. El primer diálogo entre Isabel y su madre es largo en la primera versión (mientras en la otra se suprimen muchos pasajes) con llantos de Isabel y la ternura de su madre; Isabel cuenta sus penas y su madre le promete su apoyo. Después de hablar Azagra con Isabel en la primera versión cae el telón, en la otra versión Isabel sigue expresando la misma insensibilidad. En el acto tercero de la primera versión empieza una escena cómica con Mari-Gómez y la Sultana Zulima. Zulima, vestida de hombre, trae la falsa noticia de la muerte e infidelidad de Marsilla.

La segunda escena entre Isabel y Margarita es la conclusión de la primera. Isabel se niega a casarse con Azagra y Margarita la induce a tomar en cuenta su situación aceptando Isabel casarse con Azagra, pero después no tiene que aceptar la mano de Azagra en seguida, así el espectador nunca conoce la resolución hasta el final. Con el monólogo de Margarita concluye el acto.

En el acto tercero (el acto cuarto de la primera versión), Teresa/Mari-Gómez ayuda a Isabel a vestirse para la boda. La escena prepara también la vuelta de Marsilla. Isabel se dirige hacia la iglesia un poco antes de que don Martín se entere del regreso de su hijo. Al final, las campanas marcan el final del plazo. Para Picoche en la primera versión la escena del bosque es un desastre pues el espectador no se asusta sino que se burla. Pero en la versión de 1849 se mejora mucho: «muestra Marsilla atado a un árbol, incapaz de alcanzar la dicha tan cerca. Es el héroe encadenado por el destino» (1995: 43). Zulima viene de burlarse de Marsilla. Don Martín, padre de Marsilla, encuentra a su hijo. La desesperación de Marsilla se vuelve ira. La primera versión termina por la muerte de Zulima. Se ve el cadáver en la escena mientras cae el telón.

En el último acto (acto quinto) de la primera versión, el inicio es muy tranquilo, en un ambiente oscuro, que contrasta con el final del acto anterior. La ventana está abierta permitiendo la llegada de Marsilla; es de noche, hay tranquilidad. En la otra versión (1849) el acto cuarto es más complicado. Zulima no ha muerto todavía. Hay un monólogo de Marsilla al entrar en la habitación y el encuentro de los dos amantes. Marsilla pide aclaraciones, Isabel se las niega y pide que se vaya. Marsilla le reclama un beso que se le niega y Marsilla muere. Viene Adel con los caballeros, se descubre el cadáver de Marsilla, todos callan e Isabel muere. Mientras, el espectador experimenta una serie de choques que no le dejan ni un descanso: desea ver un triunfo de amor, un triunfo de deber, compasión hacia Isabel, hacia Marsilla, sorpresa ante la muerte de Diego y un choque ante la muerte de Isabel. El autor «evita la monotonía a través de misterios pendientes, variaciones psicológicas, emoción poética, escalofrío físico y emoción sentimental» (Picoche, 1980: 44).

Como señala la crítica, en la versión de 1849 el autor quiere eliminar mayoritariamente los elementos cómicos, lo pintoresco, lo truculento, el colorido local; encontrar lo absoluto, lo intemporal para conferir al drama un equilibrio nuevo.

En todas las versiones de *Los amantes de Teruel* la construcción general del drama es igual:

El centro del drama es el final del acto II de la versión de 1836 (fin de la escena 8) o el centro del acto II de la versión de 1849 (escena 9). A cada lado de este eje se desarrollan las escenas fatales que condicionan el desenlace: el chantaje del villano y la mentira de la mujer celosa. A cada lado de ambas escenas se encuentra una escena dramática entre madre e hija, de las cuales la segunda es el complemento de la primera. A cada lado, también, una intervención del padre: la vuelta de Monzón o la salida para la iglesia. En ambos extremos, en fin, las escenas en que interviene Marsilla, en Valencia al principio, en Teruel al final (Picoche, 1980: 38).

Los amantes de Teruel no es un drama histórico aunque sí es posible situar el drama de Hartzenbusch en un contexto histórico, pues hay una referencia a la conquista de Teruel que puede fechase entre 1170-1171. Por otra parte, el drama lleva la fecha de 1217 cuando la villa ya es cristiana. Otra razón que puede explicar esta fecha es el propósito de Hartzenbusch de mostrar que conoce la tradición oral de la leyenda, pues el *papel escrito de letra antigua* de Yagüe de Salas también señala la misma fecha. Don Pedro Ruiz de Azagra, señor de Albarracín, tiene gran importancia en la historia, y como señalamos anteriormente Pedro de Segura, que es un personaje histórico, es el nombre del padre de protagonista en el *papel escrito de letra antigua* de Yagüe de Salas (Bueno Serrano, 2007: 39). Hartzenbusch siguiendo la tradicionalidad del primer testimonio escrito, no cambia los apellidos de los protagonistas. Además, utiliza otro nombre histórico para crear al personaje de Rodrigo de Azagra, primo del señor de Albarracín. Marsilla toma parte en la famosa batalla de Las Navas de Tolosa que es un detalle evocado en la *Memoria Genealógica* de Joseph Tomás Garcés de Marcilla (1780). Aunque Hartzenbusch llama a este personaje Diego por influencia literaria (sigue la tradición de Tirso y Montalbán) conserva el apellido Garcés llevado por la *Memoria Genealógica*. A pesar de que las fuentes de Hartzenbusch no son numerosas, hay que enfatizar que en su drama acontecen una serie de hechos reales. Estas razones no son suficientes para considerar

este drama como histórico pero sí que son muestras de que Hartzzenbusch se inspira y conoce el primer testimonio de la leyenda.

La versión de la leyenda dentro de este género, desarrolla las características del teatro romántico. Especialmente la comunión entre amor - muerte y el plazo, elemento trascendental en el drama. El amor entre dos amantes solo es posible con la muerte. El amor es imposible en el mundo terrenal, pues se da frente a las normas de la sociedad. Hay un compromiso del padre que tiene que cumplir. Si no, no conseguirá el honor. La muerte es la única solución para que los amantes puedan disfrutar de su «amor» sin pensar en el espacio ni en el tiempo. El plazo en el drama acontece de una forma romántica, pues los dos enamorados siempre piensan en el plazo de tiempo y en que va a terminar muy pronto. Hartzzenbusch refleja estos elementos que se hallan en el *papel escrito de letra antigua* y los aplica con éxito al crear su drama.

Es obvio que el dramaturgo conocía las versiones antecedentes de la leyenda, tanto en la tradición como en la literatura. En cuanto a la tradición se inspira con mayor probabilidad en el primer testimonio que consideramos como voz del pueblo sin tener en cuenta la *novella* de Boccaccio. *El papel escrito de letra antigua* le inspira para estructurar su drama utilizando los nombres de los protagonistas y refiriéndose a la fecha del papel notarial. Teniendo en cuenta la fecha, crea un ambiente de guerra para narrar los acontecimientos probables a los que se enfrenta Diego. Esto le permite pasar de un espacio al otro –de Valencia a Teruel- que es uno de los rasgos principales del romanticismo. A diferencia del papel notarial, en el drama no se hallan las conversaciones de la protagonista con su marido después de la muerte de Marsilla. Así, los sucesos pasados que ocurridos entre Isabel y Marsilla se revelan a todos los personajes del drama por parte de Isabel, mientras en la tradición estos se cuentan por el marido después de la muerte de la protagonista.

Otra diferencia importante que nos encontramos en los dramas de Hartzzenbusch en las dos versiones analizadas es la escena de la muerte. En este caso no tiene lugar en la iglesia como en la tradición sino en la casa de Isabel. A diferencia de la tradición, Isabel muere conscientemente, queriendo la muerte, ya que lo considera como una unión con su amante. En la versión de 1836 Hartzzenbusch sigue la leyenda e Isabel muere sobre el cadáver de su amante, pero sin besarle. Por otro

lado, en la versión 1849, Isabel ni puede alcanzar al cuerpo de Diego y muere «con los brazos tendidos hacia su amante». El honor del padre y la cristianidad que refleja Isabel en la tradición se conservan en el drama añadiendo más personajes e intriga. El padre como un hombre de honor, espera hasta cumplir el plazo y la protagonista en las dos versiones es fiel a su amante, pero obedece lo que dice su padre aunque en el drama muestra más su tristeza. Por otra parte, en la leyenda acepta la palabra de su padre sin cuestionarlo, mientras que Hartzenbusch convierte a Isabel en una mujer que reivindica su derecho al amor.

Como señalamos en varias ocasiones, Hartzenbusch se inspira en las comedias de Tirso de Molina y Montalbán sin tener en cuenta otras versiones literarias como la de Rey de Artieda. La comedia de Tirso de Molina se sitúa en la misma época que el drama aunque, según Picoche, «las ideas que sacó de la comedia le fueron sugeridas más por los defectos que por los aciertos» (1980: 31). Así, en la comedia, Isabel acepta el matrimonio con mucha facilidad como ocurre en el *papel escrito de letra antigua* mientras Hartzenbusch «inventa la larga lucha de la protagonista partida entre la pasión, la duda y el deber» (Picoche, 1980: 31). La comedia de Montalbán, sin duda, le inspira en cuanto a crear un nuevo personaje. En la comedia de Montalbán, Elena, enamorada de Marsilla es quien lleva la falsa noticia de la muerte de Marsilla. Este personaje revive en el drama con el personaje Zulima, un personaje del romanticismo que se analiza más adelante. Hartzenbusch conoce las dos comedias y las utiliza para estructurar su drama con algunos elementos útiles para construir su obra, pero siempre con elementos y personajes propios del romanticismo.

Hartzenbusch quiere crear un drama sobre amor. El amor en el drama es «voluntad de Dios y precede al nacimiento de los individuos; el amor está en Dios antes de estar en los hombres y Dios crea a los amantes como seres complementarios que cuentan con una alma dividida en dos» y la ambición del amante es «unirse a su amada del modo más completo, cuerpo y alma, lo que ha de traerle la dicha suprema» (Picoche, 1980: 35). El drama de *Los Amantes de Teruel* muestra el amor perfecto que sólo puede realizarse en otro mundo, pues el mundo material que está sometido al tiempo es responsable del fracaso del amor en este mundo. Para los románticos el héroe es superior al resto de la humanidad y no puede vivir en el mundo malo. Para Diego e Isabel amar es existir, sin amor queda vacía la vida y cede paso a la muerte

que es deseada y apetecida como única solución. Frente al ser, el no ser: «quedar vivos sería convertirse en sombras» (García Castañeda, 1971: 21).

En lo que respecta a la forma, en 1834 Hartzenbusch crea el drama en prosa pero en 1836 y también en 1849 las dos terceras partes están en prosa y los otros en verso. No pasa nunca de la prosa al verso o del verso a la prosa en el interior de una escena.

La primera representación de *Los amantes de Teruel* tiene lugar el 19 de enero de 1837 en el *Teatro del Príncipe*. Entre 1837 y 1850 en Madrid se representa muchas veces: En 1837 se representa en los días 19, 20, 21, 22, 23, 28, 29 de enero; 2 y 7 de febrero; 5 y 6 de julio; 7 y 8 de diciembre, siempre en el Teatro Príncipe. En 1838, el 31 de enero y el 1 y 4 de febrero en el Teatro de Buenavista; el 19 de febrero y 7 de marzo, 15 y 16 de mayo y el 7 de noviembre en el Teatro del Príncipe. En 1841 el 17 y 18 de octubre y el 21 de noviembre en el Teatro de la Cruz. En 1844 el 11 de agosto, 1 de octubre y 29 de diciembre en el Teatro de Variedades. En 1846 el 12 y 13 de octubre en el Teatro de la Cruz. En 1847 el 11 y 14 de marzo en el Teatro de Variedades, el 2 de octubre en el Teatro de la Cruz. En 1849, la segunda versión, el 17, 18 y 21 de diciembre en el Teatro Español. En 1850 9 y 10 de noviembre en el Teatro Español.

Sobre la representación de *Los amantes de Teruel* la crítica más importante es la de Mariano José de Larra, publicada en *El Español* del 22 de enero de 1837. Tras hablar del éxito de Hartzenbusch se niega a analizar el asunto del drama, pues casi todos los españoles ya conocen la historia. Analiza las dificultades planteadas por el asunto siendo más grave es el caso de Isabel:

¿Cómo persuadir al auditorio que la amante de Teruel podía dar su mano a quien no fuese dueño de su corazón? [...] El secreto de este resorte dramático es la propia voluntad de su protagonista, inventando un episodio bellísimo en la pasión criminal de la madre de Isabel, preparada con tal discreción que cuando el espectador la sabe, como llega a su noticia acompañada del castigo y de las angustias del delito, hace más sublime a esa misma madre; porque la sublimidad, en el teatro sobre

todo, no está en la perfección sin tacha, sino en la lucha de la debilidad humana y de la virtud vencedora (Larra, 1837: 613).

Luego analiza los caracteres de diferentes personajes como Marsilla, la madre de Isabel; pero el trato más indulgente es para Azagra que no le considera como un monstruo para Isabel porque él también siente amor como Marsilla e Isabel. En la leyenda también ocurre lo mismo, ya que nunca sabemos el nombre del marido de la protagonista, solo sabemos que es un buen hombre, pues al saberlo todo, da la razón al amante y culpa a la mujer por negar el último beso de su amante. Y es él quien cuenta toda la historia a los habitantes de Teruel. Sin embargo, a diferencia de este personaje de la leyenda, Azagra no es tan inocente, pero hace todo por el amor a Isabel y además refleja su ambición y egoísmo. Además Larra hace referencia al decoro y las campanas que se oyen en la escena en el acto cuarto anunciando la boda de Isabel, elemento que no tiene lugar en la leyenda, y al mismo tiempo a lo lejos de un bosque se oyen los gritos de los bandidos que tienen atado a Marsilla, así que el espectador entiende que ambas escenas se desarrollan en el mismo momento y los dos enamorados oyen las campanas a la vez; mientras uno conserva su esperanza, al otro le domina la desesperación. Para Larra la versificación y el estilo son excelentes, el lenguaje es puro y la representación y los trajes representan muy bien los usos y las costumbres de la época.

Otra crítica anónima se publica en el *Semanario Pintoresco Español* (5 de febrero de 1837). Es obra probable de Mesonero Romanos. Se ensalzan ideas relativas al amor de la sultana de Valencia, el pecado antiguo de la madre y la presión de Azagra. En cuanto a la finalidad de la obra encuentra brusca la escena de la muerte de los protagonistas, pues, como en la comedia de Tirso, hubiera sido mejor que Isabel muriese durante el entierro de Marsilla.

1.2.1.1. Personajes

Los personajes de Hartzzenbusch en este drama son arquetipos que reflejan los valores del siglo XIX y la dualidad de los personajes dramáticos. Por una parte, hay

personajes malos y buenos que a lo largo del drama nos van sorprendiendo y añaden intriga entre el público. También son un reflejo del papel de la mujer y el hombre en la sociedad de dicho siglo. Por un lado, hay dos mujeres que causan el trágico final del drama: Margarita, madre adúltera de la heroína; y Zulima, la reina mora adúltera y sediciosa (Materna, 1995: 193). Por otro lado, otros agentes que anuncian el trágico fin desde el principio son los hombres del drama, que cumplen los requisitos del «ser hombre» de esta época: Don Pedro, padre de Isabel, hombre de honor. Si no se cumple la tarea de Diego, será libre de casar a su hija con el cruel y egoísta Rodrigo de Azagra. Azagra posee las cartas que prueban el adulterio de Margarita y le amenaza con revelarlas para que Isabel se case con él.

Isabel es un personaje positivo, totalmente cristiano y refleja la «ideología burguesa liberal del romanticismo» (Materna, 1995: 193) aceptando el matrimonio con Rodrigo para salvar el honor de sus padres. Sin embargo, a lo largo del drama muestra señales de un «femenino independiente intentando reunir a su ser dividido y lograr acceso a la sociedad patriarcal que le ha excluido» (Materna, 1995: 193). Además es la heroína romántica que lleva hasta puntos extremos la melancolía y el sentimentalismo. La figura de Isabel se encuentra en medio de la borrascosa existencia del héroe romántico, inundando de claridad y frescor la oscura melancolía y la encendida tristeza que acongojan su corazón, como señala Ruiz Ramón. «Nace toda ternura y fidelidad, capaz del mayor heroísmo y del más hermoso sacrificio, pura y sensitiva, y predestinada, desde el momento en que ama, al dolor y a la muerte. Nacida por el amor, vive para el amor, muere para el amor» (Ruiz Ramón, 1967: 315).

La Isabel de Hartzenbusch, a diferencia de la de las obras de Montalbán o Tirso de Molina, es, según Picoche, «más consecuente y más pura» (1980: 31). En estos dramas anteriores, aunque Isabel resiste un poco y quiere hablar con sus familiares para cambiar la situación, desde el principio sabe que no va a cambiar nada. Por eso siempre actúa con dulzura sin despertar antipatías en el espectador. Al final de los dramas de Hartzenbusch, Isabel, «rodeada por todas partes, creída de que su amante la ha faltado, cumplido el plazo, obligada por el honor y la felicidad de su madre, que es deuda en ella conservar ilesos, deudora de inmensos beneficios a Azagra en sí misma y en su familia cede no empero a la seducción o a la inconstancia, sino al deber» (Gil Albacete, 1954: XV-XVI). Al recibir la noticia de la muerte de

Diego, decide casarse con Azagra no solo para salvar el honor de su padre, sino también porque es la voluntad de Dios (así muestra todos los rasgos de una heroína cristiana). En el acto V, en la escena II, habla con Dios sobre su situación, que acepta como su propio destino:

¿No es cierto, Dios mío,
que ya satisfecha,
con tantos afanes
tu justicia queda?
¿Qué, ya fenecido
el tiempo de prueba
que a mí y a Marsilla
prescrito nos fuera,
nos luce la aurora
de la recompensa?
Sí desde ese trono
donde tu grandeza
sobre serafines
las plantas asienta,
benévolo miras
las lágrimas nuestras,
y al ángel de muerto
que rompa le ordenas
el arco de barro
que al alma encarcela
tú el seno divino
que amor sólo alberga
piadoso nos abres,
en él nos estrechas,
coronas de triunfo
nos ciñe tu diestra,
y amarnos, y amarnos (V, 2)

Una vez llevada a cabo la unión entre Diego e Isabel, la heroína de Hartzzenbusch, creyendo que es la voluntad de Dios, muere en paz y tranquilidad. Derek Flitter señala que «Isabel's words speak again of a compassionate and sympathetic deity; she gives a conventional image of the gate of Heaven opening to receive her; she views her own death and reunion with Marsilla as the restoration of a whole, of one final piece slotting into place to create that whole, as the striking visual suggestion makes clear» (1996: 28). Isabel, en todos los dramas de Hartzzenbusch, representa la mujer fiel que cumple todos los deberes requeridos en esa época hacia su amante, sus padres y su marido un verdadero ejemplar de «ángel del hogar».

Hartzzenbusch añade la figura de la madre en su drama, que es nueva y original a diferencia de anteriores versiones literarias. Margarita, aparte de representar la madre y esposa del siglo XIX, gracias a la revelación de sus cartas de amor a Roger de Lizana, prepara el público para el final trágico. Su adulterio sirve a Rodrigo de Azagra para chantajear a Isabel y le obliga a casarse con él. Margarita es un personaje que representa el conflicto entre la maternidad y el ser una mujer de la burguesía. Así, como madre, lamenta mucho la infeliz situación de su hija pero, por otro lado, quiere recuperar su honor después del pecado cometido muchos años atrás. Hasta la aparición de las cartas de amor, niega su relación con Roger pero, después, y con la aparición de las cartas surge el egoísmo y sacrifica la felicidad de su hija por su honor.

Margarita también sirve para mostrar la evolución de los personajes en el drama romántico, ya que sufre algunas modificaciones en las distintas versiones del drama romántico que analizamos: mientras que en la primera versión muestra más sus sentimientos y piensa más en la felicidad de su hija, a pesar de que al final decide que lo más importante es el honor; en la versión de 1849 no muestra claramente sus sentimientos y, más que en su hija, piensa en su honor desde el principio hasta el final.

Margarita, como esposa sabe que debe obedecer la palabra de su marido, utilizando casi sus mismas palabras, ya que el padre es el que ordena y los otros los que obedecen:

Vuestro padre le ha creído
digno de ser vuestro esposo.
Prendarse de quien le cuadre
no es lícito a una doncella,
pues entonces atropella
los derechos de su padre.
A él le toca la elección
de esposo para su hija,
y a ella a quien su padre elija
darle mano y corazón. (1836, II, 6)

Al mismo tiempo, Margarita entiende a su hija y el amor que siente hacia Marcilla, aunque lo describe con palabras diferentes en las dos versiones:

(1836)

Isabel, si no os escucho,
no me acuséis de rigor:
yo temo vuestro dolor,
porque os compadezco mucho
No dio a mi pecho aspereza
la túnica penitente,
resuena en él fuertemente
la voz de la naturaleza
Al Señor con fe sencilla
vuestro llanto consagrad
Infinita es su piedad.
Aún puede volver Marsilla.(II, 6)

(1849)

Isabel, si no os escucho,

no me acuséis de rigor.
Comprendo vuestro dolor
y le compadezco mucho;
pero, hija... cuatro años ha
que a nadie Marsilla escribe.
Si ha muerto...(II, 6)

Después de hablar con Isabel, como madre, jura que siempre estará al lado de su hija. Así el autor crea cierta expectación y esperanza en el espectador, puesto que así es posible que hable con su marido para cambiar la desgraciada situación de su hija:

(1836)

Isab. Pero decidme por Dios,
¿de parte de quién estáis?
¿Aprobáis mi boda o no?

Marg. ¿qué vale mi parecer?
Yo tengo que obedecer
a quien manda más que yo. (II, 6)
Por mis culpas llevo
el cilicio y el sayal.
Con mi halago recelé
dar a tu amor incentivo,
y sólo por correctivo
dureza te aparenté;
mas oyéndote gemir
cada noche desde el lecho,
oyendo que en tu despecho
me llegaste a maldecir
yo al señor de silencioso
materno llanto hecha un mar

ofrecí mil veces dar
mi vida por tu reposo. (II, 6)

(1849)

Temí, recelé
dar a tu amor incentivo,
y sólo por correctivo
severidad te mostré;
mas oyéndote gemir
cada noche desde el lecho,
y a veces en tu despecho
mis rigores maldecir,
yo al Señor, de silencioso
materno llanto hecha un mar,
ofrecí mil veces dar
mi vida por tu reposo.(II, 6)

A diferencia de la versión de 1849, en la primera versión hay una parte en la que Margarita describe sus sentimientos sobre el amor a su marido y el honor:

Mis esfuerzos te consagro,
pero aunque yo los aumente,
grande es el inconveniente,
vencerle será milagro.
El carácter se te oculta
de la edad en que naciste;
tú en otra vivir debiste
más inocente o más culta.
En este siglo de acero,
en que al salir a la tierra
saluda al noble la guerra

la servidumbre el pechero,
y por gracia a la mujer
se la considera en suma
cual ave de hermosa pluma
destinada a entretener,
amistad, sangre y amor,
todo humano sentimiento
se sacrifica al sangriento
ídolo llamado honor.
Según su Alcorán decreta,
mengua es enmendar lo errado,
es vil el escarmentado
que imposibles no acometa,
y se admira a quien del dicho
a la ejecución pasó
en empresas que dictó
la imprevisión o el capricho.
Yo al corazón de mi esposo
debo arrancar la corteza
que le puso de dureza
ese código horroroso,
y el afecto natural
restablecer primitivo,
veinte años ha fugitivo,
al estrépito marcial.
Si con el habla se aprende,
si el honor es religión,
¿no ha de temer con razón
quien luchar con él pretende? (II, 6, 1836)

En las dos versiones, al final de la conversación entre Isabel y Margarita, ella dice que está al lado de su hija y que va a hablar con su marido para hacerle entrar en razón:

No, no, Isabel, cesa, cesa;
yo mi palabra te empeño,
no será Azagra tu dueño,
yo anularé la promesa.
Me oirá tu padre, y tamaños
horrores evitará.
Hoy madre tuya será
quien no lo fue tantos años. (II, 6, 1836, 1849)

Al hablar con don Rodrigo, al principio de la escena, la primera versión contiene más argumentos para que don Rodrigo cambie de idea sobre el matrimonio, porque ella no quiere que su hija lleve toda una vida de tristeza; pero en la versión de 1849 no se esfuerza tanto por hacerle cambiarle de opinión, solo lo hace para manifestar el desacuerdo con su marido:

(1836)

Don Pedro os ofreció la mano de su hija; pero la delicadeza de vuestro cariño, la elevación de vuestro espíritu, vuestro mismo amor propio, ¿se satisfacen con la posesión de una mujer cuyo corazón confesáis que no es vuestro? ¿Qué seguridades de dicha os ofrece un matrimonio fundado en tan dudosos principios? Si el amor de Isabel saliera de la regla común, si fuese ya tarde para que obrase en ella el desengaño, si la vieseis consumirse lentamente, víctima de un pesar más violento cuanto más oprimido, ¿no maldeciríais entonces vuestro fatal empeño? Los celos, los remordimientos harían fuerte presa en vuestra alma; la discordia, el odio, el infierno entero rodearían vuestro tálamo. (II, 8)

(1849)

Mi esposo os prometió la mano de su hija única; y, por él debéis contar de seguro con ella. Pero la delicadeza de vuestro carácter, ¿se satisfarían con la posesión de una mujer cuyo cariño no fuese vuestro?

(II, 8)

No obstante, como mujer, este personaje entra en conflicto cuando aparece el motivo del chantaje de don Rodrigo, mostrándole las cartas que ella escribió a su amante años atrás. Entonces se desdobra su sentir entre el sentimiento maternal y el honor como esposa. Pensando en sí misma —pero más que en sí misma o en su hija, en el honor de su marido—, opta por no hablar con éste y acepta la celebración de la boda. Sobre esta situación, en la escena sexta del acto tercero de la primera versión hay un monólogo de Margarita, en el que se muestra atrapada entre su hija y su marido. Por otra parte, en la versión de 1849 este monólogo es más breve. Mientras que en la primera versión acepta el matrimonio de su hija solo para salvar el honor de su marido, porque le ama, en la versión posterior solo lo hace para cumplir las normas de la sociedad, porque hay que salvar el honor:

(1836)

¡Santo Dios! ¿Qué es lo que hice?

en mi corazón estoy

oyendo una voz que dice:

Tú has abusado, infeliz,

con egoísmo cruel

de la virtud de Isabel

por evitar tu castigo.

Si bárbaro es don Rodrigo,

¡compárate tú con él!

Pero ¿dónde hay resistencia

para renunciar al fruto

de quince años que en tributo

consagré a la penitencia?
Me ofreceré a la presencia
de mi esposo y de Aragón
con el hediondo borrón
del crimen que cometí?
En mal hora merecí
tan buena reputación.
Con placer me sujetara
del castigo a la fiereza
como solo en mi cabeza
su peso se acumulara;
pero si se divulgara,
si sabe el mundo mi error,
la mengua y el deshonor
más oprimen a mi esposo.
¡Qué golpe tan horroroso!
Le va a matar el dolor.
Viva Segura, Dios mío;
si nueva culpa cometo
por conservar mi secreto,
tú verás como la expío.
Yo de mi Isabel confío;
su amante ya pereció;
la suerte me sujetó
este partido a tomar:
me puedo sacrificar,
pero a mi marido no. (III, 6)

(1849)

¿Y debo yo consentir

que la inocente Isabel,
por mi egoísmo cruel,
se ofrezca más que a morir?
Pero, ¿cómo he de sufrir
que, perdida mi opinión,
me llame todo Aragón
hipócrita y vil mujer?
Mala madre me hace ser
mi buena reputación.
A todo me resignara
con ánimo ya contrito,
si al saberse mi delito,
yo sola me deshonrara.
Pero a mi esposo manchara
con ignominia mayor.
¡Hija infeliz en amor!
¡Hija desdichada mía!
Perdona la tiranía
de las leyes del honor. (II, 13)

Entre las normas de la sociedad, como obedecer la palabra de su marido, y sus sentimientos como madre, que procura por la felicidad de su hija, al final se decide por seguir las normas de la sociedad. Sabiendo que Marsilla no ha muerto, sino que está cerca de Teruel, en vez de ir a la iglesia para avisar a su hija, se va a casa a avisar a Martín para que se vaya él. Hay una escena en la primera versión, que no se encuentra en la de 1849, en la que asistimos a un segundo monólogo de Margarita para despertar el interés del espectador. Aún no se sabe si Martín va a conseguir llegar a la iglesia antes de tiempo o no y, a través de Margarita, se avisa de que el tiempo se acabó. Como consecuencia, Hartzenbusch consigue crear una figura femenina que sella su papel en todos los actos, a diferencia de otros dramas románticos que utilizan solo la figura masculina para los papeles importantes.

Otra figura femenina que causa el fin trágico es Zulima, que refleja el orientalismo que los dramaturgos españoles del siglo solían utilizar. Ante el rechazo de Diego a su deseo, le hace imposible el regreso del héroe a Teruel antes del cumplimiento del plazo. Hartzzenbusch, gracias a este personaje, refleja la dualidad de la sociedad ante la cultura de Oriente y Occidente y simboliza la existencia de la cultura oriental en la sociedad occidental. Por lo tanto, como los dramaturgos del siglo, utiliza una mujer mora peligrosa para mostrar la imposibilidad de la unión de los amantes.

Hartzzenbusch, a diferencia de otras versiones de la leyenda y de los otros dramaturgos del siglo XIX, crea los personajes femeninos como antihéroes que preparan el final del drama. Margarita, junto con Zulima, comparte el papel de mujer rebelde y apasionada solo en este drama de Hartzzenbusch. Como señala Materna, la aparición de una figura femenina con estas características tardaría cien años en aparecer, hasta Adela en *La casa de Bernarda Alba* de Federico García Lorca.

El héroe, Marsilla, representa al caballero del siglo y, junto con Isabel, muestra el amor romántico. Es un amor incompleto y, como héroe, está voluntariamente al servicio de su amante. Consciente de que Isabel es una dama superior a él, hace todo para llegar a su nivel. Su amor es totalmente romántico; es decir, natural, egoísta, apasionado, lleno de obstáculos y siempre finaliza con la destrucción y la muerte. Por otro lado, es un amor que se consigue con fuerzas sobrenaturales; es decir, es un amor divino, nacido en el alma del individuo como hechizo y siempre por la creencia en Dios. Desde el principio ya se sabe que es un amor infeliz, que no es posible su satisfacción en esta tierra. Sin embargo, su unión es posible en el otro mundo por ser almas gemelas (o una sola alma partida en dos al nacer). Gracias a su caballerismo consigue realizar el deber que ha impuesto el padre de Isabel pero, debido al adulterio de otra mujer, no consigue llegar a tiempo al pueblo. Como Isabel, Marsilla es un amante fiel que al final muere solo por amor.

La primera aparición de Diego en la versión del drama de Hartzzenbusch del 36 se encuentra en la segunda escena del acto primero a través de los ojos de Zulima: es la de un ser misterioso, de oculto o desconocido origen; es portador de un destino aciago que atrae la desgracia sobre aquellos que le aman y a los que ama; es hermoso, bello tanto física como espiritualmente. A la vez hay algo de angélico y de diabólico;

ama la libertad por encima de cualquier otro valor de la existencia, y solo con ese amor compite el amor femenino, cuya encarnación es la mujer. En el personaje de Diego se encuentra, como veremos, el prototipo del héroe romántico.

Diego, al hablar con Zulima se presenta a sí mismo relatando su historia de amor. En el drama romántico, los amantes no solo hacen expresión de su amor, sino que lo razonan y defienden. Marsilla, en el drama, cuenta a Zulima el origen de su amor utilizando expresiones propias del *Génesis*: desde su nacimiento Dios les creó con un alma partida en dos y dijo «vivid y amad» y existieron Isabel y él. En el transcurso de los días su amor se va incrementando hasta el mencionado día. Así, con estas palabras entendemos que dicho amor es su destino y es lo que tiene que vivir. Este amor es el sentido de su existencia:

(1836)

Mi nombre es Diego Marsilla,
y cuna Teruel me dio,
ciudad que ayer se fundó
del Turia en la fresca orilla,
cuyos muros entre horrores
de guerra atroz levantados,
fueron con sangre amasados
de sus fuertes pobladores.
Al darme el humano ser,
quiso sin duda el Señor
destinar al fino amor
un hombre y una mujer,
y para hacer la igualdad
de sus afectos cumplida,
les dio un alma en dos partida,
y dijo: Vivid y amad.
A esta voz generadora
Isabel y yo existimos,

y la luz del cielo vimos
en un día y una hora.
Desde los años más tiernos
fuimos rendidos amantes. (I, 1)

(1849)

Porque el amor principió
a enardecer nuestras almas
al contacto de las palmas
de Dios cuando nos crio;
y así fue nuestro querer,
prodigioso en niña y niño,
encarnación del cariño
anticipado al nacer,
seguir Isabel y yo,
al triste mundo arribando,
seguir con el cuerpo amando
como el espíritu amó.
desde que nos vimos,
antes nos amábamos de vernos;
tan firme en almas de niño,
recuerdo de otro cariño
tenido antes de nacer.
Ciegos ambos para el mundo,
que tampoco nos veía,
nuestra existencia corría
en sosiego tan profundo,
en tanta felicidad,
que mi limitada idea
mayor se alcanza que sea
la gloria en la eternidad.

Mas dicha de amor no dura. (I, 1)

El Marsilla de Hartzenbusch al principio es un hombre pobre, pero después consigue riquezas y fama. En este caso, una de las características esenciales del protagonista de la leyenda se amolda perfectamente a los rasgos del drama romántico, pues en este género «la movilidad social en esta época hace que se pase con relativa facilidad de una clase a otra» (Álvarez Barrientos, 1995: 30). Diego no se marcha de Teruel en busca de aventuras o fuerza, lo hace solo por amor como ocurre en la leyenda. La guerra es solo un medio para lograr el fin. Hartzenbusch escribe su drama alejándose de los códigos y el tono de la poesía épica en la que se describen batallas heroicamente, lo hace considerando solamente al hombre (Álvarez Barrientos, 1995: 30). Diego se interesa exclusivamente en conseguir la mano de su amante, ya que sin su amor estas riquezas no sirven de nada:

(1836)

Mar. ¡Padres! ¡Hermanos! ¿Para qué me quieren, ni que les deberé?
Tesoros traigo... Vedlo...

Luego veréis sedas, alfombras, caballos, con jaeces, armaduras... Allí viene el escudo destrozado que vio asombrada aparecer Castilla, el Garona besar su aciaga orilla, palestina de gloria coronado. Riquezas con honor dime la suerte (II, IV, 4)

En el drama de Hartzenbusch Marsilla se enriquece, torna a su patria pero es detenido en el momento más crítico de su vida por unos bandidos que, sin saber que le roban un tesoro, le roban el tiempo y su amor, como advertirá Larra. Le salva Zulima, pero ya es tarde. Su amante ya está casada y él ha oído el eco de la campana. En la versión de 1836, habla con los bandidos para que le salven y habla de su amor y su desesperación. Sin embargo, en la séptima escena del último acto de la versión de 1846, hay un monólogo de Marsilla sobre esta situación desgraciada:

(1836)

Ese fatal sonido viene a aumentar mi desesperación.

Si al ver que no llego... ¡Oh! No, todo lo habrá
evitado Celada. Isabel me espera, y yo aquí entre tanto...

Traidores, viles bandidos.

[...]

Quitadme la vida si me quitáis las riquezas.

Mi vida son ellas. Vosotros no lo sabéis...

[...]

¿Hay entre vosotros alguna fe? ¿Sabéis lo que es
la palabra de un caballero? Yo soy Marsilla.

[...]

Un día, pocas horas que estuviesen en mi poder
esas prendas, me harían feliz. Aún sin venir a mi
poder... Si no sois tigres, si hay entre vosotros
algo de humano... hacedme una gracia, y os bendeciré...

Ángeles seréis para mí. ¡Si pudierais penetrar
la sinceridad con que os hablo...! Si uno de
vosotros llega a Teruel... a casa de Segura...
si le muestra esas joyas y él dice: De Marsilla
son, no necesito más, huya luego con ellas.

[...]

Matadme: sino, ni uno siquiera de vosotros
ha de salvar la vida. No sabéis aún quién es
el que habéis sorprendido cobardemente...
como cobardes que sois, como villanos.

Juro a Dios vivo no descansar hasta que
haya exterminado al último de vosotros.

De estos mismos árboles han de perder
vuestros cadáveres destrozados. (II, II, 1)

(1849)

Infames bandoleros,
que me habéis a traición acometido,
venid y ensangrentad vuestros aceros;
la muerte va por compasión os pido.
-Nadie llega, de nadie soy oído:
vuelve el eco mis voces, y parece
que goza en mi dolor y me escarnece.
Pero las horas pasan, huye el día.
¿Qué vas a imaginar, Isabel mía?
¿Qué pensarás, idolatrada prenda,
si esperando abrazar al triste Diego
corrido el plazo ves, y yo no llego?
Mas por Jaime avisados
en mi casa estarán: pronto, azorados
con mi tardanza... Sí, ya se aproxima
gente. ¿Quién es?
Me adelanté a la escolta que traía:
su lento caminar me consumía.
Yo vengo con amor, ellos con oro.
Enemigos villanos,
los ricos dones del monarca moro
no como yo darán en vuestras manos:
tiene quien los defienda. (III, 7)

En los dramas de Hartzzenbusch esta frustración se enfatiza considerablemente percibiéndose de forma más clara al hablar con su padre. Marsilla, durante esa conversación, se queja de su destino, creyendo que Dios le hace sufrir. A diferencia de Isabel, Marsilla cree que su Dios le ha abandonado, ve a Dios como «de las virtudes áspero enemigo» y al fin dice que «no hay nada». Toda su esperanza y creencia finaliza al ver a su amante casada con otro. La férrea confianza en Dios de

Isabel se transforma en el personaje de Marsilla en frustración y rabia. La conformidad de Isabel, que representa la sumisión cristiana, se resuelve en el caso de Marsilla en rebeldía romántica propia del héroe del drama.

Así, el autor del drama crea a dos protagonistas que, aunque tienen el mismo destino y sufren los dos la misma situación desgraciada y el mismo fin fatal, representan dos visiones del mundo diferentes que obedecen en parte al sexo que representan. Mientras que la mujer es siempre obediente, resignada y no cuestiona la voluntad de Dios, el héroe romántico representa la rebeldía y el cuestionamiento de los valores sociales y religiosos:

(1836)

Mar. Para vosotros son. ¿Qué hay en mi patria para mí? ¿Qué hallaré? Vacío, muerte.

No hay un amor, una Isabel, no hay nada.

¡Padres! ¡Hermanos! ¿Quién a mi adorada

sustituye en mi pecho? Potestades

del mal, a quienes Dios para juguete

les quiso dar, reíd, ya conseguisteis

llevar hasta su fin mi desventura.

Solemnizad, espíritus dañados,

mi desesperación. Tus calabozos

ábreme, infierno; a sepultarme en ellos

me impele mi furor, y me señala

de la venganza el criminal camino.

¿Dónde está la que pérfida insultaba

la miseria y horror de mi destino?

Mart. Su castigo abandona al justo cielo.

La maldición persígala de un padre

cuya casa llenó de desconsuelo.

Mar. ¿Del cielo os prometéis justo castigo?

¿De ese cielo al delito favorable,

de las virtudes áspero enemigo?

Más sí, veréis que a mi furor entrega
esa mujer fatal, porque su sangre
cubra de mengua y de baldón mi frente.
Y ¿Qué me importa el deshonor? Ardiente,
bárbara sed de sangre me devora.
Verterla a ríos para hartarme quiero,
y cuando más que derramar no tenga,
la de mis venas soltará mi acero. (II, V, 4)

En los dramas de Hartzenbusch, cuando Marsilla entra en la habitación de Isabel se aprecia claramente un rasgo característico del héroe: teniendo dificultad en encontrar a su amante en un lugar desconocido, siente desesperación y esperanza al mismo tiempo, manteniendo el interés del espectador siempre vivo, ya que se espera que ocurra lo inesperado. Mientras que en la versión de 1836 entra directamente por la ventana, en la nueva versión mira desde ella:

(1836)
Marsilla, que entra por la ventana.
Desconozco el lugar. ¿Dónde me encuentro?
¿Podrá ser ésta de Isabel la estancia?
Nada hay en ella de Isabel. ¡Qué miro!
Una mujer... que plácida descansa.
No turbemos... (V, 3)

(1849)
Marsilla, por la ventana
Jardín... una ventana... y ella luego.
Jardín abierto hallé y hallé ventana;
mas ¿Dónde está Isabel? Dios de clemencia,
detened mi razón, que se me escapa;

detenedme la vida, que parece
que de luchar con el dolor se cansa.
Siete días hace hoy, ¡que venturoso
era en aquel salón! Sangre manaba
de mi herida, es verdad; pero agolpados
alrededor de mi lujosa cama,
la tierna historia de mi amor oían
los guerreros, el pueblo y el monarca,
y entre piadoso llanto y bendiciones-
tuya será Isabel- juntos clamaban
súbditos y señor. Hoy no me ofende
mi herida, rayos en mi diestra lanza
el damasquino acero... No le traigo...
¡y hace un momento que con dos me hallaba!
Salvo en Teruel y vencedor, ¿Qué angustia
viene a ser ésta que me rinde el alma,
cuando acabada la cruel ausencia,
voy a ver a Isabel? (IV, 6)

En otras figuras masculinas, Hartzenbusch muestra el personaje negativo y el concepto del amor y desamor de los personajes. Don Rodrigo comparte las escenas con Margarita por chantajearla, pero lo que se quiere señalar es su pasión posesiva hacia Isabel en oposición a la caballerosidad de Marsilla. Se puede decir que Rodrigo y Zulima tienen la misma función temática en el drama. Como señalamos, el amor de Isabel y Marsilla se concede por parte de Dios y se puede considerar como divino, mientras que el de Rodrigo y Zulima es totalmente individual, egoísta y terrenal. Se puede considerar como una ambición negativa, más que un amor que finaliza con su destrucción.

Así, Isabel y Marsilla se pueden considerar héroes, y Rodrigo y Zulima, antihéroes. Por otro lado, hay otra figura masculina que está en la misma línea que Margarita: Don Pedro. Él cumple la figura del padre que siente amor paternal hacia su hija. Representa al hombre honroso de la época, por lo que cumple todo lo que

promete al principio del drama, aunque no sea bueno para su hija, si es bien acogido por la sociedad.

Los criados de Hartzenbusch también son personajes de gran relevancia dentro del drama. Tienen la misma importancia que otros personajes secundarios, porque los verdaderos pensamientos de la sociedad ante la situación y las acciones del drama se revelan mediante los criados. Como requisito de los dramas del siglo XIX, en la versión del 1836, la criada de Isabel muestra más elementos cómicos, mientras que, en las siguientes versiones, pierde su tono gracioso y se convierte en un personaje directo, señalándonos la evolución del drama en dicho siglo.

Como vimos hasta aquí, Hartzenbusch es un gran creador de prototipos que reflejan personas de todos los niveles de la sociedad. El amor divino de Isabel y Marsilla reflejan el cristianismo y la fidelidad de los héroes, mientras que los antihéroes Zulima y Azagra reflejan el negativismo y el peligro que sufre la sociedad ante este tipo de personajes. Por otro lado, Margarita y Don Pedro reflejan la clase burguesa, que puede sacrificar incluso la felicidad de una hija para cumplir sus deberes y salvar su honor ante la sociedad. Los criados representan los pensamientos del público o bien del espectador, diciendo las verdades y preparándonos por un fin trágico.

1.2.1.2. Tiempo y espacio

El tiempo y el espacio en las versiones de la leyenda, como hemos mencionado anteriormente, ocupan un lugar relevante. Tanto en la leyenda original como en las versiones literarias dramatizadas el tiempo es el tema fundamental de la historia: Diego tiene que volver antes del plazo que le han concedido, si no, acontecerá un desenlace fatal. Gracias al tiempo el interés del espectador se mantiene siempre vivo, pues las obras empiezan en cuanto queda poco para tocar las campanas y el tiempo pasa muy rápido. El espacio, aunque cambiando en cada versión, está siempre relacionado con el tiempo: si el tiempo de la obra es más corto, el espacio será concreto y único; pero si es más largo, el autor creará diferentes espacios para cada uno de los actos.

Como es sabido, en el drama romántico, se rompen las unidades de tiempo y lugar. La variedad de lugares escénicos y la necesidad de lugares como panteón, paisaje abrupto y solitario, mazmorra, etc. son típicos del drama romántico. Hartzenbusch opta por recuperar todos aquellos elementos inherentes a la leyenda y darles un papel protagonista en cuanto al espacio. La estructura dinámica de la acción del drama romántico necesita los frecuentes cambios de lugar pues en la complicada intriga de estas piezas, el héroe parece estar inspirado por una inevitable necesidad de cambio.

Recordemos también que el drama romántico se caracteriza por la fuerte temporalización y la espesa concreción del espacio teatral. La acción aparece siempre cuidadosamente localizada incluso en una concreta circunstancia espacio-temporal. La escenografía no es un simple marco de la acción, sino que, bastantes veces, cumple una función dramática importante. Frente a la ausencia de acotaciones escénicas características del teatro neoclásico, abundan en el drama romántico tanto las que se refieren a la escenografía como a las actitudes de los personajes (Ruiz Ramón, 1967: 313-314).

Según Ermanno Caldera, «el tiempo y el espacio son el valor fundamental de todo conocimiento humano, y parece lógico que los románticos quisiesen atribuirles a esas dos categorías una articulación y un dinamismo que las normas aristotélicas forzosamente les negaban. Por otro lado, podemos decir que el pesimismo romántico, el cual surge de la irónica visión de una realidad, se opone al optimismo ilustrado, que tiene la persuasión de poder fijar un momento altamente significativo de un suceso que se produce en un igualmente rincón de este mundo» (Caldera, 1990: 69). Dentro de esta perspectiva se explica también el fracaso del héroe romántico frente al triunfo del neoclásico o a la solución positiva o al didactismo de sus peripecias. Caldera señala que la realidad que se lleva a la escena es muy diferente:

segura de sí misma en las tragedias clasicistas, fuertemente anclada a un bloque espacial y temporal, tiende a separarse de lo concreto cotidiano para dirigirse hacia lo ideal y lo universal y finalmente para presentarse en una forma emblemática y paradigmática; en tanto que,

en el drama romántico, se va desmenuzando, fragmentando y cargándose, por decirlo así, a lo largo de su camino, de pormenores, de matices y tiende naturalmente a reproducir lo particular, la vida de cada día, sin trascendencia, dentro de los límites de un caso individual y no reproducible (Caldera, 1990: 69).

Se puede decir que las dos claves dramáticas de los dos dramas de Hartzenbusch son el tiempo y la fatalidad, pues el tiempo y la fatalidad van juntos desde el principio y en ellos juega un papel fundamental el plazo. Empieza cuando quedan seis días para cumplirse y, conforme se consume el tiempo, se acrecienta el interés del público. Hartzenbusch se aleja de los modelos literarios anteriores y concentra la acción en los días precedentes al cumplimiento del plazo. El plazo conduce al infortunio; confluyen en él la fatalidad de los dos enamorados y a su vez hace que estos sean más apasionados. Isabel, al ver que el plazo está a punto de cumplirse, revela sus sentimientos hacia Diego de una forma más apasionada y a la vez Diego, aunque está atado a un árbol en el bosque, no aparta nunca su pensamiento de la conclusión del «plazo». A la vez que el tiempo enfatiza la fatalidad del drama, contempla un rasgo romántico esencial, pues provoca la unión total de los enamorados. El primer acto atañe fundamentalmente al radio de acción de Diego y el segundo abarca a Isabel.

Esa concreción provoca que se acumulen obstáculo tras obstáculo para que Diego, que está ausente de Teruel de donde parte seis años antes en busca de fortuna, no pueda regresar a tiempo para conseguir la mano de su amante. Cuando al fin llegue, será ya demasiado tarde. Isabel, para salvar el honor de su madre, acaba por casarse con don Rodrigo de Azagra. Diego, al no poder unirse a Isabel, única razón de su vida, muere en la escena sucediendo lo mismo a Isabel. Los amantes, víctimas del tiempo y de la fatalidad, se unen así en la muerte.

Como señalamos en las dos versiones de los dramas de Hartzenbusch el tiempo y el espacio están fuertemente entrelazados. Hartzenbusch concentra toda la acción en los últimos días con una serie de fragmentos temporales que se van haciendo cada vez más breves en cada acto con diferente espacio: la obra empieza en

Valencia, en tierra de moros, donde Marsilla está cautivo y tiene seis días para volver a su patria, muy pocos para volver a su patria a los ojos del espectador (Caldera, 2001: 102). En el acto segundo don Martín regresa a su casa cuando faltan tres días. En el mismo acto viene la noticia de la muerte de Marsilla. Después Isabel aparece preparándose para la boda, pues quedan pocas horas para que finalice el plazo fijado. El espectador, sabiendo que Marsilla vive, mantiene el interés cuando el cortejo se dirige hacia la iglesia y al mismo tiempo asiste al episodio en que Marsilla está atado en el bosque que coincide con el momento en que Margarita avisa a Martín, y concluye climáticamente con el toque de vísperas cuando irrumpe en la escena en el momento en que expira el plazo. El clima de suspensión creado por el tiempo y el espacio corren paralelamente: la distancia entre Valencia y Teruel se hace enorme en la mente del espectador, pues uno se encuentra en las tierras de moros, otra en la de cristianos; por tanto el cambio de espacio en un tiempo determinado adquiere una dimensión psicológica trascendente pues dará paso al héroe de la cautividad a la libertad. Por otra parte, en el breve diálogo entre Margarita y Martín coinciden un tiempo y espacio efectivos: Margarita sabe que Marsilla está cerca de Teruel e indica al padre que corra a la iglesia que es la distancia que los separa. El dinamismo de las escenas en las que actúan varios personajes y el fragmentarismo dan lugar al paso de espacios interiores y exteriores manteniéndose así la expectación del público (Caldera, 2001: 104-105).

CAPÍTULO II.

REALISMO SOCIAL Y *FERHAD İLE ŞİRİN* (*FERHAD, ŞİRİN, MEHMENE BANU VE* *DEMİRDAĞ PINARININ SUYU*) Y *LEYENDA DE AMOR* DE NAZİM HİKMET

2.1. El teatro de Nazım Hikmet y de su época

[...]

Has de saber morir por las personas,
y además por hombres que quizá nunca hayas
visto,
y además sin que nadie te obligue a hacerlo,
y además sabiendo que la cosa más real y bella
es vivir.

[...]

Yaşamaya Dair (Sobre cómo vivir)

El siglo XIX en Turquía se considera como la «última época clásica», según muchos investigadores, y se analiza bajo el título de «El movimiento de acercamiento al Occidente» (Tanpınar, 2010 y *Türk Edebiyatı Tarihi II*, 2007). En el Imperio Otomano es la época de cambio en la cultura y acercamiento al mundo Occidental que se denomina *Tanzimat* o *Tanzimat-ı Hayriye*. Los cambios no aparecen de repente en este siglo sino que se basan en los acontecimientos de los siglos anteriores como las cruzadas, las relaciones económicas y políticas con venecianos y los genoveses, la conquista de Estambul, etc. (Akı, 1989: 31). Hasta el siglo XVIII, los otomanos tienen unas relaciones políticas y económicas estrechas con los países europeos, pues los europeos tienen la oportunidad de vivir, viajar y comerciar en Turquía sin ningún problema que afecte a la economía, los asuntos sociales del país, el vestido, la literatura, etc. Aunque al principio solo los genoveses y venecianos lo aprovechan, más tarde este derecho pasa a otros europeos como franceses, alemanes, ingleses, holandeses, etc. Los extranjeros viajan muy a menudo a su país para saber las novedades. Aun así, como menciona Tanpınar, es imposible hablar de cambios muy destacados en la literatura y arte de Turquía (Tanpınar, 2010: 51). Sin embargo, estas renovaciones nunca han sido aplicadas en la sociedad. Por otro lado, es verdad

que el país mantiene contacto continuo con Europa gracias a los intelectuales, pues desde el Estado se conceden becas para los jóvenes estudiantes de distintos campos (medicina, literatura, etc.).

El país siempre sigue las novedades de Occidente sin abandonar sus costumbres. Estos cambios solo afectan a la clase alta de los otomanos ya que a los turcos que viven en los pueblos o ciudades pequeños ni les repercute. Mientras, la clase baja de las ciudades grandes, aunque nota la diferencia en la sociedad, nunca llega a seguir los pasos de la renovación por falta de dinero. Incluso se puede decir que debido a las renovaciones de este siglo, el público se aleja del arte: las manifestaciones teatrales hasta el año 1842 se ofrecen a toda la ciudad, pero a partir del año mencionado solo la clase alta vestida a la europea tiene acceso al teatro y a la ópera, lo cual le permitirá conocer el arte occidental. Esta novedad depende del joven gobernador Abdülmecid que conoce el teatro y la música occidental, lee los periódicos franceses, pues habla un poco el francés y toca el piano. Ante esta renovación, Abdülmecid construye el Palacio de Dolmabahçe y, al lado, funda un teatro y forma una orquesta, obliga a las mujeres de palacio a aprender a tocar el piano, a bailar el ballet y los bailes del salón (Tanpınar, 2010: 129).

Tanzimat Fermanı, la ley de estas renovaciones, supone un cambio total para la sociedad otomana y crea una dualidad en la sociedad pues las palabras que aún se utilizan en turco como *alafranga* (a la francesa) y *alaturka* (a la turca) surgen en esta época. Los otomanos, como ahora los turcos, llaman *alaturka* a la clase baja mientras que para la clase alta utilizan el término *alafranga*. El primero simboliza la persona que conserva las costumbres antiguas; en cambio, el segundo señala la persona que viste, vive y trata como los europeos. Aunque todo el mundo quiere ser moderno, la vida habitual de los otomanos aún seguía su normalidad (Tanpınar, 2010: 132-133).

Esta dualidad persiste durante todo el siglo y sin duda influye en la literatura. Los que nacen entre 1826 y 1840 crecen en la época de renovaciones con los profesores extranjeros que les enseñan francés. Sin embargo, estos jóvenes, aunque tratan de entender el pensamiento del extranjero leyendo los libros franceses, quieren conservar su cultura influyéndose de los escritos del momento como *Tasvir-i Efkar* de Şinasi, *Mecmua-i Fünun* de Münif Paşa, el periódico turco *Anadolu*, y especialmente *Courrier d'Orient* que contienen las nuevas ideas sobre la política del país.

La vida de Nazım Hikmet transcurre entre dos épocas de la historia de Turquía completamente distintas. Nace en un país en el que predomina la cultura otomana. Pasa su infancia bajo el dominio del idioma otomano-turco y la cultura otomana, y su juventud y adolescencia bajo la República turca. Después de la aceptación de la República, en Turquía empieza una nueva etapa en la que se hacen muchos cambios revolucionarios mencionados anteriormente. Una de las novedades más destacadas es el cambio lingüístico. Como señalamos en el capítulo III de la primera parte de la tesis, a partir del 12 de julio de 1932 el idioma turco pasa de escribirse del alfabeto árabe al alfabeto latino, que corresponde mejor con los sonidos del idioma turco. Por otra parte, en la época otomana, el período en que pasa su infancia Nazım Hikmet, los autores y los poetas defienden que la belleza de la obra de un autor debe basarse tanto en la utilización de los recursos literarios como en la adopción de palabras tomadas de otros idiomas, como el árabe y el marroquí. Por lo tanto, solo la gente culta de palacio o de situación económica elevada entiende estas obras. Mientras tanto el público no tiene ni idea sobre literatura y artes. Gracias a los cambios hechos en la lengua poética turca, los autores empiezan a cultivar sus obras solo para el público; por eso la lengua es muy fácil de entender, pues se eliminan todas las palabras extranjeras.

El poeta turco siempre muestra interés por la literatura popular. Durante su infancia accede a ella gracias a su abuelo y durante su juventud, a la amistad con investigadores y estudiosos de la literatura popular como Pertev Naili Boratav, sin duda el nombre más conocido en Turquía por sus trabajos sobre literatura popular. Como son muy amigos, Boratav le envía a Hikmet los originales de los textos o los textos orales que ha copiado de sus informantes. Nazım Hikmet los lee y, utilizando su estilo propio, los convierte en una obra de teatro que refleja también las características de su época.

La época en que Hikmet cultiva sus obras se enmarca dentro de la llamada literatura del pos-república. En la Europa del siglo XIX una vertiente del teatro se alimenta de asuntos relacionados con la literatura popular que se corresponde en Turquía con la época de pos-república en la que los escritores turcos se inspiran sobre todo en *hikaye*. La aceptación de *hikaye* como asunto principal de la mayoría de los autores turcos se puede explicar por la universalidad del tema y la nacionalidad de los personajes que son un buen punto de partida para que los dramaturgos reflejen su

propia cultura. Por otro lado, como señala Hikmet, él siempre tiene interés hacia el romanticismo de Europa ya que cultiva su obra bajo un género entre el romanticismo y el realismo, el denominado «romanticismo realista» (Gürsel, 1979: 184).

Pero el principal pilar sobre el que se sustenta la obra de Nazım Hikmet es su ideología que, como señala Nuh Bektaş, se relaciona estrechamente con la ponencia de Maxim Gorki en 1934 en el Congreso del Sindicato de los Escritores Soviéticos, en la que propone a los autores del realismo social que busquen el asunto de su obra en el folclore (Bektaş, 2009: 41). A partir de esta conferencia, los autores pertenecientes a esta asociación adoptan el realismo social como movimiento estético y cultural que acepta también la mayoría de los autores turcos de la época. Hikmet se convierte en un apasionado miembro del movimiento. El autor turco escribe la mayoría de sus obras, especialmente obras de teatro, partiendo del «folclore», como la versión de la leyenda de «Ferhat ile Şirin», objeto de estudio de la presente tesis. Los dramaturgos de la pos-república muestran similitudes en el proceso de adaptación de *hikaye* al teatro. Tomando como referencia el estudio de Ebru Kavaş, en este apartado veremos los rasgos generales y pasos a la hora de adaptar las versiones de *hikaye* al teatro.

Como hemos visto en el capítulo primero de la primera parte de la presente tesis, la característica principal de *hikaye* radica en el hecho de tener un narrador llamado *aşık* cuyo primer objetivo es transmitir la historia que ha oído de otro *aşık*, aunque variando según el propio estilo del *aşık* y la época en que vive y narra la historia. A diferencia del *aşık*, los autores de la pos-república no se preocupan por transmitir los acontecimientos exactos sino que su única preocupación es hacer llegar un mensaje al público utilizando un asunto ya conocido. Los temas tratados de *hikaye*, *masal*, la leyenda y los relatos mitológicos forman parte del centro de interés de los dramaturgos porque tanto para los autores como para el lector/público el tema es popular y de fácil acceso. Convertir el tema, los personajes o, mejor dicho, toda la historia, bien conocidos por todo el mundo, sirve para mostrar concretamente lo que está pasando y lo que está cambiando en la sociedad. Por otro lado, los autores, tomando el texto ya narrado y ordenado anteriormente por muchos narradores, no tienen que dedicar mucho tiempo a la ficción sino al mensaje que quieren transmitir a la sociedad, mientras los lectores, al conocer perfectamente el asunto, no se distraen

mucho atendiendo a la peripecia, sino que pueden concentrarse más en el mensaje del autor. Lo que más preocupa al autor de esa época es tanto el asunto como los personajes, trasladarlos en un entorno y narrar los acontecimientos en su estilo propio sin tener mucho en cuenta el estilo del *aşık*.

Como señalamos anteriormente, debido a la dualidad de la sociedad, los autores también se enfrentan con esta dualidad. Por lo tanto en la mayoría de las obras de esta época se aprecian tanto los rasgos tradicionales como los modernos. Así que los géneros folclóricos mencionados pierden todas sus características genéricas. Por ejemplo, se suprimen las escenas sobresalientes o maravillosas y los acontecimientos se abrevian. Por lo tanto, estas narraciones solo sirven al autor de este siglo para conocer el origen de estas narraciones y componer su obra dentro del nuevo género literario utilizando el temario principal y el esquema de la narración oral. El tiempo limitado de la actuación no permiten a los dramaturgos utilizar a todos los personajes y contar todos los acontecimientos de la narración oral. Debe recordarse que la narración de *hikaye*, en muchas ocasiones, dura dos o tres noches, incluso una semana.

Estos textos populares no se desarrollan en un tiempo concreto y no pertenecen a ninguna época. Sin embargo, los dramaturgos de la pos-república los sitúan en un tiempo concreto: el presente. Debido a esta razón, tanto los personajes como la lengua utilizada por los mismos pertenecen a esta época, pero siempre conservando la originalidad de la lengua de la historia. Lo que suelen hacer los dramaturgos es no alterar la belleza de los poemas o conversaciones entre los amantes haciendo puro el idioma, es decir, eliminando los extranjerismos y sustituyéndolos por palabras turcas.

En la mayoría de las obras, el orden de los acontecimientos cambia según el autor. *Hikaye* o, sobre todo, los mitos narran unos acontecimientos que tienen origen varios siglos atrás, por eso para el dramaturgo es imposible mostrarlo todo en una escena cuando su tiempo está limitado a una o dos horas. El autor utiliza la analepsis para mostrar los acontecimientos anteriores, o bien, como prefieren muchos autores, los acontecimientos pasados se narran mediante una persona que se denomina «narrador» que sale a la escena entre los actos. Los acontecimientos maravillosos o sobresalientes que son de imposible representación sobre la escena se muestran

mediante un efecto de luz o sonido o una narración de un personaje de la obra contando lo que está pasando fuera de la escena.

La aparición de los acontecimientos maravillosos en escena depende del dramaturgo, pues si este conoce bien las técnicas del teatro los utiliza, pero si no tiene ningún conocimiento simplemente elimina los acontecimientos maravillosos. La mayoría de los autores prefieren no eliminar estas partes, por lo tanto un personaje de la obra es el encargado de narrarlas como un *aşık*, utilizando las características y el lenguaje de *hikaye*.

El teatro es un género bastante tardío en Turquía. Se puede decir que en la pos-república alcanza su cima. Por eso, generalmente los autores que prefieren ser dramaturgos, trabajan también como directores del teatro en algunas ocasiones. Por eso la mayoría se preocupa por el estreno de su drama. Por ello, las obras se llenan de acotaciones en las que el autor señala al director cómo dirigir a los actores, cómo organizar el espacio... Así ocurre en *Ferhad y Şirin* de Hikmet, que escribe una nota al director bajo el título «PS. Para el director»: «Los monólogos se van a expresar de una forma monótona y con un sonido de cabeza. En el segundo acto (de la primera escena) los pensamientos de Şirin y Mehmene Banu (cuando se enfrentaron por primera vez a Ferhad) se van a reflejar tartamudeando» (Hikmet, 1965: 6).

Al contrario de los textos orales, los dramas de este periodo se centran más en la psicología de los personajes, sus pensamientos y emociones. Estos pensamientos se reflejan en monólogos en los que los personajes revelan lo que están pensando realmente. En algunas obras los personajes narran sus previsiones sobre los acontecimientos futuros para acostumbrar al público a lo que pasará dentro de muy poco.

En cuanto a la división de las obras en partes, nos encontramos con muchas denominaciones. Cada parte del drama se denomina «acto» o «parte», que se separa entre sí por la «escena», «acto» o «cuadro», mientras los otros como «episodio». Generalmente cada acto contiene un «prólogo», «preacto» o «introducción» y finaliza con un «último acto». Las narraciones pasadas, añadidas entre escenas, se denominan «entre acto» o «entre lazos de los actos» (Kavaş, 2009: 16).

Los dramaturgos utilizan distintas técnicas de narración. Mientras algunos prefieren la técnica clásica del drama, la mayoría elige la narración épica para reflejar las situaciones sin hacer comentarios, con todas las realidades y facilitar al público que pueda hacer sus propios comentarios. Especialmente las versiones de *hikaye* distan mucho de su versión original, pues el temario de un amor imposible se convierte en algo posible y real. Si el primer objetivo del personaje principal es alcanzar a su amante, en esa época este motivo se utiliza como un medio para denunciar las realidades de la época. Aunque la felicidad individual es la base del comportamiento de los personajes, en el fondo se refleja la felicidad de la sociedad. Así que el objetivo de conseguir un amor individual pasa a ser una preocupación social en la mayoría de las obras. Los temas varían y se disfrazan como:

el cambio del amor individual al amor de la patria; destacar estar juntos, hacer sacrificios de la conciencia de la sociedad enfrente de la traición, el egoísmo, y la mentira; criticar la enemistad y la discriminación; hacer sátira al matrimonio, la presión de la sociedad hacia un individuo, y el sistema de burguesía; enfatizar las relaciones torcidas de la gente, la degeneración, la despersonalización; señalar la maldad de la decadencia moral y la ambición; la injusticia que se enfrenta a la mujer, que aparece como una figura cuyo cargo es esperar a su amante según el punto de partida del feminismo; la consecuencia trágica de la gente que es totalmente egoísta; utilizar el estilo satírico para narrar el gobierno de la época. (Kavaş, 2009: 1615)

El personaje principal de los dramas es un hombre real, de este mundo. Gracias a su resolución, voluntad, creencia y su lucha consigue lo que está soñando al principio de la obra. Lo que no cambia en el drama es el tiempo al que debe enfrentarse el personaje principal para madurar. La mayoría de los motivos principales de *hikaye* tienen lugar dentro de las obras contemporáneas como el amor a

primera vista, la prisión del amante, la realización de una empresa imposible, la adivinación del futuro por una bruja, etc. Como ocurre en *hikaye*, el acto físico y la lucha del personaje principal se toman como fundamentales en la narración de las obras. En las narraciones populares, el personaje principal, aparece como un hombre pasivo, cuya principal finalidad es amar a una chica y para conseguirla debe realizar una tarea que consiste en algo que se puede conseguir con un acto físico. Aunque el punto de partida del drama contemporáneo es el mismo de *hikaye*, hacia el final de la obra el héroe solo lucha para su sociedad. En cuanto al final de las obras, algunas tienen un fin trágico, basándose en el texto original, mientras la mayoría finaliza de forma feliz. Por otro lado, existen dramas que no tienen un fin concreto sino que lo dejan a la imaginación del público. Mientras en la narración oral los acontecimientos generalmente ocurren mediante la casualidad, en los dramas de la época toda consecuencia tiene un motivo y todo motivo, una consecuencia: como ocurre en el mundo real.

Los personajes de *hikaye* generalmente son planos, actúan según las necesidades del público, mientras en las obras modernas son personajes redondos, llenos de contradicciones y matices que viven un verdadero conflicto interno. Este conflicto se muestra en los monólogos. Las necesidades de la vida real obligan al personaje a cambiar de opinión o de actitud, basándose en su ideología, no en la del público. En *hikaye* existen dos tipos de personajes, teniendo en cuenta el tratamiento maniqueísta propio del género: los malos y los buenos. Desde el principio hasta el final de la narración el público sabe perfectamente qué lugar ocupan dentro de la obra. Sin embargo, en el drama de la época de la que nos ocupamos los personajes pueden cambiar su comportamiento. Tanto los personajes como las situaciones de *hikaye* solo tienen un objetivo: conseguir la felicidad. En el drama contemporáneo los personajes y las situaciones son semejantes a la vida real, para que el público y el lector entiendan que en el mundo real las personas no se agrupan simplemente como malos y buenos, sino según sus ideologías. Por otra parte, y a pesar del realismo, los personajes sobrenaturales o pertenecientes a otro mundo pueden aparecer, como la serpiente con la cabeza humana, las brujas, las hadas, el pájaro, el árbol o la montaña que habla, etc.

El espacio interior en los dramas, como en *hikaye*, se utiliza como el lugar donde se reflejan los sentimientos y las emociones de los personajes como el palacio, el castillo, la cárcel, la cueva, la cafetería donde habla *aşık*, etc. Pero al mismo tiempo aparecen lugares más modernos como el estudio de la tele, la policía, una galería, un hospital, etc. El espacio exterior, altiplano, montaña, desierto, debajo de un árbol, la selva..., refleja los sentimientos generales de toda la humanidad como la amistad, la tolerancia, la confianza, etc. Para reflejar la dificultad del cargo del personaje principal, el nombre de los lugares se elige con mucho cuidado: Demirdağ significa la montaña de hierro; Tasdağ, la montaña de piedra, o Karadağ, la montaña negra para señalar la dificultad y la imposibilidad del cargo que ha de cumplir el héroe.

El tiempo impreciso en *hikaye* se utiliza por el autor del drama desde la indefinición: la primera mitad del siglo XII, mil años antes hoy, en Amasya de hoy, hacia finales del siglo XIX, etc. Por otro lado se hallan expresiones del tiempo más real: por la noche, por la tarde, la primera hora de la mañana, entre la mañana y el mediodía, etc. Como la historia es muy larga, algunos autores prefieren eliminar muchos acontecimientos del texto original pues puede resultar un poco confuso al público. Así, sin saber el acontecimiento pasado, les cuesta adivinar el porqué de las consecuencias. El autor, sabiendo el texto original, ve conveniente eliminar una parte que resulta difícil de entender por el lector/público. Algunos autores prefieren narrarlos durante los entreactos. Sin embargo, esto tampoco funciona porque esta vez para los investigadores resulta difícil de determinar el tiempo verdadero del drama. Pero las acciones durante el estreno de la obra, sobre todo al final, siempre pasan en el «presente».

La utilización del lenguaje de los dramas se parece a *hikaye* por el uso de la prosa junto con la poesía. Así, en las partes en las que los amantes revelan su amor o su tristeza, los diálogos entre ellos o en las que aparecen los motivos de *masal* o *hikaye* el poema tiene un lenguaje arcaico como en los poemas de diván. En cuanto a los otros diálogos que reflejan los acontecimientos presentes, el lenguaje es puro. Muchas veces dentro del drama un personaje narra los acontecimientos pasados. Aquí los autores utilizan la prosa conservando la lengua original del texto antiguo. El uso de los números tres, siete, cuarenta y los recursos literarios tienen lugar dentro de los dramas. Para reflejar el aburrimiento o la ira, los personajes adoptan el argot, sobre

todo en los monólogos. Como ocurre en *hikaye*, en los dramas aparecen refranes, proverbios o dichos. Para aumentar el ritmo de la actuación en la mayoría de las obras se encuentran poemas, rubaiyanas, canciones populares o canciones de la época que están relacionadas con la situación dramática del personaje.

Aunque Nazım Hikmet escribe algunas narraciones en prosa, su obra destaca claramente en el cine y en el teatro. Durante muchos años escribe artículos y novelas pero solo para ganar dinero. Como menciona el mismo autor, se siente más cerca del teatro aunque nunca consigue ser un dramaturgo de verdad. El tiempo que dedica a la poesía equivale al que dedica al teatro. Sin embargo, su teatro no consigue tener tanto éxito como su poesía. Así, la mitad de su teatro se ha perdido, las obras están inacabadas o la mitad está en manos de otra persona. La poesía de Nazım, aún en los tiempos de censura, consigue publicarse mientras las obras de teatro no. Como señala Sevda Şener, los dramas de Nazım Hikmet reflejan tanto los rasgos del teatro del país en esa época como la realidad social del país (Şener, 2002). Por lo tanto, sus dramas deben investigarse con la misma importancia que sus poemas. Hikmet no tiene éxito como escritor de novelas, pero sus versiones de cuentos populares, es decir *masal*, se conocen más en Turquía. Tal y como señala él mismo, en su libro de cuentos hizo «variación de los cuentos populares»; los oye y lee de Boratav y recopila las variaciones orales de los mismos. Él refiere que no los escribe copiando el estilo de *masal* sino conservando su propio estilo.

Como todas sus obras de diferentes géneros, el teatro de Nazım Hikmet cambia en distintos sentidos. Algunas de ellas conservan las características marxistas, mientras otras son capitalistas. Sus obras como *Ferhat ile Şirin*, *Yolcu*, *Yusuf ile Menofis* están basadas en el conflicto entre el «yo» y la sociedad. Se trata del dualismo entre las necesidades personales y las imprescindibles de la sociedad. Sus obras *Bir Ölü Evi*, o *Unutulan Adam* narran la decadencia de la sociedad y el individuo como consecuencia de dicho conflicto. En *İstasyon* se señala la importancia del derecho del campesino sobre una tierra y en *Sabahat y Evler Yıkılınca* se cuenta la importancia de los trabajadores de fábricas en Turquía durante la Segunda Guerra Mundial. A pesar de la variedad del tema en el teatro de Nazım solo se encuentra un objetivo: para tener un sistema humanitario hay que luchar conservando las

características humanitarias. En el teatro de Nazım la felicidad del individuo se encuentra en el mismo camino que la felicidad de la sociedad.

El estilo de su teatro es también variable. En algunos se encuentran los rasgos del melodrama (*Kapalıçarşı*), en algunos del realismo (*Bir Ölü Evi*), en otros del teatro absurdo con elementos cómicos (*İnek*) y de los elementos de *masal* creó un teatro liberal (*Ferhat ile Şirin*). En su obra *Yolcu* se mezcló la felicidad de la sociedad ante la guerra de salvación con la psicología del individuo ante la lucha del individualismo.

En la obra de Nazım conviven las dualidades: la psicología del individuo con la sociedad; lo cómico con lo dramático; las obras largas con las escenas cortas. Utiliza diversas técnicas de la comedia, los motivos del melodrama, el estilo de Shakespeare, los rasgos del género *masal* y *hikaye*, el realismo y el estilo de Brecht.

Nazım Hikmet utiliza el teatro como un medio de conocimiento para reflejar tanto la sociedad como el individuo. El autor mezcla los temas universales con los elementos culturales de su país. Por lo tanto, utiliza los temas del género *hikaye* que en totalidad representan la cultura turca. Hikmet utiliza a los habitantes de Anatolia y su psicología para crear un ambiente dramático en sus obras de teatro.

Todas las características de la época y el teatro de Nazım Hikmet mencionadas en este apartado tendrán un desarrollo más detallado en el siguiente, donde expondremos la obra del dicho dramaturgo: *Ferhad*, *Şirin*, *Mehmene Banu* y *el Agua del Manantial de la Montaña Demirdag*.

2.2. Nazım Hikmet (1902–1963)

[...]

Algunos conocen los tipos de las flores, algunos de
los peces,
Yo, las separaciones.

Algunos saben de memoria los nombres de las
estrellas,
Yo, de las añoranzas.

[...]

Autobiografía

Nace el 15 de enero de 1902 en la ciudad otomana de Tesalónica. Es el hijo de Celile Hanim, que estudia pintura en París, e Hikmet Bey, cónsul general de Hamburgo. Crece al lado de su abuelo Nazım Pasa quien le lee poemas de Mevlana pues quiere que su nieto sea un poeta. Nazım Hikmet crece oyendo los poemas de diván que influyen posteriormente en su creación artística. En su época de madurez, su obra se destaca por la dualidad de lo clásico de los poemas de diván y lo moderno. Así, en su obra *Bedrettin Destani [La leyenda de Bedrettin]* pueden observarse los rasgos de los poemas diván junto los de la poesía moderna utilizada por primera vez por Nazım Hikmet en la literatura turca. Hikmet fue amigo de los autores conocidos del siglo XIX como Namık Kemal, Tevfik Fikret. Crece escuchando los poemas de Namık Kemal, innovador y libre, y de Tevfik Fikret, contrario a la guerra y de intenso sentimiento nacionalista.

Nazım escribe su primer poema llamado «El grito de la patria» sobre el estado en 1913, cuando solo tiene 11 años, y su segundo poema, con 12 años. Los dos guardan ciertas similitudes: el amor hacia su país, dispuesto incluso a morir por él. Después de terminar la educación primaria y secundaria, en el año 1915, debido a los problemas económicos de su familia, se traslada a Estambul donde ingresa en la

Academia Militar de Marina. Justo en ese año su tío muere en la batalla de Çanakkale. Este se convierte en un héroe para el poeta, por lo que a su muerte escribe muchos poemas sobre la patria.

Tras la caída del Imperio Otomano, deja Estambul y se traslada a Anatolia donde Mustafa Kemal Atatürk trata de fundar un nuevo estado turco. Pero debido a su carácter innovador y apasionado, su ideología choca con las nuevas peticiones de la autoridad, pues el sultán todavía tiene el poder en Estambul. Tras finalizar sus estudios en 1917, conoce a un grupo de jóvenes que defienden los derechos de la sociedad. Después del pacto que se hace entre el gobierno de Ankara y el Gobierno Soviético se va a Bolu para trabajar de maestro, pero esto tampoco sirve para mejorar su situación, pues esta vez no se adapta bien a las condiciones de la pequeña ciudad de Anatolia, razón por lo cual decide escaparse a Rusia con un amigo suyo llamado Vala Nureddin.

En Moscú deciden matricularse a la Universidad donde Nazım estudia filología francesa. En Moscú, la poesía de Mayakovski, el teatro de Meyerhold, Stanislavsky y Vakhtangov atraen al poeta que participa en los estudios de teatro, compartiendo la escena con el famoso poeta. Allí Hikmet lee uno de sus poemas que fue muy aplaudido.

Tras la muerte de Lenin en 1924 pone en escena su obra *28 Kanunisani* en Moscú con mucho éxito. Después de la reclamación de la República turca decide regresar a su país donde Atatürk había iniciado un período de reformas como la abolición del califato, un nuevo código civil, la introducción del alfabeto latino en sustitución del árabe, la supresión de las clases de religión e institución de la enseñanza secundaria gratuita y mixta, etc. En Turquía, reside en la casa de su padre y empieza a escribir en la revista *Aydınlık [Claridad]* gracias a la cual se convierte en un poeta conocido.

En 1925 surge el levantamiento de Şeyh Sait que se salda con la detención de los insurrectos. Entre ellos se encuentran los trabajadores de la revista *Aydınlık*, que es una revista teórica del Partido Comunista en la que se publican artículos contra el Gobierno. Por eso, los redactores de esta revista junto con un grupo de izquierdistas son detenidos. Nazım Hikmet también se encuentra en este grupo, pero escapa a Moscú donde es castigado a 15 años de encarcelamiento.

En 1928 tiene lugar en Viena una reunión en la que se habla de la situación del país por la cual después es juzgado. Se le perdona la pena gracias a una ley, y así empieza de nuevo en el teatro. Funda el teatro de METLA o Süpürge junto con Nicolas Ekk. Empieza a escribir obras de teatro para su puesta en escena. Su primer libro de poemas se publica en Bakú el mismo año. Aunque solicita el pasaporte desde la embajada de Moscú, se niega su petición. Trata entonces de escapar, aunque fracasa y le detienen en Hopa y le llevan a la cárcel de Ankara donde es recluido durante 3 meses.

Después de su liberación, en 1929, empieza a trabajar en la revista Resimli Ay [*Mensual Ilustrado*], una revista de concepción vanguardista que reúne a un grupo de escritores y artistas empeñados en «derribar los ídolos». Se publica su libro de poemas *835 Satır* [*835 Líneas*] en Turquía. Su segundo libro *Jacond ve Si-Ya-U* [*La Gioconda y Si-Ya- U*] aparece el mismo año y escribe el poemario *Sesini Kaybeden Şehir* [*La ciudad que perdió la voz*] por el que es juzgado en 1930. Se imprimen sus poemas «Varan 3» [*«Y van 3»*], «1+1=1» a la vez que empieza a trabajar con el director de Sehir Tiyatrolari [los Teatros de Ciudad], Muhsin Ertugrul. Por un lado escribe obras de teatro, por otro lado trabaja en la sonorización de películas en un estudio de Nişantaşı.

Sesini kaybeden sehir se publica en 1931 como un libro de poemas y es de nuevo juzgado por sus poemas «1+1=1», *835 satır*, *Jiacond ve Si-Ya-U*, *Sesini Kaybeden Şehir* y *varan 3*. Escribe la obra de teatro *Kafatası* [*El cráneo*] que se pone en escena en 1932 en Sehir Tiyatrolari con muchísimo éxito. Pierde a su padre Hikmet Bey en el mismo año. En 1932 se publican sus libros *Gece Gelen Telgraf* [*el telegrama nocturno*] y *Benerci Kendini Niçin Öldürdü?* [*¿Por qué se ha suicidado Benerci?*]. El 18 de marzo de 1933 es detenido por su poema «El telegrama nocturno». Con el poema que escribe después de la muerte de su padre, es culpado de insultar al jefe de su padre, razón por la cual es encarcelado de nuevo por un año y después, acusado de reunir a un grupo secreto en contra del gobierno, vuelve a prisión por cuatro años más. Gracias a la décima fundación de la República Turca surge una amnistía general y es liberado.

Empieza entonces a escribir en un periódico con el seudónimo Orhan Selim. Escribe la obra teatral *Unutulan Adam* [*El hombre olvidado*] que se presenta en Şehir

Tiyatroları en 1935 con gran éxito. Sus libros *Portreler* [Los retratos] y *Taranta Babu'ya Mektuplar* [Cartas a Taranta Babu] aparecen en ese mismo año. *Tranta Babu* trata sobre el fascismo italiano, uno de los temas que más le preocupa. *Alman Faşismi ve Irkçılığı* [El fascismo y la raza alemanas] y *Sovyet Demokrasisi* [La democracia Soviética] se publican también en esa época.

Su novela *Kan Konuşmaz* [La sangre no habla] empieza a publicarse por entregas en 1936. En el mismo año interrumpe su redacción para fundar una asociación secreta. Su obra *Simavre Kadisi oğlu Seyh Bedrettin Destani* [La epopeya del jeque Bedreddin, hijo del cadi de Simavna] se publica en ese mismo año. En 1937 es encarcelado en Sultanahmet durante cuatro meses. En la prisión escribe la obra teatral *Yolcu* [El Viajero].

Los estudiantes de la Academia Militar leen las obras de Nazım. Esta situación molesta al Gobierno quien empieza a controlar las escuelas y a retener los libros del autor, que es juzgado por la Justicia Militar. Esta vez es sentenciado y condenado a 28 años y 4 meses de prisión de los cuales pasa 13 años y 5 meses entre las cárceles de Ankara, Çankırı y Bursa, donde escribe sus obras más famosas *Dört Hapishaneden* [Desde las cuatro cárceles], *Meşhur İnsanlar Ansiklopedisi* [Enciclopedia de los personajes famosos], *Memleketimden İnsan Manzaraları* [Paisajes humanos de mi país], en la que retrata a su pueblo en diferentes momentos históricos. En la última obra trabaja 20 años, 13 de los cuales los pasa en prisión. Aunque se considera libro de poesía, tiene elementos de prosa, teatro y cine. Estas obras tienen que esperar muchos años para que vean la luz en la lengua original o mediante traducciones, pues durante su condena todas sus obras quedan prohibidas y retiradas de las librerías.

En 1944 empiezan sus problemas de corazón e hígado. En 1945, aparte de otros estudios, escribe sus mejores poemas de amor que dedica a su mujer Piraye y que se publican bajo el título *Saat 21-22 Siirleri* [Los poemas de las horas 21-22]. Como declara él mismo, durante el día hace traducciones o escribe libros y en cuanto son las nueve de la noche ya no piensa más que en su mujer y escribe durante una hora poemas dedicados a Piraye. Sus poemas *Rubailer* [Rubaiyat] se escriben también en esa época.

En 1948 redacta sus obras teatrales *Ferhad ile Şirin* y *Sabahat*, y empieza a redactar *Yusuf ile Menofis*. Un año después varios autores denuncian su encarcelamiento injusto. Ahmet Emin Yalman publica un artículo en el periódico *Vatan* llamado «Tevfik Fikret y Nazım Hikmet», cuyas consecuencias se sienten de inmediato, pues se crea un Comité para la liberación del poeta y la publicación de su obra y en 1950, tanto en Turquía como en el extranjero, se difunde la propaganda para la «Libertad a Nazım». Sin embargo, la Asamblea Nacional se va de vacaciones sin realizar la ley de amnistía. Debido a esto Nazım Hikmet se declara en huelga de hambre el 8 de abril del mismo año. Su salud no le perdona y el 23 de abril es trasladado al hospital donde es obligado a abandonar la huelga por unos días. El 2 de mayo empieza de nuevo la huelga de hambre. Entonces, el público, preocupado por su salud, inicia una campaña de firmas para que acabe la huelga sin conseguir su propósito. Así, el 9 de mayo su madre, Celile Hanım, y el 10 de mayo los poetas Orhan Veli, Melih Cevdet y Oktay Rifat siguen a Hikmet con su reivindicación, sumándose a la huelga de hambre. Con la llegada de la nueva ley el 14 de mayo abandonan la huelga y Nazım Hikmet es liberado.

El 22 de noviembre junto con Pablo Picasso, Paul Robeson, Wanda Jakubowska y Pablo Neruda gana el Premio Internacional de la Paz. Como no puede conseguir el pasaporte no puede participar en la celebración. En su nombre Pablo Neruda recoge su premio.

En 1951 tiene un hijo. Cuando tiene 49 años, le llaman para realizar el servicio militar, aunque está dispensado de ese cargo por haber estudiado en la escuela militar durante muchos años. Como está enfermo de corazón, no resiste esa actividad. Por ello decide exiliarse, situación que se prolonga hasta su muerte. El 15 de agosto de 1951 se le retira la nacionalidad turca. Algunos de sus poemas se publican en París, Belgrado y Moscú. En 1952 es invitado a China, aunque un infarto de corazón no le permite realizar ese viaje. A pesar de su precario estado de salud, Hikmet continúa asistiendo a congresos internacionales. Sus obras teatrales como *Bir Aşk Masalı* (*Una historia de amor*) se ponen en la escena en Moscú y *Türkiye Hikayesi* (*El cuento de Turquía*) se publica en Praga.

En 1954 se hacen las pruebas de la bomba de hidrógeno que sirven para reunir científicos, autores y artistas famosos del mundo interesados en debatir sobre el

futuro del mundo. Durante la reunión se eligen 23 miembros nuevos, uno de ellos es Hikmet. Sus poemas escritos tras las pruebas de la bomba de hidrógeno se traducen y publican en distintos idiomas. Con la petición de un amigo suyo que es el director del teatro Satır/Yergi escribe su obra *Ivan Ivanovic Var mıydı, Yok muydu?* [*¿Ha existido Ivan Ivanovic?*]. Su obra teatral Enayi se publica en Moscú, la otra Bir Aşk Masalı, en Bakú.

En 1956 y 1957 sus obras teatrales se traducen y publican en distintos países del mundo. Su obra *Ivan Ivanovic Var mıydı Yok muydu?* se representa en Moscú y tiene mucho éxito, pero tras su quinta representación se prohíbe y no será hasta después de la muerte de Nazım Hikmet que no se volverá a ver en las escenas de Moscú. En 1958 escribe la obra de teatro *İki İnatçı*. Viaja a París donde se encuentra con Aragón y Picasso. En 1961 viaja a Cuba. A su vuelta compone su famoso poema «Saman Sarısı» [«El amarillo de la paja»] a su amigo pintor Abidin Dino.

En 1962 algunas de sus obras de teatro se representan en Milán, Florencia, Roma y París. En abril de 1963 escribe su poema «Cenaze Merasimi» [«la celebración de la muerte»]. Poco después, el 3 de junio de 1963, muere en su casa de Moscú. Su tumba se encuentra en el cementerio de Novo Devocye en Moscú donde se hallan famosos autores, poetas, compositores, hombres de cine y teatro como Chejov, Gogol, Mayakovski, Stanislavski, Levitan, Bulgakov, Tucev, Tolstoy, Mekrasov, Ekrenburg, Eisenstein, etc.

2.3. Nazım Hikmet en el mundo hispánico

[...]

¿Tú puedes pintar la felicidad, Abidin?

Pero sin ponerte fácil las cosas,

No me refiero a la pintura de la madre con la cara de ángel

que está mamando a su bebé

Ni de las manzanas en un mantel blanco

Ni del pez que está dentro de las burbujas de agua en el
acuario

¿Tú puedes pintar la felicidad, Abidin?

¿Puedes pintar a Cuba a mitad del verano de 1961?

[...]

«Saman Sarısı»

Nazım Hikmet domina a la perfección el turco, el francés y el español. Escribe su poesía en francés y español. Por lo tanto, a parte de las obras publicadas en distintos países como Turquía, Francia, España y Rusia, sus poemas se editan sueltos en distintos lugares y en distintos idiomas. Por ejemplo, su primer poemario, que se publica en 1938 en Estambul es en francés, *Brumes et Soleils*; cuando solo tiene diecisiete años ve la luz *Poèmes* en Estambul (1946) y en 1950 en París *Mon Petit fou*. En 1955 se publica en Madrid *La roca desnuda*. En 1963 *A las puertas del mundo* y en 1970 *El sembrador de tristeza*. Como mencionamos anteriormente, Nazım Hikmet no solo es poeta o autor sino que tiene muchas profesiones más entre las que se encuentra la de traductor. En España, su traducción de la leyenda de *Leila y Mechnun*³⁰ está vigente todavía hoy.

Nazım Hikmet no solo se preocupa por los problemas de su propio país, sino de otros países incluyendo España y Cuba. Para él, el mundo hispánico tiene «dos polos de atracción: la guerra civil española y la revolución cubana». El poeta se identifica con la causa de la República durante la guerra civil española. En relación con este tema escribe su largo poema titulado «Viaje a Barcelona en el barco del desafortunado Yusuf», cuya última parte, «Nieva de noche» escrita el 25 de diciembre de 1937, evoca la defensa del Madrid republicano.

Después de trece años de prisión, aunque consigue la libertad, se condena a sí mismo al exilio, durante el que conoce a muchos poetas, comunistas como él que habían mostrado su ideología sobre la guerra civil española, y un buen número de

³⁰ Madrid, Editora Nacional, 1970

intelectuales y artistas como los esposos Curie, Pablo Picasso, Louis Aragón, Sartre, Diego Rivera, Arnold Zweig.

Tanto en Latinoamérica como en España, autores y poetas conocidos dedican algunas de sus narraciones al poeta turco. Nicolás Guillén, nacido el mismo año que Hikmet, dedica varios artículos al poeta en el periódico *Hoy*. Pero sin duda la persona que más escribe sobre Nazım Hikmet es Pablo Neruda. Lo hace por primera vez en la conferencia de Paz a la que no puede acudir puesto que el gobierno turco impide su presencia. En 1955 publica un artículo en *Viajes* en el que relata la prisión del poeta. Un largo poema, «Memorial de estos años. Aquí llega Nazım Hikmet», forma parte de su poemario *Las uvas y el viento*. En 1963, tras la muerte de Nazım Hikmet, se refiere a él en varias ocasiones. El texto más emotivo de Neruda se publica al conocer su muerte titulado «Corona de invierno para Nazım Hikmet» (1968).

En España, Antonio Gamoneda, con quien comparte la misma ideología, se interesa por la poesía de Hikmet. Entre los años 1961 y 1966 escribe *Blues Castellano*. El propio poeta reconoce que recibe la influencia del poeta turco y del «blues» negro americano (Gamoneda, 2008: 145-159).

La relación intelectual de Nazım Hikmet con Blas de Otero es señalada por Víctor García de la Concha en su estudio sobre *La poesía española de 1935 a 1975* (1987). Blas de Otero cita a Hikmet en su poema inédito y además publica en 1960 *Papeles de Son Armandans*. Además dedica al poeta turco sus «Cartas y poemas a Nazım Hikmet», prohibido por la censura.

Tras salir de la cárcel, en el Congreso Mundial de la Paz, Marcos Ana, seudónimo del poeta Fernando Macarro Castillo, conoce a Hikmet. Tras la muerte del poeta turco el poeta antifranquista dedica en su libro de memorias *Decidme cómo es un árbol* unas páginas en las que relata su encuentro con Nazım.

El poeta y filólogo Gabriel Aresti publica algunas traducciones de Nazım Hikmet en vasco. En catalán Pere Gimferrer analiza los puntos de contacto entre el catalán Joan Brossa y Nazım Hikmet. Un poema del poeta barcelonés, «Sobre la vida», menciona al poeta turco.

El interés por la figura de Hikmet no se circunscribe solo a autores y poetas. El pintor vanguardista José Caballero, que había ilustrado las portadas de libros de escritores como García Lorca, Neruda, Alberti o Bergamín, pinta un cuadro de Nazım Hikmet.

La difusión de la obra de Nazım Hikmet en España ha sido un tanto tardía, aunque los países latinoamericanos le conocieron anteriormente. En España la primera noticia de la obra de Nazım se debe al poeta turco-sefardí Solimán Salom, que asiste a las tertulias madrileñas de los años 60. Algunos de sus poemas se publican en 1959 por primera vez en España en la antología *Poetas turcos contemporáneos*, que consta de la primera etapa de la colección Adonais de Solimán Salom, que publica unos selectos volúmenes. Luego se publica una *Antología* de su obra en Visor en 1970 y después en 1976 José Batlló publica *Duro oficio del exilio*, que era la traducción del argentino Alfredo Varela del francés.

Sin duda su obra más conocida en España es la publicación de las Ediciones de Oriente en 2000 titulado *Últimos poemas I*, que se escribieron durante los últimos años de su vida. La primera biografía publicada de Nazım Hikmet fue por EPESA (*Nazım Hikmet*, Madrid EPESA, colección «Grandes escritores contemporáneos», n.º. 38, 1970).

En 1989 renace el interés por la obra de Hikmet en España y Ediciones del Oriente y Mediterráneo publican un álbum ilustrado por Malok del cuento *La Nube enamorada*. Este interés decae hasta el año 2000, año en el que se publica el primer volumen de sus últimos poemas, que recoge los años 1959, 1960 y 1961. En el mismo año se reedita *Duro oficio el exilio*, el segundo volumen de los *Últimos poemas* que recoge los años 1962 y 1963 y una edición de *Paisajes humanos de mi país*.

Como señalábamos anteriormente, en Hispanoamérica Nazım Hikmet comienza a ser conocido mucho antes, sobre todo por la amistad con escritores como Pablo Neruda o Nicolás Guillén.³¹ Así, durante su amistad con estos autores y su visita a Cuba en 1951 aparece una antología poética (*Poèmes choisis*, Oparis, Editeurs Français Reúnis). Por lo tanto, en 1953 la editorial bonaerense Lautaro publica

³¹ Para más información sobre la relación de Nazım Hikmet con dichos autores véase Burillo (2002: 120-131)

Poemas y en 1959 el traductor Alfredo Varela trabaja en la versión francesa y se publica *Duro oficio el exilio*. La misma edición es publicada por el Instituto Cubano del Libro en 1975 y en 1961 cuando Hikmet visita La Habana, la librería La Tertulia publica *La miel de la esperanza y otros poemas procedidas de un mensaje a los poetas*. En 1964 Ariadna edita en Buenos Aires *Leyenda de amor*, una obra de teatro de tres actos y cinco cuadros.

Para comparar el interés de Hispanoamérica y España sería suficiente visitar la Biblioteca Nacional José Martí de La Habana donde se pueden consultar dieciséis títulos de Nazım Hikmet en distintos idiomas como francés, inglés, italiano y español, mientras en la Biblioteca Nacional de Madrid solo existen cinco títulos sobre el poeta turco. Quizás no debemos explicar estas cifras según el interés de los países por el poeta turco sino según la ideología política de cada país. La apasionada adopción del comunismo en Hispanoamérica causa la publicación del poeta turco, por ejemplo *Sélime, hijo de Chabane* y *Paisajes humanos de mi país* que traduce Jorge Lobillo de la versión francesa en Veracruz en 1995 para *Cuadernos del Baluarte*.

2.4. *Ferhad ile Şirin (Ferhad, Şirin, Mehmene Banu ve Demirdağ Pınarının Suyu)*

Leyenda de amor de Nazım Hikmet

No es pecado ser Tahir ni ser Zühre

Ni es pecado morir por amor

Lo importante es poder ser Tahir y Zühre

Es decir tener corazón...

(...)

«El caso de Tahir y Zühre»



Figura 18. La ciudad de Amasya, las esculturas de Ferhat y Şirin. Ferhat está excavando la montaña y Şirin le está esperando.

«Ferhat ile Şirin» es uno de los relatos con muchas versiones dentro del teatro de la pos-república y comparte los rasgos esenciales de la época. Sin embargo, su primera adaptación por Nazım Hikmet es el punto de partida de otras versiones que se inspiran en el drama de Hikmet para crear su obra. Uno de los dramas inspirado en la leyenda, escrito por Ümit Deniz, es *Ferhad ile Şirin*, que se publica en 1993 y contiene los mismos elementos que el drama de Hikmet. Sobre todo se mantiene la ideología que quiere reflejar Nazım Hikmet y varía el estilo y el orden de los acontecimientos. Otra publicación es de Yüksel Pazarkaya cuyo título es *Ferhat'ın Yeni Acıları* (*Los nuevos sufrimientos de Ferhat*), que se publica en el mismo año por Ediciones del Ministerio de Cultura. En 1992 aparece el drama de *Ferhat ile Şirin* de Hasan Kaya que no se publica hasta 2006, el año en el que aparece en una página Web.³² Zeynep Kaçar redacta *Böyle Bir Aşk Masalı* (*Un tipo de la leyenda de amor*), inspirado en el feminismo. Así los acontecimientos son narrados por el personaje Şirin, que cuenta lo que ha sentido ante todo lo vivido. La obra nunca consigue

³² www.hasankayihan.com/ferhatileŞirin.htm

publicarse. Tampoco *Bir Su Masalı (Un cuento de agua)*, escrita por Ertan Akman, en 2005 para el teatro infantil.

Hasta la aparición en escena del drama de Nazım Hikmet, la historia de los amantes turcos se escribe y cuenta a través de muchos autores durante siglos. Por eso los turcos ya tienen un conocimiento básico sobre esta historia iraní aunque la consideran como una historia de sus tierras, sobre todo de la ciudad de Amasya al igual que en España que los amantes españoles se ubica en Teruel. Por otro lado, la obra que se publica en diversas lenguas sirve para introducir tanto la cultura turca como la leyenda a los extranjeros.

Nazım Hikmet escribe el drama de *Ferhad ile Şirin* durante su encarcelación en Bursa en 1948. Al principio, como señala el autor, su objetivo es escribir una pieza teatral solamente a su mujer para dejar la huella de su amor, pero al final termina siendo un drama épico que cumple tanto las características de *hikaye* como de la época de la pos-república. Nazım Hikmet, en principio, no tiene la intención de publicarla, pues redacta la historia en una carta a su mujer para revelar su amor. Sin embargo la obra se convierte en una obra épica reflejo de la ideología marxista que narra el heroísmo de Ferhad cuyo amor hacia Şirin pasa a ser el amor hacia su sociedad.

Ferhad ile Şirin se publica por primera vez por De Yayınevi en 1965. Otra edición de la obra es de 1989 dentro de una edición de sus obras de teatro *Oyunlar 2*. La obra tiene mucho más interés en el extranjero aunque es inspiración para los autores turcos mencionados anteriormente. Un compositor de Azerbaiyán, Arif Melikov, amigo del autor, hace una versión del drama de Hikmet en 1961 en Rusia, *Bir Aşk Masalı (Leyenda de amor)*. El libreto se publica por primera vez en Moscú en 1982. Debido a su éxito en 1961, el ballet de Melikov estrena su versión en distintos países de Europa, aunque los turcos tienen que esperar hasta la noche del 20 de mayo de 1981, cuando los ballets del Conservatorio público de Ankara salen en escena en la misma ciudad. Los turcos con la añoranza que sienten hacia Hikmet muestran mucho interés, así que esta obra es ofrecida en tres ocasiones más el mismo año. Este éxito es el camino a las consecutivas puestas en escena del ballet en los años 1979, 1989, 1990, 2000 y 2001 en distintas ciudades de Turquía.

El drama tiene también su versión cinematográficos, pues en el año 1978 se realiza una coproducción turca-rusa derivada la obra de Hikmet. La misma película se estrena en México con el título *Mi amor y mi tristeza* en 1981.³³ La música de la película la compone Arif Melikov, incluso aparecen algunas escenas de su ballet. La leyenda ya tenía una versión en película (1970), una coproducción turca-iraní que no poco tiene que ver con el drama de Hikmet, con actores famosos tanto en Turquía como en Irán.

La obra no se publica en Turquía en vida del autor, pero si aparece en distintos idiomas como ruso, francés y castellano. Las traducciones generalmente son supervisadas por el mismo autor, incluyendo la versión castellana que analizaremos en la presente tesis doctoral. En las fuentes turcas no existe una información concreta sobre la publicación en otras lenguas, mientras en algunas aparece un libro titulado *Historia de amor*. Gracias a algunos investigadores españoles hemos conseguido su edición en castellano publicada en 1964 por Ariadna en Buenos Aires bajo el título *Leyenda de amor*.

A continuación analizamos la pieza teatral de Hikmet según las características mencionadas anteriormente, en la sección sobre «El teatro de Nazım Hikmet y de su época». Estudiaremos principalmente el libro original tomando algunos fragmentos de la traducción. La obra que vamos a utilizar en esta tesis es la recopilada de sus manuscritos y publicada en 1965 por Memet Fuat, quien selecciona las cartas del autor que escribe a su mujer entre el 14 de junio de 1948 y el 6 de septiembre de 1948, probablemente las fechas de inicio y final de la redacción de la pieza. La traducción al castellano de Lila Guerrero se publica en 1955 por Ariadna y hoy se encuentra en la Biblioteca de l'Institut del Teatre de Barcelona.

El asunto del drama se toma de la leyenda de «Ferhat ile Şirin». Sin embargo, el autor utiliza el tema de la leyenda para dirigirla hacia el realismo social mientras

³³ La ficha siguiente se encuentra dentro del libro AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco (2006). *Cartelera Cinematográfica, 1980-1989*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p.80: *Mi amor y mi tristeza (Livob moya, pechai moya / Bir Ask Masali / Ferhat ile Şirin)* Soviética-turca. Dir. Azhdar Ibraguimov. Int. Türkan Shorai, Alla Sigalova, Farouk Peker. Prod. Mosfilm-Tugra, 1975. Arg Azhdar Ibraguimov basado en pieza *Leyenda de amor* de Nazım Hikmet. Cineteca Nacional-Sala Fernando de Fuentes (semana cine soviética), junio 3 de 1981.

muestra su ideología sobre la sociedad y la vida. Por eso debemos analizar la obra teniendo en cuenta tanto la historia tradicional que el autor conoce perfectamente, como el realismo social, que es el movimiento de la época del autor.

Aunque el drama se conoce con el nombre de *Ferhad y Şirin* en Turquía, *Leyenda de amor* en el extranjero, su verdadero título es *Ferhad, Şirin, Mehmene Banu y el agua del manantial de Demirdağ (la montaña de hierro)*. El drama tiene tres actos y cinco cuadros. Cada acto tiene un prólogo. En el manuscrito de Hikmet, es decir, en la versión original del drama, cada acto tiene un cuadro primero y segundo mientras el último tiene solamente un cuadro. El autor deja su manuscrito escribiendo «tercer acto cuadro segundo», lo que nos revela que el autor tenía intención de continuar su drama. Por otro lado, en la traducción al castellano de la obra, los cuadros se nombran seguidos, cuadro primero, segundo, tercero, etc. hasta quinto y la obra finaliza con el «telón», a diferencia de la versión original.

Los personajes del drama son Astrólogo, Mehmene Banu, visir, médico del palacio, nodriza, Servinaz, Şirin, desconocido, Derviche, Behzad, primer maestro pintor, Eşref, hombre de Baghdad, heraldo, hombre de pequeña estatura, hombre de alta estatura, obreros, ciudadanos, mujer con un niño, primera muchacha, segunda muchacha, el álamo pequeño, la montaña de hierro (Demirdağ), la maza, el agua, el sol, el ruiseñor, ciervos y cabras montañeses, el amanecer y el pueblo. Los personajes principales son los mismos que tienen lugar en la tradición oral aunque en el drama hay una personalización de la naturaleza como «el tiempo», en la versión original del drama, y «el agua» y «sol», en la versión castellana. El drama de Hikmet en su origen conserva la abnegación del héroe y la heroína para unirse pero, según los requisitos del teatro de la época, hacia el final, el amor del héroe se convierte en el amor hacia el trabajo para el bien del pueblo.

Los personajes son tipos verdaderos que reflejan tanto la cultura turca como la de la época. A diferencia del héroe de *hikaye*, en el drama, el héroe ya está disponible para realizar su tarea y conseguir a su amante. Porque, según la ideología de la época y del autor, todo buen resultado debe conseguirse después de un trabajo duro. Por eso generalmente los personajes que defienden esta ideología son de clase media o bien baja. Por otro lado, las mujeres del drama, conservando su carácter en *hikaye*, actúan como si su único deber fuese sacrificar su juventud esperando a su amante. Los

demás personajes del drama de Hikmet no se resisten en revelar sus pensamientos verdaderos o emociones sobre los acontecimientos mediante monólogos utilizando un lenguaje cotidiano.

El drama se divide en actos y los actos se dividen en cuadros. En cada acto hay un prólogo, en cambio no aparecen entreactos a diferencia de otros dramas de la época. Nazım Hikmet escribe una narración épica en la que el asunto y los personajes representan un realismo total. Este realismo se siente más en los amantes, pues desde el principio ya saben cómo actuar ante la situación sin vivirlo de un modo tan trágico como ocurre en *hikaye*. Aunque en el primer acto aparecen algunos personajes de *hikaye* como la nodriza, el astrólogo y un desconocido que es brujo, hacia el final de la obra todo el asunto y los personajes pertenecen a la época en que tienen lugar los sucesos.

En el prólogo del primer acto sale a escena el heraldo y avisa que Şirin está muy enferma y que su hermana está dispuesta a dar todo su tesoro a quien pueda curarle. En el primer cuadro del mismo acto, Şirin aparece en la cama, como muerta y su hermana, Mehmene Banu, muy preocupada por la vida de su hermana, llora sin parar. Un astrólogo viene y dice que si Mehmene Banu resiste su belleza, su hermana se curará. Por su hermana, Mehmene Banu no piensa ni un minuto y Şirin vuelve en sí. El segundo cuadro tiene lugar en el jardín del palacio que construye Mehmene Banu para Şirin. Allí trabajan Behzad con su hijo Ferhad, un pintor con un talento divino. Mehmene Banu y Şirin vienen a controlar el palacio donde las hermanas se enamoran de Ferhad a primera vista. En este cuadro Ferhad y Şirin revelan su amor como ocurre en *hikaye*. Şirin tira una manzana a Ferhad y él no puede mirarla porque, según dice, al mirarla siente como si estuviera mirando al sol, es decir, sus ojos se deslumbran.

En el prólogo del segundo acto la nodriza y su hijo Eşref ayudan a Ferhad para que Şirin le vea en su dormitorio. Para esta ayuda, Ferhad promete a Eşref, su primer rival, decir todos los secretos de su arte. Eso significa que Ferhad deja su profesión por su amante. En el primer cuadro Ferhad y Şirin, después de revelar su amor, huyen. En el segundo acto, Mehmene Banu, enterado de la fuga de los amantes, ordena a sus soldados que busquen a los amantes. Los soldados consiguen encontrar a los amantes y llevarlos al palacio. Mehmene Banu, enamorada de Ferhad, decide dar

un cargo imposible a Ferhad para impedir su uni3n con su hermana: llevar el agua del manantial de la monta1a de hierro a la ciudad, un reto que nadie antes haba podido alcanzar. Mientras tanto, el visir trae la noticia de que mueren muchas personas envenenadas a causa del agua sucia de la ciudad. Ferhad acepta este cargo tan honrado sin pensar ni un minuto.

El pr3logo del tercer acto pasa en la monta1a de hierro. La gente del pueblo va a ver a Ferhad, que cumple su d3cimo a1o excavando la monta1a. En el 3ltimo cuadro del 3ltimo acto, visita a Ferhad, primero su padre y despu3s Őirin. Őirin lleva una noticia a Ferhad: su hermana ya ha renunciado al reto imposible. No obstante, Ferhad contesta a Őirin que no quiere dejar su cargo sino que contin3a trabajando unos diez a1os m3s para que no muera m3s gente. Őirin desesperada vuelve a su palacio y aparece una mujer con un ni1o que muestra a Ferhad para que sea una persona como 3l y finaliza el drama.

Sin embargo, el drama no finalizar3a as3, pues en la primera carta de Hikmet en que muestra su intenci3n de escribir una versi3n del teatro de la historia de *Ferhad y Őirin*, Hikmet narra el tema de la pieza a su mujer:

Ferhad ile Őirin diye bir piyes yazmak istiyorum. Ferhad ile Őirinhikayesini bilirsin, deęil mi? Ben onun yar3s3n3 esas olarak aliyorum. Mevzu kısaca Őu oluyor: Őehrin sultan3 Mehmene Banunun kızkardeŐi Őirin, k3Őklerinin nak3larn3 yapan nakkaŐ Ferhada ve Ferhad da ona aŐık oluyor. Őirinin dad3s3 bunu Mehmene Banuya bildiriyor, Mehmene Banu da Ferhada aŐıktır, fakat kızkardeŐini çok sevdięi için, bu kardeŐ aŐkıyla Ferhada karŐı duyduęu aŐk arasında bocalıyor, nihayet h3nc3 Ferhada çevriliyor ve delikanlıyı bir imkansızlık iindee mahvetmek için Ő3yle bir teklifte bulunuyor: Őirini sana bir Őartla veririm, Őehre su akıtırsan. 3nk3 Őehir susuzluk sıkıntısı çekmektedir ve suyun Őehre bir daędan akıtılması icabetmektedir. Ferhad Őart3 kabul ediyor ve Őirinin aŐkıyla daę3 delmeye baŐlıyor, bir taraftan daę3 deliyor, bir taraftan kayaların

üstüne Şirinin resimlerini yapıyor, bu iş böyle senelerce sürüyor ve Ferhadın Şirine karşı duyduğu aşk, şehre ve insanlara su vermek, dağ delip suyu akıtmak idealine çevriliyor – bu aralık Mehmene hatun ölmüştür, Şirinle Ferhadın evlenmelerine engel kalmamıştır, fakat Ferhad başladığı büyük işi yarıda bırakamayacak kadar bu işe bağlanmıştır., hastadır, yorgundur, fakat dağı delmeye devam etmektedir, ve nihayet suyun şehre aktığı müjdesini aldığı anda büyük emeline kavuşmuştur ve büyük işinin başında Şirinin kolları arasında ölür. (Hikmet, 1965: 81)

[Quiero escribir una pieza llamada Ferhat y Şirin. Ya sabes la historia de Ferhat y Şirin, ¿no? Yo voy a tomar la mitad del tema que será así: Şirin, hermana de Mehmene Banu, la sultana de la ciudad, y Ferhat, el pintor de su palacio se enamoran. La nodriza de Şirin avisa a Mehmene Banu, quien está enamorada también de Ferhat pero como quiere mucho a su hermana queda atrapada entre su amor y el cariño hacia su hermana. Al final decide derrotar a Ferhat y le dice: te doy Şirin solamente si traes el agua a la ciudad, porque el pueblo no tiene agua y el agua solo puede llegar excavando una montaña. Ferhat acepta su propuesta y empieza a excavar la montaña con el amor. Mientras excava la montaña, en todas las rocas dibuja la cara de su amante. Así pasan años y su amor hacia ella se convierte en el idealismo de traer el agua a su pueblo. Mientras tanto muere Mehmene Banu, pero Ferhat no deja su trabajo aunque el único obstáculo había desaparecido. Él, ya anciano, aunque no le queda energía y está enfermo continúa excavando la montaña hasta que consigue su objetivo. Al llegar el agua a la ciudad, muere entre los brazos de Şirin.]³⁴

³⁴ La traducción es nuestra.

En el resumen del drama que hace Hikmet, el argumento varía comparándolo con las versiones en la tradición oral. Sobre todo este cambio es obvio en el final de la obra que propone Hikmet. El autor quiere finalizar el drama con la muerte de Ferhat entre los brazos de Şirin. Sin embargo, este final nunca sucede en ninguna versión de la obra. El mismo autor explica la razón en una de las cartas a Piraye: «Sin darme cuenta puse en la obra nuestra historia de amor y con la muerte de Ferhat me sentiría como si al reunirse contigo me muriera en tu seno, cosa que no soportaría» (Hikmet, 1965: 82).³⁵

La obra empieza con la preocupación individual de uno de los personajes principales: la enfermedad de su hermana. Mehmene Banu aparece como una mujer abnegada, llena de egoísmo, bastante contradictorio de la época de la obra. Esta parte nos recuerda *halk hikayesi*, pues ocurren sucesos sobresalientes. Şirin está enferma y la única solución es su hermana que tiene que resistir de su belleza para que ella se cure. Además en las primeras páginas aparecen unos versos que se relacionan con el género folclórico por utilizar prosa y poesía juntos.

Ha köle, ha şah olmuşsun,

Ha ağlamış, ha gülmüşsün,

Yıldızların umrunda mı

Ya yaşamış, ha ölmüşsün... (Hikmet, 1965: 10)

[Que hayas sido esclavo o shah, es igual,

Que hayas llorado o reído, es igual,

Y a las estrellas les tiene sin cuidado

Que estés vivo o seas ceniza, es igual. (Hikmet, 1955: 17)

³⁵ La traducción es nuestra.

El amor entre los personajes principales se realiza como tal en *hikaye*, a primera vista. Pero a diferencia de *hikaye*, en el drama se revelan los sentimientos de las hermanas en un aparte que forman las frases seguidas:

MEHMENE BANU. (Düşünür) Bu ne güzel...

ŞİRİN. (Düşünür)erkek böyle....

MEHMENE BANU. (Düşünür) Gözlerini...

ŞİRİN. (Düşünür)görebilsem....

....

MEHMENE BANU. (gözleri hep Ferhadın üstünde düşünür) Adı...

ŞİRİN. (Gözleri hep Ferhadın üstünde düşünür) ...Ferhad...

MEHMENE BANU. (Hep öyle düşünür) Görebilsem...

ŞİRİN. (Hep öyle düşünür) ...gözlerini...

MEHMENE BANU. (Düşünür) Bu ne güzel...

ŞİRİN. (Düşünür)erkek böyle.... (Hikmet, 1965: 33)

[MEHMENE BANU. (aparte) qué bello es...

ŞİRİN. (aparte)este hombre....

MEHMENE BANU. (aparte) Si pudiera verle...

ŞİRİN. (aparte)los ojos...

MEHMENE BANU. (aparte, sin quitar los ojos de Ferhat) Se llama...

ŞİRİN. (aparte, sin quitar los ojos de Ferhat)Ferhat....

MEHMENE BANU. (aparte) Si pudiera verle...

ŞİRİN. (aparte)los ojos....] (Hikmet, 1964: 48)

En cuanto al primer encuentro de Ferhat y Şirin en el jardín del palacio, Hikmet utiliza un motivo de *hikaye* cambiándolo de «tirar naranja» al amante a «tirar manzana», que se une al de mirarse en los ojos del amante:

(Bu esnada Şirin elma ağacından bir elma koparmıştır. Elmayı Ferhad'ın sırtına atar. Ferhad hızla döner. Şirin'le göz göze yüz yüze gelirler. Ferhad, afallar, başını eğmek, gözlerini indirmek ister, indiremez, tekrar Şirin'e bakar, tekrar gözlerini indirir, başını eğer, tekrar kaldırır. Nihayet yüzünü elleriyle kapar.)

ŞİRİN. Kapama yüzünü... Niye gözlerini kapatıyorsun...

FERHAD. Gözlerim... (yüzünü açar)

ŞİRİN. Ben öteki kapıdan kaçiverdim. Beni ararlar... Tez ol... Gözlerimin içine baksana...

FERHAD. Gözlerine bakamıyorum. Diklemesine güneşe bakmış gibi oluyorum. Gözlerim kamaşıyor...

ŞİRİN. Benimkiler de... (Hikmet, 1965: 34)

[(En esto, Sirín arranca una manzana y se la arroja a Ferhat. Ferhat se vuelve rápidamente y se queda quieto ante Sirín. Turbado, quiere agachar la cabeza, bajar los ojos. No puede, mira otra vez a Sirín, baja de nuevo los ojos, inclina la cabeza. Los levanta nuevamente y acaba cubriéndose el rostro con las manos.)

ŞİRİN- Descubre tu rostro. Por qué ocultas los ojos? Levántalos!

FERHAT- Mis ojos--- (descubre el rostro)

ŞİRİN- Ferhat! Me he escapado por esa puerta. Seguramente se habrán dado ya cuenta de mi ausencia... Con que mírame pronto... Mírame a los ojos...

FERHAT- No puedo--- Estoy deslumbrado, igual que si mirase al sol.

ŞİRİN- También yo estoy deslumbrada!] (Hikmet, 1964: 50)

Los personajes del drama, como mencionamos anteriormente, evolucionan. Mehmene Banu en el primer acto es una hermana que sacrifica su único tesoro, la belleza de su hermana; en cambio, en el último acto se convierte en una amante cruel. Aunque al final perdona la culpa de Ferhat y acepta la unión de los amantes, sabe perfectamente que Ferhat no lo aceptará. Así, Şirin transmite a Ferhat lo que dice su hermana:

Ablam, eğer Ferhad, işini hemen bırakıp seninle dönmezse şartımı geri alamam, dedi... Çeşmelere su gelen kadar yine senin serçe parmağını bile göremez dedi. Hem bunu, tam ben kapıdan çıkarken, arkamdan haykırdı... Sesi ne korkunçtu Yarabbi... (Hikmet, 1965: 79)

[Mi hermana dijo que si no volvía Ferhat en seguida, no podría mantener mi palabra. Dijo que hasta el momento en que llegara el agua a las fuentes no podía ni ver tu dedo pequeño. Además me gritó diciendo estas palabras al salir de la puerta. Ay Dios que horrorosa fue su voz.]³⁶

³⁶ Traducción nuestra, pues en la versión castellana una parte está omitida y solamente se tradujo como «ŞİRİN- me ha dicho vete a ver a Ferhat y, si consiente en volver contigo y dejar su manantial, autorizo vuestra boda. Si no acepta esta condición, todo continuará igual...» (1964: 107).

Otro personaje que muestra cambios de personalidad es Eşref. En el primer acto es un personaje que quiere hasta la muerte de Ferhat por celos. En el último acto aparece llevando el padre a Ferhat que se resiste a verlo por haber dejado su profesión. La mayor transformación de lleva a efecto en el personaje de Ferhat, quien deja su profesión por el amor de Şirin. En el último acto aparece como un héroe gracias al cual el amor individual se convierte hacia el cargo y la sociedad.

Los acontecimientos del drama desarrollan un motivo y conclusión, una característica propia del género *hikaye*. Así en *hikaye* como Mehmene Banu quiere mucho a su hermana le construye un palacio, pero en el drama Mehmene Banu hace más sacrificios por su hermana como resistir su belleza, construir un palacio para ella o cumplir otra condición del brujo. En *hikaye* lo importante es el puesto del cargo imposible, mediante el amor que siente el héroe. En el drama, desde el principio, sabemos que el pueblo está sufriendo la falta de agua potable que se revela mediante el desconocido:

GELEN. Biliyorum. Arzen şehrinde içilecek su yok. Çeşmeleri su değil irin akıtıyor.

[...]

GELEN. Lakin şehir halkı susuzluktan kırılır. Çeşmelerden su değil, çamur akıyor. (birdenbire Hekimbaşı'ya döner) Yine bilemedin, Hekimbaşı yine doğru düşünemedin. Üçüncü şartımö şehre su getirilmesi değil. Biliyorum, Demirdağ'dan şehre suyu akıtmak için çok uğraşıldı. (Hikmet, 1965: 15-16)

[DESCONOCIDO.-Lo sé- en Arzén no hay agua potable- lo que corre en la fuentes no es agua sino podredumbre-

(...)

DESCONOCIDO.-Pero los habitantes de Arzén mueren por falta de agua- lo que hay en las fuentes no es agua sino cieno- (volviéndose inesperadamente hacia el médico) Tampoco has acertado ahora, médico de palacio, también esta vez te equivocas. No, mi tercera condición no es que sea traída el agua a la ciudad. Yo sé todo lo que se ha trabajado para hacer venir el agua de la Montaña de Hierro a la ciudad.] (Hikmet, 1964: 24-25)

Así que, gracias a las palabras del desconocido, el público imagina lo que va a pasar hacia el final de la obra. Por eso Mehmene Banu tiene razón en dar el cargo a Ferhat. Por un lado, dando un cargo imposible prohibirá la unión de los amantes; por otro lado, como sultana no puede solucionar el problema del agua, por lo tanto, puede echar la culpa a Ferhat.

Hikmet cumple otro requisito de su época revelando los sentimientos y emociones verdaderos de los personajes, haciendo hablarles en apartes. Sobre todo en el primer cuadro del primer acto nos enteramos de los pensamientos del astrólogo, las criadas, el médico y las emociones de Mehmene Banu:

MÜNECCİM. (Düşünür) Bilmez ki kardeşi ölmüş yahut ölmemiş yıldızların umurunda değil.

VEZİR. (Düşünür) Bu ne güzel kadındır, ağlarken bile ne güzel. Hay Allah...

SERVINAZ. (Düşünür) Kolum koptu yelpazeyi sallamaktan...

HEKİMBAŞI. (Düşünür) Hey Sultanım, şimdi sen böyle benim evdeki hatun gibi çaresiz ağlar sızlarsın, fakat kardeşin ölmeyegörsün, öfkeni benden alırsın.

[...]

MEHMENE BANU. (Eski halini alır ve düşünür) Cevap veremiyorlar... Vermesinler daha iyi. Ümit yok derlerse, Şirin'den önce ben ölürüm... Bu sürmeler de tekmil eridi, gözüme batıyor. Kirpiklerim dökülecek ağlamaktan. Sürmenin de kirpiklerin de Allah belasını versin. (Hikmet, 1965: 9)

[ASTROLOGO (aparte)- No sabe ella que a los astros les tiene sin cuidado que se muera o no su hermana.

VISIR (aparte) – ¡Qué hermosa es esta mujer! ¡Dios mío!, qué hermosa es..., incluso cuando llora!

SERVINAZ (aparte) – Los brazos se me caen de cansancio...

MEDICO (aparte) – ¡Ay, señora mía! Ahora sufres y lloras, estás tan abatida como pudiera estar mi mujer. Pero basta que muera tu hermana para que descargues tu cólera sobre mí

(...)

MEHMENE BANU (recobra la postura anterior. Aparte) No dicen nada... Y más vale así... Porque si me dijeran que no hay esperanza, moriría yo antes que Şirin... Todo el kohl se me ha corrido, se me mete en los ojos... De las lágrimas, empezarán a caérseme las pestañas... ¡Maldita sea el kohl, y las pestañas con él!...] (Hikmet, 1964: 15-16)

Ferhat, a diferencia de *hikaye*, es un personaje de la época porque se entera de que hay que luchar para conseguir su objetivo. Por eso no quiere alcanzar a su amante tan fácilmente:

FERHAD. (Düşünür) Sen ne kolay ulaştın Şirin'e Ferhad. Halbuki karlı dağlar aşmalı. (Hikmet, 1965: 38)

[FERHAT. (Aparte). ¡Ferhat! ¡Con qué facilidad has llegado a Sirin! Y hubiera hecho falta desplazar montañas.] (Hikmet, 1964: 55)

Por eso, acepta realizar el cargo imposible sin pensar:

MEHMENE BANU. Gördün ya, Ferhad usta, eteği öpülecek insan değilmişiz. Fakat senin de farkın yok bizden. Ölülerine ağlayan insanlar senin de umrunda değil. Sen şimdi Şirin'den gayrı şey düşünmezsin. (Bir müddet sukut) Şirin'i vereceğiz sana Ferhad usta. Onu almaya hazır mısınız? Sen ne vereceksin? Demirdağ'ı delebilir misin? Demirdağ'ı delebilir suyunu şehre aktabilir misin? Çeşmelerden su yerşne irin akıyor diye söylemiyorum bunu. Su akmış, irin akmış umurumda değil. Sen Şirin'e sahip olabilmek için Demirdağ'ı delebilir misin? Benim şartım bu. Şartımız kabulün mü?

FERHAD. Şartınız kabulüm.

MEHMENE BANU. Belki on beş belki yirmi yıl sürer bu iş. Yirmi yıl...

FERHAD. Şartınız kabulüm

MEHMENE BANU. Belki Şirin bu kadar beklemez seni.

FERHAD. Şartınız kabulüm.

MEHMENE BANU. Dağ delinmeden Şirin'in serçe parmağını dahi göstermeyiz sana.

FERHAD. Şartınız kabulüm.

MEHMENE BANU. Belki iş bitmeden sen ölürsün.

FERHAD. Şartınız kabulüm. (Hikmet, 1965:68)

[MEHMENE BANU. ¿Ves tú, Ferhat? No soy tan buena como para besar el sitio por donde piso... Pero tampoco tú vales más que yo. Tampoco a ti te importan los que lloran por sus difuntos. No piensas en nadie más que en Sirín... Bien, Ferhat-ustá te daremos a Sirín. ¿estás dispuesto a tomarla por mujer? Pero, ¿qué nos darás a cambio? ¿Puedes perforar la Montaña de Hierro, perforarla y dar agua a nuestra ciudad? No pienses que te propongo hacer eso por amor a mi pueblo. ¡Poco me importa el agua que bebe! Te lo propongo porque quiero saber si eres capaz de hacerlo para lograr a Sirín. Es la condición que pongo. ¿La aceptas?

FERHAD- Acepto.

MEHMENE BANU- Quizá necesites quince años para cumplir ese trabajo, quizá necesites veinte. ¡Veinte años!

FERHAT- Acepto.

MEHMENE BANU- Quizá no consienta Sirín esperar tanto tiempo.

FERHAT- Acepto.

MEHMENE BANU- Mientras no hayas perforado la montaña, no verás ni la punta de los dedos de Sirín.

FERHAT- Acepto.

MEHMENE BANU- Quizá mueras antes de haber concluido tu trabajo-

FERHAT- Acepto.] (Hikmet, 1964: 85)

Como hemos señalado, Ferhat es el personaje que cambia más comparándolo con otras versiones de la historia, incluyendo la tradición oral. En las narraciones de tradición oral, Ferhat tiene una profesión que es la de decorar pero al mismo tiempo es un hombre poderoso físicamente que sabe las técnicas de lucha, pues tiene que combatir por su amante. Por otro lado, es un personaje débil sentimentalmente. Su carácter luchador pierde importancia en el drama de Hikmet y se pone más énfasis en su talento hacia el arte y su amor. Excavando la montaña Ferhat revela su amor hacia su amante y hacia la gente de su pueblo. Así que Ferhat en este drama ya no es un héroe con poderes extraordinarios como ocurre en las versiones de *halk hikayesi* sino que es un personaje ordinario cuyo único objetivo es la felicidad de la humanidad. Además es un amante que por el amor puede excavar la montaña y puede hacer todo para una revolución que será por el bien de su pueblo. En fin, es un personaje totalmente moderno aunque su punto de partida es totalmente tradicional (Gürsel, 1979: 182).

Nazım Hikmet en una parte habla de los amantes conocidos por todo el mundo llamados Leila y Mechnun. El objetivo del autor es advertir de la trivialidad de Ferhat y Şirin, que no son los amantes de otro tiempo sino que pertenecen a esta época. Por otro lado, para ser fiel a la tradición oral, escribe los nombres de los personajes Ferhad y Behzad con la letra «d» como en los antiguos textos, pues una de las novedades en la lengua tiene lugar en la época de la República: cambiar el sonido «d» a «t» cuando es la letra final de un nombre. Pero lo curioso es que en la versión castellana de la obra los nombres aparecen como Ferhat y Behzat.

Hikmet escribe esta obra durante su estancia en la cárcel. Como entendemos desde sus cartas escritas a su mujer y a sus amigos ha tenido mucho tiempo para pensar y generalmente se encuentra a sí mismo atrapado entre el amor hacia su arte y el amor hacia su mujer. Así, según él, el arte es la mejor manera de reflejar la sociedad, por eso se dedica a escribir poemas u obras de arte para dar mensajes a la sociedad pero, por otro lado, como individuo, siempre siente añoranza porque nunca puede pasar un tiempo largo con su mujer. Por eso la obra de «Ferhat ile Şirin» es el camino de Hikmet para señalar su verdadera historia con Piraye. Por esta razón pensamos que Ferhat representa a Hikmet y su ideología en distintas partes de la obra, mientras Şirin simboliza a Piraye quien le espera sin quejarse de nada. Algunas

réplicas de Ferhat representan los pensamientos de Hikmet como la relación del arte y el amor:

Lale nasıl çizilir bilir misin Şirin? Tıpkı şiir yazmak, şarkı bestelemek, tıpkı yapı yapmak, demir dövme, torağı sürmek gibi... Yani laleyi nakşetmenin de usulü var, nizamı var, ölçüsü var... Halbuki sana duyduğum hasretin ölçüsü yok, kalıbı yok, hudut bilmez, sınır bilmez... 'Ben laleme yarimi koyabildim' diyen nakkaş, inan bana Şirin'im, 'ben leleme yarimi koyabildim' diyen nakkaş ya yalancı, ya aptaldır. Ya hünerini yarı sanmış, yahut doğrusunu bilir de eğri söyler, yahut da hasretine hünerine sığacak kadar hesaplıdır. Biz hasretimizin ancak binde birini koyabiliriz laleye... Ancak binde birini... (Hikmet, 1965:40)

[¿Y sabes tú, Sirín, cómo se debe dibujar un tulipán? Igual que se compone una canción, igual que se escribe una poesía, igual que se levanta un edificio, igual que se forja el hierro en la fragua, igual que se cultiva la tierra... Para representar un tulipán, existe un método, una armonía, unas normas y unas proporciones... Mi angustia no se puede calcular, no tiene fin, no tiene límites... Y el maestro que se vanaglorie de haber repetido en un tulipán el semblante querido, créeme, Sirín, el maestro que se vanaglorie de haber dado al tulipán el color de la amada como un reflejo, ese maestro es un embustero o un necio. Una de dos: ha confundido el arte con su amada o, sabiendo en el fondo la verdad, miente al hablar. ¡Qué nimia ha de ser su angustia, si cabe en un dibujo! En un dibujo, somos capaces de verter únicamente una milésima parte de nuestra angustia.] (Hikmet, 1964: 58-59)

El lenguaje de la obra varía. En los primeros dos actos, donde se hallan los personajes y los motivos de *hikaye*, se utiliza un lenguaje arcaico mientras en general el lenguaje es sencillo y denotativo, pues no utiliza palabras arcaicas ni metáforas. A diferencia de la mayoría de los dramas de la pos-república que utilizaban prosa y poesía juntos, en el drama de Hikmet la prosa destaca sobre la poesía. Sin embargo, en el primer acto, el personaje que pertenece al género *hikaye*, el astrólogo, se ve obligado a recitar un poema sobre la situación. Como es un personaje arcaico, Hikmet le atribuye los poemas.

El espacio del drama es variable también. En el primer cuadro los sucesos pasan dentro de la habitación de Şirin, que está enferma. Después de su curación, los sucesos pasan en el jardín del palacio. En el segundo acto, después de la escapada de los amantes, el espacio representa el estado de ánimo de Mehmene Banu. Está dentro de la habitación y no decide si abrir la ventana, encender las velas o no. Como mencionamos anteriormente, la imposibilidad de la tarea se refleja en el nombre de la montaña que tiene que excavar el héroe. Además, para señalar que aún no la cumplió en el último acto los sucesos pasan en la montaña.

Sobre el tiempo en que pasan los acontecimientos, el dramaturgo no da información. Mientras los primeros dos actos pasan en un tiempo irreal, desconocido, en el último acto los sucesos tienen lugar diez años después, como si los acontecimientos tuvieran lugar en el tiempo actual.

Como mencionamos anteriormente, el lugar y el tiempo, aunque son verdaderos y pertenecientes a la época en que se escribe la obra, no tienen tanta importancia. Es decir, según el autor, lo importante es el pensamiento de los personajes y el mensaje que quiere reflejar. Como sabemos, la intención del autor es simplemente escribir una obra para mostrar su amor hacia su mujer. Sin embargo, el drama se convierte en un espejo de sus pensamientos sobre la época y la sociedad. Como él mismo revela, esta muestra de amor no finaliza como debería, ya que según el origen de esta historia debería acabar con la muerte de los amantes. Así que el drama empieza con muchos elementos tomados de la tradición para convertirse posteriormente en un drama moderno dentro del movimiento del realismo social. Así, como señala Nedim Gürsel, Nazım Hikmet es un autor contemporáneo que busca el

tema de sus obras en las narraciones tradicionales. Las suyas son «convertibles» por contener un tema universal (Gürsel, 1979: 183).

CONCLUSIONES

La presente tesis ha mostrado la evolución de dos relatos folclóricos desde sus orígenes hasta sus versiones más modernas en la literatura. Las dos narraciones, aunque comparten muchas similitudes, difieren en muchos sentidos. En este sentido, este estudio ha ofrecido un análisis comparativo capaz de dar a conocer la cultura, las tradiciones, la historia y la literatura de España y Turquía. Teniendo en cuenta la perspectiva profesional, nuestro objetivo es seguir las investigaciones del folclore de las dos culturas y sus versiones en la literatura, tanto para analizar los géneros literarios en los dos países como para servir de mediadora entre dichas culturas y poder promocionarlas a nivel internacional.

Este estudio, que se fundamenta en el análisis de las leyendas de «Los Amantes de Teruel» y «Ferhat ile Şirin», nos ha permitido ver sintéticamente su recorrido en la tradición y detenernos en cómo se desarrollan en la literatura de los siglos XIX y XX. Aunque los turolenses defiendan la veracidad de la leyenda y se escuden en la identidad de las momias de los amantes y los textos notariales aportados, lo cierto es que debemos dudar del origen específicamente español de la desgraciada historia de «Los Amantes de Teruel». La leyenda solo es una imitación, pues los primeros textos notariales y literarios varían según el autor y todas las culturas tienen un relato de parecido argumento, como «Romeo y Julieta». No obstante, las momias de los amantes conservan todo su misterio y acrecientan la fama de la leyenda en Teruel. Para los turolenses no se trata, por tanto, de una leyenda, sino que forma parte de la historia de la ciudad. Las manos, que no llegan a juntarse, de los dos enamorados, situados en el mausoleo de los amantes en Teruel, simbolizan la imposible unión de los amantes en la tierra y también el seguimiento de la creencia en la historia.



Figura 19. Juan de Ávalos, 1955, Fundación Amantes de Teruel

No obstante, desde un punto de vista objetivo, cabe destacar que la historia de los Amantes de Teruel no parece más que una adaptación de la *novella* de Boccaccio trasladada a la tradición oral. De hecho, tampoco se sabe el origen del relato en la obra del autor italiano.

Por otro lado, sabemos exactamente que «Ferhat ile Sirin» llega a Turquía gracias a la obra de Nizami, cuyo antecedente es un *mesnevi* que narra las hazañas de Hüsrev y su amor a Şirin. Pasando el tiempo, como ocurre en «Los Amantes de Teruel», se convierte en una narración oral en las tierras de Anatolia y en distintos países cercanos de Turquía e Irán. A diferencia de muchas narraciones orales convertidas en escritas, «Ferhat ile Sirin» tiene sus orígenes en la literatura y se convierte en una leyenda. Como ocurre en Teruel, en Amasya también la historia se sigue contando y el cementerio de los amantes justo a la montaña que se supone que excava Ferhat sigue manteniendo viva la historia.



Figura 20. Mausoleo de Ferhat y Şirin en Amasya

Partiendo de su primer testimonio, cada historia relata el mismo acontecimiento con la misma estructura: dos jóvenes se enamoran y su unión se hace imposible en este mundo debido a un personaje de la familia que le concede un encargo imposible o difícil de realizar. Los amantes se separan: el amante empieza a realizar su tarea mientras la amante le espera. Aunque los amantes de ambas historias consiguen cumplir su objetivo por motivos distintos, el amante muere sin remedio y después muere la amante. Su unión imposible en este mundo se hace realidad en otro mundo. Este mismo argumento se reproduce en distintas historias del mundo, como «Romeo y Julieta», «los Amantes mariposa», etc., aunque varían en cuanto a la estructura, los motivos folclóricos y los elementos culturales.

«Los Amantes de Teruel» pertenece, según Jason, al género legendario, pues los acontecimientos pertenecen a este mundo, aunque su fin sea cuanto menos maravilloso. Ese final trágico y misterioso es, entre otros, el elemento esencial que la caracteriza como leyenda: los amantes mueren solo de amor sin ningún otro medio

como la espada, el veneno, etc. Por otro lado, «Ferhat ile Şirin» pertenece a *halk hikayesi*, un género folclórico con características concretas que nos facilita el análisis de los primeros testimonios de esta historia. Gracias a los rasgos bien estudiados por los investigadores, sus versiones en litografía se consideran piezas literarias a partir del siglo XIX. Sus características concretas y el origen de las piezas nos recuerdan a los romances. Tanto los romances como *halk hikayesi* muestran la tradición oral, sobre todo las epopeyas. *Halk hikayesi* tiene dos versiones: oral y literaria mientras los romances no son literarios en su totalidad, tampoco pueden considerarse como orales. Las versiones literarias de *halk hikayesi*, aunque aparecen en el siglo XIX, no son piezas que puedan considerarse perteneciente al movimiento del romanticismo, ya que en Turquía este movimiento llega mucho más tarde al país. La transmisión de *halk hikayesi* nos conduce a los pliegos de cordel. El narrador del género turco se considera como un profesional denominado *aşık*, generalmente ciego. Los pliegos de cordel también se transmiten por medio de los ciegos. Sin embargo, a parte de esta característica, como ocurre con la leyenda y los romances, no se puede decir que *halk hikayesi* y pliegos de cordel sean el mismo género. Por lo tanto, es imposible clasificar los géneros que pertenecen a distintas culturas aunque se puede decir que todos los géneros de la tradición oral se inspiran unos de los otros, ya que hay países que comparten el idioma o la religión o más bien tienen una estrecha relación en la sociedad a lo largo de la historia. En nuestro caso podemos hablar de los sefardíes que inmigraron a Turquía desde España y trajeron su cultura y por lo tanto conservamos muchos cuentos populares procedentes de España. De hecho, este podría ser el tema de otro estudio. Por otro lado, Turquía por su estado geográfico, cerca de los países árabes y los Balcanes, recibe la influencia de estos países. Turquía siempre ha sido un puente entre culturas y religiones, así se refleja en la gran riqueza cultural y de tradiciones de cada región. España también ha sido un país que comparte distintas culturas. Es un país europeo que ha absorbido la riqueza de Occidente pero también no se puede negar la influencia de los árabes, bajo su dominio durante setecientos años. Así pues no es sorprendente que los géneros folclóricos de estas dos culturas no coincidan en su totalidad.

El único texto que se puede considerar como el primer testimonio de «Los Amantes de Teruel» es el *papel escrito de letra antigua* de Juan Yagüe de Salas, aunque, como señala Bueno Serrano, Yagüe de Salas ya conoce la narración de

Boccaccio cuando escribe este texto (Bueno Serrano, 2007: 21). Por eso, no se sabe exactamente hasta qué punto representa la oralidad de la historia que se narra en Teruel. Por otro lado, conservamos testimonios orales de «Ferhat ile Sirin», y muchos. A partir del siglo XIX se llevan a cabo muchas investigaciones; por eso generalmente el estudioso copia mientras *aşık* narra los sucesos. No obstante, estas versiones también nos hacen dudar de si realmente representan la tradición, pues, según señala Boratav, *aşık* cambia su narración según el público que tiene y cuando sabe que alguien está copiando su narración, hace muchos cambios, ya que no se siente tan libre ni cómodo. Sin embargo, estas narraciones, a diferencia de «Los Amantes de Teruel», ofrecen mucha información sobre las costumbres de la época y también la estructura de *halk hikayesi*. Para nuestro estudio hemos seleccionado cuatro versiones de estas narraciones. Los cuatro textos que analizamos en el capítulo III, que se hallan en los anexos, pertenecen al siglo XIX, con letras árabes y sin puntuación. Por lo tanto son difíciles de leer y entender; además en algunos casos hay incoherencias en el relato tanto en el tiempo verbal como muchas veces en los sucesos narrados. Uno es manuscrito (Anexo I) y la segunda es litografía (Anexo II), que presenta varios cambios aunque la estructura es la misma. En cuanto a los Anexos III y IV se ve claramente que *halk hikayesi* se transforma en *masal* con el paso del tiempo. Se hace más corto. *Aşık*, como ya no pertenece a la época del primer testimonio, quita la mayoría de los elementos culturales y motivos folclóricos. Sin embargo la estructura, el principio y el final nunca cambian. Su objetivo es solo transmitir la historia a la nueva generación añadiendo más motivos maravillosos, ya que su objetivo no es hacer creer a su público que la historia es verídica, como pasa en *halk hikayesi*. Todas estas narraciones cumplen las características de *halk hikayesi* y parten del primer testimonio.

Para hacer la comparación con la estructura de ambas historias, punto de partida en el presente estudio, escogimos el primer anexo y el papel notarial de Juan Yagüe de Salas. En cuanto a la estructura, ambas historias se parecen mucho por tener el mismo argumento, pero los motivos folclóricos cambian bastante. Así, la historia turca desarrolla muchos motivos maravillosos, cumpliendo los rasgos de su género, mientras «Los Amantes de Teruel» despliega muy pocos motivos folclóricos. Los dos relatos empiezan y terminan con la misma estructura progresando mediante las mismas funciones y los motivos pero en cuanto al desarrollo de la acción que nos

lleva al fin trágico, hay diferencias tanto en las funciones como en los motivos, analizados detalladamente en el capítulo correspondiente.

Para las versiones en la literatura, escogimos *Los amantes de Teruel* de Hartzenbusch y *Ferhat ile Sirin* de Nazım Hikmet. La versión de Hartzenbusch sin duda es la versión con más éxito entre otras versiones de la literatura española. El autor conoce las versiones en la tradición oral y las modifica según los requisitos de su época creando así unos personajes arquetipos del romanticismo. Hartzenbusch no cambia el argumento y la estructura de la historia sino que la adapta al romanticismo. Nazım Hikmet es conocido por sus adaptaciones de los cuentos populares a distintos géneros de la literatura como poesía, cuento y teatro. *Ferhat ile Sirin* tiene su lugar como obra teatral donde el autor utiliza el argumento para representar su ideología comunista dentro del movimiento del realismo social. Como señala el mismo autor, aunque conoce la historia en la cultura tradicional y empieza como una narración oral, el desarrollo y finalidad de la obra es distinta. En el desarrollo de la acción, el amor de sus personajes cambia hacia el amor de la humanidad. Ferhad se convierte en un héroe que se sacrifica por la felicidad de su gente. Por lo tanto, en su obra una vez más defiende que sin la felicidad de las masas, es imposible la felicidad de un ser humano. Para ser feliz, hay que hacer feliz a los demás. A diferencia de Hartzenbusch, los personajes de Hikmet, en vez de representar la sociedad, son reflejo de la ideología del autor. Más bien, como señala en su carta a su mujer, Ferhad es Hikmet. Por lo tanto no quiere hacer morir los protagonistas sino dejar la obra sin terminar.

Para concluir queremos insistir en el concepto del amor en las versiones del folclore y la literatura. En el folclore no se trata de un sentimiento sino de un conjunto de emociones, sin las cuales el amor no existiría: felicidad, tristeza, pasión, añoranza, odio y ambición. La falta de uno de los amantes conlleva la muerte para continuar su amor en el otro mundo. Tanto en la leyenda española como en la narración turca se trata de un amor terrenal, no se convierte en amor de Dios como ocurre en la mayoría de los relatos turcos, como «Leyla ile Mecnun». En cuanto a la literatura, el tema amoroso se utiliza para mostrar la ideología de la época o el autor. Por lo tanto más que un objetivo es un medio. Así ocurre en la obra *Una historia iraní de amor y censura* de Shahriar Mandanipour (2010) que es la versión más moderna de la

historia de Ferhat y Sirin. Mandanipour narra la historia de los enamorados en cuatro páginas (36-44) y utiliza la historia para narrar la situación desgraciada de Dara y Sara en el ámbito de Irán en el siglo XX.

En conclusión, este argumento, que siempre goza del interés de los narradores, autores y público, es propio tanto en la tradición oral como en la literatura con ciertas diferencias. En el mundo existen distintas culturas, idiomas y religiones, pero todas comparten un sentimiento y una realidad que nunca cambian: el amor y la muerte.



Figura 21. Los cadáveres de los amantes suicidados por amor encontrados en Italia, Verona en 2006.

Lista de Figuras

Figura 1. Clasificación de dimensión de los cuentos según Boratav (1982).....	27
Figura 2. Clasificación de los temas de los cuentos según Boratav (1982).....	28
Figura 3. Clasificación de los orígenes de los cuentos según Elçin (1981).....	29
Figura 4. Clasificación de los géneros del folclore según Jason.....	43
Figura 5. La equivalencia de los géneros folclóricos en castellano y turco.....	47
Figura 6. Francisco de Goya, «El guitarrista ciego»	76
Figura 7. Aşık Veysel 1894-1973 (<i>aşık</i> más conocido en Turquía).....	77
Figura 8. Resumen de «Los Amantes de Teruel» según las secuencias y motivos folclóricos.....	105
Figura 9. Manuscrito de Historia de Ferhad y Şirin. Primera página.....	114
Figura 10. Manuscrito de Historia de Ferhad y Şirin. Página 36.....	115
Figura 11. Manuscrito de Historia de Ferhad y Şirin. Última página.....	116
Figura 12. Litografía de manuscrito de Historia de Ferhad y Şirin. Principio del relato.....	120
Figura 13. Litografía de manuscrito de Historia de Ferhad y Şirin. Final del relato.....	120
Figura 14. Cartelera de la película <i>Bir Aşk Masalı Ferhat ile Şirin</i> (1978).....	125
Figura 15. Estructura de los textos orales de «Ferhat ile Şirin».....	142
Figura 16. Mapa de Turquía para señalar donde vivían los armenios en Turquía...	161
Figura 17. Clasificación de la estructura y motivos folklóricos de las dos historias analizadas.....	179
Figura 18. La ciudad de Amasya. Las esculturas de Ferhat y Sirin. Ferhat está escavando la montaña y Sirin le está esperando.....	259
Figura 19. Juan Avalos (1955). Fundación Amantes de Teruel.....	283
Figura 20. Mausoleo de Ferhat y Sirin en Amasya.....	284
Figura 21. Los cadáveres de los amantes suicidados por amor encontrados en Italia, Verona en 2006.....	288

Lista de Abreviaturas

FŞS: Ferhat y Şirin, cuento de Sivas

HFŞL: Historia de Ferhad y Şirin Litografía

HFŞM: Historia de Ferhad y Şirin Manuscrito

LAT: Los Amantes de Teruel

Ş: Şirin

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES PRIMARIAS

BOCACCIO, Giovanni (1982). *Decamerón, traducción, introducción y notas de Pilar Gómez Bedate*, Planeta, Barcelona.

HARTZENBUSCH, Juan Eugenio (1968). *Los Amantes de Teruel*, ed. de Delfin Carbonell Basset, Anaya, Madrid.

——— (1971). *Los Amantes de Teruel*, ed. de Salvador García Castañeda, Editorial Castalia, Madrid.

——— (1971). *Los Amantes de Teruel. La Jura en Santa Gadea*, ed. Álvaro Gil Albacete, Espasa-Calpe, Madrid.

——— (1973) *Los Amantes de Teruel*, ed. de Alfonso Morera Sanmartín, Editorial Ebro, Zaragoza.

——— (1980). *Los Amantes de Teruel*, ed. de Jean- Louis Picoche, Editorial Alhambra, Madrid.

——— (1983). *Los Amantes de Teruel*, ed. de Carmen Iranzo, Cátedra, Madrid.

NIFO, Francisco Mariano (1818). *La Casta Amante de Teruel. Doña Isabel de Segura*, Esteva, Valencia.

HİKMET, Nazım (1964). *Leyenda de Amor, (pieza en tres actos y cinco cuadros)*, Ariadna, Buenos Aires.

——— (1965). *Ferhad, Şirin, Mehmene Banu ve Demirdağ Pınarının Suyu*, De Yayınevi, İstanbul.

ÖZARSLAN, Metin (2006). *Ferhat İle Şirin. Mukayeseli bir Araştırma*, Doğu Kütüphanesi, İstanbul.

SOTUCA GARCÍA, José Luis (2005). *Los Amantes de Teruel. La tradición y la historia*, Delsan, Zaragoza.

FUENTES SECUNDARIAS

AARNE, Antti (1961). *The Types of the Folktale: A Classification and Bibliography*, The Finnish Academy of Science and Letters, Helsinki.

ABBASOV, İsrafil, (2005). *Azerbaycan Destanları*, Lider, Bakü.

ADAMS, Nicholson B.(1925-1926). "Notes on Spanish Plays at the Beginning of the Romantic Period", *Romantic Review*, 17, pp. 128-142.

ANÓNIMO (1956). *Hikayat-ı Esepos*, İstanbul.

ALBAYRAK, Nurettin (2007). «Türk Halk Hikayelerinin Genel Özellikleri, Tasnifi, ve İlk Taş Baskısı Halk Hikayeleri», *Halk Hikayeleri*, ed. de Muhammet Ertürk, Hasan Baştürk, Kültür Yayınları Serisi II, İstanbul, pp. 39-49.

ALPTEKİN, Ali Berat (1982). «Taşeli Platosu Masallarında Motif ve Tip Araştırması», *Türk Dünya Edebiyatı Tarihi*, Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı, Erzurum, pp. 121-213.

ÁLVAREZ BARRIENTOS, Joaquín (1987). «Desarrollo del teatro popular a finales del siglo XVIII», en Joaquín Álvarez Barrientos y Antonio Cea Gutiérrez (eds.), *Actas de las Jornadas sobre teatro popular en España*, CSIC, Madrid, pp. 215-226.

———(1988). «Aproximación a la incidencia de los cambios estéticos y sociales de finales del siglo XVIII y comienzos del XIX en el teatro de la época: comedias de magia y dramas románticos», *Castilla*, 13, pp. 17-33.

———(1989). «La música teatral en entredicho. Imitación y moral en algunos preceptistas de los siglos XVI a XVIII», *Cuadernos de Teatro Clásico*, 3, pp. 157-169.

———(1992). «La teoría dramática en la España del siglo XVIII», *Teatro*, 1, pp. 57-74.

——— (1995). «El teatro clásico español en el siglo XVIII», en García de la Concha, Victor. *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (I)*, Espasa Calpe, Madrid, pp. 293-411.

ANTILLÓN, Isidoro de (1806). «Noticias históricas sobre los Amantes de Teruel», *Memorial Literario*, (Madrid), 33 (30 de noviembre).

ATRIÁN Y SALAS, Miguel (1880). «Los amantes de Teruel», *La Provincia*, Teruel, (10 de marzo).

AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco (2006). *Cartelera Cinematográfica, 1980-1989*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, p.80: *Mi amor y mi tristeza (Livob moya, pechai moya / Bir Aşk Masalı / Ferhat ile Şirin)* Soviética-turca. Dir. Azhdar Ibraguimov. Int. Türkan Shorai, Alla Sigalova, Farouk Peker. Prod. Mosfilm-Tugra, 1975. Arg Azhdar Ibraguimov basado en pieza *Leyenda de amor* de Nazim Hikmet. Cineteca Nacional-Sala Fernando de Fuentes (semana cine soviética), junio 3 de 1981.

AMORES, Montserrat (2008). «Narraciones Breves» en *Juan Eugenio Hartzenbusch 1806/2006*, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Madrid, p. 61-90.

ARMISTEAD, Samuel G. (1978). *El Romancero judeo-español en el Archivo Menéndez Pidal: catálogo-índice de romances y canciones*, con la colaboración de Selma Margaretten, Universidad Complutense, Madrid.

ARTUN, Erman (2005). *Aşıklık Geleneği ve Aşık Edebiyatı*, Kitabevi, İstanbul.

ASLAN, Ensar (1990). *Halk Hikayelerini İnceleme Yöntemleri Yaralı Mahmut Hikayesi Üzerinde Bir İnceleme*, Dicle Üniversitesi Eğitim Fakültesi Yayınları, Diyarbakır, pp. 43-60.

AYADIN CEBE, Günil Özlem (2013). «Yazmadan Basmaya, Gösterimden Romana: 19. Yüzyılda Osmanlı'da Folklor», *Milli Folklor*, 99, pp. 27-40.

BALART, Federico (1881-1882). «D. Juan Eugenio Hartzenbusch», en *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del teatro español del siglo XIX*, Madrid, Impr. de Fortanet, tomo I, pp. 405-468.

BAQUERO GOYANES, Mariano (2012). *El cuento español en el siglo XIX*, Biblioteca virtual de Miguel de Cervantes, Alicante.

BAŞGÖZ, İlhan (2008). *Hikaye. Turkish Folk Romance as Performance Art*, Indiana University, Bloomington.

BAYAR, Zühtü (1995). *Nazım Hikmet'in Oyun Yazarlığı*, Gerçek Sanat Yayınları.

BEKTAŞ, Nuh (2009). «Toplumcu Gerçekçilik Bağlamında Nazım Hikmet'in "Ferhad ile Şirin" Oyununa Metinlerarası Bir Bakış / An Intertextual Approach to Nazım Hikmet's Play "Ferhat and Sirin" in the Context of the Socialist Realism», *Milli Folklor*, 83, p. 41-47.

BENJAMINS, John (1993). *Romantic Drama*, John Benjamins Publishing Co., Amsterdam.

BİNYAZAR, Adnan (2003). *Halk Anlatıları*, Can Yayınları, İstanbul.

BLASCO Y SOLER, Eusebio (2002). *Los novios de Teruel: drama lírico-burlesco en dos cuadros, en verso (1867)*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante.

BORATAV, Pertev Naili (1946). *Halk Hikayeleri ve Halk Hikayeciliği*, Milli Eğitim Basımevi, Ankara.

——— (1953). *Le «Tekerleme» Contribution à L'Étude Typologique et Stylistique du Conte Populaire Turc*, Imprimerie Nationale, Paris.

——— (1998). *Zaman Zaman İçinde*, İstanbul

——— (s.a.) *Türk Halkbilimi I*, Gerçek Yayınevi, İstanbul.

BOURLAND, Caroline B. (1905). *Boccaccio and the Decameron in castilian and catalan literature*, New York, Paris, 1905.

_____ (1973). *The short story in Spain in the Seventeenth Century: with a bibliography of the novela from 1576 to 1700*, Burt Franklin, New York.

BUENO SERRANO, Ana Carmen (2012). *Los amantes de Teruel a la luz de la tradición folclórica del Decamerón de Boccaccio al drama romántico de Hartzzenbusch*, El Jardín de la Voz, Biblioteca de cultura oral y popular, Madrid.

BRETÓN, Tomás (1889). *Los Amantes de Teruel: drama lírico/letra y música de D. Tomás Bretón*, Madrid, Impr. de la vda. e hija de Fuentenebro.

BRETÓN DE LOS HERREROS, Manuel (2001). *¡Muérete y verás! (1837)*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante.

BURILLO, Fernando García (1992). «Su Vida», en *Revista Atlántica de Poesía*, 5, pp. 1-5 (disponible en www.orienteymediterraneo.com).

_____ «En la estela de Nazim Hikmet», en *Poemas finales de Nazim Hikmet*, (disponible en www.orienteymediterraneo.com)

_____ (2002). «Nazim Hikmet en español», *Cervantes Estambul*, 4, pp. 6-7

_____ (2002). «Nazim Hikmet, un centenario en la penumbra», *Disenso*, 37 (junio) (disponible en www.orienteymediterraneo.com)

_____ (2002). «Nazim Hikmet et le monde hispanique», *Europe* 878-879 (junio-julio), pp. 120-131.

CACHERO, José María Martínez (1999). *Historia de la Literatura Española, Volumen III: Siglos XIX y XX*, Editorial Everest, León.

CALDERA, Ermanno (1982). «Los Temas del Teatro Romántico» en *Historia y Crítica de la Literatura Española. Romanticismo y Realismo*, al cuidado de Francisco Rico, Barcelona, Editorial Crítica, pp. 205-214.

——— (1992). «De la tragedia neoclásica al drama histórico romántico: Por qué y cómo», en *Entresiglos 2 a cura di Ermanno Caldera – Rinaldo Frolidi*, Bulzoni Editori, Roma, pp. 293-300.

——— (2001). *El teatro español en la época romántica*, Madrid, Castalia, 2001.

CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro (1944). «¿Cuál es mayor perfección?», en *Juan Eugenio Hartzenbusch* (ed.), *Obras*, Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles VII), pp. 573-575.

CALLES VALES, José (2001). *Leyendas tradicionales*, Libsa, Madrid.

CÁNOVAS DEL CASTILLO, Antonio (1881-1882) (ed.) *Autores dramáticos contemporáneos y joyas del Teatro español del siglo XIX*, Imprenta Fortanet, Madrid.

CARAVACA, Francisco (1957). *Romanticismo y Románticos españoles I*, Paris, s.n., pp. 29- 47.

——— (1957?). *Romanticismo y románticos españoles II*, Paris, s.n., pp. 1-24.

CARBONELL BASSET, Delfín (1968). ed. de Juan Eugenio Hartzenbusch, *Los amantes de Teruel*, Anaya, Madrid.

CARNERO, Guillermo (1995). «Los dogmas neoclásicos en el ámbito teatral», en *Anales de la Literatura Española*, 10, Biblioteca de la Universidad de Alicante, Alicante, pp. 37-67.

CARUANA GÓMEZ DE BARRADA, Jaime (1958). *Los amantes de Teruel. Volumen conmemorativo del IV centenario del descubrimiento de sus momias*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel.

——— (1979). *Los Amantes de Teruel*, Ecir, Valencia.

CASO GONZÁLEZ, José Miguel (1970). *Rococó, Prerromanticismo y Neoclasicismo en el teatro español del siglo XVIII*, Universidad (Cuadernos de la Cátedra Feijoo), Oviedo.

COCA RAMÍREZ, Fátima (2006). *El género dramático en España en el siglo XIX*, Universidad de Cádiz.

COTARELO Y MORI, Emilio (1903). «Sobre el origen y desarrollo de la leyenda de los Amantes de Teruel», *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*, 8, pp. 3-33.

DÍAZ PLAJA, Guillermo (1963). «Perfil del teatro romántico español» en *Estudios escénicos*, 8, pp. 29-56.

GARCIA DE LA CONCHA, Víctor (1995). *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (II)*, coordinador Guillermo Carnero, Espasa Calpe, Madrid.

——— (1997). *Estudios sobre teatro español del siglo XVIII*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza.

CAROJA BAROJA, Julio (1969). *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Revista de Occidente, Madrid

——— (1991). *De los arquetipos y leyendas*, Istmo, Madrid.

CARUANA GÓMEZ DE BARRADA, Jaime (1958). *Los amantes de Teruel. Volumen conmemorativa del IV centenario del descubrimiento de sus momias*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel.

——— (1979). *Los Amantes de Teruel*, Ecir, Valencia.

CHEVALIER, Maxime (1978). *Folklore y Literatura: El cuento oral en el siglo de oro*, Editorial Crítica, Barcelona.

COCA RAMÍREZ, Fátima (2006). *El género dramático en España en el siglo XIX*, Universidad de Cádiz, Cádiz.

COMELLA, Francisco (1817). *Los amantes desgraciados o los amantes de Teruel*, Imprenta de Ildefonso Mompié, Valencia.

COTARELO Y MORI, Emilio (1903). «Sobre el origen y desarrollo de la leyenda de los Amantes de Teruel», *Revista de Archivos, Bueno* 8, pp. 3-33.

COŞKUN, Atilla (s.a.). «Çeşitli Yönleriyle Nazım Hikmet», *İstanbul Şairi Nazım Hikmet Hoşgeldin*, ed. de Kıymet Coşkun, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, pp. 373- 406.

COŞKUN, Kıymet (s.a.). «Nazım Hikmet. Kronolojik Yaşam Öyküsü», *İstanbul Şairi Nazım Hikmet Hoşgeldin*, ed. de Kıymet Coşkun, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, pp. 11-37.

ÇOLAK, Faruk (1994). *Şah İsmail Hikayesi Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma*, Tesis doctoral sin publicar, Kayseri.

DAPORTO, Luigi (1530). *Romeo et Juliette*, Edicione Bendonì, Venezia.

DENIZER, Ümit, (1993). *Ferhad ile Şirin*, Gerçek Sanat Yayınları, İstanbul.

DEYERMOND, Alan D. (1973). *Historia de la literatura española, vol. 1: La Edad Media*, Ariel, Barcelona.

DÍAZ-MAS, Paloa (ed.) (2005). *Romancero*, Editorial Crítica, Barcelona.

DÍAZ-PLAJA, Guillermo. Ed. (1968). *Historia general de las literaturas hispánicas*, Editorial Vergara, Barcelona.

DOMERGUE, L (1980). «Dos reformadores en teatro: Nifo y Moratín», en *Coloquio Internacional sobre L. Fernández de Moratín*, Abano Terme, pp. 93-106

DRAYMULLER, Cecilia (2009). «Los poemas finales» en *El País Babelia*, 22.02.2009.

DURBİLMEZ, Bayram (2013). «Halk Bilimi Arařtırmalarının 100. Yılında “Halk Bilimi” ile “Edebiyat”ın Ortak Alanları ve “Halk Edebiyatı” Üzerine Bir Deęerlendirme», *Milli Folklor*, 99, pp. 101-112.

DUYMAZ, Ali (2001). *Kerem ile Aslı Hikayesi Üzerine Mukayeseli Bir Arařtırma*, Kùltür Bakanlıęı, Ankara.

EBERHARD, Wolfram (1955). *Minstrel Tales from Southeastern Turkey*, University of California Press, California.

EBERSOLE, Alva V (1985). *La obra teatral de Luciano Francisco Comella: 1789-1806*, Albatros, Valencia.

ELÇİN, řükürü (1982). *Halk Edebiyatına Giriř*, Kùltür ve Turizm Bakanlıęı, Ankara.

ENGLER, Kay (1980). «Amor, Muerte, Destino: La psicología de Eros en Los Amantes de Teruel», *Hispanofila*, 70, pp. 1-15.

ESPINOSA, Aurelio M (1965). *Cuentos populares de España*, Espasa Calpe, Madrid.

FERNÁNDEZ GUERRA, A. (1900) *Hartzenbusch estudio biográfico-crítico*, Saenz de Jubera, Madrid.

FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, Manuel (1876). *Los Amantes de Teruel, Barcelona, 2 vols.*, Espasa, Madrid.

FERRER DEL RÍO, D. A. (1846) «D. J. Eugenio Hartzenbusch» en *Galería de la literatura española*, Tip de D. F. de P. Mellado, Madrid, pp. 155-170.

FEVRALSKI, Alexander (1979). *Nazım'dan Anılar*, Cem yayınevi, İstanbul.

FLITTER, Derek (1996). «The romantic Theology of Los amantes de Teruel», *Crítica Hispánica*, 18, 1, pp. 25-34.

FRADEJAS LEBRERO, José (2004). *Biografía de Juan Eugenio Hartzenbusch*, Ayuntamiento, Madrid.

GABARDA, Esteban (1864). *Historia de los amantes de Teruel, con los documentos justificados y observaciones críticas del autor*, Imprenta de Vicente Mallén, Teruel.

GALLAGHER, Amelia (2006). «The transformation of Shah Ismail Safevi in the Turkish Hikaye», *Journal of Folklore Research*, 46/2, p. 173-196.

GAMONEDA, Antonio (2008). «Sobre Nazim Hikmet, los negros spirituals y mi Blues castellano», *Antonio Gamoneda*, Calambur, Madrid, 145-159.

GARCÍA DE DIEGO, Vicente (1999). *Leyendas de España*, Círculo de Lectores.

GENNEP, Arnold van (1982). *La formación de las leyendas*, Altafulla, Barcelona.

GIBBONS, Brian (1980). ed. de William SHAKESPEARE. *Romeo and Juliet*. Methuen, London-New York.

GIES, David T. (1996). *El teatro en la España del siglo XIX*, Cambridge University Press, New York.

——— (1994). *The Theatre in Nineteenth Century Spain*, University Press, Cambridge.

GIL ALBACETE, Álvaro (1954). ed. de HARTZENBUSCH, J. E. *Los amantes de Teruel*, Espasa-Calpe, Madrid.

GONZÁLEZ SANZ, Carlos (1994-1995). «Relatos de tradición oral. Ensayo de una clasificación genérica», *Tropelias*, (5-6), pp. 107-128.

GÖKALP, Haluk (2009). «İntihar Kültürü ve Ferhad'ın İntiharının Divan Şiiri Aşk Anlayışına Etkileri», *Turkish Studies*, (4/2).

GÖKALP, Ziya (1913). «Halk Medeniyeti», *Halka Doğru*, 10, 10 Temmuz 1329/23 Temmuz / Sayı: 19, 15 Ağustos 1329/28 Ağustos.

GUARDIOLA, Conrado (1986). «Medievalidad de la tradición e Historia de los Amantes de Teruel», *Hispania*, 69/4, pp.813-823.

GÜRÇAYIR TEKE, Selcan (2013). «Türk Folkloruna Dışarıdan Bakmak: Türk Folklor Tarihinde Yabancı Folklor Araştırmacıları», *Milli Folklor*, 99, pp. 63-76.

GÜRSEL, Nedim (1979). «Nazım Hikmet ve Halk Hikayeleri», *Boğaziçi Üniversitesi Dergisi*, Beşeri Bilimler, 7/1059, pp. 171-185.

HARTZENBUSCH, J. E (1843). «Historia de los Amantes de Teruel», *El Laberinto*, 4, I, disponible en Cervantes virtual: www.cervantesvirtul.es

HİKMET, Nazım (1987). *Konusmalar. Kollektif Calismalar vol. 26*, Adam Yayınları, İstanbul.

HUGO, Victor (1979). «Prefacio» a *Cromwell*, Espasa Calpe, Madrid.

İPRİŞOĞLU, Zehra (2003). *Gençler için Nazım Hikmet Oyunları, Çalışma ve Malzeme Kitabı*, İstanbul.

JASON, Heda (1977). *Ethnopoetry. Form, Content, Function*, Linguistica Biblica Bonn.

KAÇAR, Zeynep (2008). *Böyle Bir Aşk Masalı*, Mitos Boyut, İstanbul.

KARA, Ruhi (1996). *Erzincan Masalları (Metinler ve İncelemeler)*, Tesis doctoral no publicada, Erzurum.

KARADAĞ, Metin (1984). *Erzurum ve Çevresinden Derlenen Halk Hikayeleri Üzerinde Araştırmalar*, Tesis doctoral no publicada, Erzurum.

KARADUT, Zekeriya (1996). *Koroğlu'nun Zuhuru Kolu Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma*, Tesis doctoral no publicada, Konya.

KAVAŞ, Ebru (2009). «Cumhuriyet Sonrası Türk Tiyatrosu'nda Halk Anlatı Geleneğinden Yararlanma», *Turkish Studies International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkich*, 4/1-II, pp. 1591-1626.

KÖKSAL, Hasan (1984). *Battalnamelerde Tip ve Motif Yapısı*, Kültür Bakanlığı, Ankara.

KÚNOS, Ignác (1925). *Türk Halk Edebiyatı*, İktbal Kütüphanesi, İstanbul.

LABANDEIRA, Amancio (1980). «La trayectoria histórico-literaria de Los amantes de Teruel», *Cuadernos para Investigación de la Literatura Hispánica*, 2-3 pp. 237-260.

LABANYI, Jo (2004). «Love, Politics and The Making of Modern European Subject: Spanish Romanticism and The Arab World», *Hispanic Research Journal*, 5/3, pp.229-243.

LAFARGA, Francisco (1995). «Teatro y sensibilidad en el siglo XVIII» en GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor. *Historia de la literatura española. Siglo XVIII (II)*, coordinador Guillermo Carnero, Espasa Calpe, Madrid, pp. 799-823.

LARRA, Mariano José de (1981). *Artículos*, edición, introducción y notas de Carlos Seco Serrano, Planeta, Barcelona.

LÁZARO POLO, Francisco (2006). *El bardo de la memoria. Mitos, leyendas y narraciones turolenses*, Aragón Vivo, Teruel.

LECOCQ PÉREZ, Carolina (1988). *Los pliegos de cordel en las bibliotecas de París*, Dirección General de Relaciones Culturales, Madrid.

LUZAN, Ignacio de (1974). *La Poética*, Cátedra, Madrid.

MARCO, Joaquín (1977). *Literatura Popular en España en los siglos XVIII y XIX (Una aproximación a los pliegos de cordel)*, Taurus, Madrid, 2 vols.

MARTÍN MORENO, Antonio (1985). *Historia de la música española. 4. Siglo XVIII*, Alianza, Madrid.

MARTÍNEZ VILLERGAS, Juan (2002). *Los Amantes de Chinchón (Parodia de los Amantes de Teruel): pieza trágico-cómico-burlesca en verso*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, Alicante.

MATERNA, Linda (1995). «Lo femenino peligroso y el orientalismo en Los Amantes de Teruel, de Juan Eugenio Hartzenbusch», *AIH. Actas XII*, pp. 192-201.

McCLELLAND, I. L. (1998). *Pathos Dramático en el teatro español de 1750 a 1808*, Liverpool University Press, Liverpool.

MENARINI, Piero (1982). *El teatro romántico español (1830-1850) Autores, obras, bibliografía*, Atesa Editrice, Bologna.

MENDOZA DÍAZ, Francisco (2001). *Panorama de la literatura de cordel española*. Olle, Madrid.

MENDOZA FILLOLA, Antonio (1981). «Aspectos de la tragedia neoclásica española», *Anuario de Filología*, Universidad de Barcelona, 7, p. 369-390.

MENÉNDEZ PELAYO, Mrcelino (1961). *Orígenes de la novela. Vol. 3, Cuentos y novelas cortas, La Celestina*, Santander, Aldus. D.L.

MENÉNDEZ PIDAL, Gonzalo (1953). *Romancero Hispánico (Hispano-Portugués, Americano y Sefardí) Tomo I*, Espasa Calpe, Madrid.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1958). *Los romances de América y otros estudios*, Espasa Calpe, Madrid.

——— (1968). *Flor nueva de romances viejos que recogió de la tradición antigua y moderna*, Espasa Calpe, Madrid.

MONTANER, Joaquín (1928). *El teatro romántico española*, Instituto de Teatro Nacional, Barcelona.

Nazım Hikmet'in Tiyatrosu (1996), ed., Nazım Hikmet Kültür ve Sanat Yayınları, İstanbul.

Neumann, Siegfried (1993). «The Brothers Grimm as Collectors and Editors of German Folktales», en *The Reception of Grimms' Fairy Tales. Responses, Reactions, Revisions*, ed. de Donad Haase, Wayne State University Press, Detroit, pp. 24-40.

NUTKU, Özdemir (1978). «Original Turkish Meddah Stories of the Eighteenth Century», in *Studies in Turkish Folklore in honor of Pertev N. Borata*, ed. De İlhan Başgöz and Mark Glazer, Indiana University Press, pp. 166-183.

OĞUZ, Öcal (2008). *Türk Halk Edebiyatı El Kitabı*, ed. de Öcal Oğuz, Metin Ekici, ..., Grafiker Yayıncılık, Ankara.

——— (2013). «Türkiye’de Folklorun İlk Makaleleri», *Milli Folklor*, 99, pp. 5-14.

OLRIK, Axel (1992). *Principles for Oral Narrative Research*, Indiana University Press.

ÖZAY, Yeliz (2009). «Metinlerarasılık ve Türk Halk Hikayelerinde Ana-Metinsel Dönüşümler», en *Milli Folklor*, 83.

ÖZÇELİK, Mehmet (1993). *Afyonkarahisar Masalları Üzerine bir Araştırma*, Tesis doctoral no punlicada, Konya.

ÖZKAN, İsa (1989). *Abdurrahman Han Destanı*, Kültür Bakanlığı, Ankara.

PALACIOS, Emilio (1998). *El teatro popular español del siglo XVIII*, Editorial Milenio, Lleida.

PANDOLFI, Vito (1990). «El Romanticisme», en *Historie del teatre*, Barcelona, Institut del Teatre, pp. 193-251.

PAZARKAYA, Yüksel (1993). *Ferhat’ın Yeni Acıları*, Kültür Bakanlığı, Ankara.

PEKER, Selçuk (2008). «17. Yüzyıl Anadolu Sahası Türk Saz Şairlerinin Şiirlerinde Hikaye Kahramanları», tesis doctoral titulada *17. Yüzyıl Türk Saz Şiirinde Konu*, pp. 455-457.

PEÑA Y GOÑI, Antonio (1889). *Estudio crítico de Los amantes de Teruel, drama lírico en un prólogo y cuatro actos letra y música de Tomás Bretón*, Madrid.

PERCY, Thomas (1765). *Reliques of Ancient English Poetry*, J. Dodsley, London.

PEERS, E. Allison (1973). *Historia del Movimiento Romántico Español, Tomo Primero*, versión esp. de José M^a Gimeno, Madrid, Editorial Gredos, 2^a edición.

——— (1967). *Historia del Movimiento Romántico Español. Tomo segundo*, De José M^a Gimeno, Madrid, Editorial Gredos, 2^a edición.

PÉREZ MAGALLÓN, Jesús (2001). *El teatro neoclásico*, Laberinto, Madrid.

PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan. *Comedia Famosa, Los Amantes de Teruel, Madrid, 1785*.

PINON, Roger (1965). *El cuento folklórico como tema de estudio*, Eudeba, Buenos Aires.

PROPP, Vladimir (1984). «Las transformaciones de los cuentos fantásticos», en Todorov, Tzevetan, *Theory and History of Literature, Volume 5*, Manchester University Press, United Kingdom.

PUJOL, Josep M. (1995). «Sobre els límits del folklore narratiu», *Estudis Baleàrics*, 52, pp. 63-74.

RADLOFF, Friedrich Wilhelm. (1886). *Proben VI, Der Dialekt Der Taranchi*, St. Petersburg.

RAMOS, Rosa Alicia (1988). *El cuento folklórico: una aproximación a su estudio*, Pliegos, Madrid.

REY DE ARTIEDA, Andrés (1971). *Los Amantes de Teruel. Tragedia*, ed. de Carmen Iranzo, Taurus Ediciones, Madrid.

RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ, Borja (2005). «Sobre el relato breve y sus nombres. Evolución de la nomenclatura española de la narración breve desde el Renacimiento hasta 1850», *Revista de Filología Románica*, 22, pp. 143-160.

RODRÍGUEZ SÁNCHEZ, Tomás (1994). *Catálogo de dramaturgos españoles del siglo XIX*, Fundación Universitaria Española, Madrid.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1967). *Historia de la literatura española*, Alianza, Madrid.

SAKAOĞLU, Saim (1971). *Gümüşhane Masalları, Metin Toplama ve Tahlil*, Erzurum.

_____(1980). *Anadolu Türk Efsanelerinde Taş Kesilme Motifi ve Bu Efsanelerin Tip Katoloğu*, Ankara Üniversitesi Basımevi, Ankara.

SAKLICA, Ayşegül (2008). «*Los Amantes de Teruel*» desde sus orígenes hasta el teatro del siglo XVIII y XIX, Trabajo de investigación dirigida por Montserrat Amores García, Universitat Autònoma de Barcelona, Bellaterra.

——— «Comparison of Structure and Cultural Elements of Oral Texts of Ferhat and Şirin and the Lovers of Teruel», ISFNR, 2015, en prensa.

SÁNCHEZ, Víctor (2002). *Tomás Bretón. Un músico de la Restauración*, Música Hispana, Madrid.

SAUSSEY, Edmond (1952). *Türk Halk Edebiyatı*, Ankara.

SHAKESPEARE, William (1988). *Romeo y Julieta. Edición bilingüe y traducción del Instituto Shakespeare dirigida por Manuel Ángel Conejero*, Cátedra, Madrid.

ŞENER, Sevda (2002). *Nazım Hikmet'in Oyun Yazarlığı*, Kültür Bakanlığı, Ankara.

SEVÜK, İsmail Habib (1940). *Avrupa Edebiyatı ve Biz*, Remzi Kitabevi, İstanbul.

SILAY, Kemal (ed.) (1998). *Turkish Folklore and Oral Literature. Selected Essays of İlhan Başgöz*, Indiana University Turkish Studies, USA.

SILES, Jaime (2009). «Gotas como racimos de uva», en *ABCD las Letras*, 891 (22.02.2009).

SOTUCA GARCÍA, José Luis (1979). *Los Amantes de Teruel: la tradición y la historia*, Librería General, Zaragoza.

——— y DE LA VEGA, Carlos Luis (1976). *Análisis crítico-filológico de los protocolos notariales sobre los Amantes de Teruel*, Instituto de Estudios Turolenses, Teruel.

STEFANO, Guiseppe di (1993). «Introducción», en *Romancero*, Clásicos Taurus, Madrid.

SPIES, Otto (1941). *Türk Halk Kitapları*, İstanbul-Eminönü halkevi neşriyatı, İstanbul.

SUBIRÁ, José (1928). *El compositor Iriarte (1750-1791) y el cultivo español del melólogo (Melodrama) V: 1*, Barcelona, C.S.I.C, 1949, págs. 21-25 y «Los “melólogos” de Rousseau, Iriarte y otros autores», *Revista de la Biblioteca Archivo y Museo del ayuntamiento*, 6, pp. 140-161.

SÜLKER, Kemal (1976). *Şair Nazım Hikmet*, May Yayınları, İstanbul.

ŞİMŞEK, Esmâ (1987). *Arzu ile Kamber Hikayesi Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma*, Tesis doctoral no publicada, Ankara.

——— (1990). *Yukarıçukurova Masallarında Motif ve Tip Araştırması*, Kültür Bakanlığı Yayınları, Ankara.

TANPINAR, Ahmet Hamdi (2010). *XIX. Asır Türk Edebiyatı Tarihi*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.

TAVUKÇU, Orhan Kemal (2000). «Hüsrev ü Şirin Konulu Eserlerde Esas Kahraman Olarak Hüsrev veya Ferhad'ın Tercih Edilme Sebepleri», *A. Ü. Türkiyat Araştırmaları Dergisi*, 14, pp. 143-148.

TEVFIK, Rıza (1913). «Folklor», *Peyam (edebi ilave)*, 20.

TODOROV, Tzvetan (1970). *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Ediciones signos, Buenos Aires.

TÜRKMEN, Fikret (1983). *Tahir ile Zühre*, AKM Yayınları, Ankara.

TÜRKYILMAZ, Dilek (2013). «Türk Halk Biliminin Yüzüncü Yılında Sözlü Edebiyat Çalışmaları Üzerine Bazı Tespitler», *Milli Folklor*, 99, pp. 127-136.

UTHER, Hans-Jörg (2004). *The Types of International Folktales: A Classification and Bibliography*, Parts I-III.

VELASCO, Honorio M (1989). «Leyendas y vinculaciones», en *La legende. Anthropologie, Historie, Litterature*, Casa de Velázquez, Madrid.

VILLAJÓN, Cristóbal de (1905). *Viaje a Turquía*, Madrid.

YARDIMCI, Mehmet (1990). *Yaşayan Malatya Masalları (Metinler ve İncelemeler)*, İnönü Üniversitesi Vakfı, Malatya.

YILDIZBAŞ, Süleyman (1993). *Asuman ile Zeycan Hikayesi Üzerine Mukayeseli Bir Araştırma*, Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Elazığ.

YÜKSEL, Ayşegül. «Nazım Tiyatrosu'nda Anadolu'dan İnsan Manzaraları», en *İstanbul Şairi Nazım Hikmet Hoşgeldin*, ed. de Kıymet Coşkun, Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, Ankara, pp. 373-406.

ZAVALA, Iris M (1982). «Románticos y Liberales», en *Historia y crítica de la literatura, Romanticismo y Realismo*, al cuidado de Francisco Rico, Crítica, Barcelona.

ANEXOS

ANEXO I.

HISTORIA DE FERHAD Y ŞİRİN MANUSCRITO (HFŞM)³⁷

Nuestra palabra empieza con Ferhad y Şirin que se cuenta que en Horasan, en el clima de Irán, hubo una ciudad maravillosa que se denominaba como “el país de los armenios”. La sultana de este país era una chica llamada Mehmine Banu que los señores de los alrededores y los sultanes de distintos países estaban en orden debido a su belleza, incluso hubo algunos que lucharon por ella y no consiguieron nada, así pues dejaron su vida. No había ninguna chica más guapa que Mehmine Banu, cuya hermana sultana dejó este mundo. Después de su fallecimiento quedó sola su hija, en la casa que estaba muy cerca al palacio de Mehmine Banu. Esta chica, llamada Şirin, no tenía a nadie en este mundo sino su tía, y Mehmine Banu ordenó a sus hombres construir un palacio para Şirin al lado del suyo. Vinieron los arquitectos a hablar con ella sobre el nuevo palacio y empezó a construirse enseguida pero necesitaban alguien para decorarlo. Ella pidió al arquitecto que buscara un decorador. El arquitecto se entrevistó con muchos candidatos y al final quedó con uno que se lo hizo el palacio. Éste era muy bueno en su profesión. Él aceptó decorar el palacio de Şirin pero el primer día vino al trabajo con su hijo que era mejor que el padre y tenía más talento que él. El hijo, que tenía quince o dieciséis años, era un chico honrado, con cejas y pestañas muy negras, cuello lleno de lunares negros y su piel muy blanca. Un día en que padre e hijo decoraban el palacio vinieron a controlarles Mehmine Banu y Şirin. Al pasear por el palacio los ojos de Şirin se tocaron con los ojos del muchacho y se clavaron. Desde el más profundo de sus labios y de su corazón ella sintió el amor y se quedó aturdida, volvió en sí misma con mucha dificultad. En este momento vino el arquitecto a presentarles y dijo: “Mi sultana, son dos decoradores, padre e hijo. El padre se llama Behzad y el hijo se llama Ferhad”. Şirin dejó algún oro de propina a ellos y después volvieron al palacio con Mehmine Banu. Dedicaron tiempo a preparar la comida y a arreglar cosas de la casa pero Şirin ya se había caído en el fuego del amor. Un día, ya no pudo aguantar más, cogió una naranja de oro y se escondió en el

³⁷ El manuscrito está escrito en otomano-turco con grafía árabe. La traducción del texto otomano-turco es nuestra y revisada por la traductora Dra. Özlem Aka. El manuscrito se encuentra en Atatürk Üniversitesi Merkez Kütüphanesi con el número de lugar ASL 375 y una copia se encuentra en La Biblioteca Nacional Milli Kütüphane con el número de lugar 06 MK.Yz A 2878/2.

jardín para que la viese Ferhad. Ferhad tomó la naranja de oro y la puso en su seno. De repente vio a Şirin y se desmayó. Por la noche volvió a su casa. Se levantó por la madrugada, se fue a trabajar más temprano, por las ganas que tenía para no pensar en su amante. Şirin quemando en el fuego de amor, un día hizo un limón de oro, lo cogió, se fue al jardín donde trabajaba Ferhad y lo tiró hacia él. Ferhad al ver a Şirin allí, se le cayó el lápiz de adorno.

Después, Şirin dijo a Mehmîne Banu “Mi sultana, ¿hoy podemos dar un paseo?” Mehmîne Banu lo aceptó, ordenó a sus criados que preparasen la carreta y se fueron a comer y beber. Afligiendo Ferhad aquella tarde, vino a su casa y por la mañana empezó a trabajar muy temprano. Un día³⁸ Şirin, cuando todo el mundo estaba en su despacho, se fue al jardín, vio a Ferhad y él, al ver a ella, se desmayó. Şirin, como Ferhad, no se enteraba de nada, le dio un beso a sus mejillas; escribió este poema y lo dejó al lado de él.

No sé si eres un ángel o inocente

Me has llevado la razón al verte, que seas mi señor

No saben lo que siento, los que no lo han vivido

El amor es una pena, los que no lo han vivido, no la conocen.

Cuando Ferhad se volvió en sí mismo, leyó el poema y suspirando se desmayó de nuevo, después de levantarse retrató a Şirin que a partir de ese día la miraba cada día y noche, así se llenaba de alegría con ese retrato pero también lloraba de amor y al llorar le salían las lágrimas de sangre, Y Şirin, enferma de amor, se iba al jardín de las rosas y leía este poema

Señor! me cayó un dulce del cielo

Diciendo “ah” se cayó

En el destino de Ferhad, entre las guapas

Şirin le cayó

³⁸ Los marcadores de tiempo se han puesto a la hora de traducir. El texto original no los contiene.

Ferhad empezó a responder a Şirin como un ruiseñor o loro

Mi guapa la llaman Şirin ³⁹

Al verla era dulce

Yo la llamé mi dulce

Yo la llamo Şirin

Şirin dijo:

He sido sierva a un amante

Me he convertido en ceniza por su amor

No sabía la lengua de los pájaros

Ahora soy un ruiseñor.

Ferhad dijo:

Dentro de la casa vigilo a mi amante

Es la que lleva mi corazón

Cuando mi amante no sale de su casa

Me quedo esperándola en el jardín de rosas.

Şirin no aguantaba más cuando se fue al lado de Ferhad y los dos se abrazaron, después hablaron. Luego Şirin se fue al palacio y por la noche Ferhad le leyó este poema:

Ya tengo pena de amor, mi única diversión es ver mi amante

³⁹ En turco "şirin" significa "dulce" o "simpática". En este poema la primera y tercera rimas quiere decir "dulce, simpática".

Ya no hago nada más que vigilar el palacio para verla.

Cuando las obras se acabaron en el palacio, los decoradores se marcharon, Şirin y Mehmine Banu fueron a ver el palacio. A Mehmine Banu no le gustó y habló con el arquitecto diciendo: “Felicidades por el trabajo, pero a partir de mañana quiero que construyáis un pequeño palacio enfrente de éste y quiero que tenga un mejor adorno”. Y el arquitecto dijo: “Lo que dice la sultana será cumplido”. Y al día siguiente empezaron a construir el pequeño palacio. Al acabar la construcción del pequeño palacio, vino el turno de Ferhad y su padre Behzad para el decoramiento. Un día, una de las criadas vigiló los dos amantes y dijo: “Un hijo del decorador y una hija del sultán no pueden juntarse”, pues los que nunca se han enamorado no pueden entender los sentimientos de los amantes. Así pasaron los días, los dos amantes hablaban y la criada les vigilaba y cuando se acabó el palacio y todos se fueron, vinieron Şirin y Mehmine Banu para ver el palacio. Las criadas un día encontraron algo que parecía un pozo y escucharon el pozo y vino la voz de agua y avisaron a Mehmine Banu. Este ordenó a sus sirvientes que sacaran agua del pozo y ellos con mucha dificultad sacaron un poco de agua pero nadie se atrevió a beberla. Por lo tanto, sacaron un hombre de la cárcel y le hicieron beber el agua. Al ver que no le pasó nada, Mehmine Banu dijo a Şirin: “Ojalá fuera cerca el pozo de nuestro palacio, así podríamos construir una pileta en nuestro jardín”. Mehmine Banu invitó a algunos expertos, por la razón de que entre el palacio y el pozo había una montaña grande. Mehmine Banu dijo: “A quien pueda excavar esta montaña le daré lo que quiera”, pero nadie le hizo caso. Al enterarse de lo que dijo, Mehmine Banu, Ferhad dijo que él podía hacerlo y entonces le llevaron a Mehmine Banu. Ella dijo: “si tú te encargas de este trabajo y lo consigues hacer, te puedo dar lo que deseas”.

Ferhad dijo: “Mi sultana, quiero ser el portero del palacio,”

Mehmine Banu: “Puedo concederte más que lo que pides.”

Ferhad: “Yo sólo quiero ser el portero, que es mucho para mí”

A Mehmine Banu le gustó mucho lo que dijo Ferhad, se rió a carcajadas y ordenó al arquitecto: “Te encargas de lo que necesite él para hacer este trabajo”. Ferhad dijo al arquitecto: “Quiero dos picos, que una sea de ochocientos kilos, otro de

mil ochocientos kilos. El arquitecto trajo lo que quiso Ferhad y avisó a Mehmine Banu que al siguiente día Ferhad empezaría a excavar la montaña. Şirin, que no podía aguantar más sin ver a Ferhad, dijo a Mehmine Banu: “Mi sultana, si me permite, mañana quiero ver a Ferhad al excavar la montaña”. Mehmine Banu se lo permitió y la mañana siguiente, con la carreta, Mehmine Banu y Şirin fueron a ver a Ferhad. Ferhad estaba en su tienda descansando pero, al ver a Mehmine Banu y Şirin con la energía de su amor, empezó a excavar la montaña. Al forzar el pico, las piezas muy grandes se esparcían a todos lados. Dicen que al romperse las rocas, gemía el mundo. Todos los habitantes del pueblo veían a Ferhad, y no sólo los humanos sino los ángeles también le felicitaban por el trabajo. El arquitecto dijo que antes de empezar a excavar Ferhad invitaría a algunos sabios para que rezasen para él y después Ferhad dijo: “ah” y los habitantes del pueblo fueron testigos de que le salía fuego de la boca y de la nariz y diciendo “Dios”, así empezó a excavar la montaña y a romper las rocas. El público le observaba con admiración; algunos consideraban el hecho como la magia, otros como el trabajo de los sabios, contaba el arquitecto. Todo el mundo decía una cosa: Ferhad día y noche no dormía, no comía, ni bebía. Mientras tanto, Şirin, quemándose por su amor, pidió a Mehmine Banu ver a Ferhad excavando la montaña y ella lo aceptó. Con las criadas y con algunas chicas se fueron a ver cómo estaba Ferhad. Trajeron comida para Ferhad. Şirin mandó a una criada llamada Servinaz para que preparara la mesa. Ferhad dijo a ella: “Criada, ¿has traído esta comida y este vino para Şirin y yo? A partir de ese momento no nos hace falta comida de este mundo, pues hemos bebido del vino del amor y hemos comido el olor del amante. Por favor, llévala”. Ella devolvió todo a Şirin y le contó lo que dijo Ferhad. Al Şirin, al oír la historia, le salieron las lágrimas como la lluvia y empezó a suspirar tanto que el techo del palacio estaba a punto de derrumbarse. Sin tener más remedio dijo: “Comed vosotras toda la comida (...) mientras me esperáis, yo voy a pasear un poco (...)”. Mientras Ferhad excavaba la montaña (...) ella vino a verle, vio a su Ferhad lastimoso. Ferhad dejó el pico al ver a Şirin. Después de saludarse los dos, Şirin como ruiseñor, empezó a cantar este poema:

Está enfrente de mí quien me hace daño con sus cejas de arco

Está enfrente de mí quien se ha desvestido al final y me ha convertido a un esclavo desnudo.

Después le dió “saz” a Ferhad y él cantó este poema:

Ven la amante que me hace daño
Mi guapa, cómo se parece a un jardín de las rosas
Siempre ponte contenta mi guapa
Discúlpame que me quedo sin palabras,
Haz favor a la primavera con tu belleza
Yo no merezco amarte, mi sultana
Te lo juro que está conmigo el destino de la muerte

Dijo y dio “saz” a Şirin. Ella cantó este poema:

Mi pena no sería tan evidente
Si no existiera la separación
Nadie se enteraría de lo que siento
Si no gritase de pena.

Se abrazaron y después se despidieron y Şirin volvió a su palacio llorando. Al cabo de tres días Şirin pidió otra vez el permiso de Mehmine Banu para ver a Ferhad excavando la montaña. Algunos dicen que Ferhad con la fuerza de su amor trajo el agua al jardín del palacio en cuarenta días, otros dicen que en un año. Cuando vino el agua al jardín del palacio, sacrificaron algunas ovejas para repartir a los pobres y también les donaron dinero. Mehmine Banu quiso dar a Ferhad vestidos de piel y de pelo pero Ferhad no los aceptó. Llevaron a Ferhad al hamam. Şirin le llevó la ropa y cuando salió del hamam se vistió con la ropa limpia y se fue a ver a Mehmine Banu. Esta ordenó que preparen una habitación con muebles limpios y quiso nombrar algunos hombres del palacio como ayudantes de Ferhad, pero él respondió: “No necesito esclavos, pues yo mismo soy un esclavo”. Mehmine Banu ordenó al

cocinero: “Tres veces al día, le vas a dar la misma comida que yo como” pero Ferhad, aunque era muy deliciosa la comida, no comía nada, no le apetecía, a veces solo cogía un bocado y las mozas la recogían. Mehmine Banu, elogiando a Ferhad, dijo a Şirin: “Mi querida Şirin, si fuera posible me casaría con Ferhad”. Şirin se puso tan contenta que nadie puede imaginarlo. Un día Mehmine Banu para desistir del amor quiso ir al palacio, ella nunca iba a un sitio sin Şirin pero ella con la excusa de un dolor no quiso ir. Mehmine Banu ordenó a las criadas darle algún medicamento y Şirin se fue sola y triste. Pues Şirin se quedó en casa acompañada de algunas chicas. Al cabo de unas horas, Şirin dijo: “La criada, te voy a pedir un favor. Sé que lo vas a cumplir. Si no lo aceptas, me arruinaré. Ya sabes que cada día yo soy más débil y la solución de mi pena está en tus manos. Eres como mi madre, ayúdame que no aguanto más esta situación”. Suplicó tanto que si allí en vez de su criada hubiera estado una roca se hubiera derretido y hubiera fluido como agua pero esta mujer no hizo caso a la compasión de Şirin. La pobre, se quedó arruinada y con ansiedad dijo: “Mala, no entiendes nada de mis suspiros.” La criada cambió de actitud y con un buen trato dijo: “Tú eres mi razón de existencia y sublimidad, pero mi miedo es que algunas criadas vean a Ferhad entrando al palacio y puedan decírselo a Mehmine Şah, calumnian a ella” dijo y Şirin: “por qué tienes tanto miedo de que entre, al jardín de las rosas y a la orilla del agua y al palacio, hablaríamos todos juntos” y intentó convencer a su criada. La criada dijo: “Cariño, tú cuando hables con las criadas, diles que tienes sueño, cuando ellas se vayan a dormir yo ayudaré a Ferhad a entrar al palacio”. Cuando las criadas fueron a dormir, llevaron a Ferhad al palacio. Les acogió Şirin y se sentaron. La criada les trajo comida. Dos amantes fieles y tímidos no podían mirarse a la cara. La criada cogió las copas de vino, les sirvió vino, primero a Ferhad, después a Şirin. Al beberlo, con la alegría que produce el vino, Şirin lenató su cara y dijo: “Gracias a Dios ya estamos juntos, cariño” y así poco a poco empezaron a expresar su amor. Cuando ya era más tarde, con la ayuda del vino y la agradable charla en la comida, se besaron. Después Ferhad quiso ir y dijo: “Mi sultana, agradezco a Dios quien me permitió hablar con mi dueña, si me permites, me voy”. Şirin se despidió de él, y le acompañó hasta la puerta del jardín, se abrazaron y se besaron y Şirin se quedó mirando a Ferhad y leyó este poema:

Nunca ha sido posible la separación del cuerpo y el alma

Yo lo estoy viendo, el que está yendo ahora es mi alma.

Con su ida lloró y gimió tanto que la criada preguntó: “Mi señora, ¿por qué estás tan triste? Otro día también te llevaré a Ferhad pero mi único miedo es si os viera Mehmine Banu”. Esta vino y acogió a Şirin y ese día le respetó quinientas veces más que nunca.

A veces cuando Mehmine Banu iba a pasear, Şirin no iba con ella. Decía una excusa y hablaba con Ferhad. Entre ellos no pasaba nada más que abrazarse y besarse. La criada, que anteriormente mencionamos, veía a los dos amantes. Un día avisó a Mehmine Banu de lo que pasaba en el palacio y Mehmine Banu dijo a ella: “Mala, no se lo digas a nadie este secreto, si lo haces, te castigaré”. Pensando que si esta mujer reveló este secreto a Mehmine Banu lo pudiera decir a todo el mundo. Llamó al verdugo. Con el orden de Mehmine Banu aquella noche se cortó la cabeza de la criada y nadie pudo volver a dormir. Por la mañana, Şirin, sin enterarse de lo ocurrido, con el orden de Mehmine Banu vino a beber y divertirse con su tía. Mehmine Banu quiso ir a su palacio con Şirin. Ella lo aceptó y se marcharon para algunos días. Sin duda Şirin tenía ganas de ver a Ferhad. Mientras tanto, una criada contó la muerte de la otra a Şirin.

Un día Mehmine Banu quiso ir a su palacio otra vez pues Şirin con una excusa no lo aceptó. Mehmine Banu, sospechó mucho de este hecho, se fue a un jardín muy cercano y volvió dentro de muy poco al palacio de Şirin. Şirin aprovechó esta oportunidad para llamar a Ferhad quien vino al palacio. Se divirtieron mucho aunque ni siquiera se besaron. Por la tarde se despidieron y Ferhad se marchó. Mientras Mehmine Banu veía todo lo que pasaba, y así se aseguró de que no hicieran nada más que hablar. “Estos jóvenes no tienen culpa, la culpa es mía, como he elogiado mucho a Ferhad, ella se enamoró de él” pensó y volvió al palacio. Şirin se quedó sin remedio; ya que Mehmine Banu acogió a la criada, le sirvió comida, trajo lápiz y papel y le hizo escribir un orden de la sultana. Llamó al mayordomo del pueblo, le entregó el orden y dijo “obedece a tu cargo”. Después el mayordomo fue a la habitación de Ferhad, el cual era el portero del palacio, y le arrestó con una cadena.

Ahora hablaremos de Mehmine Banu. Se reunió con todas las chicas del palacio junto con Şirin y se fueron a divertirse. Mientras tanto, el mayordomo invitó a Ferhad a su habitación y dijo: “Hijo, al respeto del orden de la sultana vas encadenado a la cárcel”. Aunque le aseguró de que le salvaría pero que tendrían que esperar hasta que se le pasase el enfado a Mehmine Banu. Sacó una bolsa de oro y se la dio a los soldados para que cuidasen a Ferhad. Ferhad lloró, rezó a Dios por su situación, le dolía pues por un lado la condena, por otro lado la separación de/con su amante (...) Ferhad siempre rezaba a Dios, día y noche, se quemaba por el amor de Şirin y lloraba por ella, los habitantes del pueblo sufrían de los suspiros de Ferhad y le consideraron como un enemigo. Ferhad, debido a la separación con su amante, hablaba con la gente, leía, a veces escribía poemas y los tiraba desde un hueco de la prisión y los guardianes los encontraban y los escribían en sus diarios. Los que leían sus poemas también se quemaban en el fuego de la separación y lloraban de amor. Los guardianes sabios traían los poemas a Mehmine Banu y la criada de Şirin, Servinaz, robaba algunos de ellos y los traía a Şirin. Ella lloraba al leerlos. Por otro lado, Ferhad, un día, dio oro a un guardián y dijo: “Tráeme “Saz””. Él le trajo saz y Ferhad empezó a tocarlo.

Un día vinieron algunos viajeros cerca de la prisión. Cuando el carcelero dormía un poco, Ferhad al ver a los viajeros empezó a tocar y cantar este poema:

El hígado de Ferhad se ha vuelto desnudo

No ha llegado ni una noticia, ni los problemas se han solucionado.

Y un viajero cogió saz y empezó a cantar:

De dónde eres chaval, que tienes un corazón herido

Díme, chaval, díme la verdad de dónde eres tú.

Ferhad con ojos llenos de sangre respondió:

Soy armenio

Con el corazón herido

Me llaman aşık(amante) Ferhad

Soy armenio.

Y el otro dijo:

¿Qué haces aquí?

¿Estás buscando a tu amante?

Un amante joven como tú

¿Cuál es la culpa que aquí te ha llevado?

Ferhad suspirando dijo:

Un hombre valiente sale al campo

El amante Ferhad es valiente

Yo soy esclavo de Şirin

He puesto mi vida y mi cabeza en este campo.

Ferhad, sin remedio, empezó a llorar de sangre y los viajeros no aguantaron más estos suspiros y ellos lloraron más que él. Por la noche continuaron su viaje, pues Ferhad les dijo que no quería que se quedasen allí por su culpa. Así ellos se fueron y Ferhad se quedó en la cárcel llorando y rezando día y noche.

Un día Mehmine Banu soñó que alguien le decía: “Deja mi Ferhad, si no, te vas a arruinar”. Al día siguiente ella envió sus hombres, le sacaron a Ferhad de la cárcel y le dieron mil oros. Ferhad repartió los mil oros a los pobres, rasgó sus ropas y subió a la montaña. Al subir leyó algunos poemas que mientras los habitantes del pueblo escribían algunos de ellos. Después vinieron animales muy salvajes, ogros, leones, tigres, los cuales acogieron a Ferhad, le acompañaron y todos le hicieron subir a la montaña. Los habitantes del pueblo se quedaron mirándoles. Pobre Ferhad, subió a la montaña con un pico. Paseando por la montaña llovía mucho. Todos los animales

se escondieron en sus cuevas y Ferhad se quedó sólo, bajo la lluvia. Encontró una cueva y se refugió en ella. Cuando se paró la lluvia los animales salieron y vinieron de nuevo a estar al lado de Ferhad. Día y noche los leones y tigres le acompañaban. A veces, por su amor leía poemas a Şirin, lloraba y en vez de lágrimas le salía sangre de los ojos. Hasta coincidir con un humano en el camino no paró de llorar. Los que le escuchaban sentían la pena de la separación y lloraban también. Iba a todos los lados con los animales y ogros. Un día bajo a la ciudad en busca de un tinte para hacer decoramiento, volvió a la cueva en la montaña, hizo el retrato de Şirin, miraba este retrato. Paseaba por otros pueblos y ciudades, llorando y al gritar le salía fuego de la boca y de la nariz. Cuando metía el pico, todas las rocas se convertían en ceniza. Como el profeta Suleyman en el desierto, iba a todos los lados con los animales salvajes. Muchos poetas escuchaban sus poemas, ya que todo el rato leía poemas y ellos escribían todo lo que salía de su boca pero con nadie hablaba de otra cosa sino que sólo leía poemas por Şirin. Un día Ferhad vio la silueta de Şirin y con leones, tigres y ogros, diciendo “Mi país es Armenia”, se hizo viajero y empezó a viajar dejando las tierras en las que vivía.

El narrador cuenta que Şirin estaba en un lugar, Ferhad en el otro a pesar de que sus corazones estuviesen juntos. Aunque todo el mundo fuera su enemigo, el amante nunca renunciaría a su amor. Şirin desde la noche hasta el día lloraba por el amor de Ferhad, le salía sangre de los ojos y dormía muy poco. Un día subió a la carreta y dijo a su criada que quería ver a su amante sólo por una vez. Siempre leía poemas para él y decidió buscarle en la montaña y leyendo este poema:

Estoy buscando a mi deseo pero

La crueldad de la separación ha salido en la escena.

Con esta pena un día apareció en su sueño un anciano y dijo “¿Por qué estás durmiendo? Levántate y mira desde la ventana”. Şirin se levantó y abrió la ventana y empezó a leer este poema llorando

Te estoy esperando, ¿por qué no vienes mi Ferhad?

Te estoy esperando día y noche y no vienes.

Diciendo estos versos vio la gente corriendo y de repente apareció Ferhad enamorado que venía con los animales. Enfrente de la ventana de la habitación de Şirin había una roca. Él subió a esta roca y Şirin se desmayó. Ferhad también se sintió muy débil pero después los dos recuperaron fuerzas. Ferhad mirando a Şirin dijo:

Muéstrame tu cara para que lo vea

A lo mejor ya no te podré ver nunca más

Un amante como yo en esta tierra

A lo mejor no se encuentra.

Ha salido un sol desde allí

Que Dios nos de la paciencia

Sal de tu casa

A lo mejor ya nunca jamás saldrás.

La pena del amor es grande

Este amor pesa mucho

No sé si los malos

Entienden su valor.

Pasé todo el verano en la montaña

El Ganso cantó en el desierto

Una persona como tú, la hija del sultán

A lo mejor no se encuentra.

Ferhad dice: mi amante, mi rosa

Alta y delgada

Una hada como tú

A lo mejor no se encuentra.

Dijo y lloró y Şirin:

Las grullas pasean por el río

Los halcones pasean en el brazo

En el lugar donde no está mi amante

Mi corazón triste no se divierte.

Aunque las aguas sean cataratas

Aunque los alrededores sean jardines

Aunque mil gallos sean ruiseñores

Mi triste corazón no se divierte.

Hasta que estemos juntos

Hasta que te vea

Hasta que me abrace

Mi corazón amante no se divierte.

Ferhad dijo:

La que coge mi mano, clava el puñal y saca sangre está enfrente de mí

La que me hace desnudo y me pone al paraíso está enfrente.

Şirin dijo:

Si no viera la que hace fundir mis ojos
Me quemaría en el fuego de añoranza
En la cazuela de la tristeza me estoy quemando
Me quema la añoranza, me quema la separación.

Con este amor siempre lloro
Para juntarme con el amante
He renunciado mi vida
Se fue la honestidad, la añoranza me quemó.

Ferhad dijo:

Yo ya me voy, tú quédate en la vida mi amor, adiós
He hecho mucho por ti, adiós
Ven por el amor de Dios, mi amante
Ven por el amor del profeta, mi amante.

Una vez al año recuerda mi nombre mi amante, adiós
Di que mi Ferhad no ha venido en este mundo
Con la pena los muecines han gritado
Nos hemos separado
Tú a un lugar, yo a otro, mi amor, adiós.

Ferhad, despidiéndose de ella, se fue con los ogros y los animales. A partir de ese día se sentía debajo de un árbol y leía poemas. Por otro lado, Şirin empezaba a rezar a Dios preguntando si sería posible ver a su amante una vez más. Mientras los dos amantes seguían pasando los días así.

Ahora nosotros os hablaremos del padre de Ferhad. Algunos avisaron a Behzad la situación de los dos amantes: "Tu hijo se ha vuelto loco debido al amor de Şirin, los dos cantan su amor", dijeron a Behzad. Él vino a ver a su hijo, pero no le pudo encontrar. Después le avisaron que estaba debajo de un árbol, así se fue a ver a su hijo, le vio llorando de pena, dando vueltas con los ogros. Behzad también lloró y "Hijo ¿por qué te has convertido en una persona así por una chica? Tu madre, llorando en casa, está muy lastimosa y veo que tu casa ya es una cueva, vuelve conmigo a tu verdadera casa" dijo y empezó a llorar. Ferhad: "eres mi razón de ser, padre, a partir de hoy para mí es el momento de sufrir físicamente, llorar en este mundo para que esté bien en el otro mundo. Contigo y con mi madre nos veremos de nuevo en el otro mundo". Despidiendo así, dijo:

Tú no sabes que los consejos se olvidan

No sé qué pensarás pero esta hada me ha vuelto loco.

Su padre se fue llorando. Ferhad seguía su camino en las montañas, por la noche con las estrellas y por el día con la imaginación de Şirin, se perdía. Sin embargo, la situación de Şirin no era diferente de la de Ferhad pero nosotros ahora hablaremos de Hürmüz Şah. Un día, mientras estaba cazando en la montaña, oyó una voz triste, se bajó de caballo y dijo que había oído una voz de un hombre y ordenó "traedle a mí". se fueron los hombres, vieron algo parecido a un humano, pero no podían decir si exactamente era una persona, pues se sentaba debajo de un árbol con saz en la mano, al lado de su pico, alrededor habían los leones y tigres y él estaba cantando. Los hombres tuvieron miedo y no pudieron traerle al Hürmüz Şah y así se lo dijeron. Hürmüz Şah dijo: "Invítale desde lejos". Se fueron, le llamaron y Ferhad se acercó a ellos y le dijeron: "Nuestro sultán quiere hablar contigo". Ferhad dijo: "No soy de la sangre real, qué quiere de mí". Un sabio dijo que el sultán había oído su voz y les ordenó que le trajesen con su saz. Así Ferhad se fue con los animales a la

presencia del sultán. Los hombres del sultán conocían a Ferhad desde el día en que Mehmine Banu le puso en la cárcel, le contaron todo lo que pasó a Hürmüz Şah. Él se enfadó mucho y preguntó: “¿Aún está viva la hermana Şirin?” Le contestaron que sí, que aún estaba viva. Hürmüz Şah dijo a Ferhad: “Chaval, canta un poema para/por los amigos que están y por mí con saz”. Ferhad cogió saz y empezó a cantar llorando, puede que quizás el sultán y sus hombres también estuvieran llorando mientras Ferhad cantaba estos versos:

La separación me hizo el amante loco

La separación me hizo borracho y a mis ojos llorones

La pena me ha arruinado

Nunca he vivido una pena así, aunque he visto solo mil separaciones.

En este mundo me ha tocado llorar

Estoy lleno de pena y siempre lloro

A quien veo le digo que me tenga piedad

Ha llegado el momento de separación.

¿A quién he entregado a mi amante cuya cara es el jardín de rosas?

¿Quiénes ven a mi amante cuya cara es el jardín de rosas?

¿Qué he hecho para que el destino me quite mi amante?

La separación me convirtió este mundo en una cárcel.

Todos lloraron sangre y escucharon a Ferhad con mucha admiración. El sultán dijo “quiero una canción más, como tengo tanto poder te prometo que hablaré con Mehmine Banu y pediré la mano de Şirin para tí y Ferhad al oír sus palabras dijo:

Por la pena de separación escribo

No me ha dado la amante, el destino
Mi amante es una rosa bonita en este mundo
El destino nos separó.

De mi amante Şirin me separó
La encontré y la perdí rápido
En las montañas nadie me compadece
No me concedió mi novia, el maldito destino.

Al decir todo esto dejó saz y Hürmüz Şah admiró su manera de cantar y le pidió más canciones. Él gritó nombrando a Dios tres veces, mas le salió fuego de la boca. Hürmüz Şah habló con él y dijo: “Chaval, te voy a pedir algo, ahora vamos al palacio, te vas al *hamam*, vas a afeitarte, te compraré ropas nuevas, mientras yo escribiré a Mehmine Banu. Si ella te viera así, pensaría que este hombre tan sucio no se entrega a una chica”, dijo, y Ferhad le dio la razón. Vinieron al palacio. El sultán envió Ferhad al *hamam*. Ferhad se limpió, se vistió ropas muy limpias, se fue a hablar con Hürmüz Şah. Habló con él y los dos juntos escribieron una carta a Mehmine Banu y se la dieron al portero. Ferhad se quedó con Hürmüz Şah. El portero dio la carta al visir y él se la entregó a Mehine Banu. Ella leyó la carta, a ella: “Yo, hijo de Nuşirevan, el sultán llamado Hürmüz, a tí, Mehmine Banu, después de saludarte, con esta carta señalo que para mi hermano Ferhad quiero la mano de la hija de tu hermana, Şirin. Puede venir con el portero que está en mi orden y que sepas que siempre le respetaremos a Şirin”. Şirin oyó estas palabras y se puso muy contenta pero Mehmine Banu con ansiedad rasgó la carta y la tiró hacia al visir. Dijo que el sultán podía hacer lo que quisiera y ordenó “Tengo guerra, preparaos” y el visir llegó a Hürmüz Şah y le transmitió lo que dijo Mehmine Banu. Hürmüz Şah dijo: “Este comportamiento pertenece a los cobardes, la persona que no obedezca al sultán se denomina como loca”. Los soldados del sultán pensaron: “A esta mujer se le ha ido la cabeza; no piensa lógicamente o quiere morirse, pues Şirin ya pertenece a Ferhad”.

Hürmüz Şah llamó al visir de Mehmine Banu y él transmitió todas las palabras de Mehmine Banu y visir no pudo decir nada. Hürmüz Şah “¿Por qué estás tan callado?”. El visir dijo: “Mi sultán, envíe algunos soldados a la frontera de la ciudad y mañana nosotros también llevaremos todos los soldados y al cabo de unos días vaciaremos el palacio”. Hürmüz Şah dijo: “Visir, tiene derecho en lo que ha dicho, es muy lógico” y a partir de ese momento con su propio visir escribieron una carta y ordenaron reunirse en el centro del desierto y al cabo de unos días contaron que más de ciento sesenta mil soldados se reunieron. Hürmüz Şah mandó: “Mis visires, lo que quiero que hagáis es robar el tesoro de Mehmine Banu pero primero quiero que algunos de vosotros vayan al palacio de Mehmine Banu para avisarnos qué está haciendo y qué está tramando”. Con algunos ladrones de la ciudad se fueron a Mehmine Banu, se escondieron entre la gente y vigilaron a Mehmine Banu. Estaba en su trono y Şirin detrás de una cortina, las dos llevaban velo en la cara y Mehmine Banu preguntó a su visir que se llamaba Selime: “¿Cuántos soldados tenemos?”. El visir contestó: “Dos cientos mil soldados pero en unos días vendrán aproximadamente sesenta mil soldados más”. Mehmine Banu dijo: “Cuando vengan todos los soldados atacaremos a los soldados de Hürmüz Şah”. Y el visir dijo: “Mejor que ataquen ellos primero, porque tenemos más soldados, tenemos más poder, si vienen ellos primero podemos ganar sin ninguna dificultad”. Luego, los hombres de Hürmüz Şah empezaron a cantar. Uno de ellos tocaba delante del palacio y Şirin: “Cantor, ¿tocas para el sultán?”. Y el hombre dijo: “Mi sultana, toqué muchas veces para Nusiveran y su hijo Hürmüz”. “¿En estos días has tocado?” dijo Şirin con la intención de preguntar por Ferhad. El hombre: “No hace mucho que fui y canté pero ahora están en la guerra en las afueras del país, cuando pasaba por allí, me llamaron y toqué para ellos pero allí se sentaba un chaval que hablaba con Hürmüz Şah y yo también hablé con él. Era un chaval muy bueno y guapo”. Şirin, al oír todo esto sus mejillas se convirtieron en color rosa y sus ojos se llenaron de lágrimas y el hombre entendió que era Şirin, la amante de Ferhad. Mehmine Banu vino y le dio cien oros y el hombre dijo a Şirin: “No tengo nada para poner los oros, dame un saquete” dijo, Şirin entendió su intención y le dio un saquete. Él puso los oros dentro, besó el suelo y salió, fue a Hürmüz Şah y le contó todo, a Ferhad le dio el saquete diciendo que era de Şirin. Hürmüz Şah, para que se pusiera contento. A Ferhad le dio dinero. Después todos los soldados sintiéndose el amor entre Ferhad y Şirin, empezaron a moverse

hacia donde están los soldados de Mehmīne Banu. Mehmīne y Şirin vieron que de repente, todo se quedó dentro de una nube de polvo y dentro de este polvo murieron muchos soldados. Hubo un momento que un soldado de Hürmüz quiso combatir contra un soldado de Mehmīne Banu. Ella envió un soldado suyo y Hürmüz pidió uno que supiera pelear de verdad y un soldado vino al centro y empezaron a combatir. De la parte de Hürmüz combatió Kahir y se murió, esta vez salió Tahir y de la parte de Mehmīne Banu salió Filsuvar y dijo: “Travieso, como un hombre poderoso saliste al centro”.

El otro: “Travieso, haz lo que quieras” dijo.

Filsuvar: “¿Quién crees que eres para mandarme? ¿Un soberano?”, dijo y le clavó la espada, y hasta la noche, los que llegaron a combatir contra Filsuvar se fueron matados por él. El día siguiente, vino Ferhad al centro para combatir, le vio Mehmīne Banu y ordenó: “A este Ferhad llamado el cruel, no le matéis, le quiero vivo, atadle y traédmelo, yo con mis propias manos le mataré” dijo.

El primer tomo se acaba aquí, ahora pasamos al segundo tomo

El narrador dice que en el segundo tomo de “Ferhad y Şirin” Ferhad salió al centro y pidió más soldados y Mehmīne Banu llamó un soldado. “Tráeme ese Ferhad que le mataré con mis manos y quien me lo trae a mí, le daré Şirin”, dijo y después de esto lo que ya hemos mencionado Karun-i Acem (el hombre malo) besó la mano y la ropa de Mehmīne Banu, fue a combatir contra Ferhad y dijo: “Ferhad, ¿qué estás haciendo? Dos sultanes combaten por tu culpa” y leyó este poema:

He derrumbado los demonios como si fuesen un árbol

Tú pensabas que estaba muerto.

Y rogó a Ferhad diciendo: “Ven conmigo que te llevo a Mehmīne Banu para que te perdone”, pero un hombre de Ferhad le dijo “si le dejas que te lleve a Mehmīne Banu, se llevará tu Şirin, pues Mehmīne Banu prometió que quien le traiga Ferhad, le

daría Şirin como esposa. Ferhad se enteró de la situación y dijo a su rival: “Si tienes tanto poder, ya puedes luchar, ganar y, llévame a ella” y dijo:

Hay un señor valiente para el amor
Aquí está el campo, quien se cree valiente ya puede venir
Te has vestido de negro por la noche en tu sueño
¿Has visto alguien que clava la espada mejor que yo?

Karuni Acem leyó este poema:

Ayer por la noche me vestí de negro en mi sueño
Entre los que clavaron la espada al enemigo estaba yo también.

Ferhad cogió la lanza, trató tres veces de clavar la espada a Ferhad pero Karuni Acem no lo consiguió y Ferhad gracias a los rezos de Şirin, Hürmüz Şah, su padre, toda su familia, levantó la espada encima de su cabeza y dijo:

En esta pobreza
Te enseñaré a vender capa⁴⁰ a los pobres

Y gritó: “¡Dios!” y le clavó la espada a la cabeza de Kanun-i Acem y se quitó la ropa y tiró su cuerpo hacia Mehmine Banu. Después, vino Kehrab, trató de clavarle la espada tres veces a Ferhad. Al final Ferhad golpeó la lanza y así, de un tiro siete soldados de Mehmine Banu fueron matados por Ferhad. Ya nadie más salió al campo a luchar. Mientras, el hombre de Ferhad ya se había ido al palacio de Şirin.

“Ferhad me envió a usted” dijo. Ferhad dejó el campo y se fue al palacio de Şirin. Ella al verle, se puso muy contenta. Se abrazaron y empezaron a hablar. Şirin

⁴⁰ Capa se viste por los ricos. Aquí se hace la ironía para mostrar que él está haciendo y diciendo cosas innecesarias. La frase que se quiere reflejar es: cuando la gente sufre de la pobreza, tú tratas de venderles una capa que nunca podrías comprarla.

dijo a Ferhad: “Mi corona de la cabeza⁴¹, eres mi droga del corazón, hoy en el campo no he tenido miedo de nadie sino de Kanun-i Acem.” Ferhad le había traído cosas muy valiosas a Şirin y el criado se las mostró. Şirin dijo: “Cariño, no tengo miedo de nadie pero mañana va a llegar al campo Filsüvar”. Ferhad respondió: “Mira, cariño, yo no tengo más remedio que luchar, sólo confío en Dios quien me dio esta vida, y a partir de hoy mi refugio es Dios, no tengo más guardia que él”. Şirin, con mucho cariño, y con el miedo de que le ocurriese algo a Ferhad, le abrazó muy fuerte. Se quedaron así hasta la mañana y lloraron juntos. Ella: “Que Dios te cuide y que nos une” dijo y:

Que sea Dios quien te ayude, Ferhad

Que sigas vivo hasta el final del mundo.

Ferhad dijo:

Que sonrías siempre

Que el otoño no nos separe

Que en tu palacio esté yo

Eres mi corazón y mi alma, mi Şirin.

Şirin se despidió de él llorando, Ferhad no se lo impidió y le salió sangre de los ojos. Su criado le dio consuelo pero Ferhad rezó al Dios por su situación, al final se quedó dormido. Una vez que se fastidió mucho vino un anciano y rezaron juntos a Dios. Los soldados vinieron a llevarle al campo de guerra. Salió Filsüvar, le saludó y empezó a golpearle a muerte pero Ferhad le clavó la espada aunque se rompió. Pues Ferhad atacó a Filsüvar con algo como una trinchera. Las piezas de la espada se vertieron a la cabeza de Filsüvar al escapar y se murió. Ferhad fue a su tienda para descansar un poco pero vinieron los hombres de Hürmüz Şah y dijeron: “Nuestro sultán quiere hablar con usted” y le llevaron a Hürmüz Şah, quien reunió todos los hombres y escribió una carta a Mehmine Banu, se la dio a Şehmer y él la trajo y la leyó a Mehmine Banu. Hürmüz Şah había escrito: “Ya es suficiente que mueran tantos

⁴¹ En castellano sería: te he puesto en altar.

soldados de ambas partes en la guerra, envía a Şirin con una carreta”. Mehmine Banu, se volvió loca, rasgó la carta y respondió: “Díle al sultán que es un honor para mí combatir contra él y el hombre trajo la noticia a Hüzmüş Şah. Tras pasar tres días de paz, en el cuarto empezó la guerra. De la parte de Hüzmüş Şah, Hüşrev Şah salió al campo de la guerra y quiso combatir contra un soldado de Mehmine Banu. Salió uno muy fuerte. Primero atacó él y después Hüşrev Şah, así lucharon pero ninguno de los dos venció. Después el otro tiró la espada y después Hüşrev la tiró y le mató al final. Hüşrev quiso combatir con el otro. Mehmine Banu envió uno y otro y otro. Hüşrev, atacando y matando así, venció a siete hombres. Era un hombre muy fuerte y era el hijo de Hüzmüş Şah. El sultán ordenó que los soldados de Mehmine Banu fueran cautivados. Mehmine Banu entendió que no era posible vencer a Hüşrev, llamó todos sus soldados y les preguntó: “Mis hombres, ¿quién puede vencer a Hüşrev y a Ferhad?”. Uno de ellos dijo: “Si me permite, en un pueblo de no sé qué, hay una bruja que le puedo traer, quizás no pueda ayudar a vencer a Ferhad y Hüşrev pero puede hacer algún hechizo al sultán”. Mehmine Banu escribió una carta y la envió con el criado. El criado llegó a la casa de la bruja y le dio la carta en la que Banu le decía: “La sultana de la magia, Hüzmüş Şah combatió conmigo, se ha llevado todos mis soldados, especialmente Hüşrev les arruinó. No me queda nada que hacer para vencerle, que vengas tú y lo hagas”. Pero la bruja dijo “No. Si me dejaras llevar en tu espalda entonces sí”. El criado le llevó en la espalda y llegaron al palacio de Mehmine Banu, la bruja dijo: “Mi sultana, no se preocupe, esta noche salvaré los soldados encarcelados” y con una magia salvó todos los soldados. Hicieron una tienda especial para la bruja y a la mañana siguiente empezaron de nuevo a combatir. Hüşrev salió al campo y quiso combatir con un hombre. Salió Kehrab, saludó a Hüşrev quien le dijo: ¿no había más hombres que tú para salir la escena?” Kehrab dijo: “Mi sultán, ¿por qué dice así?”. Hüşrev dijo: “Ya te conozco y no quería combatir contigo” y de repente empezaron a combatir. Kehrab golpeó a Hüşrev y él le golpeó tres veces, a Kehrab. Se cayó al suelo pero después se levantó y le golpeó a Hüşrev tres veces y nadie venció y se fueron. Aquella noche, Ferhad y su criado se fueron al palacio de Şirin y por la mañana, antes de irse, Şirin dijo a Ferhad: “Han traído la bruja Azraka, si alguien de vosotros sale al campo de guerra va a hacer una magia” dijo y empezó a llorar y le salió sangre de los ojos. Ferhad se fue de allí tan triste mientras hablaron con el criado. Dijeron: “Si sale Hüşrev mañana a combatir, le

puede pasar algo, hay que avisar a Hüsrev”. Algún día Hüsrev salió al campo y la bruja empezó a hacer la magia pero el criado Şehmerd vino a advertir a Hüsrev sobre la magia de la bruja. El criado Şehmerd tenía un amuleto para evitar los efectos de la magia y por eso empezó también a rezar pero la bruja tenía una espada en la mano y se la clavó a Hüsrev. Sus ojos por un tiempo no vieron nada pero gracias a un rezo se defendió y golpeó la bruja tres veces aunque con el efecto de magia la bruja no se vio afectada y dijo: “Hüsrev, viene esto de mí” y tocó a la tronchera con una espada y de repente salió fuego y Hüsrev quedó en llamas. Los hombres corrieron para salvar a Hüsrev de las llamas. La bruja envió un león al campo, Hüsrev se salvó de las llamas y se fue a donde estaba la bruja. La bruja se alzó al cielo con una magia y desde allí dejó una botella que Hüsrev se quedó otra vez entre las llamas. Hüzmüz Şah perdió la esperanza de que su hijo estuviese vivo. El criado Şehmerd rezó e hizo la magia nula. Por la tarde todo el mundo se fue y la bruja dijo: “Hüsrev, hoy te has salvado pero mañana estarás como si nunca hubieras vivido” dijo. Hüsrev se fue a ver a su padre, y la bruja se fue a ver a Mehmine, ella sirvió a la bruja y la bruja dijo: “Mi sultana, tengo una hermana que hace muy bien la magia, si me permite ordenar para que la lleven aquí” y escribió un poema y trajeron la bruja Tantana. Las dos brujas dijeron: “Sultana, no se preocupe, mañana Hüsrev estará como si nunca hubiese vivido en este mundo”. Aquella noche vinieron algunos hombres a visitar a Hüsrev y el criado llevó a Hüsrev a un lugar tranquilo, le comentó los hechos de la parte de Mehmine y él dijo “Que hagan lo que puedan” y después empezó a hablar con sus amigos. Uno de ellos que se llamaba Şabur Hindi que había estado por todas las partes del mundo y había visto todas las chicas guapas de este mundo preguntó: “¿Por qué combatís con la sultana? ¿Para conquistar un lugar o existe otra razón?” Hüsrev le contestó: “El otro día mi padre cazaba y en la montaña vio a un amante que se llama Ferhad, él quería suicidarse por el amor de Şirin y por su amor se fue a la montaña y mi padre, lamentó mucho su situación...” y le contó más cosas a Şabur Hindi y él dijo: “Mi amigo, yo nunca había visto una chica tan guapa como Şirin en este mundo” y elogió tanto a Şirin que Hüsrev se enamoró de ella sin verla.

Dijeron que se enamora con mucha facilidad

Antes de verla, sólo oyéndola.

Hüsrev, día y noche quemaba por el amor de Şirin pero ella con el amor de Ferhad lloraba sangre y dos brujas intentaban matar tanto a Hüsrev como a Ferhad.

Antes de la amante, el fuego de amor se le cae al corazón del amante

Mira a la vela, si no quema, no ilumina.

Por la mañana, todos esperaban para que saliera alguien a combatir y salió Hüsrev gritando: “Mehmine Banu, querías tú combatir con nosotros, ahora por qué metes la bruja en el medio? Eso no es lo que hacen los sultanes”. La bruja Tantana con magia se subió a un dragón y se fue a hablar con Hüsrev: “Chaval, este es el campo de los sabios y de las brujas, ¿tú nombrándonos qué quieres? ¿Asustarnos?.” Hüsrev le dio tantos golpes a la bruja que la bruja sufrió mucho pero gracias a la magia no le pasó nada grave y dijo: “Éste es tu fuerza”. Coge este tesoro de mí” y tiró la espada hecha del árbol de pino. Mientras tanto el criado rezó por Hüsrev y Hüsrev cogió la lanza de la bruja y lo dividió en dos piezas con una mano y la bruja esta vez tiró una espada, el criado seguía rezando. Hüsrev dijo: “Mira bruja, hoy no vas a poder hacerme daño”. La bruja sacó una botella y la vertió hacia el suelo y con la magia a su alrededor se llenó de serpientes y Hüsrev se quedó en medio. Ferhad, viendo a Hüzmüş Şah cómo se estaba ahogando en el mar de las penas, cogió un pico tenaz y gritó: “Banu, hoy puedo morir por Şirin” y empezó a meter el pico y de un tiro se desmayaban diez, quince hombres y Banu vio que no había nada que hacer. Hüsrev, sin querer, dejó de combatir, y Ferhad no quiso dejar de combatir pero Hüsrev le hizo volver de la guerra y Ferhad, pensando en Şirin, se reunió con Hüzmüş Şah. Y ahora nosotros narramos el caso de Mehmine Banu: enterraron a los mártires y la bruja Tantana dijo: “Mi sultana, si me permite le puedo traer a Hüsrev”. Y Banu ordenó: “Atadle en el campo de batalla”. Siguió: “En el campo no les podemos vencer pero podemos hacer algo a Hüsrev”. Şirin vino al lado de Ferhad y dijo que ya pertenecía a Ferhad y él a ella. Todos los soldados se retiraron pero la bruja Tantana se vistió algo muy raro y tiró una botella de agua a Hüsrev y él se convirtió en el oso y le ataron y trajeron a Şah y la bruja volvió al campo de batalla, sacó una botella y lo tiró al suelo, todos los soldados se quedaron en el fuego. La bruja hizo otra magia y apagó el fuego y en este momento Hüzmüş Şah se enteró de que no estaba su hijo

entre los soldados. Todo el mundo se marchó pero Şah ordenó luto para su hijo y llamó a sus criados para hablar con ellos. Después vino un hombre muy fuerte llamado Behram acompañado con cuarenta mil hombres y decidieron no combatir con ellos. Aunque una noche para vengarse quedarían con Hüsrev y matarían a las brujas. Así se vengarían. Avisaron a los soldados. Mehmine Banu puso Hüsrev a la cárcel, las dos brujas le esperaron. Şirin y Ferhad, contentos. Pero Hürmüz Şah dio ochocientos oros a cada uno de sus hombres para que se vistieran como criados y, aprovechando que las brujas estaban durmiendo, les cortaron sus cabezas. Así salvaron a Hüsrev y a los otros cautivos.

Por otro lado, Hürmüz Şah cogió todos los soldados musulmanes, pues Şah Banu pensaba que las brujas dormían. Hüsrev y los cuarenta mil soldados atacaron a los soldados musulmanes. Ferhad se fue con su criado al palacio de Şirin y dijo a ella: “Cariño, a partir de ahora ya ha venido el tiempo de juntarnos”. Pero ellos no sabían cómo acabaría su historia, pues todo dependía del destino. Şirin le preguntó por Banu al criado y él respondió: “Dejando a mi sultana, se escaparon todos los soldados, pues el rebato de noche de Hürmüz Şah era cruel”. Şirin si quisiera escapar ya podría pero no aguantaría estar lejos de sus queridos por eso no se escapó. Şirin subió a la carreta y con Ferhad se fueron a ver a Hürmüz Şah. Todos estaban contentos pero Ferhad pensaba “Ojalá pudiera conseguir mi deseo”.

Şirin preguntaba “¿Cuándo vamos a juntarnos?”, pero Hüsrev, día y noche, como estaba enamorado de Şirin se hizo cada día tan débil que tenía una criada que un día le dijo a Hüsrev: “Mi príncipe, estás enamorado, no puedes ocultarlo de mí”. Hüsrev dijo: “Criada, cuando estábamos en la guerra un soldado me contó la belleza de Şirin y me enamoré de ella sin haberla visto y a partir de ese día, ya no consigo dormir”.

La criada: “Mi príncipe, sé que no tienes mucha esperanza pues tu padre ha jurado juntar ellos dos y Ferhad ha combatido tanto por ella. Pero si hacemos algo a Ferhad ella puede ser tuya”. Decidió ayudar a Hüsrev y dijo: “Mañana voy a llevar a Şirin al jardín de las rosas y tú desde una esquina puedes verla”. Al día siguiente cuando Şirin se sentaba, la criada vino y le preguntó: “¿Por qué estás tan triste? La sultana irá a la boda y usted porque no viene al jardín para que pasee entre las rosas”, y le acompañó al jardín de rosas. Después de un rato, volvieron al palacio. Şirin se

enamoraba de Ferhad más y más cada día. Mientras Hüsrev se cayó muy enfermo del amor de Şirin y un día su padre preguntó por él a sus soldados. Todos se fueron a ver cómo estaba Hüsrev y él les dijo que no se sentía bien. Avisaron la situación al sultán y él llamó a un médico. El médico fue a ver a Hüsrev y vio que no tenía nada físicamente sino que tenía los síntomas de la enfermedad del amor. Vino a hablar con el sultán “Los medicamentos no le afectarán”, dijo, y la criada contó todo lo que dijo el médico al sultán. El sultán visó a Bahtikar quien dijo: “Sultán, deme tres días que le encontraré un medicamento”. La intención de Baktikar era sólo ganar tiempo. Mientras tanto Hürmüz Şah fue a un adivino para decir la buena ventura y el adivino dijo: “Ya he entendido el deseo pero es imposible de cumplir”. Şah confiando en el adivino se fue al jardín de caballos. Transcurrió el tiempo de Bahtikar. Aunque Ferhad pensaba en otras cosas, su corazón estaba con Şirin, Şirin estaba preocupada, pues creía en el poder de los demonios.

Un día, la criada dijo al sultán: ”Mi sultán, hay agua en esta montaña que no es posible llevarla hacia aquí (...) en seguida llama a Ferhad que vamos allí”. Y el sultán dijo a Ferhad: “Si traes este agua a la ciudad, en ese día se celebrará tu boda y Şirin será tuya”. “Dicen que tú trajiste el agua al palacio de Mehmîne Banu y nadie más que tú puede traer el agua de la montaña a la ciudad de Amasya”.

Ferhad poniéndose triste leyó este poema:

Ay destino negro el fuego es de tu mano

Mi deseo se ha quedado para otro día.

Pensando que era el orden del Dios pidió su pico y el sultán ordenó que se lo trajesen. Se quedó allí con Ferhad. Ferhad con el pico en la mano, se fue a la montaña rezando a Dios. “Dios mío, yo soy un esclavo débil a quien sólo tú puedes ayudar tú”, dijo, y metió el pico a la montaña que cada pieza se convirtió en polvo. Ferhad pidió un pico más grande y el sultán dijo a Ferhad: “Te voy a enviar doscientos hombres para que te ayuden”. Y Ferhad dijo: “El talento está en hacerlo yo solo” y leyó el siguiente poema:

Los dolores del hombre valiente son los malos

El único ayudante del amante es Dios.

En vez de lágrimas le salió sangre y dijo: “Mi sultán, que me traigan el pico en seguida. Lo acabaré en cuarenta días”, aunque no mencionó que lo iba a hacer si Dios quisiera.

Si Hüsrev no estuviera enamorado de Şirin, el sultán no esperaría ni un día para celebrar la boda de Ferhad y Şirin. El sultán envió el pico y le dio cinco o diez criadas a Şirin. Trabajaban para ella. Una de ellas se llevaba muy bien con ella y traía sus poemas a Ferhad:

El que no sabe qué es el amor que se enamore

El que no sabe qué es el amante que se convierta.

Un día Şirin dijo a su criada: “Amiga mía, vete a Ferhad que está excavando la montaña y que convierta la montaña en polvo y pregúntale por si se ha olvidado de su amante que estoy muriéndome de su amor. Mírale una vez por mí que al volver te miraré a ti para ver a su cara, que quizás así puedo consolarme. Gülbeyaz, la criada, subió a la montaña pero no pudo verle. Le dijo: “Al cabo de unos días vamos a ver a Ferhad”. Pero cuando llegó el tiempo, el sultán y Bahtikar fueron al lado de Ferhad y vieron los leones, tigres y ogros al lado de él. Ferhad enterándose de que estaban el sultán y Bahtikar, hizo una señal a los leones y ogros y ellos fueron y el sultán vino donde estaba Ferhad y vio las partes que excavó él. Ferhad cogía el pico diciendo “¡Ay amor!” y lo metía entre las rocas, las cuales se convertían en polvo.

Vinieron los gigantes de la montaña “Kaf” pero no pudieron conseguir excavar la montaña como Ferhad. El sultán y Bahtikar le observaban con admiración. Gülbeyaz dijo a la esposa del sultán: “Mi sultana, si no quiere ir usted, permítanos a nosotras: a Şirin, algunas chicas y a mí para ir a ver a Ferhad”.

Por la noche cuando vino el sultán ella pidió permiso a su marido. El sultán dijo: “Mañana iré yo pero al día siguiente doy permiso a ellas”. Por la mañana la sultana: “Ya he pedido permiso del sultán, mañana iros a Gülbeyaz”. Y Şirin con la alegría leyó este poema:

Escucha lo que está diciendo el amante
Que esté lejos de nosotros la separación
Qué difícil es la añoranza
Que esté lejos de nosotros la separación.

El viento de la primavera, dílo a mi amante sonriente
Mi pena sólo se explica con la añoranza
Que convierte un día al sangre
El viento de la primavera, dílo a mi amante sonriente.

Ahora estoy con tu separación
Tus amantes son los ogros
Sin ti el jardín de las rosas se ha convertido en la cárcel
El viento de la primavera, dílo a mi amante sonriente.

Llorando sangre continuó con otro poema
He escrito el poema de la separación
Ven, mi sultán, ayúdame y hazme un favor
Sin tí qué hago en el jardín de las rosas
Cuando me quedo sola, lloro.

Con tu cara me alegro
No te vayas mi sultán, ven y hazme un favor
No opuesto a nadie, Şirin

El sultán está en el gozo y mi corazón en el fuego.

Mis últimas palabras son éstas, mi querido sultán

No me hagas llorar, hazme un favor

Gülbeyaz vino a rogarte

No me tires a la llama

Haz algo a mi pena, Şirin

Si no hay ningún remedio, quémame.

Gülbeyaz habló todo el día con Şirin pero el tiempo no pasaba, la noche llegó muy tarde y Şirin no comió ni bebió aquella noche: “¿El sultán me va a permitir ver a Ferhad?” preguntaba. Aquel día el sultán vino a ver a Ferhad y volvió a casa y dijo a su mujer: “Hoy he visto a Ferhad, le he sorprendido mucho porque le han cercado los leones y tigres y ogros”. “Espero que mi hijo deje este amor pues me ha lastimado mucho la situación de Ferhad, además si le pasa algo, Şirin nunca se casará con mi hijo”, dijo, y añadió: “Mañana Şirin puede verle, que hablen un poco”. Por la mañana, Gülbeyaz y otras chicas del palacio subieron a la carreta con Şirin y se fueron. Ferhad ya sabía que vendría Şirin, porque aquella noche en su sueño apareció un anciano y le preguntó: “Ferhad, hijo, ¿por qué estás tan triste? Viene Şirin mañana”. Ferhad leyó este poema:

Seas mía después de esta pena

Que mis lágrimas sirven para algo

Mi vida no se acabó

Haz reír a los amantes, Dios mío.

No te dejaré aunque muera

El alma nunca se separa del cuerpo.

Y si me dejara Şirin

Espero que sea solo una preocupación, Dios mío.

Ya no puedo trabajar

Mis lágrimas dan pena a todo el mundo

Que nadie viva la separación

Que difícil es denunciar del amor, Dios mío.

Ferhad, es ella que me quema

Mil penas sufro cada día.

No me hagas morir aquí.

Envíame mi amante Şirin, Dios mío.

Excavó la montaña y vino su amante alta como un ciprés que tenía cara del ángel, la lengua de ruiseñor, el pelo del jacinto, la cara de la rosa, los labios corales, de carácter bueno, fina, sonriente, dulce, la sultana Şirin de los bondadosos, al mirar a Ferhad le salió sangre de los ojos, su amor aumentó y Ferhad dijo:

La separación me mataba mil veces cada día

Le agradezco a Dios que te vi y que sigues viva.

Şirin dijo:

¡Ay Dios! no me quites la vida antes de juntarme con el amante

Por favor, acepta mi deseo, Dios único.

Y “mi querido amante, por mi amor has tenido mil penas, Ferhad, que Dios no nos separe”, dijo y Ferhad cogió saz y cantó:

Desde hace mucho te estoy esperando.
Y no vienes, mi querida, con ojos bonitos.
Me sale sangre de los ojos
Y no vienes, mi querida, con ojos bonitos
Por el día camino con tu fantasía
Cada noche en mi sueño te veo.

Şirin se depidió de Ferhad, subió a la carreta y dijo:

Adiós mi sultán del corazón, Ferhad, adiós
Que mi vida sea tu camino, adiós.

Y se fueron a la ciudad, Ferhad, lleno de pena, se quedó mirando a Şirin y dijo:

No hemos podido estar juntos ni un día
La luz de mis ojos, Şirin, se me ha ido el alma contigo.

Empezó a llorar y suplicó a Dios cada día excavando la montaña. Şirin seguía en el palacio. Un día el sultán fue a ver a Ferhad, habló un rato con él y Ferhad al meter el pico, la roca quedaba como el polvo y el sultán mirando la situación de Ferhad quiso celebrar la boda con su amante: “Ya mi corazón no puede aguantar ver la situación de Ferhad, no sé qué hacer, pero no puedo renunciar a mi hijo Hüsrev”. Por la mañana el sultán dio permiso: “Díle a Şirin que le doy permiso a ver a Ferhad, así pueden hablar un poco” y Şirin se fue con Gülbeyaz y algunas chicas, vieron a Ferhad y él leyó este poema:

El corazón de Ferhad se quema. Mi Şirin es mi remedio,
Las rosas siempre sonríen, que de tu cara no se vaya nunca la sonrisa

Mirándose a sus caras lloraron y Ferhad cogió saz y cantó:

Mis ojos se han quemado por tu amor
Yo soy como una vela que no sé quemar
No tengo más deseo en este mundo
Me he perdido, no sé cuál es mi derecha ni mi izquierda.

Yo no tengo remedio y tampoco tengo a nadie
Tengo tu añoranza que me hace sonreír
Tengo mil almas que puedo sacrificar por tu amor
Me he perdido, no sé quién soy.

Şirin dijo:

Ya estoy harta, no puedo aguantar más.
Nuestro amor tiene mal de ojo
Mi sultán por favor créeme
Los que lloran mucho siempre llegan a sonreír un día.

Como la luna que nace al amanecer
Viene caminando lentamente
No confíes en que solo te ame a ti
Si el amante es guapo, se ama.

Şirin dejó saz y vio a Ferhad excavando la montaña. “Que Dios no me separe de ti y a ti de mí”, rezó Şirin y leyó este poema:

Ha llegado el tiempo de la separación,

Ahora a Şirin le toca sufrir.

Mirando a la cara de Ferhad empezó a llorar, Ferhad miró a Şirin llorando: “Cariño, amor mío, no llores, nos faltan cuatro o cinco días para ser felices. Hürmüz Şah celebrará nuestra boda”, dijo y cantó:

Ya se irán las penas del corazón, vendrán los días de alegría

Celebraremos la boda y vendrán los días del gozo.

Y Şirin “Mi Ferhad, de camino hacia aquí se le ha roto una pierna a mi caballo que no es un buen señal” dijo y cantó:

¿En este mundo quién ha conseguido su deseo?

Nuestra situación también está en las manos de Dios.

Şirin y Ferhad se despidieron. Ellos volvieron al palacio. Şirin no consiguió dormir, por la madrugada tuvo una pesadilla. Soñó que un perro atacó a Ferhad y él no se podía salvar. Justo cuando le estaba atacando por segunda vez, en aquel momento Şirin se levantó y dijo a Gülbeyaz “Mi amiga, he tenido una pesadilla, le pasaba algo malo a Ferhad, no sé si le han hecho daño los ogros a mi Ferhad”. Gülbeyaz “Que se convierta en algo bueno tu sueño, no te preocupes, los ogros siempre han ayudado a Ferhad para salvarse de los malos”, dijo. “No sé, Gülbeyaz, pero quiero volver a ver a Ferhad esta misma noche”, respondió Şirin. Gülbeyaz dijo: “Pero no está tan cerca que no podemos volver antes del amanecer y el sultán se enterará”. Şirin dijo: “Si Ferhad aún está vivo, me quedaré tranquila pero si ha muerto, yo también moriré. Adiós Gülbeyaz”, dijo y se fue. Mientras tanto Ferhad soñó que un anciano le decía: “Ferhad, no duermas. Viene Şirin y está sola”. Ferhad

abrió sus ojos y vio a Şirin enfrente, dijo a Şirin: “Cariño, ¿qué te pasa?”. Şirin dijo: “Gracias a Dios, estás vivo” y leyó este poema:

Gracias a Dios te encontré vivo

Mientras esté viva que Dios no me separe de ti.

Y Şirin contó todo lo que soñó a Ferhad. Ferhad también se entristeció mucho pero no dijo nada a Şirin, sólo respondió diciendo: “Que se convierta en algo bueno tu sueño” y cogió saz y cantó:

Ya he bebido del vino rosa del amor

A partir de ahora si me muero no pasa nada.

Los ojos verdes de Şirin, me entristeció sus palabras

Si muero de esta pena, no te olvides de mí, Şirin.

Díme Şirin díme, este amor no puede acabar así

Cuando muera tu amante Ferhad, tú sigue rezando por mí.

El jardín de Ferhad se ha convertido en un castillo con la existencia de su amante.

Pero este sueño nos ha dado una señal: esta será la última vez que te veo.

Ferhad ha excavado esta montaña, cuando Sirin tuvo la pesadilla

Vino a verme y me ha puesto en el mar de las penas.

Lloraron los dos y Ferhad dijo: “Cariño, en tres días voy a acabar con la montaña, después se celebrarán nuestra boda”. Şirin dijo:

No dejaré de esperar mientras siga viva

Día y noche pensaré en ti y nuestras almas estarán en el jardín de las rosas.

Mi Ferhad que siempre sonrías

Tu Şirin se ha convertido en cenizas, quemando por tu amor.

Şirin se despidió de Ferhad y leyó este poema:

Hasta siempre, ¡qué Dios te cuide!

Aunque mi alma se separe de mi cuerpo, te encontrará a ti en algún sitio.

Dijo y sin mirar atrás se fue al palacio. Lloró todo el día. La madre de Hüsrev, oyó que Şirin había ido a ver a Ferhad y avisó a Hürmüz Şah. Él llamó al criado de Hüsrev: “Criado, ayúdame para que mi hijo deje de amar a Şirin, pues yo quiero celebrar la boda de Şirin y Ferhad”. El criado dijo: “Mi sultán, lo he intentado mucho pero tu hijo dice que si permites su unión con Ferhad, tu hijo se suicidará. Así va a perder a su hijo. Creo que no quiere perder su único hijo”. Hürmüz Şah dijo: “Pero es imposible quitar a Ferhad del corazón de Şirin, y ella nunca aceptará casarse con mi hijo”. El criado dijo: “Mi sultán, si me permite, yo puedo encontrar una solución” y se fue a la cocina, hizo un plato de helva⁴², y lo trajo a Ferhad. Llorando allí dijo: “Pobre, ¿para quién sufres tanto?”. Ferhad al ver que la mujer estaba llorando dijo: “Mujer, ¿por qué lloras tanto? ¿Qué tienes en este plato?”. Ella: “Lloro por ti, este es helva de Şirin. Ojalá que se me hubiera roto la pierna para que no hubiera ido a la ciudad. En el palacio de Hürmüz Şah había mucha gente y allí pregunté lo que estaba

⁴² Helva: es un dulce típico que generalmente se hace cuando muere alguien

pasando y alguien me comentó que había una chica llamada Şirin, que es la amante de Ferhad, que murió la noche anterior que le llevaban a enterrar”. Ferhad al oír esta noticia, se sintió como si hubiera bebido un vaso de veneno y se desmayó. La criada se escondió en una esquina para vigilar a Ferhad. Ferhad, después de un rato, se levantó como si se hubiera levantado de la cama, vio que la mujer ya se había ido. Leyó este poema:

Como hubiera podido ocurrir esto a Sirin

Han llevado a mi amante de ojos negros al paraíso

A partir de hoy sólo quedan las lágrimas de sangre para Ferhad

Como recuerdos me quedan las penas y el gozo se quedará para el otro mundo.

Dejó el pico a la tierra: “Estaba excavando la montaña por Şirin, pero ella me ha dejado solo aquí, ya no puedo vivir en este mundo, Dios, que permitas nuestra unión en otro mundo”. Gritando “Dios!” lanzó el pico al cielo y se colocó a si mismo debajo del pico que al caer, se le clavó al corazón. Así se murió. La criada, que estaba vigilando a Ferhad, consiguió que su plan funcionase. Avisó a Şah, a su mujer y a Hüsrev. Con el orden de Şah, cocinaron helva para Ferhad y se la dieron a Gülbeyaz. Explicaron que es para la muerte de Ferhad y anunciaron que Şirin se iba a casar con Hüsrev. Gülbeyaz vino a hablar con Şirin pero sus ojos estaban llenos de sangre. Şirin preguntó: ¿Por qué estás tan triste?”. Gülbeyaz respondió: “Tu amante Ferhad se murió, se fue de este mundo dejándote aquí sola, a partir de hoy tienes que vivir con sus recuerdos” y empezó a llorar. Şirin se desmayó, después de un rato volvió en sí. Preguntó por los detalles de su muerte y ella le contó todo. La madre de Hüsrev, para consolarla, llamó a Şirin y le dijo: “Hija mía, vamos a celebrar vuestra boda con Hüsrev” pero Şirin dijo: “Sé consentir accídéntela situación y tener paciencia por la maldad, pero yo no creo que Ferhad se haya muerto, por eso tengo que verle una vez más”, dijo y ella le permitió ir a ver a Ferhad por la mañana. Al ir a Ferhad, Şirin dijo a Gülbeyaz: “Mi criada fiel, esta noche he leído el libro sagrado Coran, he pedido a Dios morirme. Si yo me muero, pon todas mis ropas cubierta con una tela negra en una carreta y llévalas a Mehmine Banu que me entierra con sus propios manos al lado

de Ferhad y que escriba en el mármol: “Şirin, murió por su amor”. Después se fue a ver a Ferhad, le vio tumbado en la tierra y se acercó a él quejándose: “Ferhad que me dejó sola, Ferhad que me quemó en la llama del amor, Ferhad que se marchó al otro mundo dejándome sola aquí. Dios, júntanos en otro mundo” y miró a Gülbeyaz y le dijo: “Mi fiel criada, gracias por todo y obedece a mi testamento” y leyó este poema:

Ya nos veremos en el otro mundo

Ya veréis mi destino negro en un libro blanco.

Dijo, lloró, suspiró un poquito y sacó una espada que guardaba dentro de su ropa. Puso el puño al pecho de Ferhad y se puso la punta a su corazón y se tumbó encima. La punta de la espada salió de su espalda. Los dos amantes se quedaron en sangre pues:

Los dos amantes murieron por su amor

Que Dios les junte en otro mundo.

Querido público, los que vieron y oyeron esta historia lloraron por ellos. Avisaron a Hürmüz Şah, él hizo un cementerio para ellos, les enterraron juntos allí. Dicen que en el entierro cuando enterraban a Ferhad, Şirin se echó encima de él y le abrazó pero la criada de Hüsrev les separó. Dicen que al volver al palacio un león mató a la criada de Hüsrev pero una parte de ella se cayó entre los cementerios de Şirin y Ferhad. Hürmüz Şah volvió a la ciudad y rezó por ellos. En el cementerio de Ferhad salió una rosa roja y en el cementerio de Şirin salió una rosa blanca. Justo en el momento de la unión de las dos rosas salió una hierba negra. Hoy en día todos los amantes van a sus cementerios para rezarles y pedir deseos amorosos. Pasamos a hablar de Gülbeyaz: ella hizo todo lo que dijo Şirin. Puso un mármol en su cementerio en el que escribió lo que dijo Şirin. También envió a Mehmine Banu la ropa de Şirin cubierta con una tela negra en una carreta y le escribió una carta. Mehmine Banu abrió la tela y vio la ropa de Şirin con manchas de sangre y empezó a llorar y leer este poema:

Cuando estabas viva yo no te he dejado ser feliz

Sin ti he quedado en este mundo, enredado de tu ropa de sangre.

En el palacio se concedió luto, todo el mundo se vistió de negro y ella se arrepintió mucho por no juntar a los dos amantes. Estuvo de luto cuarenta días. Puso la ropa de Şirin en una caja que de vez en cuando la abría y lloraba por ella. Hoy en día los que leen o escuchan esta historia de Ferhad y Şirin, les rezan por sus almas.

Aproximadamente 1261⁴³

⁴³ El año 1261 es el año en que escribió esta historia pero convalide con el año antes del Cristo. Según el año después de Cristo convalide con 1845

ANEXO II

HISTORIA DE FERHAD Y ŞİRİN LITOGRAFÍA (HFŞL)⁴⁴

Se cuenta que en el clima de Irán, en el lugar de Horasan, hubo una ciudad maravillosa que estaba cubierta de jardines de rosas. De cada jardín pasaba un río y cada esquina de esta ciudad estaba cubierta por el verde, las flores de jacinto, violeta y tulipán. En el medio de esta ciudad corría un río. Los niños de este pueblo tenían una cara blanca. Solamente mirando a la cara de los hombres y las mujeres de este pueblo, la gente se convertía en cautivos de amor. El sultán de este lugar era una mujer, pues si en un lugar, un sultán no tuviera hijo, entonces el poder pasaba a las hijas: una de sus hijas gobernaba la ciudad.

La mujer se llamaba Mehmine Banu que tenía algunos visires muy inteligentes que cuidaban a la gente de este pueblo y ayudaban a Mehmine Banu que tenía también algunos soldados muy valientes. Las ciudades de los alrededores tenían mucho respeto a Mehmine Banu que le regalaban varias cosas cada año. Mehmine Banu tenía una hermana llamada Şirin que dicen que parecía una obra de arte con sus ojos muy bonitos, con lunares negros, las cejas como una flecha. Una chica guapa que tenía trece o catorce años, y la gente de este pueblo hablaba de su belleza

A este mundo no ha venido nadie que sea tan bella como tú

Del nombre Şirin viene su personalidad tan simpática (şirin) y sus palabras tan dulces (şirin).

Mehmine Banu ordenó a sus hombres construir un palacio decorado y otro espacioso para Şirin. Le quería tanto a Şirin que no podía vivir ni un día sin verla. Ella tenía un arquitecto que tenía mucho talento y formación que sabía todo relacionado con su profesión. Él tenía muchos hombres que tienen tanto talento como él que él mismo les enseñó esta profesión. Un día Mehmine Banu le invitó y le dijo:

⁴⁴ Litografía en ottomano-turco con las letras árabes. Esta historia es la traducción mía del texto ottomano turco en letras latinas. El original del texto está en HÜSNİ, Hüseyin. *Hikaye-i Raznihan ile Mahfiruze Sultan ve Melikşah ile Güllü Hanımın Hikayesi*, Kültür Bakanlığı, 1340. El original del libro se encuentra en la biblioteca de HAGEM con el número 398.222 FER.

“Arquitecto, quiero que construyas un palacio para Şirin. Uno que no parezca a ningún otro palacio de este mundo”. El arquitecto besó al suelo y le dijo: “Lo que dice la sultana para mí es un orden”. Con el orden de Mehmine Banu, el arquitecto se vistió una ropa adecuada al clima de esta ciudad y se fue del palacio de Mehmine Banu. Gracias a su experiencia como arquitecto construyó siete castillos que simbolizaban los siete planetas: el primero se llamaba Luna, de blanco que cuando los arquitectos construyeron este palacio, todos los que pertenecían a la sangre real, incluyendo la sultana, se vestían de este color; el segundo se llamaba Mercurio, su color era azul y que todos los de sangre real se vestían de azul; el tercero se llamaba Venus del color escarlata, todo el mundo de sangre real se vestía de este color; el cuarto se llamaba Sol, de color amarillo, que todo el mundo se vestía de amarillo; el quinto se llamaba Marte, su color era rojo y todo el mundo se vestía de rojo; el sexto se llamaba Júpiter, su color era verde que todo el mundo se vestía de verde y el séptimo se llamaba Saturno, su color era negro y todo el mundo se vestía de negro en el día de construcción. El arquitecto así completó los castillos. En esta ciudad había un decorador llamado Behzad que le invitaron al castillo y le pidieron que decorase los castillos. Pero este decorador tenía un hijo de quince años llamado Ferhad que tenía tanto talento como su padre. Era un chico muy honrado, con las cejas y pestañas negras, cuello blanco con lunares muy negros, con piel muy blanca, con los ojos muy bonitos, tenía la piel y el cuerpo brillantes. Las que le miraban una vez, se enamoraban.

Un día en que padre e hijo decoraban el palacio vinieron a controlarles Mehmine Banu y Şirin. Al pasear por el palacio los ojos de Şirin se tocaron con los ojos del muchacho y se clavaron. Desde el más profundo de sus labios y de su corazón ella sintió el amor y se quedó aturdida, volvió en sí misma con mucha dificultad. En este momento vino el arquitecto a presentarles y dijo: “Mi sultana, son dos decoradores, padre e hijo. El padre se llama Behzad y el hijo se llama Ferhad”. Şirin dejó algún oro de propina a ellos y después volvieron al palacio con Mehmine Banu. Dedicaron tiempo a preparar la comida y a arreglar cosas de la casa pero Şirin ya se había caído en el fuego del amor. Un día, ya no pudo aguantar más, cogió una naranja de oro y se escondió en el jardín para que la viese Ferhad. Ferhad tomó la naranja de oro y la puso en su seno. De repente vio a Şirin y se desmayó. Por la noche volvió a su casa. Se levantó por la madrugada, se fue a trabajar más temprano, por las

ganas que tenía para no pensar en su amante. Şirin quemando en el fuego de amor, un día hizo un limón de oro, lo cogió, se fue al jardín donde trabajaba Ferhad y lo tiró hacia él. Ferhad al ver a Şirin allí, se le cayó el lápiz de adorno.

Después, Şirin dijo a Mehmine Banu “Mi sultana, ¿hoy podemos dar un paseo?” Mehmine Banu lo aceptó, ordenó a sus criados que preparasen la carreta y se fueron a comer y beber. Afligiendo Ferhad aquella tarde, vino a su casa y por la mañana empezó a trabajar muy temprano. Un día⁴⁵ Şirin, cuando todo el mundo estaba en su despacho, se fue al jardín, vio a Ferhad y él, al ver a ella, se desmayó. Şirin, como Ferhad, no se enteraba de nada, le dio un beso a sus mejillas; escribió este poema y lo dejó al lado de él.

No sé si eres un ángel o inocente

Me has llevado la razón al verte, que seas mi señor

No saben lo que siento, los que no lo han vivido

El amor es una pena, los que no lo han vivido, no la conocen.

Şirin se fue al palacio. Cuando Ferhad volvió en sí mismo, leyó el poema y suspirando se desmayó de nuevo, después de levantarse retrató Şirin con los colores azul y oro que a partir de ese día lo miraba cada día y noche, así se divertía con ese retrato pero lloraba y al llorar derramaba sangre de los ojos pero Şirin, enferma de amor, se iba al jardín de las rosas y leía este poema:

Señor! me cayó un dulce del cielo

Diciendo “ah” se cayó

En el destino de Ferhad, entre las guapas

Şirin le cayó

Ferhad empezó a responder a Şirin como un ruiseñor o loro

⁴⁵ Los marcadores de tiempo se han puesto a la hora de traducir. El texto original no los contiene.

Mi guapa la llaman Şirin ⁴⁶

Al verla era dulce

Yo la llamé mi dulce

Yo la llamo Şirin

Şirin dijo:

He sido sierva a un amante

Me he convertido en ceniza por su amor

No sabía la lengua de los pájaros

Ahora soy un ruiseñor.

Ferhad dijo:

Dentro de la casa vigilo a mi amante

Es la que lleva mi corazón

Cuando mi amante no sale de su casa

Me quedo esperándola en el jardín de rosas.

Şirin no aguantaba más cuando se fue al lado de Ferhad y los dos se abrazaron, después hablaron. Luego Şirin se fue al palacio y por la noche Ferhad le leyó este poema:

Ya tengo pena de amor, mi única diversión es ver mi amante

Ya no hago nada más que vigilar el palacio para verla.

⁴⁶ En turco “şirin” significa “dulce” o “simpática”. En este poema la primera y tercera rimas quiere decir “dulce, simpática”.

Cuando las obras se acabaron en el palacio, los decoradores se marcharon, Şirin y Mehmine Banu fueron a ver el palacio. A Mehmine Banu no le gustó y habló con el arquitecto diciendo: “Felicidades por el trabajo, pero a partir de mañana quiero que construyáis un pequeño palacio enfrente de éste y quiero que tenga un mejor adorno”. Y el arquitecto dijo: “Lo que dice la sultana será cumplido”. Y al día siguiente empezaron a construir el pequeño palacio. Al acabar la construcción del pequeño palacio, vino el turno de Ferhad y su padre Behzad para el decoramiento. Un día, una de las criadas vigiló los dos amantes y dijo: “Un hijo del decorador y una hija del sultán no pueden juntarse”, pues los que nunca se han enamorado no pueden entender los sentimientos de los amantes. Así pasaron los días, los dos amantes hablaban y la criada les vigilaba y cuando se acabó el palacio y todos se fueron, vinieron Şirin y Mehmine Banu para ver el palacio. Las criadas un día encontraron algo que parecía un pozo y escucharon el pozo y vino la voz de agua y avisaron a Mehmine Banu. Este ordenó a sus sirvientes que sacaran agua del pozo y ellos con mucha dificultad sacaron un poco de agua pero nadie se atrevió a beberla. Por lo tanto, sacaron un hombre de la cárcel y le hicieron beber el agua. Al ver que no le pasó nada, Mehmine Banu dijo a Şirin: “Ojalá fuera cerca el pozo de nuestro palacio, así podríamos construir una pileta en nuestro jardín”. Mehmine Banu invitó algunos expertos, por la razón de que entre el palacio y el pozo había una montaña grande. Mehmine Banu dijo: “A quien pueda excavar esta montaña le daré lo que quiera”, pero nadie le hizo caso. Al enterarse de lo que dijo, Mehmine Banu, Ferhad dijo que él podía hacerlo y entonces le llevaron a Mehmine Banu. Ella dijo: “si tú te encargas de este trabajo y lo consigues hacer, te puedo dar lo que deseas”.

Ferhad dijo: “Mi sultana, quiero ser el portero del palacio,”

Mehmine Banu: “Puedo concederte más que lo que pides.”

Ferhad:”Yo sólo quiero ser el portero, que es mucho para mí”

A Mehmine Banu le gustó mucho lo que dijo Ferhad, se rió a carcajadas y ordenó al arquitecto: “Te encargas de lo que necesite él para hacer este trabajo”. Ferhad dijo al arquitecto: “Quiero dos picos, que una sea de ochocientos kilos, otro de mil ochocientos kilos. El arquitecto trajo lo que quiso Ferhad y avisó a Mehmine

Banu que al siguiente día Ferhad empezaría a excavar la montaña. Şirin, que no podía aguantar más sin ver a Ferhad, dijo a Mehmine Banu: “Mi sultana, si me permite, mañana quiero ver a Ferhad al excavar la montaña”. Mehmine Banu se lo permitió y la mañana siguiente, con la carreta, Mehmine Banu y Şirin fueron a ver a Ferhad. Ferhad estaba en su tienda descansando pero, al ver a Mehmine Banu y Şirin con la energía de su amor, empezó a excavar la montaña. Al forzar el pico, las piezas muy grandes se esparcían a todos lados. Dicen que al romperse las rocas, gemía el mundo. Todos los habitantes de pueblo veían a Ferhad, y no sólo los humanos sino los ángeles también le felicitaban por el trabajo. El arquitecto dijo que antes de empezar a excavar Ferhad invitaría a algunos sabios para que rezasen para él y después Ferhad dijo: “ah” y los habitantes del pueblo fueron testigos de que le salía fuego de la boca y de la nariz y diciendo “Dios”, así empezó a excavar la montaña y a romper las rocas. El público le observaba con admiración; algunos consideraban el hecho como la magia, otros como el trabajo de los sabios, contaba el arquitecto. Todo el mundo decía una cosa: Ferhad día y noche no dormía, no comía, ni bebía. Mientras tanto, Şirin, quemándose por su amor, pidió a Mehmine Banu ver a Ferhad excavando la montaña y ella lo aceptó. Con las criadas y con algunas chicas se fueron a ver cómo estaba Ferhad. Trajeron comida para Ferhad. Şirin mandó a una criada llamada Servinaz para que preparara la mesa. Ferhad dijo a ella: “Criada, ¿has traído esta comida y este vino para Şirin y yo? A partir de ese momento no nos hace falta comida de este mundo, pues hemos bebido del vino del amor y hemos comido el olor del amante. Por favor, llévala”. Ella devolvió todo a Şirin y le contó lo que dijo Ferhad. Al Şirin, al oír la historia, le salieron las lágrimas como la lluvia y empezó a suspirar tanto que el techo del palacio estaba a punto de derrumbarse. Sin tener más remedio dijo: “Comed vosotras toda la comida (...) mientras me esperáis, yo voy a pasear un poco (...)”. Mientras Ferhad excavaba la montaña (...) ella vino a verle, vio a su Ferhad lastimoso. Ferhad dejó el pico al ver a Şirin. Después de saludarse los dos, Şirin como ruiseñor, empezó a cantar este poema:

Está enfrente de mí quien me hace daño con sus cejas de arco

Está enfrente de mí quien se ha desvestido al final y me ha convertido
a un esclavo desnudo.

Después le dió “saz” a Ferhad y él cantó este poema:

Ven la amante que me hace daño
Mi guapa, cómo se parece a un jardín de las rosas
Siempre ponte contenta mi guapa
Discúlpame que me quedo sin palabras,
Haz favor a la primavera con tu belleza
Yo no merezco amarte, mi sultana
Te lo juro que está conmigo el destino de la muerte

Dijo y dio “saz” a Şirin. Ella cantó este poema:

Mi pena no sería tan evidente
Si no existiera la separación
Nadie se enteraría de lo que siento
Si no gritase de pena.

Se abrazaron y después se despidieron y Şirin volvió a su palacio llorando. Al cabo de tres días Şirin pidió otra vez el permiso de Mehmine Banu para ver a Ferhad excavando la montaña. Algunos dicen que Ferhad con la fuerza de su amor trajo el agua al jardín del palacio en cuarenta días, otros dicen que en un año. Cuando vino el agua al jardín del palacio, sacrificaron algunas ovejas para repartir a los pobres y también les donaron dinero. Mehmine Banu quiso dar a Ferhad vestidos de piel y de pelo pero Ferhad no los aceptó. Llevaron a Ferhad al hamam⁴⁷. Şirin le llevó la ropa y cuando salió del hamam se vistió con la ropa limpia y se fue a ver a Mehmine Banu. Esta ordenó que preparen una habitación con muebles limpios y quiso nombrar algunos hombres del palacio como ayudantes de Ferhad, pero él respondió: “No

⁴⁷ Baños turcos

necesito esclavos, pues yo mismo soy un esclavo”. Mehmine Banu ordenó al cocinero: “Tres veces al día, le vas a dar la misma comida que yo como” pero Ferhad, aunque era muy deliciosa la comida, no comía nada, no le apetecía, a veces solo cogía un bocado y las mozas la recogían. Mehmine Banu, elogiando a Ferhad, dijo a Şirin: “Mi querida Şirin, si fuera posible me casaría con Ferhad”. Şirin se puso tan contenta que nadie puede imaginarlo. Un día Mehmine Banu para desistir del amor quiso ir al palacio, ella nunca iba a un sitio sin Şirin pero ella con la excusa de un dolor no quiso ir. Mehmine Banu ordenó a las criadas darle algún medicamento y Şirin se fue sola y triste. Pues Şirin se quedó en casa acompañada de algunas chicas. Al cabo de unas horas, Şirin dijo: “La criada, te voy a pedir un favor. Sé que lo vas a cumplir. Si no lo aceptas, me arruinaré. Ya sabes que cada día yo soy más débil y la solución de mi pena está en tus manos. Eres como mi madre, ayúdame que no aguanto más esta situación”. Suplicó tanto que si allí en vez de su criada hubiera estado una roca se hubiera derretido y hubiera fluido como agua pero esta mujer no hizo caso a la compasión de Şirin. La pobre, se quedó arruinada y con ansiedad dijo: “Mala, no entiendes nada de mis suspiros.” La criada cambió de actitud y con un buen trato dijo: “Tú eres mi razón de existencia y sublimidad, pero mi miedo es que algunas criadas vean a Ferhad entrando al palacio y puedan decirselo a Mehmine Şah, calumnian a ella” dijo y Şirin: “por qué tienes tanto miedo de que entre, al jardín de las rosas y a la orilla del agua y al palacio, hablaríamos todos juntos” y intentó convencer a su criada. La criada dijo: “Cariño, tú cuando hables con las criadas, diles que tienes sueño, cuando ellas se vayan a dormir yo ayudaré a Ferhad a entrar al palacio”. Cuando las criadas fueron a dormir, llevaron a Ferhad al palacio. Les acogió Şirin y se sentaron. La criada les trajo comida. Dos amantes fieles y tímidos no podían mirarse a la cara. La criada cogió las copas de vino, les sirvió vino, primero a Ferhad, después a Şirin. Al beberlo, con la alegría que produce el vino, Şirin lenató su cara y dijo: “Gracias a Dios ya estamos juntos, cariño” y así poco a poco empezaron a expresar su amor. Cuando ya era más tarde, con la ayuda del vino y la agradable charla en la comida, se besaron. Después Ferhad quiso ir y dijo: “Mi sultana, agradezco a Dios quien me permitió hablar con mi dueña, si me permites, me voy”. Şirin se despidió de él, y le acompañó hasta la puerta del jardín, se abrazaron y se besaron y Şirin se quedó mirando a Ferhad y leyó este poema:

Versos de Şirin

Nunca ha sido posible la separación del cuerpo y el alma

Yo lo estoy viendo, el que está yendo ahora es mi alma.

Con su ida lloró y gimió tanto que la criada preguntó: “Mi señora, ¿por qué estás tan triste? Otro día también te llevaré a Ferhad pero mi único miedo es si os viera Mehmine Banu”. Esta vino y acogió a Şirin y ese día le respetó quinientas veces más que nunca.

A veces cuando Mehmine Banu iba a pasear, Şirin no iba con ella. Decía una excusa y hablaba con Ferhad. Entre ellos no pasaba nada más que abrazarse y besarse. La criada, que anteriormente mencionamos, veía a los dos amantes. Un día avisó a Mehmine Banu de lo que pasaba en el palacio y Mehmine Banu dijo a ella: “Mala, no se lo digas a nadie este secreto, si lo haces, te castigaré”. Pensando que si esta mujer reveló este secreto a Mehmine Banu lo pudiera decir a todo el mundo. Llamó al verdugo. Con el orden de Mehmine Banu aquella noche se cortó la cabeza de la criada y nadie pudo volver a dormir. Por la mañana, Şirin, sin enterarse de lo ocurrido, con el orden de Mehmine Banu vino a beber y divertirse con su tía. Mehmine Banu quiso ir a su palacio con Şirin. Ella lo aceptó y se marcharon para algunos días. Sin duda Şirin tenía ganas de ver a Ferhad. Mientras tanto, una criada contó la muerte de la otra a Şirin.

Un día Mehmine Banu quiso ir a su palacio otra vez pues Şirin con una excusa no lo aceptó. Mehmine Banu, sospechó mucho de este hecho, se fue a un jardín muy cercano y volvió dentro de muy poco al palacio de Şirin. Şirin aprovechó esta oportunidad para llamar a Ferhad quien vino al palacio. Se divertieron mucho aunque ni siquiera se besaron. Por la tarde se despidieron y Ferhad se marchó. Mientras Mehmine Banu veía todo lo que pasaba, y así se aseguró de que no hicieran nada más que hablar. “Estos jóvenes no tienen culpa, la culpa es mía, como he elogiado mucho a Ferhad, ella se enamoró de él” pensó y volvió al palacio. Şirin se quedó sin remedio; ya que Mehmine Banu acogió a la criada, le sirvió comida, trajo lápiz y papel y le hizo escribir un orden de la sultana. Llamó al mayordomo del pueblo, le

entregó el orden y dijo “obedece a tu cargo”. Después el mayordomo fue a la habitación de Ferhad, el cual era el portero del palacio, y le arrestó con una cadena.

Ahora hablaremos de Mehmine Banu. Se reunió con todas las chicas del palacio junto con Şirin y se fueron a divertirse. Mientras tanto, el mayordomo invitó a Ferhad a su habitación y dijo: “Hijo, al respeto del orden de la sultana vas encadenado a la cárcel”. Aunque le aseguró de que le salvaría pero que tendrían que esperar hasta que se le pasase el enfado a Mehmine Banu. Sacó una bolsa de oro y se la dio a los soldados para que cuidasen a Ferhad. Ferhad lloró, rezó a Dios por su situación, le dolía pues por un lado la condena, por otro lado la separación de/con su amante (...) Ferhad siempre rezaba a Dios, día y noche, se quemaba por el amor de Şirin y lloraba por ella, los habitantes del pueblo sufrían de los suspiros de Ferhad y le consideraron como un enemigo. Ferhad, debido a la separación con su amante, hablaba con la gente, leía, a veces escribía poemas y los tiraba desde un hueco de la prisión y los guardianes los encontraban y los escribían en sus diarios. Los que leían sus poemas también se quemaban en el fuego de la separación y lloraban de amor. Los guardianes sabios traían los poemas a Mehmine Banu y la criada de Şirin, Servinaz, robaba algunos de ellos y los traía a Şirin. Ella lloraba al leerlos. Por otro lado, Ferhad, un día, dio oro a un guardián y dijo: “Tráeme “Saz””. Él le trajo saz y Ferhad empezó a tocarlo.

Un día vinieron algunos viajeros cerca de la prisión. Cuando el carcelero dormía un poco, Ferhad al ver a los viajeros empezó a tocar y cantar este poema:

El hígado de Ferhad se ha vuelto desnudo

No ha llegado ni una noticia, ni los problemas se han solucionado.

Y un viajero cogió saz y empezó a cantar:

De dónde eres chaval, que tienes un corazón herido

Díme, chaval, díme la verdad de dónde eres tú.

Ferhad con ojos llenos de sangre respondió:

Soy armenio
Con el corazón herido
Me llaman aşık(amante) Ferhad
Soy armenio.

Y el otro dijo:

¿Qué haces aquí?
¿Estás buscando a tu amante?
Un amante joven como tú
¿Cuál es la culpa que aquí te ha llevado?

Ferhad suspirando dijo:

Un hombre valiente sale al campo
El amante Ferhad es valiente
Yo soy esclavo de Şirin
He puesto mi vida y mi cabeza en este campo.

Ferhad, sin remedio, empezó a llorar de sangre y los viajeros no aguantaron más estos suspiros y ellos lloraron más que él. Por la noche continuaron su viaje, pues Ferhad les dijo que no quería que se quedasen allí por su culpa. Así ellos se fueron y Ferhad se quedó en la cárcel llorando y rezando día y noche.

Un día Mehmine Banu soñó que alguien le decía: “Deja mi Ferhad, si no, te vas a arruinar”. Al día siguiente ella envió sus hombres, le sacaron a Ferhad de la cárcel y le dieron mil oros. Ferhad repartió los mil oros a los pobres, rasgó sus ropas y subió a la montaña. Al subir leyó algunos poemas que mientras los habitantes del pueblo escribían algunos de ellos. Después vinieron animales muy salvajes, ogros,

leones, tigres, los cuales acogieron a Ferhad, le acompañaron y todos le hicieron subir a la montaña. Los habitantes del pueblo se quedaron mirándoles. Pobre Ferhad, subió a la montaña con un pico. Paseando por la montaña llovía mucho. Todos los animales se escondieron en sus cuevas y Ferhad se quedó sólo, bajo la lluvia. Encontró una cueva y se refugió en ella. Cuando se paró la lluvia los animales salieron y vinieron de nuevo a estar al lado de Ferhad.

Ferhad tenía un pico pequeño que construyó para sí mismo, una cueva para protegerse de la lluvia y nieve, al subir a la montaña. Día y noche los leones y tigres le acompañaban. A veces, por su amor leía poemas a Şirin, lloraba y en vez de lágrimas le salía sangre de los ojos. Hasta coincidir con un humano en el camino no paró de llorar. Los que le escuchaban sentían la pena de la separación y lloraban también. Iba a todos los lados con los animales y ogros. Un día bajo a la ciudad en busca de un tinte para hacer decoramiento, volvió a la cueva en la montaña, hizo el retrato de Şirin, miraba este retrato. Paseaba por otros pueblos y ciudades, llorando y al gritar le salía fuego de la boca y de la nariz. Cuando metía el pico, todas las rocas se convertían en ceniza. Como el profeta Suleyman en el desierto, iba a todos los lados con los animales salvajes. Muchos poetas escuchaban sus poemas, ya que todo el rato leía poemas y ellos escribían todo lo que salía de su boca pero con nadie hablaba de otra cosa sino que sólo leía poemas por Şirin. Un día Ferhad vio la silueta de Şirin y con leones, tigres y ogros, diciendo “Mi país es Armenia”, se hizo viajero y empezó a viajar dejando las tierras en las que vivía.

El narrador cuenta que Şirin estaba en un lugar, Ferhad en el otro a pesar de que sus corazones estuviesen juntos. Aunque todo el mundo fuera su enemigo, el amante nunca renunciaría a su amor. Şirin desde la noche hasta el día lloraba por el amor de Ferhad, le salía sangre de los ojos y dormía muy poco. Un día subió a la carreta y dijo a su criada que quería ver a su amante sólo por una vez. Siempre leía poemas para él y decidió buscarle en la montaña y leyendo este poema:

Versos de Şirin

Estoy buscando a mi deseo pero

La crueldad de la separación ha salido en la escena.

Con esta pena un día vino a su sueño un hada y dijo: “¿Por qué estás durmiendo? Levántate y mira desde la ventana”. Şirin se levantó y abrió la ventana y vio que Ferhad estaba llegando con los animales salvajes y la gente estaba escapándose y leyó este poema llorando:

Versos de Şirin

Te estoy esperando, ¿por qué no vienes mi Ferhad?

Te estoy esperando día y noche y no vienes.

Diciendo estos versos apareció Ferhad con los animales salvajes y enfrente de la ventana de la habitación de Şirin había una roca que Ferhad subió y Şirin se desmayó. Ferhad también se sintió muy débil pero después se recuperaron y mirando a Şirin dijo:

Versos de Ferhad

Muéstrame tu cara para que lo vea

A lo mejor ya no te podré ver nunca más

Un amante como yo en esta tierra

A lo mejor no se encuentra.

Ha salido un sol desde allí

Que Dios nos de la paciencia

Sal de tu casa

A lo mejor ya nunca jamás saldrás.

La pena del amor es grande

Este amor pesa mucho

No sé si los malos

Entienden su valor.

Pasé todo el verano en la montaña

El Ganso cantó en el desierto

Una persona como tú, la hija del sultán

A lo mejor no se encuentra.

Ferhad dice: mi amante, mi rosa

Alta y delgada

Una hada como tú

A lo mejor no se encuentra.

Dijo y lloró y Şirin:

Las grullas pasean por el río

Los halcones pasean en el brazo

En el lugar donde no está mi amante

Mi corazón triste no se divierte.

Aunque las aguas sean cataratas

Aunque los alrededores sean jardines

Aunque mil gallos sean ruisseñores

Mi triste corazón no se divierte.

Versos de Ferhad

Ojalá no viera el que me hace fundir con su mirada.

Me quemó en el fuego de la añoranza

El fuego de esta tristeza me he quemado

Me quema la añoranza, me quema la separación.

Con este amor siempre lloro.

Por juntarme con el amante

Sacrifico mi vida

Se fue la honestidad, la añoranza me quemó.

Ferhad llorando, dijo:

Yo ya me voy, tú quédate en la vida mi amor, adiós

He hecho mucho por ti, adiós

Ven por el amor de Dios, mi amante

Ven por el amor del profeta, mi amante.

Una vez al año recuerda mi nombre mi amante, adiós

Di que mi Ferhad no ha venido en este mundo

Con la pena los muecines han gritado

Nos hemos separado

Tú a un lugar, yo a otro, mi amor, adiós.

El servidor Ferhad dice que no ha venido ninguna noticia

Tú no sabes que los consejos se olvidan

No sé qué pensarás pero esta hada me ha vuelto loco.

Diciendo todo esto se fue que su padre se quedó mirándole. Ferhad seguía su vida en la montaña, por la noche con las estrellas y por el día con la imaginación de Şirin se perdía. Se preguntaba a sí mismo: “¿Qué hace mi amor Şirin, mientras yo sufro por su amor?”. Mientras Ferhad estaba así, la situación de Şirin no era diferente de él.

Pero ahora hablaremos del hijo de Nusirvan y el padre de Hüsrev. En estos tiempos, había un sultán llamado Hürmüz Şah. Los que ya han leído Hamzaname ya saben que un día, mientras Hürmüz Şah paseaba por la montaña oyó una voz triste, se bajó de su caballo y dijo que había oído una voz de un hombre y ordenó: “Traiganmelo”. Se fueron los hombres, vieron algo parecido a un humano, pero no se podía decir exactamente que se parecía a una persona pues se sentaba debajo de un árbol con saz en la mano, al lado de su pico y cuyo alrededor estaba lleno de leones y tigres y él estaba cantando.

Ferhad se acercó a ellos y le dijeron: “Nuestro sultán quiere hablar contigo”. Ferhad dijo: “No soy de la sangre real, qué quiere de mí”. Un sabio dijo que el sultán había oído su voz y les ordenó que le trajesen con su saz. Así Ferhad se fue con los animales a la presencia del sultán. Los hombres del sultán conocían a Ferhad desde el día en que Mehmine Banu le puso en la cárcel, le contaron todo lo que pasó a Hürmüz Şah. Él se enfadó mucho y preguntó: “¿Aún está viva la hermana Şirin?” Le contestaron que sí, que aún estaba viva. Hürmüz Şah dijo a Ferhad: “Chaval, canta un poema para/por los amigos que están y por mí con saz”. Ferhad cogió saz y empezó a cantar llorando, puede que quizás el sultán y sus hombres también estuvieran llorando mientras Ferhad cantaba estos versos:

La separación me hizo el amante loco
La separación me hizo borracho y a mis ojos llorones
La pena me ha arruinado
Nunca he vivido una pena así, aunque he visto solo mil separaciones.

En este mundo me ha tocado llorar
Estoy lleno de pena y siempre lloro
A quien veo le digo que me tenga piedad
Ha llegado el momento de separación.

¿A quién he entregado a mi amante cuya cara es el jardín de rosas?
¿Quiénes ven a mi amante cuya cara es el jardín de rosas?
¿Qué he hecho para que el destino me quite mi amante?
La separación me convirtió este mundo en una cárcel.

Todos lloraron sangre y escucharon a Ferhad con mucha admiración. El sultán dijo “quiero una canción más, como tengo tanto poder te prometo que hablaré con Mehmine Banu y pediré la mano de Şirin para tí y Ferhad al oír sus palabras dijo:

Versos de Ferhad

Debido a la pena de separación me salen estos versos.
El destino me quitó la amante.
Quien en el jardín de este mundo es un pimpollo de rosa bonito.
El destino me la quitó.

De mi amante Şirin me separó
La encontré y la perdí rápido
En las montañas nadie me compadece
No me concedió mi novia, el maldito destino.

Qué puedo hacer más que llorar y suspirar.
El fuego de la separación me quemó el cuerpo.
El fuego de la separación me hizo aturdido.
El destino me quitó mi guapa.

Al decir todo esto dejó saz y Hürmüz Şah admiró su manera de cantar y le pidió más canciones. Él gritó nombrando a Dios tres veces, mas le salió fuego de la boca. Hürmüz Şah habló con él y dijo: “Chaval, te voy a pedir algo, ahora vamos al palacio, te vas al *hamam*⁴⁸, vas a afeitarte, te compraré ropas nuevas, mientras yo escribiré a Mehmine Banu. Si ella te viera así, pensaría que este hombre tan sucio no se entrega a una chica”, dijo, y Ferhad le dio la razón. Vinieron al palacio. El sultán envió Ferhad al *hamam*. Ferhad se limpió, se vistió ropas muy limpias, se fue a hablar con Hürmüz Şah. Habló con él y los dos juntos escribieron una carta a Mehmine Banu y se la dieron al portero. Ferhad se quedó con Hürmüz Şah. El portero dio la carta al visir y él se la entregó a Mehine Banu. Ella leyó la carta, a ella: “Yo, hijo de Nuşirevan, el sultán llamado Hürmüz, a tí, Mehmine Banu, después de saludarte, con esta carta señalo que para mi hermano Ferhad quiero la mano de la hija de tu hermana, Şirin. Puede venir con el portero que está en mi orden y que sepas que siempre le respetaremos a Şirin”. Şirin oyó estas palabras y se puso muy contenta pero Mehmine Banu con ansiedad rasgó la carta y la tiró hacia al visir. Dijo que el

⁴⁸ Baños turcos

sultán podía hacer lo que quisiera y ordenó “Tengo guerra, preparaos” y el visir llegó a Hürmüz Şah y le transmitió lo que dijo Mehmene Banu. Hürmüz Şah dijo: “Este comportamiento pertenece a los cobardes, la persona que no obedezca al sultán se denomina como loca”. Los soldados del sultán pensaron: “A esta mujer se le ha ido la cabeza; no piensa lógicamente o quiere morir, pues Şirin ya pertenece a Ferhad”. Hürmüz Şah llamó al visir de Mehmene Banu y ordenó prepararse para la guerra contra ella. El visir le pidió algunos días para buscar soldados. Después de unos días, se cuenta que más de ciento sesenta mil soldados se reunieron. Hürmüz Şah mandó: “Mis visires, lo que quiero es tener noticias de la parte de Mehmene Banu” y un criado de su padre, Nuşirevan, se vistió de mujer y se fue a otro lado, vio a Mehmene Banu en su trono y a Şirin detrás de una cortina, las dos llevaban velo. Mientras Mehmene Banu preguntó: “¿Cuántos soldados tenemos?”. El visir contestó: “Doscientos mil soldados pero en unos días vendrá más o menos sesenta mil soldados” y Mehmene Banu dijo: “Cuando vengan todos los soldados atacaremos a los soldados de Hürmüz Şah”. Y el visir dijo: “Mejor que vengan ellos primero, porque tenemos más soldados, tenemos más poder, si atacan ellos podemos ganar sin dificultad”. Luego, alguien empezó a tocar y cantar entre la gente del pueblo. Se acercó una persona y dijo a Şirin: “Hay uno que canta y toca muy bien, si quiere, puede tocar para usted” y Şirin pidió que viniera. Era el hombre de Hürmüz Şah, Şahmerd. Le avisaron de que la sultana quería escucharle pero dijeron también que en caso de que no le gustaran sus canciones, podrían matarle, pero le comentaron que si seguía cantando así, no le pasaría nada. Y vino al lado de Şirin y Mehmene Banu. Mehmene Banu dijo: “Toca y canta, ya veremos si tienes tanto talento”. Él dijo: “yo soy pobre y no tengo nada”. Mehmene Banu riéndose a carcajadas preguntó si era ladrón y le ordenó cantar. Şirin le preguntó: ¿Tocas para el sultán?” y el hombre dijo: “Mi sultana, toqué muchas veces para Nuşiveran y su hijo Hürmüz”. Y añadió: “No hace mucho que fue y canté y toqué para ellos pero allí se sentaba un chaval que hablaba con Hürmüz Şah y yo me enamoré de él” y miró a Şirin. En aquel momento Şirin entendió que era el criado de Hürmüz Şah. Al oír todo esto sus ojos se llenaron de lágrimas y no dijo nada más. El criado cantó y tocó y Mehmene Banu le dio cien oros y el hombre dijo a Şirin: “No tengo nada para poner los oros dame un pañuelo”. Şirin entendió su intención y le dio un pañuelo. Fue a Hürmüz Şah y le contó todo, a Ferhad le dio el pañuelo diciendo que era de Şirin. Hürmüz Şah con sus soldados

fueron al campo de batalla, mientras Mehmene Banu para vigilar bien la guerra subió a un lugar bonito. Salieron al campo, los doce soldados que eran fuertes como doce mil soldados. Salió también Behram quien al luchar se convirtió todo en polvo y mató a muchos soldados. Vinieron otros y cada vez, que venían, morían más soldados. En un cuento⁴⁹ había dos hombres que eran gigantes que se llamaban Kahir y Tahir, ellos también salieron al campo de batalla. Y de repente todos los soldados gritaron “hay huy dad gir” y salió alguien alumbrado cuya cara era como la luna y tenía cuatro cejas, Ferhad salió con su pico en la mano. Mirando a Şirin dijo “ah” y tiró el pico que de una vez mató a cincuenta soldados que eran fuertes como cincuenta mil soldados. Después vino el hijo de Hürmüz Şah, Hüsrev Şah. Todo otra vez se convirtió al polvo y Hürmüz Şah vino a caballo, a su derecha estaba su soldado Şahmerd, a su izquierda Ayyar y sus soldados les siguieron y volvieron a sus tiendas. Por la mañana todo el mundo pensaba en quien iba a ganar la guerra y quien iba a atreverse a salir al campo. De la parte de Mehmene Banu salió Kehrab y de otra parte salió Behram. Kehrab intentó matar a Behram tres veces pero no lo consiguió, y este día nadie ganó y por la noche volvieron a sus tiendas. Al día siguiente el público quería saber quién iba a ganar la guerra. De la parte de Hürmüz Şah salió al campo Kahir y quiso que saliera un hombre que supiera luchar de verdad y de la parte de Mehmene Banu salió al campo Zengi. Empezaron a combatir y Zengi, al clavar un poco la espada a Kahir, él se fue y salió Tahir y de la parte de Mehmene Banu salió al campo Filsüvar y dijo: “Tramposo, pensaba que saliste al centro como un hombre poderoso”. Hasta la noche muchos soldados combatieron contra Filsüvar. El día siguiente vino Ferhad al centro para luchar, le vio Mehmene Banu y ordenó: “Tráeme a Ferhad, le mataré con mis propias manos y quien me lo traiga a mí le daré Şirin”. Al oír esto, Karun-i Acem (el hombre malo), que se estaba quemando por el amor de Şirin, fue al frente de Ferhad y dijo: “Ferhad, qué estás haciendo? Dos sultanas combaten por tu culpa” y rogó a Ferhad: “Ven conmigo que te llevaré a Mehmene Banu para que te perdone”. Pero un hombre de Ferhad le dijo: “Si le dejas que te lleve a Mehmene Banu, pues Mehmene Banu prometió que quien llevase Ferhad a mi lado le daría Şirin como mujer”. Ferhad entendió la intención de Karun-i Acem y dijo: “Si tienes poder, ya puedes hacer, llévame a ella” y dijo este poema:

⁴⁹ Se hace referencia a otro cuento popular turco donde se narran las hazañas de Kahir y Tahir.

Versos de Ferhad

Te has vestido de negro por la noche en tu sueño
¿Has visto alguien que clava la espada mejor que yo?

Karuni Acem leyó este poema:

Ayer por la noche me vestí de negro en mi sueño
Entre los que clavaron la espada al enemigo estaba yo también.

Ferhad cogió la lanza, trató tres veces de clavar la espada a Ferhad pero Karuni Acem no lo consiguió y Ferhad gracias a los rezos de Şirin, Hürmüz Şah, su padre, toda su familia, levantó la espada encima de su cabeza y dijo:

En esta pobreza
Te enseñaré a vender capa⁵⁰ a los pobres

Y gritó: “¡Dios!” y le clavó la espada a la cabeza de Kanun-i Acem y se quitó la ropa y tiró su cuerpo hacia Mehmine Banu. Después, vino Kehrab, trató de clavarle la espada tres veces a Ferhad. Al final Ferhad golpeó la lanza y así, de un tiro siete soldados de Mehmine Banu fueron matados por Ferhad. Ya nadie más salió al campo a luchar. Mientras, el hombre de Ferhad ya se había ido al palacio de Şirin.

“Ferhad me envió a usted” dijo. Ferhad dejó el campo y se fue al palacio de Şirin. Ella al verle, se puso muy contenta. Se abrazaron y empezaron a hablar. Şirin dijo a Ferhad: “Mi corona de la cabeza⁵¹, eres mi droga del corazón, hoy en el campo no he tenido miedo de nadie sino de Kanun-i Acem.” Ferhad le había traído cosas muy valiosas a Şirin y el criado se las mostró. Şirin dijo: “Cariño, no tengo miedo de

⁵⁰ Capa se viste por los ricos. Aquí se hace la ironía para mostrar que él está haciendo y diciendo cosas innecesarias. La frase que se quiere reflejar es: cuando la gente sufre de la pobreza, tú tratas de venderles una capa que nunca podrías comprarla.

⁵¹ En castellano sería: te he puesto en altar.

nadie pero mañana va a llegar al campo Filsüvar”. Ferhad respondió: “Mira, cariño, yo no tengo más remedio que luchar, sólo confío en Dios quien me dio esta vida, y a partir de hoy mi refugio es Dios, no tengo más guardia que él”. Şirin, con mucho cariño, y con el miedo de que le ocurriese algo a Ferhad, le abrazó muy fuerte. Se quedaron así hasta la mañana y lloraron juntos. Ella: “Que Dios te cuide y que nos une” dijo y:

Que sea Dios quien te ayude, Ferhad

Que sigas vivo hasta el final del mundo.

Que siempre tu cara sea como una rosa alegre, que nunca estés triste.

Que en tu casa siempre esté tu amante, Şirin.

Şirin dijo:

Nuestro deseo del Dios es el siguiente:

Antes que mi cuerpo se separe de mi alma

Que Dios no nos separe de repente.

No me separe de ti y no te separe de mí.

Al separarse de Şirin, Ferhad dijo:

Mientras yo esté en esta pena

No te olvides de mí en este mundo.

Aunque sabemos que las montañas nunca se juntan,

Sabemos también que las personas se juntan.

Ferhad al despedirse de Şirin lloró y le derramó sangre de los ojos. Su criado Şahmerd le dio consuelo pero Ferhad rezó al Dios por su situación, al final consiguió

dormir. Una vez que se fastidió mucho vino un anciano y rezaron juntos a Dios. Los soldados vinieron a llevarle al campo de guerra. Salió Filsüvar, le saludó y empezó a golpearle a muerte pero Ferhad le clavó la espada aunque se rompió. Pues Ferhad atacó a Filsüvar con algo como una trinchera. Las piezas de la espada se vertieron a la cabeza de Filsüvar al escapar y se murió. Ferhad fue a su tienda para descansar un poco pero vinieron los hombres de Hürmüz Şah y dijeron: “Nuestro sultán quiere hablar con usted” y le llevaron a Hürmüz Şah, quien reunió todos los hombres y escribió una carta a Mehmine Banu, se la dio a Şehmer y él la trajo y la leyó a Mehmine Banu. Hürmüz Şah había escrito: “Ya es suficiente que mueran tantos soldados de ambas partes en la guerra, envía a Şirin con una carreta”. Mehmine Banu, se volvió loca, rasgó la carta y respondió: “Díle al sultán que es un honor para mí combatir contra él y el hombre trajo la noticia a Hürmüz Şah. Tras pasar tres días de paz, en el cuarto empezó la guerra. De la parte de Hürmüz Şah, Hüsrev Şah salió al campo de la guerra y quiso combatir contra un soldado de Mehmine Banu. Salió uno muy fuerte. Primero atacó él y después Hüsrev Şah, así lucharon pero ninguno de los dos venció. Después el otro tiró la espada y después Hüsrev la tiró y le mató al final. Hüsrev quiso combatir con el otro. Mehmine Banu envió uno y otro y otro. Hüsrev, atacando y matando así, venció a siete hombres. Era un hombre muy fuerte y era el hijo de Hürmüz Şah. El sultán ordenó que los soldados de Mehmine Banu fueran cautivados. Mehmine Banu entendió que no era posible vencer a Hüsrev, llamó todos sus soldados y les preguntó: “Mis hombres, ¿quién puede vencer a Hüsrev y a Ferhad?”. Uno de ellos dijo: “Si me permite, en un pueblo de no sé qué, hay una bruja que le puedo traer, quizás no pueda ayudar a vencer a Ferhad y Hüsrev pero puede hacer algún hechizo al sultán”. Mehmine Banu escribió una carta y la envió con el criado. El criado llegó a la casa de la bruja y le dio la carta en la que Banu le decía: “La sultana de la magia, Hürmüz Şah combatió conmigo, se ha llevado todos mis soldados, especialmente Hüsrev les arruinó. No me queda nada que hacer para vencerle, que vengas tú y lo hagas”. Pero la bruja dijo “No. Si me dejaras llevar en tu espalda entonces sí”. El criado le llevó en la espalda y llegaron al palacio de Mehmine Banu, la bruja dijo: “Mi sultana, no se preocupe, esta noche salvaré los soldados encarcelados” y con una magia salvó todos los soldados. Hicieron una tienda especial para la bruja y a la mañana siguiente empezaron de nuevo a combatir. Hüsrev salió al campo y quiso combatir con un hombre. Salió Kehrab, saludó a

Hüsrev quien le dijo: ¿no había más hombres que tú para salir la escena?” Kehrab dijo: “Mi sultán, ¿por qué dice así?”. Hüsrev dijo: “Ya te conozco y no quería combatir contigo” y de repente empezaron a combatir. Kehrab golpeó a Hüsrev y él le golpeó tres veces, a Kehrab. Se cayó al suelo pero después se levantó y le golpeó a Hüsrev tres veces y nadie venció y se fueron. Aquella noche, Ferhad y su criado se fueron al palacio de Şirin y por la mañana, antes de irse, Şirin dijo a Ferhad: “Han traído la bruja Azraka, si alguien de vosotros sale al campo de guerra va a hacer una magia” dijo y empezó a llorar y le salió sangre de los ojos. Ferhad se fue de allí tan triste mientras hablaron con el criado. Dijeron: “Si sale Hüsrev mañana a combatir, le puede pasar algo, hay que avisar a Hüsrev”. Algún día Hüsrev salió al campo y la bruja empezó a hacer la magia pero el criado Şehmerd vino a advertir a Hüsrev sobre la magia de la bruja. El criado Şehmerd tenía un amuleto para evitar los efectos de la magia y por eso empezó también a rezar pero la bruja tenía una espada en la mano y se la clavó a Hüsrev. Sus ojos por un tiempo no vieron nada pero gracias a un rezo se defendió y golpeó la bruja tres veces aunque con el efecto de magia la bruja no se vio afectada y dijo: “Hüsrev, viene esto de mí” y tocó a la tronchera con una espada y de repente salió fuego y Hüsrev quedó en llamas. Los hombres corrieron para salvar a Hüsrev de las llamas. La bruja envió un león al campo, Hüsrev se salvó de las llamas y se fue a donde estaba la bruja. La bruja se alzó al cielo con una magia y desde allí dejó una botella que Hüsrev se quedó otra vez entre las llamas. Hüzmüş Şah perdió la esperanza de que su hijo estuviese vivo. El criado Şehmerd rezó e hizo la magia nula. Por la tarde todo el mundo se fue y la bruja dijo: “Hüsrev, hoy te has salvado pero mañana estarás como si nunca hubieras vivido” dijo. Hüsrev se fue a ver a su padre, y la bruja se fue a ver a Mehmine, ella sirvió a la bruja y la bruja dijo: “Mi sultana, tengo una hermana que hace muy bien la magia, si me permite ordenar para que la lleven aquí” y escribió un poema y trajeron la bruja Tantana. Las dos brujas dijeron: “Sultana, no se preocupe, mañana Hüsrev estará como si nunca hubiese vivido en este mundo”. Aquella noche vinieron algunos hombres a visitar a Hüsrev y el criado llevó a Hüsrev a un lugar tranquilo, le comentó los hechos de la parte de Mehmine y él dijo “Que hagan lo que puedan” y después empezó a hablar con sus amigos. Uno de ellos que se llamaba Şabur Hindi que había estado por todas las partes del mundo y había visto todas las chicas guapas de este mundo preguntó: “¿Por qué combatís con la sultana? ¿Para conquistar un lugar o existe otra razón?” Y Hüsrev contestó: “Ferhad

se enamoró de Şirin y ella de él y mi padre quiso que se casasen pero Mehmene Banu no quiso dar la mano de Şirin a Ferhad por eso estamos luchando”. Şabur Hindi: “Mi amigo, Ferhad tiene razón de enamorarse de ella pues yo he visto el retrato de Şirin y puedo decir que no hay una chica tan guapa como ella en este mundo”, dijo, y le elogió tanto que Hüsrev se enamoró de ella. Pero Şirin se quemaba por el amor de Ferhad. Vinieron dos brujas para matar no sólo a Hüsrev sino también a Ferhad. Por la mañana, todos esperaban a alguien para salir a combatir y salió Hüsrev gritando por el amor de Şirin. La bruja Tantana dijo a Mehmene Banu: “Mi sultana, si me permite puedo traerle a Hüsrev”. Aquella noche Ferhad y Şirin no pudieron verse. Hüsrev salió otra vez al campo y quiso combatir y salió la bruja Tantana y tiró una botella de agua a Hüsrev y él se convirtió en un oso y le ataron. Le llevaron a Banu y la bruja volvió al campo de batalla. Sacó una botella y la tiró al suelo, así todos los soldados se quedaron en el fuego. Hizo otra magia y apagó el fuego y en este momento Hürmüz Şah se enteró de que no estaba su hijo dentro de los soldados. Los ayudantes de Şah le avisaron que Hüsrev había sido atacado por Mehmene Banu. Hürmüz Şah decidió hacerles alguna maldad porque con sólo luchar no era suficiente. Mientras tanto las brujas de Mehmene Banu estaban durmiendo y los soldados se vistieron de mujer y cortaron las cabezas de las brujas y salvaron a Hüsrev y a otros cautivos. Por otro lado, Hürmüz Şah ordenó a todos los soldados de atacar a los soldados de Mehmene Banu. Todos los soldados, como dormían en aquel momento se sorprendieron mucho. Algunos del sueño que tenían, se pusieron los zapatos a la cabeza pensando que era un sombrero e incluso algunos subieron a caballo del revés y cogieron su cola pensando que era su cabestro. Mehmene Banu se escapó. Ferhad fue con su criado al palacio de Şirin y dijo a ella: “Mi cariño, a partir de ahora ya es el tiempo de juntarnos”. Şirin subió a la carreta y con Ferhad se fueron a la ciudad de Amasya. Los dos amantes decían “cuándo vamos a juntarnos” pero Hüsrev, día y noche, por el amor de Şirin se hizo más débil y tenía una criada que un día dijo a Hüsrev: “Mi príncipe, estás enamorado, no puedes ocultarlo de mí”. Hüsrev dijo: “Criada, cuando estábamos en la guerra un soldado me contó la belleza de Şirin y me enamoré de ella sin verla y a partir de ese día no duermo”. Y la criada dijo: “Si hacemos alguna maldad a Ferhad ella puede ser tuya” y decidió enseñarla a Hüsrev y le hizo salir al jardín. Hüsrev al ver a Şirin se puso muy enfermo. Hürmüz Şah preguntó por su hijo a sus hombres, dijeron que no se sentía bien y él ordenó llamar

un médico y el médico fue a ver a Hüsrev y entendió que no era una enfermedad lo que tenía sino que estaba enamorado. El padre preguntó a la criada para saber de quién estaba enamorado su hijo y la criada dijo que estaba enamorado de Şirin, así que él avisó a Bahtigan que dijo: “Mi sultán, deme tres días que encontraré una solución a esta situación”. Bahtigan volvió al palacio de Şah con una idea muy buena. Dijo al sultán que había agua en aquella montaña y que no era posible traerla hacia allí y que se lo dijeran a Ferhad. Şah dijo a Ferhad: “Si traes este agua a la ciudad, este día se celebrará tu boda que Şirin será tuya” y añadió: “Ya he oído que tú trajiste el agua al palacio de Mehmine Banu” y Ferhad poniéndose triste leyó este poema:

Ay de mí, mi pena es del destino negro.

Por este amor tengo el sufrimiento más profundo.

Pensando que era el orden de Dios pidió su pico y el sultán ordenó que lo trajesen y Şah se quedó allí con Ferhad. Ferhad, con el pico en la mano, se fue a la montaña rezando a Dios: “Mi Dios, yo soy un esclavo débil que sólo tú puedes ayudarme”, dijo, y pidió un pico de trescientos kilos y decidió acabar la excavación en cuarenta días pero no dijo “inşallah”⁵².

Versos

Lo que tenga que ocurrir ya ocurre

aunque tú estés tranquilo o no.

Ferhad metía el pico y cada vez sacaba rocas muy grandes mientras Hürmüz Şah nombró una criada llamada Gülbeyaz a Şirin para que le consolidara y a veces le traía noticias de Ferhad a ella y también a Ferhad de ella. Un día Şirin pidió que ella viese a Ferhad ya que así podría consolidarse Şirin y al volver le avisó que Ferhad pensaba en acabar el trabajo en la montaña en cuarenta días. Şirin empezó a llorar

⁵² İnşallah: significa “si Dios me permite”. Los musulmanes creen que si no se empieza a hacer algo diciendo esta palabra, la cosa finaliza con una tragedia.

pero después la criada le consolidó diciendo que después podría celebrarse su boda. Este día Hürmüz Şah y Hüsrev fueron a ver a Ferhad y vieron los leones, tigres y ogros al lado de él, Ferhad enterándose de que estaba llegando el Şah, hizo un señal a los ogros y ellos se marcharon y el sultán vino y vio las partes que excavó él. Ferhad cogía el pico diciendo “ay amor” y la metía entre las rocas que en seguida se convertían en polvo. El sultán y su visir le miraban con admiración. Hürmüz Şah y Hüsrev volvieron al palacio.

Un día Gülbeyaz pidió permiso de la esposa del sultán para ver a Ferhad. El día siguiente por la mañana ella pidió permiso del sultán y dijo a Gülbeyaz que sí que podrían verse con Ferhad. Y Şirin se puso muy contenta.

Versos de Şirin

Las llamas de amor han quemado al amante.

Que esté lejos de nosotros la distancia.

Qué difícil es la añoranza.

Que esté lejos de nosotros la distancia.

Dile a mi amante sonriente

Mi pena sólo se explica con la añoranza.

Dile a mi amante sonriente

Tengo miedo de que un día nos separemos.

Ya estoy acostumbrado a esta pena.

Los animales salvajes han sido mis amigos.

Tus palabras amargas para mí son un jardín de rosas.

Dile a mi amante sonriente.

Derramó sangre de los ojos y Gülbeyaz dijo estos versos:

No escribas, mi sultana, el poema de la separación.

Ven, mi sultana, ayúdame, hazme un favor.

Con esta pena no me hagas más triste.

Ven mi Şirin, hazme un favor.

Sin ti qué hago el jardín de las rosas.

Cuando me quedo sola, lloro sangre.

Con tu cara me consuelo.

No te vayas mi sultana, hazme un favor.

Mi sultana se me quema el corazón con tu pena.

Hazme un favor ,mi sultana.

Mis palabras son para tu bien ,mi sultana.

No me hagas llorar, haz un favor.

Gülbeyaz ha venido para suplicarte.

No me quemes en el fuego del amor.

Ayúdame a curar mi pena Şirin.

Si no encuentras un remedio a esto, quémame.

Gülbeyaz habló todo el día con Şirin. Aquella noche Şirin no pudo comer ni beber. “¿Me va a permitir ver a Ferhad el sultán?”, preguntaba. Aquel día el sultán

vino a ver a Ferhad y volvió a casa y dijo a su mujer: “Hoy he visto a Ferhad, le he sorprendido mucho porque le han circundado los leones, tigres y ogros”, dijo. “Esperaba que dejase de este amor mi hijo pues me ha lastimado mucho la situación de Ferhad, además si pasa algo a Ferhad, Şirin nunca se casará con mi hijo”, dijo. “Mañana Şirin puede verle, que hablen un poco”, dijo, y por la mañana vino la carreta, se subieron y se fueron. Ferhad, después de excavar la montaña, durmió un poco y en su sueño un anciano le dijo: “Hijo, no duermas que viene Şirin”. Ferhad mirando a su alrededor leyó este poema:

Sufriendo de este dolor aguanta.

Ten paciencia, Şirin, que Dios nos ayudará.

Un día estaremos contentos.

No llores mi Şirin, Dios nos ayudará.

No te quejes del amante.

No quemes la rosa.

Los que aguantaron antes, están contentos ahora.

Ten paciencia, mi Şirin, Dios nos ayudará.

Que los enemigos no te vean triste.

No pienses mal, di cosas buenas.

Que Dios te proteja de hacer cosas malas.

Ten paciencia, Dios nos ayudará.

A los sabios nunca les falta la reza.

A los generosos nunca les falta propiedad.

A los amantes nunca les falta el amor.

No llores mi Şirin, Dios nos ayudará.

Después dijo estos poemas:

Sé mía con esta pena.

Avísale que lloro, Dios mío.

Mi vida no se acaba.

Ayuda a los amantes, Dios mío.

No te dejaré aunque muera.

El alma nunca se separa del cuerpo.

No sé si quieres dejarme, mi Şirin.

O sólo es de preocupación, avísame Dios mío.

Soy un vagabundo.

El mundo derrama con mis lágrimas.

Que nadie viva esta pena.

Qué difícil es amar, Dios mío.

Ferhad dice:

No me quemes.

No me hagas sufrir.

No me hagas morir, sino divertir.

Envíame mi amor Şirin, Dios mío.

Vio a Şirin al leer estos versos y mientras derramaba sangre de los ojos cantó estos versos:

La separación me mataba mil veces cada día
Le agradezco a Dios que te vi y que sigues viva.

Versos de Şirin:

¡Ay Dios! no me quites la vida antes de juntarme con el amante
Por favor, acepta mi deseo, Dios único.

Y “mi querido amante, por mi amor has tenido mil penas, Ferhad, que Dios no nos separe”, dijo y Ferhad cogió saz y cantó:

Desde hace mucho te estoy esperando.
Y no vienes, mi querida, con ojos bonitos.
Me sale sangre de los ojos
No limpies las lágrimas amante, que le amo los ojos.

Derramó sangre de los ojos y después Şirin cogió saz y cantó:

Adiós mi sultán del corazón, Ferhad, adiós
Que mi vida sea el camino que pisas, adiós.
Con el fuego de tu amor he subido a las montañas.
Mi alma, adiós.

Después se separaron como la separación del cuerpo y el alma. Ferhad se quedó mirando a Şirin y cantó este poema que venía desde el más profundo de su corazón:

No hemos podido estar juntos ni un día

La luz de mis ojos, Şirin, se me ha ido el alma contigo.

Empezó a llorar y suplicó a Dios cada día excavando la montaña. Şirin seguía en el palacio. Un día el sultán fue a hablar con Ferhad, viendo su penosa situación tuvo piedad y quiso celebrar la boda con su amante. “Ya mi corazón no puede aguantarte ver la situación de Ferhad, dile a Şirin que le doy permiso para ver a Ferhad, así pueden hablar un poco”. Y Şirin se fue con Gülbeyaz y algunas chicas a ver a Ferhad y él leyó este poema:

No quemes el corazón de Ferhad.

Que eres el remedio, mi Şirin.

La rosa siempre sonrío.

Que sonrías al ruiseñor.

Mirándose a sus caras lloraron y Ferhad cogió saz y cantó:

Mis ojos han quemado por tu amor.

Estoy loco por tu amor pero no sé quemarme.

Con mil almas estoy en tu camino.

Pero no sé quemarme.

Şirin dijo:

Mi corazón, no sufras tanto.

El amor es el, equivalente de la separación.

Mi sultán escucha mis palabras.

Los que lloran mucho siempre llegan a sonreír un día.

Sale y se mueve como la luna.

Oscila caminando.

Que no pienses que no te amo.

Ya se enamora el amante si es guapo.

Şirin dejó saz y vio a Ferhad al excavar la montaña. “Que mi Dios no me separe de ti y a ti de mí”, rezó Şirin, y leyó este poema:

Mi deseo es el siguiente:

Que Dios no nos separe.

Mirando a la cara de Ferhad empezó a llorar, Ferhad miró a Şirin llorando: “Cariño, amor mío, no llores, nos faltan cuatro o cinco días para ser felices. Hürmüz Şah celebrará nuestra boda”, dijo y cantó:

Ya se irán las penas del corazón, vendrán los días de alegría

Celebraremos la boda y vendrán los días del gozo.

Y Şirin “Mi Ferhad, de camino hacía aquí se le ha roto una pierna a mi caballo que no es un buen señal” dijo y cantó:

¿En este mundo quién ha conseguido su deseo?

Nuestra situación también está en las manos de Dios.

Şirin y Ferhad se despidieron. Ellos volvieron al palacio. Şirin no consiguió dormir, por la madrugada tuvo una pesadilla. Soñó que un perro atacó a Ferhad y él no se podía salvar. Justo cuando le estaba atacando por segunda vez, en aquel momento Şirin se levantó y dijo a Gülbeyaz “Mi amiga, he tenido una pesadilla, le

pasaba algo malo a Ferhad, no sé si le han hecho daño los ogros a mi Ferhad”. Gülbeyaz “Que se convierta en algo bueno tu sueño, no te preocupes, los ogros siempre han ayudado a Ferhad para salvarse de los malos”, dijo. “No sé, Gülbeyaz, pero quiero volver a ver a Ferhad esta misma noche”, respondió Şirin. Gülbeyaz dijo: “Pero no está tan cerca que no podemos volver antes del amanecer y el sultán se enterará”. Şirin dijo: “Si Ferhad aún está vivo, me quedaré tranquila pero si ha muerto, yo también moriré. Adiós Gülbeyaz”, dijo y se fue. Mientras tanto Ferhad soñó que un anciano le decía: “Ferhad, no duermas. Viene Şirin y está sola”. Ferhad abrió sus ojos y vio a Şirin enfrente, dijo a Şirin: “Cariño, ¿qué te pasa?”. Şirin dijo: “Gracias a Dios, estás vivo” y leyó este poema:

Gracias a Dios te encontré vivo

Mientras esté viva que Dios no me separe de ti.

Y Şirin contó todo lo que soñó a Ferhad. Ferhad también se entristeció mucho pero no dijo nada a Şirin, sólo respondió diciendo: “Que se convierta en algo bueno tu sueño” y cogió saz y cantó:

Ya he bebido del vino rosa del amor

A partir de ahora si me muero no pasa nada.

Los ojos verdes de Şirin, me entristeció sus palabras

Si muero de esta pena, no te olvides de mí, Şirin.

Díme Şirin díme, este amor no puede acabar así

Cuando muera tu amante Ferhad, tú sigue rezando por mí.

El jardín de Ferhad se ha convertido en un castillo con la existencia de su amante.

Pero este sueño nos ha dado una señal: esta será la última vez que te veo.

Ferhad ha excavado esta montaña, cuando Sirin tuvo la pesadilla

Vino a verme y me ha puesto en el mar de las penas.

Lloraron los dos y Ferhad dijo: “Cariño, en tres días voy a acabar con la montaña, después se celebrarán nuestra boda”. Şirin dijo:

No dejaré de esperar mientras siga viva

Día y noche pensaré en ti y nuestras almas estarán en el jardín de las rosas.

Mi amor es eterno, mi amante Ferhad, adiós.

No te olvides de tu amante Şirin, adiós.

Hasta siempre que te cuide el Dios, mi Ferhad.

Aunque el alma se separe del cuerpo, se encontrarán.

Y sin mirar atrás se fue al palacio y lloró todo el día, Hürmüz Şah oyó que Şirin había ido al lado de Ferhad y dijo a la madre Hüsrev que si Hüsrev dejara de amar a Şirin, él celebraría las bodas de los dos amantes y la criada, aunque intentó mucho, no consiguió renunciar el amor de Hüsrev y dijo a Hürmüz Şah: “Mi sultán, si me permite, yo puedo encontrar una solución para la situación de Ferhad” cogió un plato de lokma⁵³ y lo trajo a Ferhad. Lloró allí diciendo: “Pobre, ¿para quién sufres tanto?”, dijo, y Ferhad: “Para mi Şirin”, contestó, y ella le contó que al pasar delante

⁵³ En la primera versión la dulce era helva que tenía un sentido pero aquí es un dulce normal que se come todos los días.

del palacio había mucha gente y allí preguntó a la gente de quien era aquel lokma; le dijeron que era de Şirin que había muerto la noche anterior. Ferhad dejó el pico a la tierra. “Estaba excavando la montaña para Şirin”, dijo. Diciendo “Dios” tiró el pico al cielo y Ferhad le puso a si mismo debajo de el pico, se le cayó al corazón y él murió. Esta vez llevaron el mismo postre como si fuera de Ferhad y se lo dieron a Gülbeyaz que vino al lado de Şirin llorando: “Tu amante Ferhad murió, se fue de este mundo dejándote aquí sola, a partir de hoy tienes que vivir con sus recuerdos”. Şirin se desmayó. Al cabo de una hora se levantó, y quiso ver a Ferhad con sus propios ojos y pidió permiso a la madre de Hüsrev que ella le permitió ir a ver a Ferhad por la mañana. Por la mañana, Şirin dijo a Gülbeyaz: “Si yo muero también, pon mis ropas tapada con una tela a una carreta y llévalas a Mehmine Banu y que me enterréis al lado de Ferhad”. Y después se fueron a ver a Ferhad. Le vio tumbado en la tierra y se acercó a él diciendo: “Me dejaste sola, a partir de ahora ya nos encontraremos en el otro mundo. Ya verás mi destino negro en un libro y de repente sacó una espada que guardaba dentro de su ropa puso el puño al pecho de Ferhad y se le dejó caer, la punta de la espada salió de su espalda, los dos amantes quedaron en sangre y Gülbeyaz cantó estos versos:

Los dos amantes murieron por su amor.

Que el Dios les una en otro mundo.

Queridos hombres, mujeres y niños, todo el mundo lloró por ellos, avisaron a Hürmüz Şah, y la criada mala vino a observar a quien decían que le mató un león y que su sangre cayó entre dos amantes. Hürmüz Şah enterró a los dos amantes pero de un cementerio salió una rosa roja y del otro salió una rosa blanca y justo en el momento de juntarse las dos rosas apareció una hierba negra en el medio.

Hoy en día todos los amantes van a sus cementerios para rezarles y pedir deseos amorosos. Pasamos a hablar de Gülbeyaz: ella hizo todo lo que dijo Şirin. Puso un mármol en su cementerio en el que escribió lo que dijo Şirin. También envió a Mehmine Banu la ropa de Şirin cubierta con una tela negra en una carreta y le escribió una carta. Mehmine Banu abrió la tela y vio la ropa de Şirin con manchas de sangre y empezó a llorar y leer este poema:

Cuando estabas viva yo no te he dejado ser feliz

Sin ti he quedado en este mundo, enredado de tu ropa de sangre.

En el palacio se concedió luto, todo el mundo se vistió de negro y ella se arrepintió mucho por no juntar a los dos amantes. Estuvo de luto cuarenta días. Puso la ropa de Şirin en una caja que de vez en cuando la abría y lloraba por ella. La historia de Ferhad y Şirin se acabó.

Cuando era pequeño mi maestro me contó esta historia.

Cuando yo lo escribía se quemó mi jarra.

Pensaba que nunca iba a ser de día.

Pero de repente salió el sol al contar esta historia.

Aproximadamente 1340

ANEXO III

ŞİRİN (EDICIÓN DE RADDLOFF TARANÇI) (§)

En unos tiempos vivía un soberano muy justo que no tenía hijos. Un día rezó y dio regalos a los pobres. Así que Dios le dio un hijo a quien llamaron Ferhat. Con este hijo demostró que era el amor verdadero.

Cuando nació el niño era grande como si tuviera tres o cuatro meses y después de tres o cuatro meses parecía como si tuviera dos años.

Un día el soberano fue a cazar acompañado de mucha gente. Al lugar donde estaban cazando, vino un ciervo hermoso que llevaba un colgante de oro, con perlas y muchas piedras valerosas. El soberano se dijo a sí mismo: “Quiero capturar este ciervo vivo para llevarlo a mi hijo. Puede divertirse con él”. Y ordenó a sus hombres: “No matéis al ciervo que lo quiero vivo. No lo hagáis escapar. A quien le haga escapar, le mataré”, dijo. Los hombres rodearon el ciervo pero éste se escapó saltando sobre la cabeza del soberano. El soberano dijo a sus hombres: “Que no venga nadie conmigo. Lo capturaré yo solo”.

El soberano siguió al ciervo que fue hasta la cima de la montaña. Al mirar a su alrededor, el soberano vio una tienda donde el ciervo también entró. Había alguien en la tienda: el dueño del ciervo que al verle de repente se asustó. Acarició al ciervo sentándose. El soberano, al verles, se bajó de su caballo y entró en la tienda. Con el hombre empezaron a charlar. El soberano preguntó: “¿Por qué vives aquí en esta montaña?”. El hombre contestó: “Yo era un comerciante famoso que hacía comercio en las ciudades. Un día fui a Jünen y un hombre hizo el retrato de su hija. Cuando vi el retrato, me enamoré de ella y debido al dolor de este amor perdí todo mi dinero. Me hicieron el retrato de esta chica y vine a esta montaña. Aquí todos los días, dos o tres veces, miro el retrato de la chica, después me desmayo y así pasan los días. Este ciervo es mío porque lo domesticué yo y ahora es mi mejor amigo.” Después de contar todo esto, dijo al soberano: “Le conté toda mi historia, ahora es su turno. ¿Qué hace aquí?”.

El soberano dijo: “Yo soy el soberano de este país. Con mis hombres cazábamos y de repente vi este ciervo. Ordené a mis hombres que me trajeran el

ciervo vivo y a quien lo hiciera escapar le mataría y el ciervo se escapó saltando sobre mi cabeza. A mis hombres les dije que no viniesen conmigo, que buscaría el ciervo solo. Seguí el ciervo, él entró en esta tienda y yo entré detrás de él. ¿Me puedes enseñar el retrato que trajiste de Junen?”. El comerciante le enseñó el retrato. El soberano al ver el retrato se desmayó. Después de recuperarse dijo: “Dame este retrato a mí”. El hombre dio el retrato al soberano. Él cogiendo el retrato se fue a donde estaban sus hombres y volvieron al castillo.

Después de traer el retrato consigo, el soberano no hablaba con nadie, ni escuchaba los problemas de su gente, solo miraba al retrato. Los sabios y visires dijeron: “Desde que el soberano trajo este retrato desde la montaña, no está bien. Es mejor que le quitemos el retrato”. Fueron a hablar con el soberano: “Desde que trajo usted este retrato no está bien. No habla ni le interesa la gente. Denos el retrato, es mejor que lo guardemos nosotros. Y usted vuelva a su trabajo.” El soberano aceptó todo y dio el retrato a los visires. Los visires lo pusieron en una caja y lo cerraron. El soberano, a partir de ese día, empezó a realizar su encargo como antes.

Mientras tanto, su hijo cumplió cinco años. Cuando tenía cinco años parecía un chico de quince años. Llevó su hijo a la escuela, y cuando la terminó en dos años, ya sabía todas las ciencias y hablaba setenta y dos idiomas. Cuando tenía siete años una noche soñó con la hija de un soberano que se llamaba Şirin pero no se lo contó a nadie. Con la pena de amor empezó a adelgazar. Los que le veían, pensaban que estaba enfermo. Al enterarse de la situación, su padre le llamó y trajo los mejores médicos y sabios de distintas ciudades pero ninguno le pudo curar. Los adivinadores dijeron que él se había enamorado de una chica. Para esta pena no había ningún medicamento. Los videntes contaron la situación al soberano y él les preguntó qué es lo que se tendría que hacer. Los videntes y los sabios dijeron: “Buscamos mejores arquitectos y decoradores y construimos siete casas en siete lugares distintos y cada noche hacemos fiesta en una de estas casas para divertir a Ferhat. Así puede olvidarse de la chica y quitarse la pena de amor. Mientras construyan las casas, a él le llevamos a la montaña a cazar, así puede olvidarse de su amante.” El soberano aceptó todo lo que dijeron ellos.

El soberano envió esta información a distintas ciudades y llamó a todos los constructores, decoradores y los que venden materiales de construcción para

construir estas casas para su hijo. Mientras ellos construían las casas, llevaron a Ferhat a cazar. El soberano dijo: “Quien haga hablar a mi hijo, le daré mucho oro”. Los hombres intentaron hacer hablar a Ferhat, mencionando distintos temas, pero Ferhat no dijo ni una palabra. Fueron a las montañas. Ferhat, al ver a los animales, empezó a correr detrás de ellos pero nunca dijo ni una palabra. Por lo tanto, los hombres dijeron al soberano: “Nada consuela a Ferhat ya que no habla nada”. El soberano preguntó: “¿Qué podemos hacer ahora?” Y los sabios contestaron: “Le llevamos al lado de los constructores ya que hay muchos artistas allí. Al ver a ellos no pensará en su amante”.

Le llevaron todos los días al lugar donde trabajaban los artistas pero tampoco soltaba una palabra. Aunque sí que aprendía todas las artes manuales.

Las casas se acabaron en tres años. Eran casas tan bonitas que nadie había visto algo semejante. Al terminar las casas, el soberano llevó a Ferhat para enseñárselas. Ferhat tampoco dijo nada al ver las casas. Cuando entraron en la séptima casa, Ferhat vio una caja. Al ver que la caja estaba cerrada con una llave preguntó a su padre: “¿Papa, qué hay dentro de esta caja?”. El soberano se puso muy contento al oír las palabras de su hijo, pues al final habló. Dijo: “Esta caja está cerrada y no sé qué hay dentro”. Ferhat dijo: “Puedes abrir la caja que quiero ver lo que hay dentro”. Al oír las palabras de Ferhat, abrieron la caja y vieron que llevaba el retrato de Şirin dentro. Ferhat encontró un papel dentro de la caja, cogió el papel y al ver el retrato de su amante se desmayó y quedó postrado en el suelo como si hubiera muerto. Su padre, al ver a su hijo en el suelo, pensó que se había muerto y se enfadó consigo mismo por haberles hecho abrir la caja y empezó a llorar. Los visires y los sabios oyeron al rey como lloraba y entraron en la habitación y preguntaron al rey qué había pasado y el rey les contó todo. “Hay un retrato en la caja. Ferhat, al ver el retrato murió”, dijo. Los sabios se enteraron de que no había muerto. Dijeron al soberano: “Ferhat no se murió sino que se desmayó al ver el retrato de su amante”. Le hicieron oler un medicamento y Ferhat volvió en sí. Preguntó por el retrato y al mirar a éste volvió a desmayarse. Los sabios dijeron: “Que no le enseñe nadie el retrato, al verlo su enfermedad se empeora” y cerraron el retrato en la caja e hicieron a Ferhat volver en sí. Pero esta vez no le dejaron ver el retrato.

Ferhat empeoraba cada día. Hacían una fiesta en una de las siete casas cada día para divertirlo. A pesar de todo esto Ferhat no pensaba en nada más que en su amante y no hablaba con nadie. Así que todo lo que hizo el soberano se quedó en nada. A los sabios, el soberano preguntó: “Hicimos mil y una cosas para curar a Ferhat pero él no ha mejorado. ¿Qué tenemos que hacer ahora?”. Los sabios dijeron: “El medicamento de un amante es su amante, que se vaya a Jünen con algunos soldados; que vaya al lugar donde vive su amante. Solo puede curarse al encontrarse con su amante”. El soberano dijo: “Haré todo lo que habéis dicho. Que se preparen para el viaje de mi hijo y que elijan los soldados para que le acompañen”.

Los visires y soberanos se prepararon para el viaje de Ferhat y eligieron quinientos hombres que eran los compañeros de la escuela de Ferhat. Cuando lo preparaban todo, avisaron al soberano y enviaron a Ferhat con quinientos hombres a Jünen. El soberano, que se puso muy triste al separarse de su hijo, lloró mucho pero no teniendo más remedio, continuó gobernando a su país como antes.

Después del viaje de varios días con sus amigos, Ferhat les dijo: “Quiero continuar a buscar a mi amante solo. Volved a vuestro país”. Y les envió a su país dando recuerdos para su familia y sus amigos.

A partir de ese día, Ferhat viajó solo. Al cabo de unos días vino al lado de un río que era muy grande. Allí subió a un barco con quinientos comerciantes. Cuando el barco llegó a mitad del río comerciantes del barco vieron tres barcos más. Al ver estos tres barcos, los hombres empezaron a suspirar y llorar. Ferhat preguntó: “¿Por qué lloráis?”. Y los hombres contestaron: “En estos barcos hay ladrones y bandidos. Al acercarse a nuestro lado nos matarán y van a robar nuestras pertenencias. Lloramos por el miedo que les tenemos”. Al oír estas palabras Ferhat dijo: “Tráiganme un arco y tres flechas, venceré a los bandidos”. Los hombres le trajeron un arco y tres flechas pero a Ferhat no le gustaron el arco y las tres flechas que le trajeron, por eso en el barco él mismo hizo un arco y flechas. Los bandidos les tiraron fuego y Ferhat lanzó flechas hacía este fuego e hizo que el fuego volviera hacía los barcos de los bandidos y se quemaran con su propio fuego. Así los bandidos de los tres barcos se murieron. Los comerciantes se sorprendieron mucho de lo que hizo Ferhat. Al llegar a la costa quinientos comerciantes dijeron a Ferhat: “Si no estuvieras tú a nuestro lado, los bandidos nos matarían. Has salvado nuestra vida, ya somos tus esclavos”. Ferhat dijo:

“Continuad vuestro viaje, os no necesito para seguir mi camino”. Mientras tanto el comerciante más rico, Şepir, dijo: “Este solo puede ser el hijo enamorado del rey que busca a su amante, es un chaval muy valiente y fuerte. Yo también sufrí de amor, le voy a preguntar si se va al país de su amante, le acompañaré en su viaje”.

Al despedirse de los comerciantes Ferhat, Şepir dijo: “Quiero hablar con usted, primero nos contamos nuestra historia, después que cada uno siga su camino”. Ferhat lo aceptó. Şepir preguntó: “¿A qué jardín pertenece usted? ¿Al de la flor? ¿A qué viña pertenece usted? ¿Al del ruiseñor? ¿De dónde viene usted? ¿Lo que le lleva hasta aquí es el dolor del amor? Cuéntame todas sus penas a mí. Ah pues, yo sufrí durante toda mi vida. Han pasado muchas cosas y sufrí el dolor del amor porque he vivido todos los dolores en este mundo.”

Al oír las palabras de Şepir, Ferhat se relajó y contó todos sus problemas. Contó a Şepir que era un hijo de un soberano, que cuando tenía siete años soñó con Şirin que después se enamoró de ella, su padre le construyó siete casas; que un día dentro de una de estas casas vio una caja cerrada que al abrirla vio el retrato de Şirin y que al verlo se desmayó y que su dolor aumentó pasando los días; que su padre le dio quinientos hombres a su orden y les envió a Junen. Şepir, al escuchar todo esto, dejó todos sus pertenencias a los pobres; dejó a sus esclavos, y se fue con Ferhat siendo su ayudante en el camino hacia Junen. Normalmente Şepir era pintor y pintaba muy bien.

Así los dos viajaron juntos durante algunos días y al final llegaron a las cercanías de Junen. Allí había una montaña donde se veía mucha gente detrás de una nube de polvo.

Ferhat dijo: “Vamos al lugar donde sale polvo. ¿Qué hacen las personas allí? Vamos a ver”. Fueron allí y cuando llegaron vieron que la gente estaba excavando un túnel.

Ferhat preguntó: “¿Por qué excaváis este túnel?”. La gente dijo: “Nuestro soberano murió. Al trono, subió su hija Şirin. Para llevar el agua a la cima de la montaña y para construir allí un palacio y un jardín, nos hace excavar la montaña. Estamos excavando tres mil personas desde hace tres años pero aún no hemos conseguido acabar, pues los lugares que excavamos por el día se destruyen por la