



y leyendas populares en España y en Yugoslavia

**НАРОДНЕ БАЛАДЕ И ПРЕДАЊА
У ШПАНИЈИ И ЈУГОСЛАВИЈИ**

Actas del Coloquio Internacional 5 de abril 2002. Facultad de Filología

Зборник радова с Међународног научног скупа 5.април 2002. Филолошки факултет

EL USO DE LA FÓRMULA ÉPICA EN LA COMPOSICIÓN DEL MOTIVO DE LA MUERTE DE LA PROMETIDA

Mirjana Detelić

Instituto de Balcanología SANU

Las fórmulas épicas, como *techne* universal del canto épico, son una cuestión general con la cual, tarde o temprano, tiene que enfrentarse todo aquel que investiga la poética de los géneros literarios orales. Durante los últimos cien años, desde van Gennep¹ hasta Perry, Lord y sus seguidores,² las fórmulas épicas han sido varias veces el centro de atención de la opinión científica, siempre como parte de la famosa «cuestión homérica». En este contexto, éstas obtuvieron una definición, una detallada elaboración y una gran popularidad, utilizando la ventaja comparativa que los temas literarios capitales -como Homero- tienen en relación con los demás. Sin embargo, desde el punto de vista de las poéticas orales, *la homerología* no es un buen marco para estudiar las fórmulas épicas, porque al seguir la comprobación de sus propias hipótesis, desatiende la cuestión poética principal respecto a las fórmulas: el tipo y las dimensiones de su alcance.

Bajo conceptos generales de la teoría del cliché, también las fórmulas *son* un tipo determinado de cliché poético, «el alcance profundo» es un término que se relaciona con la tensión entre el significado «traído» y el «aportado». Por ejemplo, en los refranes, que tienen una estructura de tropo dentro del tropo, el campo semántico queda siempre abierto, ya que con cada nuevo uso del refrán se

¹ Traducido al español por Đorđina Trubarac y Jenny T. Perdomo González. El texto serbio leído en el Coloquio no publicamos aquí dado que ya ha sido publicado. Ver: Мирјана Детељић, *Употреба епске формуле у изградњи мотива смрти под прстеном*, Глас Одељења језика и књижевности САНУ, CCCXCIV/19, 2002, 37-48.

activa una fuente potencial de sus significados adicionales. Para que esto sea posible, el refrán debe «trabajar» de una manera que se podría definir, más acertadamente, como «dispersión lineal». La red de su extensión o despliegue³ forma *los puntos de intersección del significado traído y del aportado*, o sea, los usos viejos y nuevos en cada caso individual. Así se forman ricos meandros y el significado se amplía pero no se hace más profundo.

Este proceso, para actuar ahondando, debe orientarse hacia el otro lado. En ese caso, el impulso para activar nuevos significados no viene ya del uso del cliché, sino de la situación inicial que lo ha generado. En los refranes esta posición inicial está expuesta en la superficie y agotada, por lo que ya no se considera una fuente de nuevas informaciones relevantes. Al contrario, la fórmula épica, bajo determinadas condiciones, «trabaja» verticalmente. En el plano de la poética esto se manifiesta como una interacción de planos «permiabilidad entre niveles», con la cual se logra la relación entre estratos de significado distintos tanto por su antigüedad como por su tipo, lo que es, precisamente, la característica que hace que una simple serie idiomática de primer grado forme un hecho literario de segundo grado, es decir, un texto poético.

No hace falta comprobar adicionalmente que los poemas largos no son adecuados para este efecto de la fórmula épica y que se puede deducir, hasta como regla, la tesis de su proporcionalidad inversa: cuanto más larga la canción, menos activa la fórmula. A esta tesis le añade peso la característica general del canto oral, que para que sea posible tiene que mantener en equilibrio sus dos tendencias opuestas pero imprescindibles: la *restrictividad* (tendencia hacia la condensación y la economía en la elección de recursos poéticos) y el *abundamiento* (inclinación hacia un enriquecimiento por medio de la multiplicación y el desarrollo de todo lo que ya había sido escogido anteriormente).

En los poemas largos (más de 2000 versos) los distintos elementos del argumento muestran una clara inclinación hacia el abundamiento: un gran número de personajes, de episodios, una gran ramificación de la fábula y, por lo tanto, un gran número de segmentos para encadenar y de pequeñas unidades, que luego hay que acoplar en una mayor. Este sistema de despliegue lineal de grandes números crece a costa de la posibilidad de la acción profunda de las técnicas escogidas, y éstas (las posibilidades) entran por esa razón en fase de *restrictividad*. Hay que tener en cuenta que todos los poemas recogidos en su tiempo por Perry y Lord de los cantores musulmanes en Bosnia, especialmente de Salih Ugljanin y Avdo Mededović, pertenecían a este tipo y se acercaban por su longitud a las epopeyas clásicas. De esa manera, toda la acción profunda de la fórmula épica quedaba en ellos prácticamente imposibilitada, y probablemente sea este el mayor motivo de que en la definición de Perry y Lord la fórmula épica no pueda ser más que recurso auxiliar en el proceso del canto oral.

No hay duda de que cada vez que el cantor está obligado a orientar su concentración, necesaria para interpretar un poema largo y llevarlo hacia un desarrollo lógico de la narración, una equilibrada relación entre personajes y una

correcta ordenación de los episodios, el cantor emplea fórmulas, como recurso mnemotécnico que le facilite ese «trabajo» y, no como sofisticada técnica poética que le exija un esfuerzo adicional. Esto está en sintonía con la propia naturaleza del canto épico. Al contrario, cuando la dispersión lineal es poca (cuento corto, argumento simple, pocos episodios, pocos personajes y un número relativamente pequeño de versos), es más fácil tener bajo control todos los recursos poéticos, incluida la fórmula épica, siendo así posible el trabajo en su acción profunda sin grandes riesgos. De esta forma, muy empíricamente, se obtiene «la masa crítica» de 200 hasta 500, máximo 1000 versos, como material lingüístico, cuyo volumen es óptimo porque, desde el punto de vista mnemotécnico, no representa un esfuerzo ni para el cantor, ni para su público. Con este volumen han sido creados los mejores poemas en idioma serbo-croata, empezando por *El casamiento de Dušan* (690 versos), y *El inicio de la rebelión contra los dahias*⁴ (629 versos), hasta *La madre de los Jugović* (85 versos), y *El casamiento de Milić, el alférez* (284 versos), sobre el cual trataré de mostrar qué puede hacer una fórmula cuando se le brinda la oportunidad y cómo ella «trabaja» en un texto del máximo valor literario.

En el poema de Milić, el alférez no canta su casamiento, aunque así lo dice el título, sino el intento de casarse, que termina trágicamente. El primer verso de este poema es, a la vez, la primera fórmula del mismo, la fórmula del milagro: «¡Dios mío, qué maravilla más grande!», tras la cual sigue la fórmula clásica de las nupcias: «Cuando quería casarse Milić, el alférez», con una continuación inesperada: «Visitó tierras y ciudades, / Desde el levante hasta el poniente, / Ninguna doncella para sí encontró / Por soberbio, en todas un fallo halló».

Es conocido que el milagro se hace ambivalente cuando pasa del contexto sacro al épico: en vez de trascender las categorías del bien y del mal, inevitable en el ambiente sacro, éste se parte en dos, pero mantiene como igualmente importantes y potentes tanto sus connotaciones positivas como las negativas. Cuál de éstas se activará y cuándo depende del tipo de texto con el que se complementa la fórmula y del lugar en el texto donde se realice el complemento. En el caso del alférez Milić, el complemento comienza inmediatamente y el texto que continúa sirve para formular y poner en primer plano las desviaciones del modelo ritualmente aceptable en el complejo de costumbres y ritos de la boda y de contracción de parentesco: la soberbia pecaminosa («Por soberbio, en todas un fallo halló»), la negligencia condenable con las reglas protocolares del ritual («Ni pidas la mano, / Ni des la manzana, / Sino vete reuniendo a la comitiva engalanada, / Vete y llévate a la moza de Vid») y la selección errónea del protector de la acción emprendida («Vinimos confiando en Dios y en la suerte»)⁵. Todo lo que sigue después - la novia «con fallo», una de las nueve hermanas capaces de provocar la maldición (un tipo de mal de ojo), la activación de la maldición por la magia de las palabras, la muerte de los novios (primero la de ella y después la de él) - prácticamente ya está preparado por la descripción del comportamiento

ritualmente irregular en la parte introductoria del poema.

En el curso de la fabulación del argumento, el milagro aparecerá cinco veces más, utilizado con gran puntualidad, como se comenta en los trabajos teóricos:⁶ en los versos en los que se da aciegas información sobre la muchacha, es decir, indirectamente, «de segunda mano» («¡Mas mira un milagro repentino!», verso 8, «Mas un milagro yo te contaré», verso 20, «Milagros la gente dice de ella», verso 24) y en los versos en los que se describe su efecto inmediato en los presentes, la impresión «a primera vista» y «viéndola» («¡Mas, mira milagros, mas mira honores!», verso 114). En esta segunda parte, los versos:

Los convidados asombrados se callaron,
Hacia la tierra negra sus ojos apuntaron,
Maravillados por su hermosura. (91-93)

tienen una importancia especial por lo que sigue después de ellos: los famosos versos, frecuentemente citados, donde Milić admira la belleza de su prometida:

¿Es que de oro la has fundido?,
¿Es que de plata la has forjado?,
¿Es que del sol la has robado? (95-97)

Cuando tenemos en cuenta que el *urok* -o, como también se le llama, el *počudište*- es un demonio que se activa con palabras,⁷ o sea, con admiración hacia alguien o algo muy bello o próspero (generalmente un niño, una muchacha, un mozo, un animal joven) entendemos fácilmente que Milić el alferez es prácticamente, aunque sin querer, el verdadero asesino de su prometida, puesto que se abstuvo de admirar su belleza. Los convidados a la boda, que en la misma ocasión bajaron la cabeza y se quedaron callados, se mostraron respetuosos, mucho más prudentes y, de esa manera, en una atípica situación épica, aseguraron para el poema un punto de referencia, un parámetro según el cual se puede evaluar la medida de la desviación del modelo de comportamiento establecido. Esto hace del acto de Milić un error trágico, pero no le niega la ejecución, porque, una vez activado, el numen ya no está sometido a control en el mundo de los humanos. De esta forma, la responsabilidad por el sentido, el desarrollo y el resultado de los hechos relatados en el poema está clara y simplemente transpuesta a un mundo de fuerzas superiores.

La línea vertical así formada no es una figura estilística, sino *el eje vital de la existencia de la poesía épica en general, siendo la que asegura la continuidad entre niveles de significado de distinta antigüedad y de distinto origen*. Su desvelamiento es posible en la medida en que la tradición, dentro de la cual ellos tienen sentido, se mantenga todavía viva y comprensible.

De acuerdo con esto, los versos que siguen a los citados:

Cuando ellos por el bosque viajaban,
El *urok* alcanzó a la novia que iba a caballo (147-148)

no son sólo un marcador de la mitad del poema, es decir, del punto desde el cual empieza el cambio y se abre una serie de hechos trágicos anunciados al comienzo, sino que también son una fórmula que abre todo un complejo de cuestiones relacionadas, difíciles de resolver sin el conocimiento de categorías fundamentales de la cultura tradicional, es decir, sin que uno se adentre en sus ideas básicas sobre éste y el otro mundo, la vida y la muerte, el terreno profano y el sagrado, etc.

En este sistema, la muerte provocada por el *urok*,

El guardián bajó a la novia del caballo,
Y la tendió en el prado verde,
Él la tendió, ella el alma entregó. (178-180)

silenciosa y sin sangre, como siempre cuando se muere a manos de una fuerza superior,⁸ no sucede en el bosque casual⁹ o arbitrariamente, sino porque el bosque es el lugar ctónico al que el *urok*, las maldiciones y otras fuerzas malignas parecidas se envían según el modelo mágico, porque les pertenece como lugar desierto, ajeno, que no se somete al poder del hombre.¹⁰ El que muere en un lugar como este, se queda en él, no sólo porque es un sitio ritualmente impuro (con lo que el muerto tampoco puede ser acogido en un cementerio consagrado por el culto), sino también porque está donde tiene que estar: en el mundo de los muertos donde su existencia continúa de forma especial." Esa *doble funcionalidad* es propia de todo lo que ocurre en el bosque. El poema no improvisa al decir que el agua que mana junto a la cabeza de la muchacha, el banco que está junto al agua y los rosales, a ambos lados, están destinados a los vivos: para que los sedientos beban, los fatigados descansen y los jóvenes se adornen «para el alma de la hermosa muchacha». Sin embargo, el poema no tiene necesidad de explicar lo que su auténtico público ya sabe; que todo lo que se hace «para el alma», en realidad *pertenece* al muerto: el agua porque siempre está sediento, el dinero (ducados y groses), para redimirse, la rosa, para atarle el alma. Puesto que en el bosque se reúnen dos mundos opuestos, es un lugar con dos realidades, *el lugar de paso y*, por lo tanto, un lugar peligroso. Sin embargo, es allí donde la novia de Milić está enterrada hacia el este, «allí por donde nace el claro sol».

Con los sables el ataúd tallaron,
Con machetes la tumba escavaron,
Enterraron a la moza hermosa,
Allí por donde nace el claro sol. (190-194)

Si no fuera por este entierro hacia el este, el paralelismo entre las muertes de Ljeposava y Milić no se podría decodificar como una figura poética. Esto lo

indica el propio texto:

Cuando vino Milić, el alferez,
Él se tendió sobre la carna blanda,
Apenas se tendió, su alma entregó.
(243-245)

Con los sables el ataúd tallaron,
Con machetes la tumba escavaron,
Enterraron a Milić, el alferez,
Allí por donde se apaga el ardiente sol.
(252-255)

vinculando la muerte de Milić a un espacio positivamente marcado (la casa), y orientando su tumba al lado contrario (hacia el oeste, «allí por donde se apaga el ardiente sol»), la posición diametralmente opuesta a la de su prometida, así la muerte de Milić queda vinculada al culto de los muertos, donde esta dirección está estrictamente determinada en un espacio consagrado como lo es el cementerio.¹² Así, gracias a la dominación del código espacial, se reúnen alrededor de un elemento de identidad (la muerte por una fuerza superior) toda una serie de oposiciones binarias de importancia esencial, tanto para la épica como para la tradición a la que ésta pertenece: oeste - este, casa - bosque/monte, lo masculino - lo femenino, lo ritualmente puro - lo ritualmente impuro. Podemos decir libremente que tal paralelismo no se mantiene en lo que en él se manifiesta como idéntico, sino precisamente en aquello que es diferente en lo igual.

El efecto inusual de la codificación espacial dominante no se puede abarcar en su plenitud hasta que las parejas de oposiciones no se dividen en dos clases paralelas, creando así dos series opuestas. Lo primero que notamos es una colocación inesperada de los lados occidental y oriental: tal y como se presenta aquí y desde el punto de vista de la cultura tradicional, ésta debe considerarse incorrecta.¹³ Sin embargo, el poema traduce este rasgo de segundo grado (cómo tiene que ser el espacio respecto a la norma superior y más rígida de comportamiento ritual) al código de primera clase, obviamente para poder construir, a base de esto, distintas relaciones más complejas. Precisamente por eso insiste en la relación oeste - masculino y este - femenino, no sólo hacia la mitad del poema (el entierro de los prometidos), sino también hacia el final - en un lugar marcado y por lo tanto potente, cuando la madre de Milić se dirige al sol del poniente y al del levante como si fueran su hijo y su nuera.¹⁴

Cuando el sol en el poniente estaba
Entonces salía la madre de Milić,
Ella hablaba, mientras hacia el sol miraba:
«¡En gracia he caído, gracias a Dios!
¡En gracia he caído, allí viene mi hijo!
¡Viene a su madre, vuelve de la caza,
Trae a su madre toda clase de piezas!»
Mas el hijo no aparecía y su voz no se oía.
(266-273)

Cuando el sol en el este estaba,
Fuera salía la madre de Milić,
Al sol miraba y así hablaba:
«¡En gracia he caído, allí viene mi nuera!,
Viene del agua, trae el agua fría,
A mí, anciana, me quiere suplir!»
Mas la nuera no aparecía y su voz no se oía.
(274-280)

Es difícil creer que la épica cometa errores en asuntos tan importantes, y que además los repita.

Sin embargo, lo que es probable y posible, y ocurre habitualmente, no sólo en la épica sino también en la literatura oral en general, son distintas formas y tipos de contaminación producidos generalmente por dos razones: por solaparse dos o más géneros dentro de un mismo texto, y por solaparse distintos niveles de significado dentro de un mismo género. En nuestro caso, es posible encontrar indicaciones para ambas cosas.

Volviendo hacia atrás, el nivel más superficial es seguramente el que no problematiza las relaciones *lo masculino - lo femenino*, *lo ritualmente puro - lo ritualmente impuro*, sino que las asume como un elemento determinado del complejo de rituales y costumbres de boda. Puesto que tanto la épica como la lírica tienen soluciones para este nivel, no hay razones para que los géneros se solapen, como así sucede. Debajo de este nivel, el plano semántico de la oposición *casa - bosque*, siendo uno de los principios más generales y generativamente más potentes de la cultura tradicional, abarca el nivel anterior y lo amplía con nuevas relaciones (este mundo - otro mundo, los vivos - los muertos, el hombre - el numen, lo propio - lo ajeno). A través de la actuación del *urok*, el hombre -como causante de la muerte por medio de la magia verbal- aparece aquí por primera vez con las indicaciones del principio letal. En la oposición lo masculino - lo femenino, le pertenece, en este caso por naturaleza, el lado occidental con todas las consecuencias que surgen de ello. Por su parte, el bosque -como lugar de paso- tiene el poder de cambiar la connotación de lo que ocurre en él y de convertir las características momentáneas en permanentes. Así, la momentánea impureza ritual de la prometida se hace eterna a través de su muerte y permanencia en el bosque («lejos de mis casas y lejos de las tuyas»), al igual que la momentánea característica ctónica del novio, que después de haberle permitido salir sano y salvo del bosque, llega a volverse permanente y le hace imposible su vida en casa.¹⁵ La activación del mundo demoníaco (el *urok*, la suerte, el designio, el destino) en el lugar que les corresponde y la actualización del pleno poder de su acción, pertenecen a uno de los planos mitológicos inferiores donde las funciones abstractas de las antiguas deidades paganas se concretizan y pasan a la fase de nominación.¹⁶ En este plano nos encontramos con el primer caso en el que un género solapa al otro, puesto que toda una serie de cantos de boda describe la partida de la comitiva de la boda con la novia como su raptó y muerte, y su despedida como un llanto ritual.¹⁷

Finalmente, en el plano más profundo de significado, donde la oposición este - oeste se ramifica en parejas: el sol claro del levante - el sol ardiente del poniente, la nuera - el hijo, Ljeposava - Milić, los solapamientos son plenamente bivalentes, vinculándose por su significado al ciclo de mitos solares y, por las cuestiones de género, a la lírica ritual. Los indicios de ello que el poema ofrece son múltiples e importantes, empezando con la ya citada descripción de la prometida de Milić y de su efecto en los presentes:

A través de los velos, la cara brillo,
Y los ojos de los presentes se deslumbraban,
De la nobleza del rostro y de los vestidos.

hasta la fórmula del movimiento de Milić en forma de fraseologismo («Viajaba por tierras y por ciudades, / Desde el levante hasta el poniente»). Para todo esto se pueden encontrar en los cantos líricos paralelismos conservados y desarrollados. Precisamente gracias a ellos podemos atenuar la medida en la que hay que hacer las conjeturas en cuanto a los atributos solares de los participantes en los ritos de boda:

¡Alégrate, madre del novio!
Tres soles te alumbraron las casas:
El primer sol, el mozo y la moza,
El segundo, los padrinos y los cuñados,
El tercer sol, el cortejo engalanado. (Vuk, I, 77)

el oeste como la dirección del movimiento masculino al llevarse a la muchacha:

El sol se está poniendo, pronto se pondrá,
La novia está saliendo, pronto se irá. (Vuk, I, 59: 1, 2)

el este como el lado femenino:

El hada a Jovo decía:
¿Por qué mides el campo con la lanza?
Vuelve hacia el lado derecho,
Al lado derecho, hacia el levante,
Donde baila un *kolo* precioso,
Allí está tu prometida,
Llena está de todo el bien,
De rosas primaverales,
De collares de perlas. (Vuk, I, 92: 6-14)

y, finalmente, la posición ambigua de la novia bajo el velo, cuyo rito de paso simbólicamente se deja a medias:

Blanca niña, blanquísima,
del atardecer, al amanecer,
y del amanecer para siempre. (Vuk, I, 124)¹⁸

Igualados con el sol del levante y del poniente, yaciendo en las tumbas orientadas de manera opuesta, Ljeposava y Milić -a la luz que sobre ellos arroja la lírica ritual- en realidad se miran a través de la eternidad. Así, el casamiento del héroe terrenal, interrumpido por la fuerza superior -*gracias exclusivamente a*

los recursos poéticos del poderoso lenguaje de la poesía épica- se realiza como el matrimonio sagrado de los símbolos divinos que datan de los comienzos de la historia de la humanidad.

Aquello que la lírica no consigue porque está unida al rito y lo que la épica, sin embargo, sí que puede (probablemente por haber cortado esa conexión mucho tiempo atrás) se deja ver de todo lo que aquí hemos expuesto como dualidad del universo literario del poema épico, como posibilidad de cruce de dos realidades: de la humana y de la divina, es decir, de la épica y de la mítica.¹⁹ La imagen del mundo que así se proyecta se puede calificar, con todo derecho, de mitopoética.

No hay duda de que *El casamiento de Milić, el alférez* no es un poema corriente. Sin embargo, todo lo que en este análisis se ha mostrado como más importante es aplicable a la poesía épica en su totalidad, porque pertenece a las cuestiones poéticas generales que, por su amplitud e importancia, evidentemente sobrepasan todo caso particular, por muy extraordinario que sea. En primer lugar está la *bi-unidad* que caracteriza al universo literario del poema épico como consecuencia de la imagen mitopoética del mundo que se encuentra contenida en ella. Cada personaje, cada acontecimiento, cada «historia» que el poema trata, existe simultáneamente tanto en el plano horizontal del mundo «normal», pero dramatizado acorde con el mundo épico, como en el plano vertical de su entorno mítico, partiendo desde arriba hasta la profundidad.

Deslizándose así a lo largo de los ejes de proyección, la narración pone en marcha los puntos de su intersección y, al reconocerlos como límites de la composición del texto, los señala de manera especial para destacar su importancia. El recurso a través del que habitualmente se consigue esto son las fórmulas épicas.

La fórmula épica es un recurso de estrategia poética cuyo uso se puede seguir en una ancha escala deslizante que empieza con la transferencia de la información referente sobre la manera en la que un texto nace y «trabaja» por sí solo, y termina guardando y revelando la información profunda sobre la manera en la que la tradición «trabaja» dentro y fuera del texto. Entre estos dos puntos opuestos permanecen continuamente aquellos dos procesos que ya hemos mencionado al principio. En el caso ideal estas dos corrientes están equilibradas, y es entonces cuando nacen poemas antológicos como *El casamiento de Milić, el alférez*. Si el equilibrio se ve afectado por cualquiera de los lados, el texto pierde una de sus funciones vitales y, así, con el aumento de los factores restrictivos, se obtienen los poemas - crónicas (por ejemplo los poemas montenegrinos sobre enfrentamientos entre las tribus y los turcos o dentro de las mismas tribus). Mientras que con el aumento más o menos incontrolado del principio de la abundancia, se crean poemas con indicios claros del desorden estilístico y estructural.

De qué forma y con qué éxito se utilizarán las fórmulas dentro del poema épico, depende directamente del equilibrio de estos dos mecanismos. Puesto que en su totalidad la poesía épica es un fenómeno fluctuante en el que coexisten continua y simultáneamente *todas* sus posibilidades (las buenas y las malas, las

conseguidas y las malogradas, las anotadas y las sin anotar), no se puede hablar de su desarrollo y de su evolución. Las fórmulas -al igual que todos los demás recursos poéticos propios de la poesía épica- ofrecen una imagen adecuada de ello y, siendo ellas una cuestión específica de la poética épica, hace falta investigarlas *caso por caso*. Igual que los mejores poemas que les prestan el contexto.

ANEXO

EL CASAMIENTO DE MILIĆ, EL ALFÉREZ (Vuk, III, 78)

1. ¡Dios mío, qué maravilla más grande!
2. Cuando se casaba Milić, el alferez,
3. Viajaba por tierras y por ciudades;
4. Desde el levante hasta el poniente,
5. A ninguna doncella para sí encontró
6. El caballero apuesto en todas un fallo halló.
7. Olvidarse del matrimonio él ya quería,
8. ¡Mas mira una maravilla repentina!
9. Por la mañana, un Santo Domingo,
10. Milić, el alferez, temprano madrugó,
11. Para ir a la iglesia de Mileševa a misa.
12. El designio designó que frente a la iglesia
13. Él se topase con el vaivod Maleta,
14. Desde la blanca ciudad de Kolašin.
15. El vaivod Maleta así le decía:
16. «¡Ay, por Dios, alferez Milić!
17. Viajaste por tierras y por ciudades,
18. Desde el levante hasta el poniente,
19. Y a tu gusto no encontraste a ninguna.
20. Mas de una maravilla yo te hablaré:
21. Hay para ti una moza hermosa,
22. En Zagorje, al lado del oscuro mar,
23. En el hogar de aquel Vid Maričić.
24. Maravillas dice la gente de ella:
25. De esbelta cintura, de alta estatura,
26. Los sus cabellos - ramilletes de seda,
27. Los sus ojos - dos piedras preciosas,
28. Las sus cejas - sanguijuelas marinas,
29. En sus mejillas, dos rosas bermejas;
30. Sus dientes son collares de perlas,
31. Y su boca es una caja de azúcar;
32. Cuando habla, arrullan las palomas,
33. Cuando se ríe, se derraman las perlas,
34. Cuando mira, es una halcona gris,
35. Cuando pasea, es una pava real,
36. Hermano mío, toda ella es hermosa,
37. A muchas leguas no tiene par.
38. Y Vid un buen suegro te será.

39. Bueno para ti y para tu hogar.
40. Bien me parece, querido hermano,
41. Que tú a Vid le vas a gustar,
42. Sin una palabra te la va a dar.
43. No hagas esponsales, ni llesves la manzana,²⁰
44. Vete reuniendo el cortejo de la boda,
45. Vete y llévate a la moza de Vid.»
46. Deseoso de hacerlo Milić ya estaba,
47. De la iglesia a sus casas él ya se marchaba.
48. Y convocaba el cortejo de la boda:
49. De toda Bosnia y de Hercegovina,
50. De toda Župa y de Kotare llano,
51. Los caballeros, jóvenes solteros,
52. En buenos caballos, jamás montados.
53. A Janković Stojan le hizo ser padrino,
54. A Pivljanin Bajo, la cabeza de la comitiva,
55. A Vuk Mandušić, el otáñez de la novia.
56. Cuando Milić reunió la comitiva,
57. La encaminó, por la moza se marchó.
58. Mientras que a las casas de Vid se acercaba,
59. Vid apoyado en su ventana contemplaba
60. Y cuando vio la comitiva de la boda,
61. Hablando a sí mismo, Vid se preguntaba:
62. «¡Ay, Dios mío, qué comitiva más bonita!
63. ¿De quién serán?, ¿a qué moza llevarán?»
64. Mientras que en estos pensamientos estaba,
65. La comitiva ya hasta sus casas llegaba.
66. El novio fue el primero en hablar:
67. «¡Querido suegro, Vid Maričić!,
68. Mi comitiva llega de Herzegovina,
69. Vinimos confiando en Dios y en la suerte,
70. Para pedirte a tu hija Ljeposava.»
71. Estas palabras a Vid le complacían,
72. A sus fieles criados así les decía:
73. «¡Criados míos, abrid las puertas!
74. Sujetad los caballos de la comitiva,
75. A los sótanos bajos llevad los caballos,
76. A la torre blanca, a mis buenos invitados.»
77. Los criados a su señor obedecían,
78. Y las puertas del patio ellos abrían,
79. Sujetaban los caballos de la comitiva,
80. A los sótanos bajos llevaban los caballos,
81. Y a la torre blanca, a los buenos invitados.
82. Vid Maričić a todos honores les hacía,
83. Les obsequiaba tres blancos días,
84. Hasta que a todos no les complació.

85. Cuando la cuarta mañana amaneció,
86. Con sus dos hermanos la novia salió.
87. ¡Ay, lo hermosa que era Ljeposava!
88. A través de los velos el sol alumbraba,
89. Los ojos de los presentes se deslumbraban
90. De la nobleza del rostro y de los vestidos.
91. Los convidados asombrados se callaron,
92. Hacia la tierra negra sus ojos apuntaron,
93. Maravillados por su hermosura.
94. Mas decía el novio a la moza:
95. «Ay mi suegra, madre de la novia,
96. ¿Es que de oro la has fundido?,
97. ¿Es que de plata la has forjado?,
98. ¿Es que del sol la has robado?
99. ¿O Dios de corazón te la ha dado?»
100. Rompió a llorar la madre de la novia,
101. Lágrimas llorando, tristemente diciendo:
102. «¡Mi yerno querido, alférez Milić!,
103. De oro yo no la he fundido,
104. Ni de plata yo la he forjado,
105. Ni del sol yo la he robado,
106. Dios de corazón me la ha dado:
107. A nueve iguales que ella tenía,
108. A ocho novias yo despedía,
109. A ninguna visité en su nuevo hogar,
110. El *urok* fácilmente a ellas alcanzaba,
111. En el camino una flecha las flechaba.»
112. Con lágrimas ella al yerno agasajó,
113. Le regaló una camisa bordada con oro.
114. ¡Mas, qué maravillas!, ¡mas qué honores!
115. ¡Mas qué regalos le daba el suegro!
116. Un mohíno guamecido, el suegro regalaba,
117. Un mohíno, hermano, sin mancha alguna:
118. Un alcafar hasta sus rodillas le llegaba,
119. De escarlata pura y con oro bordada,
120. Con flequillos de oro que daban a los cascos;
121. Una silla guerrera, de madera de boj,
122. La silla de boj, forjada con plata.
123. En ella una piedra preciosa brillaba,
124. De ella nobles armas colgaban:
125. Por un lado - un sable forjado,
126. Por el otro - una sexapunta maza dorada;
127. Con bridas de oro embridado estaba.
128. Con esto el suegro a su yerno agasejaba.
129. El mejor regalo le daban los cuñados,
130. (¡El mejor regalo, de la peor desdicha!)

131. A su querida hermana, los cuñados le daban,
132. A su hermana, a la moza Ljeuposava.
133. Cuando Milić su regalo recibió,
134. En su caballo montaba - su caballo piafaba,
135. El sable en los arneses le chapaleaba,
136. Los botones en el pecho le susurraban,
137. Las plumas de su colbac flameaban:
138. ¡No es poca cosa una moza como ésta!
139. ¡No son poca cosa regalos como éstos!
140. Se levantó el cortejo engalanado,
141. Y desenvolvió banderas de seda,
142. Sonó todo tipo de instrumentos,
143. Tamborearon tambores sonoros,
144. Se oyeron cantos nupciales,
145. Retumbó el zapateo de las yaguas pardas,
146. Emprendieron el camino con Dios.
147. Cuando ellos por el bosque viajaban,
148. El *urok* alcanzó a la novia que iba a caballo,
149. Y ella dijo al otáñez a su lado:
150. «¡Otáñez mío, Vuk Mandušić!
151. Reparo tengo sólo de mirarte,
152. Y mucho más lo tengo en hablarte,
153. Mas el pesar me obliga a desgracia,
154. Di al padrino y a la cabeza del cortejo,
155. Que refrenen las yeguas pardas,
156. Que paren la música y los cantos,
157. Contra los abetos que apoyen las banderas,
158. Que me bajen de mi buen caballo,
159. Que me tiendan sobre el prado verde;
160. Fuertemente me duele la cabeza,
161. Me ha entrado agobio del sol ardiente,
162. Me ha entrado deseo de la tierra negra,
163. ¡Si Dios permitiera, bien terminaría!»
164. Chillidos y gemidos el otáñez daba:
165. «¡Detente padrino!, ¡Detente cabecera!
166. ¡Detente, hermano, alférez Milić!
167. ¡Callad a los músicos y los instrumentos!
168. ¡A parar los cantos nupciales!
169. ¡Contra los abetos apoyad las banderas!
170. Para bajar a la novia del caballo;
171. La dulce novia fuertemente se queja,
172. Fuertemente le duele la cabeza,
173. Le ha entrado agobio del sol ardiente,
129. Le ha entrado deseo de la tierra negra,
175. ¡Si Dios permitiera, bien terminaría!»
176. Entonces se detuvo la comitiva engalanada,

177. Callaron la música y los cantos,
178. El otáñez bajó a la novia del caballo,
179. Y la tendió en el prado verde,
180. Él la tendió, ella el alma entregó.
181. Lágrimas amargas todos derramaban,
182. Más que todos, Milić, el alferez.
183. El triste novio en llantos decía:
184. «Prometida mía, joven Ljeposava,
185. ¡Aquí has encontrado el final de tus días!
186. ¡Lejos de mis casas y de las tuyas,
187. Lejos de mi madre y de la tuya,
188. El el bosque, bajo un verde abeto!»
189. Se juntó la comitiva engalanada,
190. Con los sables el ataúd tallaron,
191. Con machetes la tumba escavaron,
192. Enterraron a la moza hermosa,
193. Allí por donde nace el claro sol.
194. La cubrieron con groses y ducados,
195. En la cabecera, una fuente hicieron,
196. Alrededor de la fuente, bancos levantaron,
197. Plantaron rosales a los dos costados:
198. Para que descansen allí los cansados,
199. Para que los jóvenes con flores se adomen,
200. Para que los sedientos de sus aguas beban
201. El otáñez bajó a la novia del caballo,
202. Milić, el alferez, en llantos decía:
203. «¡Bosque negro, no le seas temible,
204. Tierra negra, no le seas pesada,
205. Abeto esbelto, estira tus ramas,
206. Hazle sombra a mi prometida;
207. Temprano, cuco, no la despiertas,
208. Que en paz esté descansando en tierra!»
209. Y al cortejo, así les decía:
210. «¡Hermanos míos, cortejo engalanado!
211. Vamos, hermanos, hay que viajar,
212. Vamos todos, cada uno como pueda,
213. Yo iré, como pueda mi caballo,
214. A llevar las nuevas a mi vieja madre.»
215. Emprendieron el camino con Dios.
216. Cada uno iba como podía,
217. Milić iba como podía su caballo.
218. Desde lejos su madre le vio,
219. A su encuentro ella salió,
220. Al caballo abrazaba y a Milić besaba:
221. «¡Hijo mío, alferez Milić!
222. ¿Dónde está el cortejo?, ¿dónde tu novia?

223. ¿Llevas para mí, hijo, una buena suplente?,
224. Que por la mañana me va a suplir,
225. La casa va a barrer, el agua va a traer,
226. Y las mesas ricas nos va a poner.»
227. Mas decía Milić, el alférez:
228. «¡Ay, mi vieja, mi madre querida!
229. El cortejo viene, mas sin la novia,
230. Tu suplente se ha quedado
231. Lejos de mis casas y de la tuyas,
232. Lejos de mi madre y de la suya,
233. En el bosque bajo un verde abeto.
234. Más mi vieja, mi madre querida,
235. Corre presto a las casas blancas,
236. Vete preparando una cama blanda,
237. Que no sea larga, ni tampoco ancha,
238. Porque mucho tiempo no la guaradré.»
239. Lágrimas le saltaron a la madre de Milić,
240. A sus casas gimiendo regresaba,
241. Presto una cama blanda preparaba,
242. Que no era larga, ni tampoco ancha.
243. Cuando vino Milić, el alférez,
244. Él se tendió sobre la cama blanda,
245. Apenas se tendió, su alma entregó.
246. Hasta que llegó la comitiva engalanada,
247. Ya hacía tiempo que Milić muerto estaba.
248. Cuando lo vio el cortejo engalanado,
249. Al revés ellos pusieron las lanzas,
250. Al revés ellos giraron las danzas,
251. Trises cantos ellos entonaron;
252. Con los sables el ataúd tallaron,
253. Con machetes la tumba escavaron,
254. Enterraron a Milić, el alférez,
255. Allí por donde se apaga el ardiente sol.
256. Se quedó la madre sola, desolada,
257. Como el cuco ella está gimiendo,²¹
258. Como golondrina revuelos está dando.
259. Va caminando hacia sus viñas,
260. Sus cabellos cortando, las viñas va atando,
261. Lágrimas derramando, las vides va regando,
262. A sus viñas está susurrando:
263. «¡Viñas plantadas por las manos amadas,
264. Aquel que para mí os ha plantado,
265. Nunca jamás podrá vendimiaros!»
266. Cuando el sol en el poniente estaba,
267. Entoces salía la madre de Milić,
268. Ella hablaba mientras hacia el sol miraba:

269. «¡En gracia he caído, gracias a Dios!
270. ¡En gracia he caído, allí viene mi hijo!
271. ¡Viene a su madre, vuelve de la caza,
272. Trae a su madre toda clase de piezas!»
273. Mas el hijo no aparecía y su voz no se oía.
274. Cuando el sol en el este estaba,
275. Fuera salía la madre de Milić,
276. Al sol miraba y así hablaba:
277. «¡En gracia he caído, allí viene mi nuera!,
278. Viene del agua, trae el agua fría,
279. A mí, anciana, me quiere suplir!»
280. Mas la nuera no aparecía y su voz no se oía.
281. Gimiendo está la madre de dolor,
282. Como el cuco, tristemente gimiendo
283. Como golondrina revuelos está dando,
284. Y así gemirá hasta el final de sus días.

NOTAS

¹ Gennep, 1909.

² Parry, 1971; Lord, 1960; Foley, 1981, 1985.

³ De desenvolver (= *explico*, cavi, catum).

⁴ Nota de traductor (a partir de ahora n.d.t.): Dahia: Gobernante turco de alto rango entre los jenizaros.

⁵ Además, aquí aparece el diseño del verso n°12 «Frente a la iglesia, el diseño le designó» con el cual se da el dato sobre la *manera* en la que Milić obtiene la información sobre su futura novia. El diseño y la suerte, especialmente en un contexto donde se menciona a Dios, tienen características específicas en la cultura tradicional serbia y se relacionan por su significado con el complejo de motivos referentes al destino. Conf. Detelić, 1996.

⁶ Conf. Loma, 2000.

⁷ A esto remiten sus dos nombres: *urok*, relacionado con el verbo u-recí (recí - decir) y *počudište*, derivado de *po-čuditi se* (maravillarse, *čudo* - milagro, maravilla).

⁸ Este tipo de muerte también tiene su fórmula: «Abajo se tendió, arriba no se levantó». Así muere también Kraljević Marko de la mano de «Dios, el viejo verdugo». Para una interpretación especial véase Nodilo, 1981,345.

⁹ Esto es también un resultado del «trabajo» a lo largo del eje vertical mencionado. Teniendo en cuenta que son sólo humanos, los héroes épicos pueden tener la impresión de que las cosas suceden casualmente, ellos pueden estar incluso convencidos de eso, pero encima (o fuera) de los acontecimientos, en su mundo están activas otras fuerzas que determinan el curso y el resultado de los sucesos, para los cuales la casualidad, sencillamente no existe. El poema tiene varias maneras de indicar el trabajo paralelo de este mundo «superior»: con un lugar que tiene características especiales (monte, agua, camino, encrucijada); con seres que aparecen en estos lugares (dragón, hada, culebra, seres tricéfalos y árabes, santos y ángeles con nombre propio, bajo su verdadera imagen o disfrazados, el propio Dios); con las fuerzas, cuya acción allí se siente (mal de ojo, maldición, muerte, destino). Aún cuando se reorienta de la mito-poética a la imagen histórica del mundo, cuando se convierte en una crónica de hechos históricos en una época de guerras por la libertad, la épica tiene una intensa necesidad de regresar a los viejos modelos, aunque éstos queden vaciados en nuevas ocasiones. De ahí, digamos, las numerosas apariciones de las hadas como mensajeras en los «poemas nuevos».

¹⁰ En los conjuros, conf. Radenković, 1986.

¹¹ Compárese numerosas conversaciones con los muertos que permanecen en el bosque, por ejemplo, en el poema mencionado *La prometida de Lazo Radanović*: «A menudo iba Lazo a la tumba / Y preguntaba a su prometida / "Alma mía, ¿es demasiado pesada la tierra?" / Muerta, la moza le respondía / "No es la tierra lo que pesa / Lo que pesa es la maldición materna"». El poema se dirige también al bosque para que no le sea temible al muerto, a la tierra para que no le sea pesada, al abeto para que abra sus ramas y le ofrezca sombra, al ruiseñor para que no le despierte temprano etc. Se trata de lo mismo cuando se escoge un sitio especial para la tumba, principalmente para los héroes que mueren muy jóvenes, como por ejemplo: «Por donde pasan mozas y doncellas» (MH I, 62). Del último poema, y respecto a lo mismo, proviene también uno de los versos épicos más conmovedores «Rui señor, cántale dulcemente / Relja es joven, le gustan las canciones». Sobre Relja/Hrelja como un héroe mítico del círculo solar ver: Nodilo, 1981, 196-200.

¹² En *La prometida de Lazo Radanović* donde no hay dos muertes, no se menciona la orientación de la tumba de la muchacha.

¹³ En la tradición, el este es siempre el lado masculino y el elemento de bifurcaciones positivas: el lado derecho se relaciona con lo ritualmente puro -en el lado oriental se encuentran el altar en la iglesia y el icono en la casa- y con la vida - *kolo* (n.d.t. «la rueda», el baile nacional, en el que todos bailan cogidos de la mano formando así un círculo) gira hacia el sol, etc. Por otro lado, el oeste es lo opuesto: el *kolo* funerario gira «al revés» (también en este poema), en el extremo occidental está

el mundo de los muertos, el muerto se saca de la casa por la puerta occidental, el ama de casa se sienta a la izquierda del amo (al oeste), etc.

¹⁴ Eso es, asimismo, la principal razón por la que no podemos darnos por satisfechos con el ritual real del enterramiento (hacia el oeste, con la cara hacia el este) como la base de interpretación de este poema. Al mismo tiempo, justamente esta conexión entre los estratos de diferentes tipos y profundidades (la práctica viva del rito, el abstracto esquema ritual, el esquema profundo del culto y el desconocido, pero incuestionable soporte mitológico) constituyen el valor más grande, más enigmático y -desde el punto de vista de la poética- más inestimable de la épica oral y, por consiguiente, de la fórmula a través de la que ésta se realiza.

¹⁵ Lazo Radanović no es (ni directa ni indirectamente) el causante de la muerte de su prometida y él evita este destino. La muerte en casa y el entierro hacia el oeste se pueden también interpretar como la breve existencia del Sol que se extingue al terminar el día. Conf. Nodilo, 1981, 199.

¹⁶ *Мифы народов мира*, 2, s.v. *Славянская митология*. Las funciones concretas reciben nombres concretos: el Destino, la Suerte, el Infortunio, la Justicia, la Injusticia, la Muerte. En esta categoría entra y el mismo nombre de *Bog*, Dios, con sus derivaciones *bogat* (rico), *ubog* (triste, pobre) etc.

¹⁷ Vuk I, 2, 8, 27, 45, 56, 82, 115, 123; SANU I, 3, 4, 5, 43, 55, 60, etc.

¹⁸ Esto se canta cuando los novios se dirigen hacia sus aposentos, por lo que queda obvio a qué línea de separación entre «el atardecer» (la oscuridad, la noche) y «el amanecer» (la luz, el alba) se refieren los versos. En el caso de la prometida de Milić, puesto que la segunda parte de su iniciación nunca se lleva a cabo, el significado de los dos últimos versos coincide: la cualidad que ha tenido «del atardecer al amanecer» permanece «para siempre». A parte de los versos citados, en el primer libro de Vuk hay otros poemas que dan cuenta de lo mismo: 24-26, 68, 73, 78, 79, 81, 91, 93, 96, 100 y 101.

¹⁹ Desde este punto de vista, en la poesía lírica se debería hablar de la *unión* de estas dos realidades, es decir, de su total solapamiento.

²⁰ Antiguamente, los esponsales se realizaban a través de la entrega de una manzana que el pretendiente regalaba a la chica. Sobre esta costumbre serbia véase: Trubarac, Dj., «Las manzanas de oro: un motivo en las líricas populares española y serbia», *Dicenda*, 19, 2001, p. 332.

²¹ En el original: *Она кука како кукавица*. Se trata de una fórmula difícilmente traducible, si se quieren conservar todos sus niveles de significado junto con el valor eufónico. En serbio uno ayea y gime pronunciando repetidas veces el cucú onomatopéico, del que está derivado el verbo *кукати* (ayer, gemir). Por otro lado, todo eso tiene su soporte en varias creencias y leyendas etiológicas sobre el cuco y el sonido que este pájaro produce. Según una de ellas, el cuco es una madre desolada que pedrió a su hijo de la siguiente manera: un día se fue al monte/bosque, dejando a la hija y al hijo en casa para que preparasen la comida. La hija engañó al hermano, le mató e hizo la comida de él. La madre volvió a casa y la hija le sirvió el cocido. Pero sirviéndola, sacó del caldo la mano del hermano. Al verlo, la madre rompió a llorar amargamente y se convirtió en el cuco (Petković Grgo, *Narodne gatke (Budalk u Dalnaciji)*, Zbornik za narodni život i običaje južnih Slavena, 1907, XII. 1: «Kako je postala kukavica?», p. 152). En otra leyenda una hermana se transforma en el cuco por el sufrimiento que le produce la muerte de su hermano (ésta y semejantes explicaciones se pueden encontrar en el diccionario de Vuk, véase «*кукавица*» en: Караџић, С. В., *Српски рјечник*, Беч, 1852). El «llanto» del cuco puede ser también la señal del mal augurio: cuando el cuco se para al lado de una casa para «cantar», eso es la señal de que alguien de la casa pronto enfermará gravemente o morirá (el informante: Stanislavka Dragović (1937) Ćurilac, Danilovgrad). Si alguien oye el cuco antes de que salga el sol, para alejar el mal y la muerte de sí tiene que decir: «!a por mi enemigo!» (Чајкановић, В., «Доњи свет код старих», *Студије из српске религије и фолклора 1925-1942*, Београд, СКЗ-БИГЗ-Просвета-Паргенон, 1994, стр. 57). A esta última creencia se refieren los versos «Temprano, cuco, no la despiertas, / Que en paz esté descansando en tierra!» (vv. 207-208).

BIBLIOGRAFÍA

- БАЙБУРИН, А. К., *Жилищев обрядах и представлениях восточных славян*, Ленинград, 1983.
- и Левингтон, Г. А., «К описанию организации пространства в восточнославянской свадьбе», *Русский народны свадебны обряд*, Ленинград, 1978.
- BYNUM, David E., *The Daemon in the Wood: A Study of Oral Narrative Patterns*, Cambridge, Mass., 1978.
- ДЕТЕЛИЋ Мирјана, «Епски мотив смрти у гори: смрт под прстеном», *Сопот анска виђ ења*, 8, 61-65, 1989.
- , *Митски простор и епика*, Београд, 1992.
- , *Урок и невеста. Поетика епске формуле*, Београд, 1996.
- ДИМОЌ, G.E., *From Homer to Novi Pazar and Back, Arion*, 1965, 4, 295-311.
- DUKAT, Zdeslav, «Pojam i funkcija epske formule», *Umjetnost riječi*, 1977, 4, 295-320.
- FOLEY, J.M. (ed.), *Oral Traditional Literature. A Festschrift For Albert Bates Lord*, Slavica Publishers, Inc. 1981.
- FOLEY, J.M., *Oral-Formulaic Theory*, New York - London, Garland, 1985.
- , *Immanent Art*, Bloomington and Indianapolis, 1991.
- ГАСПАРОВ, Борис, *Язык, память, образ: Лингвистика языкового существования*, Москва, 1997.
- GENNER, Arnold van, *La Question d'Homere*, Paris, 1909.
- ЈАКОВЌОН, Roman, «Slovenski epski stil», *Ka poetici narodnog pesništva*, priredio Svetozar Koljević, Beograd. 1982, 319-341.
- КЕРЕЊИ, Кароль, *Кћ ери Сунца*, «Алеф», Градац (превод С мај арског Клара Потоцки И Младен Срђ ан Воларевић), 1994.
- ЛЕВИНГТОН, Г. А., *Нека општа питања изучавања свадбеног обреда*, *Расковник*, 1982, IX, 31, 95-102.
- ЈОМА, Алксандар, «Женидба с препрекама» и ратничка иницијација, *Кодови словенских култура. Свадба*, 1998, 3, 196-217.
- , *Порекло и изворно значење словенске речи «чудо»*, *Чудо у словенским културама*, Нови Сад, 2000, 7-21.
- LORD, Albert B., *The Singer of Tales*, Harvard University Press, 1960.
- Machal, J., *О богатърском епосе слованском*, Praha, 1894.
- МАЊИЌЕВ, Г.И., *Традиционне формулы русской народной необрядовой лирики*, Ленинград, 1989.
- МХ, Hrvatske narodne pjesme. Junačke pjesme. Knjiga prva, Matica hrvatska, Zagreb, 1896.
- Мифы народов мира*, 1980, 1-2, Москва.
- NAGLER, Michael, «Oral Poetry and the Question of Originality in Literature», *Actes du V Congres de l'Association Internationale de Littérature Comparée*, Belgrade, 1969, 451-459.
- NODILO, Natko, *Stara vjera Srba i Hrvata*, «Logos», Split, 1981.
- ONG, Walter J., *Orality and Literacy*, Methuen, London and New York, 1982.
- PARRY, Milman, *The Making of Homeric Verse: The Collected Papers of Milman Parry*, ed. A. Parry, Oxford, Clarendon Press, 1971.
- САНУ, *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића. Књига прва. Различне женске пјесме*, Српска академија наука и уметности, Београд, 1973.
- СТЕФАЊОВИЋ, Светислав, «Сунчани мит У нашој народној поезији», *Прилози проучавању народне поезије*, 1936, III/1, 35-42.
- Вук = Вук Стеф. КАРАЏИЋ
- , *Српске народне пјесме I. Књига прва у којој се различне женске пјесме*, «Просвета», Београд, 1976.
- , *Српске народне пјесме III. Књига трећа у којој су пјесме јуначке средњијех времена*, «Просвета», Београд, 1976.