

LA TRADICIÓN PLURAL

Joaquín Díaz



LA TRADICIÓN PLURAL

Joaquín Díaz

LA TRADICIÓN PLURAL

Joaquín Díaz



LA TRADICIÓN

© de la edición **Joaquín Díaz**

© de los textos **Joaquín Díaz**

1.ª edición, junio de 2004

ISBN **Joaquín Díaz** DL **Joaquín Díaz**

Diseño y producción **Juan Antonio Moreno / tf. media. Uruña**

N PLURAL

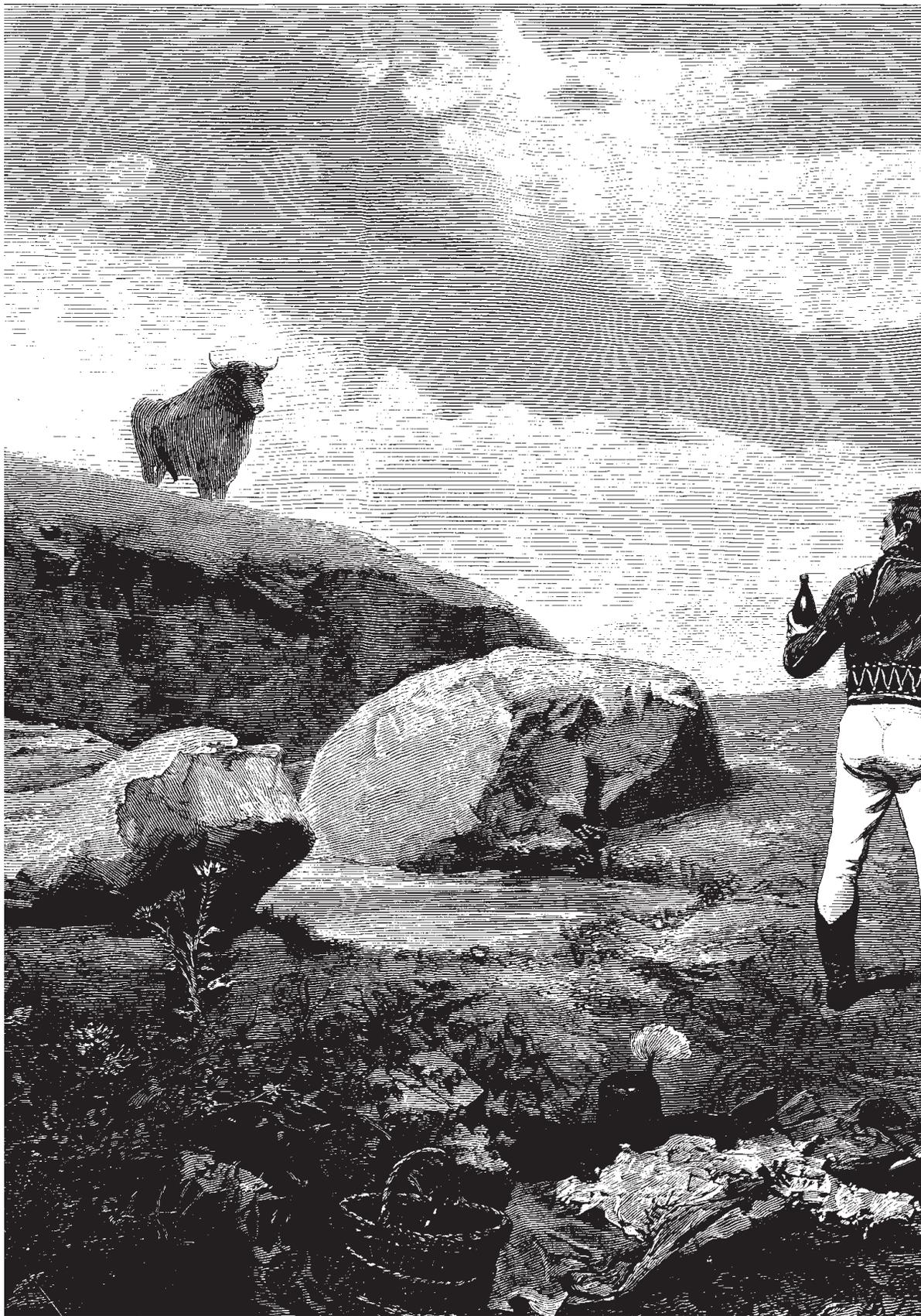
Joaquín Díaz

6			
Prólogo			
10	50	90	128
El relato	La escena	La canción	La salud
24	64	102	142
El viaje	El aprendizaje	La diversión	El sexo
42	78	116	164
El baile	El juego	La liturgia	El dinero
			188
			El oficio

La tradición, más que una disciplina científica constituye una tendencia estética y vital que, por definición, basa su existencia en el respeto a la historia y a las formas de vida del pasado, pero que recibe su principal impulso de la capacidad humana para evolucionar, renovando ideas y formas de expresión, usos y costumbres. Como tal tendencia, muestra permanentemente su disposición a incorporar a su propio bagaje asuntos de materias varias (arte, historia, economía, derecho) que pueden contribuir a su estudio y a la comprensión cabal de su complejidad. Lejos de formar un conjunto anárquico o arbitrario de saberes aislados, la tradición se caracteriza por dar homogeneidad a todos esos conocimientos, descubriendo y explicando sus conexiones.

PRÓLOGO

Este libro es el resultado de un serie de reflexiones sobre algunos de los temas que preocupan al individuo y le obligan a reaccionar. De su lectura se podrán deducir abundantes hipótesis pero la clave de todas ellas será siempre que esa reacción existe y es consustancial con nuestra forma de ser.





El relato



“Bien contado, no hay cuento malo, ni bueno mal contado”

DON RODRIGO, EL GODO, EN LOS ROMANCES

La figura de Don Rodrigo, rodeada de circunstancias tan singulares y enmarcada dentro de un ámbito y una época tan cruciales para la historia peninsular, ha llamado la atención de científicos y literatos. Todos ellos han ofrecido y siguen ofreciendo sus particulares versiones acerca del carácter y personalidad del mal llamado *último rey godo*; y decimos mal llamado porque modernas investigaciones han descubierto, al menos, dos acuñaciones de moneda posteriores a su reinado que demuestran la existencia de un sucesor para su trono, denominado Aquila, quien continúa la línea sucesoria durante tres años¹. Se habla incluso de otro rey llamado Ardo, sobre quien se ignora prácticamente todo excepto el nombre².

Llama la atención poderosamente el hecho de que un monarca cuyo mandato es tan breve –hay autores que hablan de un año solamente– haya hecho surgir en torno suyo tal cantidad de romances, leyendas y obras dramáticas. Sin duda unos y otras se confunden, se entremezclan y van dando origen a nuevas creaciones noveladas que introducen elementos desconocidos e indemostrables en la biografía de nuestro personaje. Todos los romances que tratan la historia de Don Rodrigo hacen mención, comúnmente, a tres episodios legendarios de su existencia que resumiremos ahora:

El primero es el referente a la cueva de Hércules, así llamada por primera vez en la Crónica del historiador árabe Ahmed-ar-Razi, también conocido como el moro Rasis; éste cuenta en sus escritos una de las primeras decisiones de Rodrigo al subir al trono: hacer saltar todos los candados echados sobre la puerta de un palacio o casa toledana donde, al decir de los antiguos, se guardaba un secreto; impulsado por su ambición, Rodrigo desea saber qué secreto podría haber sido encerrado allí por un antiguo rey griego dominador de Al-Andalus; tal enigma había sido respetado por los veintisiete reyes anteriores a él, y sólo nuestro personaje osa contravenir la norma. Dice Rasis:

“E él sin ninguna detenencia fue a las puertas de la casa e fizolas quebrantar, mas esto fue por muy gran afan, e tantas eran las llaves e los canados que era maravilla. E después que fue abierta entró él e fallaron un palacio en quadra tanto de una parte como de la otra, tan maravilloso que non ha ombre que lo pudiese dezir... e avía hy en él una puerta muy sotilmente fecha e asaz pequeña, e enzima della letras gruesas que dezían en esta guisa QUANDO HERCOLES FIZO ESTA CASA ANDAVA LA ERA DE ADAM EN QUATRO MIL E SEIS AÑOS. E despues que la puerta abrieron fallaron dentro letras abiertas que dezían: ESTA CASA ES UNA DE LAS MARAVILLAS DE ERCOLES. E despues que estas letras leyeron vieron en el esteo (pilar) una casa fecha en que estaba una arca de plata e ésta era muy bien fecha e era labrada de oro e de plata e con piedras preciosas e tenía un canado de aljofar tan noble quie maravilla es, e avía en él letras griegas que dezían: O RREY EN SU TIEMPO ESTA ARCA FUE-

¹ E. A. Thomson: *Los godos en España*. Madrid: Alianza editorial, 1971, p.286.

² K. Zeumer lo menciona en su edición de las *Leges Visigothorum*. Leipzig: 1902, p. 461.

RE AVIERTA NON PUEDE SER QUE NON VERA MARAVILLAS ANTE QUE MUERA. E ese Ercoles, el señor de Grecia, supo alguna cosa de lo que avia de venir”³

Rodrigo encuentra en la caja figuras de árabes llevando tocas, arcos y caladas espadas, ricas en adornos⁴. Junto a los dibujos un escrito que decía: “Cuando sea abierta esta casa y se entre en ella, gentes cuya figura y aspecto sea como los que aquí están representados invadirán este país, se apoderarán de él y lo vencerán... Y fue la entrada de los musulimes ese mismo año”⁵.

Desde luego, no sólo leyendas hispánicas parecen avalar o predecir el hecho de la invasión: en el siglo IX había en Egipto narraciones maravillosas y elocuentes; según ellas, Tarik había soñado cómo el Profeta, rodeado por sus prosélitos, le mostraba la tierra de España, pareciendo indicar que ese había de ser su objetivo. De otro lado, Muza había leído, en su condición de astrólogo, cómo las estrellas le mostraban su futuro en nuestro país; por último, un anciano le había profetizado que él sería el conquistador. Otras narraciones contaban que al entrar en España había encontrado un ídolo en el norte de la Península con unas inscripciones en que se anunciaban las desavenencias y luchas que acabarían con la dominación árabe.

El segundo episodio contempla la violación de la hija de Don Julián u Olián, por el rey Rodrigo. Dice al respecto la crónica de 1344:

“Avia en Cepta un conde que era señor de los puertos de allen mar e de aquen mar e avia nombre don Juliano e avia una hija muy fermosa e muy buena doncella... e tanto que esto supo el rrey rodrigo mando decir al conde don Juliano que le mandase traer su fija a Toledo”⁶.

Era una costumbre habitual entre los nobles de la época enviar sus hijas a palacio para que convivieran con la realeza y estar a salvo de posibles peligros. Nada anormal, pues, en el relato legendario salvo que Don Rodrigo, un día, pasa junto a las nobles doncellas cuando éstas lavan en el río y siente un repentino deseo que se va a convertir, poco a poco, en obsesión. Continúa la Crónica:

“E acaescio asy, que le vio un poco del pie a vueltas con la pierna, que lo avía tan blanco e tan bien hecho que non podría ser mejor. E tanto que la ansí vio, començola a querer muy gran bien, e començole de demandar muy fuertemente su amor”.

Otra narración novelesca posterior, la de Pedro del Corral que a su tiempo comentaremos, es más sugerente aún:

“Como la Cava era la más fermosa doncella de su casa e la más amorosa en todos su fechos y el rey la había buena voluntad, assí como la vio echó los ojos en ella e cómo ella e otras doncellas jugaban, e como la puerta era muy guardosa e cercada de grandes tapias e allí do ellas andaban no las podían ver sino de la cámara del rey, no se guardaban, mas fazian lo que en plazer les venía, assi como si fuesen en sus cámaras. E creció porfía entrellas, desque una vez gran pieza ovieron jugado, de quién tenía más gentil cuerpo e oviéronse a desnudar e quedar en pellotes apretados que tenían de fina escarlata, e parecíanse los pechos y lo más de las tetillas. E como el rey la miraba, cada vegada le parecía mejor”⁷.

Rodrigo la persigue y acosa hasta que satisface su voluntad y ella calla por no atraer sobre sí males mayores. Al cabo de un tiempo, con la salud cada vez más quebrantada, acepta los consejos de

³ Pascual de Gayangos: *Memoria sobre la autenticidad de la Crónica del Moro Rasis*. Madrid: Memorias de la Real Academia de la Historia, 1850. Tomo VIII.

⁴ Abdelmelic Aben Aviv. Ms. 127 de la Bodleian Library of Oxford. Citado por

Juan Menéndez Pidal en “Leyendas del último rey godo”. *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos*. Madrid, 1901.

⁵ *Ibid.*

⁶ “Crónica de 1344”, en Ramón Menéndez Pidal: *Crónicas Generales de*

España. Madrid: Catálogo de la Real Biblioteca, 1898; manuscritos. p.29.

⁷ Pedro del Corral: *Crónica del rey don Rodrigo con la destruycion de España*. Sevilla, 1527. Citada por Marcelino Menéndez y Pelayo: *Antología de poetas*

otra doncella y hace llegar al conde su padre una carta en la que le comunica el execrable comportamiento del rey. A partir de ese momento Don Julián trata, por todos los medios, de vengarse de la injuria, saca a su hija del palacio con la excusa de una enfermedad de su esposa a quien aquélla ha de atender y estudia alianzas con los árabes hasta que éstos pasan definitivamente el estrecho.

El tercer episodio, el único de origen cristiano según Menéndez y Pelayo ⁸, es el de la penitencia que ha de sufrir el rey después de la derrota de la Sigonera o de Segoyuela o de Guadalete, como vulgarmente la conocemos en la actualidad. Dice el moro Rasis:

“E nunca tanto pudieron catar que catasen parte del rey don Rodrigo... e diz que fue señor después de villas y castillos. Et otros dizen que moriera en el mar, et otros dizen que moriera fuyendo a las montañas y que lo comieron bestias fieras, e más de esto no sabemos, et después a cabo de gran tiempo fallaron una sepultura en Viseo en que estan escritas letras que decían así: AQUÍ YACE EL REY DON RODRIGO REY DE GODOS ”⁹.

El rey, tras la batalla habría huido y se habría refugiado en un monte, cerca de Portugal, donde pasaría sus últimos días haciendo penitencia.

Para ceñirnos un poco a la tradición romancística, la que mejor ha sabido transmitir en lengua española los relatos y leyendas antiguos, voy a ofrecer tres textos que corresponden a los tres pasajes de la vida de nuestro personaje recientemente mencionados. El primero de ellos, *La entrada en casa de Hércules*, se edita por primera vez en un pliego suelto titulado *Aquí comiençan quatro romances del Rey Don Rodrigo* ¹⁰. Dice así:

Don Rodrigo rey de España / por la su corona honrar
 Un torneo en Toledo / ha mandado pregonar;
 Sesenta mil caballeros / en él se han ido a juntar.
 Bastecido el gran torneo, / queriéndole començar
 vino gente de Toledo / para avelle de suplicar
 que a la antigua casa de Hércules / quisiese un candado echar,
 como sus antepasados / lo solían acostumbrar.
 El rey no puso el candado, / mas todos los fue a quebrar,
 Pensando qué gran tesoro / Hércules devía dexar.
 Entrando dentro en la casa / no fuera otro hallar
 Sino letras que dezían: / “Rey ha sido por tu mal
 Que el rey que esta casa abra / a España tiene quemar”.
 Un cofre de gran riqueza / hallaron dentro el pilar;
 Dentro dél nuevas banderas / con figuras de espantar,
 Aláraves de cavallo / sin poderse menear,
 Con espadas a los cuellos, vallestas de bien echar.
 Don Rodrigo pavoroso / no curó de más mirar;
 Vino una águila del cielo / la casa fuera a quemar.
 Luego envía mucha gente / para Africa conquistar;
 Veinte y cinco mil caballeros / dio al conde don Julián,
 Y passándolos el conde / corría fortuna en el mar:
 Perdió dozientos navíos, / cien galeras de remar
 Y toda la gente suya, / sino cuatro mil no más.

liricos castellanos. Madrid: CSIC, 1944.

Tomo VI, capítulo XXX, p. 143.

⁸ *Ibid.*, p. 131.

⁹ Pascual de Gayangos: *Op. Cit.*

¹⁰ *Aquí comiençan quatro romances del rey don Rodrigo. Con una obra de*

Gomez Manrique. Agora nuevamente impresos. MDL. Pliego suelto gótico sin lugar. Madrid: Biblioteca Nacional, r. 9488.

El segundo romance, publicado en la *Rosa Española*, relata de forma totalmente creativa el episodio de la hija de don Julián, también llamada La Cava:

Cartas escribe la Cava / la Cava las escrevía
 a esse conde don Julián / que allende residía;
 No eran cartas de plazer / ni eran cartas de alegría,
 Sino de tristeza y lloro / para España y su valía.
 Lo que en las cartas escribe / desta manera dezía:
 "Muy ilustre señor padre / el mayor que hay en Castilla:
 truxisteme a la corte / como hija muy querida
 para servir a la reina / y estar en su compañía
 con otras hijas de grandes / y dueñas de alta cima.
 Esse gran rey Don Rodrigo / no mirando qué hazía
 Namoróse de mis ojos / y de mi gran loçania,
 Muchas vezes me lo dixo / con amor y cortesía,
 que mi hermosura y gala / para un rey pertenescía
 y diesse yo lugar, / pues en mí estaba su vida,
 de cumplir su mal deseo / y su tan loca porfía;
 mas a quanto él me hablava / yo jamás le respondía
 por ser hija de quien soy / y de castidad ceñida.
 No después de muchos días / que esta plática sería
 Sin saberlo yo, cuitada, / entró donde yo dormía
 y con fuerça muy forçosa / deshonra la honra mía.
 Devéis de vengar, señor, / esta tan gran villanía
 y ser Bruto, el gran Romano, / pues Tarquino él se hazía;
 si no, yo seré Lucrecia, / la que dio fin a su vida ¹¹.

El tercer romance, denominado *La penitencia de Don Rodrigo*, impreso por primera vez en 1550 dentro del pliego suelto mencionado, es reproducido posteriormente en multitud de recopilaciones y cancioneros de Romances:

Después que el rey Don Rodrigo / a España perdido había
 íbase desesperado / por donde más le placía;
 métese por las montañas / las más espessas que vía
 porque no le hallen los moros / que en su seguimiento ivan.
 Topado ha con un pastor / que su ganado traía;
 Díxole:-Dime, buen hombre, / lo que preguntar quería
 si ay por aquí poblado / o alguna casería
 donde pueda descansar / que gran fatiga traía.
 El pastor respondió luego / que en balde la buscaría
 porque en todo aquel desierto / sólo una ermita avía.
 Donde estava un ermitaño / Que hazía muy sancta vida.
 El rey fue alegre desto / por allí acabar su vida;
 pidió al hombre que le diesse / de comer, si algo tenía.
 El pastor sacó un çurrón / que siempre en él pan traía;

¹¹ Juan de Timoneda: *Rosa española*.
 Valencia, 1573.

dióle dél y de un tasajo / que acaso allí echado avía;
 el pan era muy moreno, / al rey muy mal le sabía.
 Las lágrimas se le salen, / detener no las podía,
 acordándose en su tiempo / los manjares que comía.
 Después que ovo descansado / por la ermita le pedía;
 el pastor le enseñó luego / por donde no erraría;
 el rey le dio una cadena / y un anillo que traía:
 joyas son de gran valor / que el rey en mucho tenía.
 Comenzando a caminar / ya cerca el sol se ponía;
 llegado es a la ermita / que el pastor dicho le avía;
 él dando gracias a Dios / luego a rezar se metía;
 después que ovo rezado / para el ermitaño se iba:
 hombre es de autoridad / que bien se le parecía.
 Preguntóle el ermitaño / cómo allí fue su venida;
 el rey, los ojos llorosos / a questo le respondía:
 -El desdichado Rodrigo / yo soy, que rey ser solía,
 vengome hazer penitencia / contigo en tu compañía;
 no rescibas pesadumbre / por Dios y Sancta María.
 El ermitaño se espanta; / por consolallo dezía:
 -Vos cierto avéis elegido / camino cual convenía
 para vuestra salvación / que Dios os perdonaría.
 El ermitaño ruega a Dios / por si le revelaría
 la penitencia que diesse / al rey, que le convenía.
 Fuéle luego revelado / de parte de Dios un día
 que le meta en una tumba / con una culebra viva
 y esto tome en penitencia / por el mal que hecho avía.
 El ermitaño al rey / muy contento se volvía,
 contóselo todo al rey / como passado le avía.
 El rey desto muy gozoso / luego en obra lo ponía:
 métese como Dios manda / para allí acabar su vida.
 El ermitaño, muy sancto, / mírale al tercer día,
 dize:-¿Cómo os va, buen rey? / ¿Vaos bien con la compañía?
 -Hasta ahora no me ha tocado, / porque Dios no lo quería.
 Ruega por mí, el ermitaño, / porque acabe bien mi vida.
 El ermitaño lloraba; / gran compasión le tenía,
 començole a consolar / y esforçar quanto podía.
 Después buelve el ermitaño / a ver ya si muerto avía:
 halló que estaba rezando / y que gemía y plañía:
 preguntóle cómo estaba: / -Dios es en la ayuda mía,
 respondió el buen rey Rodrigo, / la culebra me comía;
 cómeme ya por la parte / que todo lo merescía,
 por donde fue el principio / de la mi muy gran desdicha.
 El ermitaño lo esfuerça: / el buen rey allí moría.
 Aquí acabó el rey Rodrigo, / al cielo derecho se iba.

Los tres, como se habrá visto, son textos de creación literaria, elaborados muy al gusto renacentista, aunque con algún elemento juglaresco. Aportaré un cuarto romance, versión facticia de *La penitencia*... que nos traerá nuevos datos acerca del tema elegido.

Allá arriba en alta sierra / alta sierra montesía
 donde cae la nieve a copos / y el agua menuda y fría,
 donde no hay moro ni mora / ni gente de cristianía,
 si no era un ermitaño, / que hacía muy santa vida.
 -Por Dios te pido, ermitaño, / por Dios y Santa María,
 hombre que forzó mujeres / si el alma tiene perdida.
 -Perdida no, el caballero, / no siendo hermana ni prima.
 -Ay de mí, triste cuitado, / esa fue la mi desdicha,
 que dormí con una hermana / y también con una prima.
 Confiésame, el ermitaño, / confiésame, por tu vida.
 -Confesar, confesaréte; / absolverte no podía.
 Estando en estas razones / del cielo una voz se oía:
 -Absuélvelo, confesor, / absuélvelo, por tu vida,
 y dale de penitencia / conforme la merecía.
 Metiéralo en una tumba / con una culebra viva;
 siete varas tien de largo, / siete cabezas tenía.
 El bueno del ermitaño / iba a verlo cada día:
 -¿Cómo te va, don Rodrigo, / con tu mala compañía?
 -Bien me va, gracias a Dios, / mejor que yo merecía;
 de la rodilla para abajo / tengo la carne barrida,
 de la rodilla para arriba / pronto me comenzaría.
 -Ten paciencia, penitente, / con tu mala compañía;
 le pediré a Dios del cielo / que te saque de esta vida.
 El bueno del ermitaño / a visitarle volvía:
 -¿Cómo te va, don Rodrigo, / con tu mala compañía?
 -Bien me va, gracias a Dios, / mejor que yo merecía;
 de cintura para abajo / tengo la carne barrida,
 ya me llega al corazón / que era lo que más sentía.
 Adiós, adiós, confesor / que se me acaba la vida.
 -Adiós, adiós, penitente, / Dios vaya en tu compañía.
 Las campanas de aquel pueblo / ellas de sí se tañían
 por el alma de Rodrigo / que para los cielos iba;
 dos mil ángeles del cielo / llevaba en su compañía ¹².

Hace unos años, recopilando material para el *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid*, José Delfín Val y yo tuvimos la fortuna de escuchar en Fuensaldaña, de labios de Paula Crespo, de 82 años, una versión oral de este romance que ella había escuchado a los segadores gallegos que en su niñez venían a trabajar en la zona. Por su interés y por centrar más aún el tema elegido para este primer capítulo, lo traigo también a colación:

Por el valle las Estacas / va Rodrigo al mediodía;
 van relumbrando sus armas / como el sol de mediodía.

¹² Ramón Menéndez Pidal y Diego Catalán: *Romancero tradicional. Romancero de don Rodrigo*, Madrid: Editorial Gredos, Tomo I, p. 63.

Ha encontrado un ermitaño, / el más cristiano que había:
 -Por Dios te ruego, ermitaño, / por Dios te rogar quería
 que me cuentes la verdad / y me niegues la mentira,
 hombre que esfuerza mujeres, / ¿el alma tendrá perdida?
 -El alma perdida no, / no siendo una hermana o prima.
 -Ay triste de mí, ay triste, / esa fue desgracia mía;
 me acosté con una hermana, / esforcé a una prima mía,
 he matado a mi mujer, / tres hijos que yo tenía,
 maté a mi padre y mi madre, / todos les maté en un día.
 Hombre que hizo tantas muertes / ¿qué penitencia tendría?
 Tratan de hacerle una cueva / y enterrarle en ella viva;
 allí había una serpiente / que siete bocas tenía
 De la cinta por abajo / ya comido le tenía;
 de la cinta por arriba / empezado le tenía.
 -Y trae una luz de pronto / si me quieres ver la vida.
 Por pronto que se la traen / Rodrigo ya se moría.
 Cómo tocan las campanas, / como tocan doloridas
 por el alma de Rodrigo / que para el cielo camina ¹³.

Es obvio el interés histórico y legendario que estos relatos o narraciones tradicionales encierran, pues se ocupan de un hecho cuyos orígenes se remontan a la época visigótica.

De hecho, tres pueblos intervienen en el mantenimiento y difusión de esas leyendas: el mozárabe, el árabe y el cristiano. En particular, el primero de ellos cuenta con dos versiones diferentes sobre la figura de Rodrigo y sobre su reinado; esas dos narraciones, como es lógico, son alimentadas por los partidarios del rey de un lado, y de otro por sus detractores. En la *Cronica Gothorum* ¹⁴ del siglo X se narra cómo Vitiza (y no nuestro personaje) deshonor a la hija de Olián, quien, en venganza, le traiciona aliándose con los árabes. Vitiza muere antes de que éstos invadan su territorio y Rodrigo hereda la difícil situación, teniendo incluso que enfrentarse a los propios hijos del difunto que reclaman sus derechos sucesorios. La segunda leyenda nos presenta a Rodrigo como el forzador y, por tanto, causante directo de la gran desgracia. Mientras la primera es aceptada y propagada por los seguidores de Don Rodrigo, hispanorromanos y cristianos fervientes, la segunda es difundida por los seguidores de Vitiza, nobles visigodos que viven en armonía con los musulmanes y desean preservar libre de tacha la memoria de su sucesor ¹⁵.

En el siglo XII, un mozárabe toledano residente en León escribe la *Cronica Silense*, donde se considera a Vitiza un degenerado y un lascivo, pero se atribuye la violación de la hija de Olián al propio Rodrigo. Tal versión, basada en algún modo en la leyenda que los vitizianos dejaron entre los árabes, comienza a ser aceptada e incluso popular entre los cristianos. A principios del siglo XIV, el clérigo luso Gil Pérez hace una traducción en portugués de la Crónica del moro Rasis, quien, como es lógico, sigue en su obra el segundo tipo de leyenda mencionado. Surge así la primera versión novelada del tema, que tiene su continuidad en la Crónica de 1344, cuyos puntos fundamentales, en resumen, son:

1. Entrada de Rodrigo en la casa de los candados.
2. Violación de la hija de don Julián.
3. Don Julián va en busca de la afrentada y la saca del palacio.
4. Don Julián visita a Muza y pacta con él.

¹³ J. Díaz, L. Díaz, J. D. Val: *Catálogo folklórico de la provincia de Valladolid*. Valladolid: Diputación, Volumen II, p.140.
¹⁴ *Cronica Gothorum*. Madrid: Edición K. Zeumer.

¹⁵ Aben Abdelhakén: *Ajbar Machmuá*. Trad. Emilio Lafuente Alcántara. Colección de obras arábigas de historia y geografía que publica la Real Academia de la Historia. Madrid, 1867.

5. Los ejércitos árabes derrotan a don Rodrigo y sus huestes
6. Se ignora la suerte o paradero del rey después de la batalla definitiva.

Pedro del Corral, hacia 1430, escribe la *Crónica Sarracina*¹⁶. A través de 518 capítulos narra toda la trama anterior, entremezclada con nuevas aportaciones, al parecer tomadas de la tradición oral. Entre estos elementos novedosos se encuentra ya la leyenda de la penitencia del rey. Sin duda Corral recoge datos ofrecidos por la *Crónica de Alfonso III* o Cronicón, donde se mencionaba el hallazgo en Viseo de un sepulcro con la inscripción: HIC REQUIESCIT RODERICUS, REX GOTHORUM. Sin embargo, la mala calidad de las copias realizadas sobre la versión portuguesa de la *Crónica del moro Rasis* (que, como vimos, había sido llevada a cabo por Gil Pérez) proporcionaron terreno abonado a Corral para introducir un elemento erróneo. En efecto, Pérez mencionaba un sepulcro en Viseo mientras que sus traductores leían un sepulcro “en que visco”, confundiendo la localidad portuguesa de Viseo con el pretérito perfecto anticuado de vivir, es decir, “vivió”¹⁷.

Así, Corral –que por cierto es el primer cronista que ahonda en el carácter valiente y combativo del rey–, urde una historia, casi una novela de caballerías en que Rodrigo es asistido en su huida al llegar a unos parajes deshabitados por un ermitaño, quien se encarga de testificar su penitencia dentro del sepulcro, elemento éste tomado, al parecer, de algún ejemplo piadoso medieval, si bien existen importantes muestras similares en las literaturas europeas.

Esta es, a grandes rasgos, la trayectoria que sigue la historia de Rodrigo hasta el siglo xv, época en que los romances comienzan a tomar verdadera fuerza como género popular, hasta el extremo de crearse ciclos completos alrededor de personajes míticos que, como nuestro héroe, son susceptibles de inspirar al poeta o al creador aventuras y desventuras sin cuento. Y no es extraño que la *Crónica del rey don Rodrigo con la destrucción de España*, de Pedro del Corral haya servido de fuente inagotable de inspiración a los compositores de nuevos romances, puesto que se publica en frecuentes ediciones: Sevilla 1511, 1522, 1527 y 1528; Toledo, 1549; Alcalá de Henares, 1587; y Valladolid, 1527¹⁸.

Paralelamente a esta tradición de romances viejos, literarios y tradicionales, la vida del rey Rodrigo tiene eco en obras de diversos autores dramáticos; Lope de Vega y *El postrer godo de España* (1617); Fray Manuel Rodríguez y su obra escrita en latín *Rodericus fatalis*; Andrés de Silva Mascarenhas, poeta portugués, escribe *A destruição de Hespanha* (1637); el jesuita arrepentido Pedro Montegón escribe el romance épico *Rodrigo* (1793); Walter Scott publica en 1811 *The vision of don Roderick*; Robert Southey edita, en poema suelto de 25 cantos su *Roderick the last of the Goths* (1815). Washington Irving en sus *Legends of the conquest of Spain* (1823) resume y sigue a Pedro del Corral; Trueba y Cosío, en 1830, escribe *The romance of history of Spain*; Miguel Agustín Príncipe, en 1839, publica un drama que redime la figura denostada del Conde don Julián; Angel de Saavedra, en 1826, compone en Malta su *Florinda*, que es como él llama a la Cava, la hija de don Julián; José Joaquín de Mora publica en sus *Leyendas españolas* una visión humorística del tema titulada Don Opas (1840); en plena fiebre romántica Espronceda en su *Pelayo* (1840) y Zorrilla en *El puñal del Godo* (1842) y *La calentura* (1847) tratan también el asunto¹⁹. Alfonso García Tejero en *El Romancero histórico* (1859) y algunos otros más siguen la misma vía. Cada uno de ellos observa un Rodrigo diferente: o bien un rey déspota, cruel, lascivo, cínico; o bien un ser humano cargado con el peso del destino, consciente de su responsabilidad y su desgracia. Aún cabría resaltar cómo lo ve el pueblo, re-creador y conservador de mitos y tradiciones. Desglosemos el romance presentado anteriormente para ir apostillando, aunque sea con brevedad, alguno de sus pasajes más característicos:

¹⁶ Pedro del Corral: *Op. Cit.*

¹⁷ Ramón Menéndez Pidal: *Revista Crítica de Historia y Literatura española, portuguesa e hispanoamericana*. Madrid, enero de 1897, nº 1. Pidal es el primero que aventura la hipótesis de un error en

la transcripción; según él la confusión de “huesa” (calzado) con sepulcro y de “Viseo” con “visco” dio origen a la leyenda de que don Rodrigo vivió e hizo penitencia dentro de un sepulcro. Menéndez Pelayo da como buena la hipótesis.

¹⁸ Ediciones citadas por M. Menéndez y Pelayo: *Op. Cit.* Tomo VI, cap. XXX, p. 142.

¹⁹ Lope de Vega: *El postrer godo de España*. En M. Menéndez y Pelayo: *Estudios sobre el teatro de Lope de*

“Por el valle las Estacas / va Rodrigo al mediodía;
van relumbrando sus armas / como el sol del mediodía...”

No nos debe extrañar la contaminación de nuestro texto original con otro del romancero cidiano, el de “El Cid pide parias al moro”, que comienza:

Por el val de las estacas / passa el Cid al medio día
en su caballo Babieca / que gruesa lança traya
davale el sol en las armas / o quan bien que parecía...²⁰

En realidad tales intercambios o interpolaciones se producen frecuentemente en el Romancero; en nuestro ejemplo aún hay tres más:

1. El incrédulo

Don Rodrigo va a cazar
a caza como solía
non encontró cosa muerta
nin tampoco cosa viva...

Jesucristo va de caza
de caza y no fantasía
no ha encontrado caza muerta
ni tampoco caza viva ²¹...

2. El enamorado y la muerte

Por Dios te ruego ermitaño
por Dios te rogar quería
hombre que esfuerza mujeres
¿el alma tendrá perdida?...

Ermitaño, mi ermitaño
que haces la santa vida
hombre que de amores muere
¿el alma tiene perdida? ²²...

3. El robo del sacramento

Cómo tocan las campanas
cómo tocan doloridas

Vega. Madrid: CSIC, 1949, Tomo III.

R. Fr. Emmanuelis Rodriguez. Ord. Erem. S. Augustini: *Rodericus fatalis*. Anno 1645.

Andres da Silva Mascarenhas: *A destruição de Espanha e restauração summaria da mesma*. Lisboa, 1671.

Pedro Montegón: *El Rodrigo. Romance épico*. Madrid, 1793.

Walter Scott: *The vision of don Roderick*. London, 1811.

Robert Southey: *Roderick, teh last of the goths*. London, 1815.

Washington Irving: *Legends of the*

conquest of Spain. 1823.

Telesforo de Trueba y Cosío: *The romance of history of Spain*. London, 1830.

M. Agustín Príncipe: *El conde don Julián*. Drama en tres cuadros y en verso, 1839.

Angel de Saavedra: *Florinda*. Madrid, 1832.

José Joaquín de Mora: *Leyendas españolas*. 1840.

Espronceda: *Pelayo*., 1840.

José Zorrilla: *El puñal del godo* (1842) y *La calentura* (1847).

[20] Vid. J. Antonio Cid: “Semiótica y diacronía del discurso en el Romancero tradicional: el Cid pide parias al moro. *Revista de Dialectología y tradiciones populares*. Madrid: CSIC, 1982. Tomo XXXVII, p. 57.

[21] Versión de Juan Menéndez Pidal en *Poesía popular: colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos en la danza prima, esfoyazas y filandones*. Madrid: Hijos de J. A. García, 1885.

[22] Ramón Menéndez Pidal y Diego Catalán: *Op. Cit.*, p.87.

por el alma de Rodrigo
que para el cielo camina...

Las campanas de los cielos
todas tocan a alegría
El alma del penitente
que pa los cielos camina ²³...

“Ha encontrado un ermitaño / el más cristiano que había:
-Por Dios te ruego, ermitaño, / por Dios te rogar quería
que me cuentes la verdad / y me niegues la mentira,
hombre que esfuerza mujeres / ¿el alma tendrá perdida?”

Dice Elizabeth Frenzel:

“El ermitaño es en la literatura universal, ante todo una figura de encuentro. En los primeros siglos se le aceptó –raras veces era motivo de discusión por causa de su extraña existencia- como establecido con su cabaña o cueva, en la que un caminante o extraviado recibe protección y alimento, asistencia y consuelo espiritual, consejo y aclaración sobre un pasado y futuro. Cuando el ermitaño está concebido como el representante de una voluntad superior, tal encuentro se produce en un punto culminante de la acción”²⁴.

En la tradición francesa, el monje Weltin narra al abad Hetton, contemporáneo de Carlomagno, la visión que, en sueños, ha tenido del emperador a quien un monstruo devora los atributos de su virilidad. El libertinaje al que se entrega en vida Carlomagno puede más que todas sus buenas acciones y acaba siendo la causa principal de su condenación. En otras leyendas el emperador se salva gracias a un personaje decapitado (el apóstol Santiago) que, frente a los pecados de aquél pone en la balanza los materiales y riquezas donados por el encausado para la construcción de iglesias.

Sin salir de España tenemos ejemplos similares a los versos comentados. En los *Castigos e documentos del rey don Sancho* ²⁵ se escribe:

“E desí fuese para otro ermitaño que moraba dos leguas dél, e confesóle sus pecados, e arrepiñtióse mucho ante él e asolviol del pecado en que cayó, e después tornóse para su cueva e fizo más fuerte vida que antes fazie, e así acabó su tiempo en buen estado, porque lo hobo Dios merced, e fue la su alma para la gloria de los cielos”.

La penitencia, pues, tiene un valor fundamental en la trama. Se le da mucha más importancia al arrepentimiento que a esos crímenes horribles de los que se confiesa autor –incesto, asesinato- o de los que no se confiesa, como la pérdida de España. Lejos de esta hipótesis recordemos el *enxemplo* de Don Juan Manuel ²⁶ en que un ermitaño pregunta a Dios quién será su compañero en el paraíso. Cuando Dios le contesta por mediación de un ángel que el rey Richarte de Inglaterra, el ermitaño se escandaliza. Dios le indica que una buena acción contra los moros que dio la victoria a los ejércitos cristianos puede más que cualquier mal comportamiento y decide el destino y la salvación del rey. Es un caso antitético al de Rodrigo; es la redención por las armas.

²³ *Ibid.*, p. 91.

²⁴ Elizabeth Frenzel: *Diccionario de motivos en la literatura universal*. Madrid: Gredos, 1980, p. 117.

²⁵ *Castigos e documentos del rey don Sancho*. Madrid: BAE., Tomo LI. Cap. XXXIX.

²⁶ Don Juan Manuel: *Patronio o el Conde Lucanor*. Enxemplo III.

No es necesario que insistamos en la importancia arquetípica concedida en los romances a los casos de incesto, adulterio y asesinato. De hecho, lo primero que confiesa el rey es haberse acostado con su hermana y haber forzado a una prima suya. Parece intuirse en este pasaje un deseo de los transmisores populares de acercar la narración a lo cotidiano. Y hemos de reconocer que en el medio rural de la Edad Media o del Renacimiento era algo mucho más real, y por tanto susceptible de crítica o rechazo, un incesto que el delito inasible y tal vez incomprensible de la pérdida de un país a manos de invasores. En cualquier caso, cabría también considerar el incesto como una maldición de origen divino que es causa de un hado inexorable por haber incurrido previamente en un delito grave como podía ser la pérdida de España ²⁷. La moral popular reclama con frecuencia justicia airadamente, pero es capaz de perdonar si en el asesinato hubo defensa del honor o si todas esas vilezas cometidas mueven después al hombre a mostrar lo mejor de su espíritu y a buscar la redención de su culpa con un terrible y abnegado sacrificio.

“Tratan de hacerle una cueva / y enterrarle en ella viva;
allí había una serpiente / que siete bocas tenía...”

Respecto a la cueva que se menciona, parece que vendría del término portugués “coba” –sepultura abierta en el suelo- utilizado en narraciones populares, que se habría traducido erróneamente. La serpiente, sea de dos, tres o siete cabezas, es frecuente en leyendas, mitos y cuentos. El siete es la multiplicación de la unidad y coloca al reptil, como símbolo esencial, y mágico, dentro del orden del cosmos. Siete días, siete pecados, siete direcciones del espacio, siete dioses planetarios, etc. Con frecuencia se la representa como guardián de cuevas, sintetizando o encarnando la fuerza que emana de lo subterráneo. Capitaliza, según las civilizaciones, el bien o el mal; la tradición judeo-cristiana cree ver en ella el símbolo del pecado o del demonio: San Juan escribe en el Apocalipsis, *Serpens antiquus qui vocatur diabolus* ²⁸.

Algunas sagas y Eddas nórdicas narran situaciones similares a la expuesta en nuestro romance. En la *Völsunga saga*, por ejemplo, Atli ordena que arrojen a Gunar en un pozo lleno de serpientes para que revele el paradero de un tesoro; una de ellas le come el corazón ²⁹. La saga de Ragnar Lodbrók cuenta cómo este héroe vikingo es capturado por el rey sajón Aella de Northumberland, quien le arroja a un pozo de serpientes donde Ragnar, entre risas y canciones, en que expresa su impaciencia por morir, sucumbe al fin ³⁰.

“De la cinta por abajo / ya comido le tenían;
de la cinta por arriba / empezado le tenían”.

La vela, la luz, representa en la tradición cristiana a Jesús, la salvación. Dice Don Juan Manuel: *Las tinieblas son el diablo, el hijo de Dios es luz* ³². En los versos del romance, la luz parece ser un testimonio patente del perdón alcanzado por el rey en su penitencia. De otro lado, hay un arquetipo romancístico en ese “llegar tarde” que nos recuerda los fatales retrasos en Delgadina:

Mas por pronto que llegaron
Delgadina ya expiraba ³³.

²⁷ Vid. Elisabeth Frenzel: *Op. Cit.*, p. 186. “Durante el renacimiento y el barroco el incesto es uno de los delitos típicos contra la naturaleza en que se descargan las pasiones de los héroes negativos”.

²⁸ San Juan: *Apocalipsis*. Cap. XII, versículo 9.

²⁹ Jorge Luis Borges: *Literaturas germánicas medievales*. Madrid: Alianza editorial, 1980. nº 731, p. 132.

³⁰ *Ibid.* P. 127.

³¹ Miguel de Cervantes: *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*. Cap. XXXIII.

³² Don Juan Manuel: *Op. Cit.*, CLXXXV.

³³ Joaquín Díaz: *Temas del romancero en Castilla y León*. Valladolid: Ayuntamiento, 1980, p. 17.

O en La casadita de lejas tierra:

Cuando iban andando
 por aquellas sierras
 oyeron tocar
 las campanas bellas ³⁴

Un destino implacable que hace inútiles los esfuerzos humanos por enfrentarse a lo descrito. Nos recuerda el episodio la polémica entre jesuitas y dominicos acerca de la predestinación ³⁵.

Cómo tocan las campanas / cómo tocan doloridas
 Por el alma de Rodrigo / que para el cielo camina...

Finalmente, y, como símbolo suspendido entre el cielo y la tierra, las campanas anuncian el des- enlace al doblar solas. Otros ejemplos en la baladística europea como el de San Alejo

S`a ven la meza note / i cioche s`büto sunè
 J`è pa vësko nè papa/ ch`à possa fe fermè ³⁶

o "The Jew`s daughter"

And the bells o merry Lincoln
 Without men`s hands were rung ³⁷

nos muestran que la voluntad divina es capaz de manifestarse a través del tañido de las campanas que proclaman la salvación, en este caso del alma de don Rodrigo.

Esta conclusión, característica de la tradición oral, no es utilizada por algunos escritores románticos como Southey o Zorrilla, quienes obligan al rey a proseguir su atormentada existencia hasta encontrar un sustituto adecuado para el trono. Southey, por ejemplo, crea una escena en la que don Rodrigo coincide con don Pelayo en quien, sin duda, reconoce a su sucesor. Lucha a su lado en la batalla de Covadonga y, cumplido su objetivo, desaparece. Se integra así en la leyenda siguiendo el camino que otros reyes, como Arturo o, posteriormente, Carlomagno o don Sebastián, tomarían. Al desaparecer en circunstancias trágicas o misteriosas, vagan como fantasmas sin derecho a morir hasta que su pueblo les necesite y puedan regresar.

En lo que respecta al resto de los protagonistas que acompañan en vida o en la leyenda a don Rodrigo, pasan, según los autores, por diversas vicisitudes: su mujer Egilona se casa con un gobernador árabe ³⁸; la Cava se arroja desde una torre al suelo y es enterrada en la ciudad de Málaga ³⁹; don Julián muere a manos de Rodrigo o se suicida ⁴⁰ y don Opas muere en la cárcel a la que le ha arrojado don Pelayo. Todos, en suma, se ven envueltos en distintas fabulaciones que irán superando en popularidad y aceptación a la verdadera historia.

³⁴ José María de Cossío y Tomás Maza Solano: *Romancero popular de la Montaña*. Santander: Librería moderna, 1933-34, n.º 156.

³⁵ Vid. Ramón Menéndez Pidal: *Estudios literarios. Sobre los orígenes de El Convidado de piedra*. Madrid: Espasa Calpe, 1957. Col. Austral, pp. 67-88 y 14-31.

³⁶ Constantino Nigra: *Canti popolari del Piemonte*. Torino, Ermano Loescher, 1838, p. 538.

³⁷ Francis James Child: *The english and scottish popular ballads*. New York: Dover, Vol. III, p. 244.

³⁸ Zorrilla, en *El puñal del godo*, reúne en la cueva del ermitaño Romano a don Rodrigo, don Julián y Theudía, fiel vasallo del rey. Don Julián arroja sobre

el vencido monarca todo su odio, llegándole a echar en cara que la reina se ha casado después de la invasión con el gobernador árabe Abdalasis.

³⁹ Miguel de Luna (en su traducción de *La verdadera historia de don Rodrigo de Abulcacim Tarif Abentariq*, 1592) y Lope de Vega (siguiendo al anterior en *El postrer godo de España*) así lo proponen. Luna traduce que la Cava sube a una torre de la ciudad donde vive, desde donde se arroja al suelo tras haber pronunciado estas palabras: "Padres, en memoria de mi desdicha, de aquí en adelante no se llamará esta ciudad Villaviciosa sino Malaca". El Duque de Rivas viste a Florinda con armadura y la hace intervenir en el

combate final entre su padre y don Rodrigo, de quien está locamente enamorada, muriendo atravesada por ellos. Southey, a quien sigue Zorrilla en *La calentura*, hace morir a Florinda a manos de don Rodrigo tras haberle otorgado el perdón.

⁴⁰ Se suicida tras haber visto a su hija arrojarse desde la torre de Málaga, según traduce Luna: "El conde don Julián...vino...a perder el juicio; y estando de esta manera, un día se metió él mismo el puñal por los pechos y cayó muerto". Zorrilla, en *El puñal del godo*, le hace morir a manos del fiel Theudía.

El viaje

“Quien va a la romería, pésale al otro día”



CANCIONES DE PEREGRINOS Y DE CAMINO, CANTOS ROMEROS

El viaje es, desde los tiempos más antiguos, un impulso que alivia la inquietud del ser humano; es esa aventura personal en la que una abierta predisposición alerta los sentidos para el descubrimiento. En tal dirección se entiende el concepto de viaje al que voy a referirme: una confirmación de algo intuido antes interiormente. Una actitud ética también, que mueve al individuo a abandonar su hogar y su familia, lo conocido, para andar, sólo por un ideal, un camino incierto y dificultoso, con muchas posibilidades de sufrimiento. Para el individuo de cualquier época siempre tuvieron los padecimientos un significado, fuera éste el de un castigo por alguna posible falta cometida o fuese tal vez la simple aceptación histórica o cultural de la existencia del mal o del dolor, pero a partir del cristianismo se les empieza a dar un valor específico. El dolor purifica, el sufrimiento es una catarsis por medio de la cual el espíritu se libera de culpas y así el viaje y sus penalidades son un excelente símbolo de la propia vida del cristiano que tiende hacia otra existencia mejor, plena de sentido y absolutamente deseable. Y si es cierto que todos los rituales imitan un arquetipo divino¹ nada mejor para simbolizar este rito de egresión que presentar una figura sagrada en traje de peregrino desarrollando su camino en un tiempo místico e invitando al hombre o a la mujer a realizar el viaje reparatorio. De hecho, dentro del material poético y musical creado sobre la figura del peregrino, su oficio y su andadura, destacan aquellas tonadas y romances en los que un personaje sagrado pasa por algún lugar vestido de romero y repartiendo bienes. Si la figura de un dios peregrino por la Tierra es herencia exclusivamente indogermánica según afirma Jacobo Grimm² no lo sabemos, pero la historia de Ceres deambulando en busca de su hija Proserpina o la narración de Júpiter y Mercurio recorriendo la región de Frigia y acogidos generosamente por los ancianos Baucis y Filemón remontan la costumbre de favorecer al peregrino a diferentes mitologías y a etnias diversas.

Sin duda esa visión deificante fue alentada, cuando no creada, por los propios caminantes, que observaron la ventaja que podría reportar al viajero la simple sospecha despertada en sus anfitriones de que pudiesen albergar en su casa a Cristo o a un santo.

Fuese ésa la razón o fuese alguna de las otras que voy a ir mencionando, lo cierto es que la canción siempre tuvo utilidad para el caminante que, andando a veces de sol a sol, con su propia sombra como único testigo del paso del tiempo, entonaba algún tema relacionado con su situación o bien alguna evocación sobre su tierra y sobre su gente para aliviar el paso con la nostalgia:

El romero y peregrino/ cansado de caminar
comienza luego a cantar/ por alivio del camino

decía el vihuelista Narváez³.

¹ Cfr. Mircea Eliade: *El mito del eterno retorno*, p.75. Madrid: Alianza Emecé, 1972

² Jacob Grimm: *Deutsche Mythologie*, 1835

³ Luys de Narváez: *Los seys libros del Delphin de musica de cifra para tañer vihuela*. Valladolid: Diego Hernández de Córdova, 1538. Sexto libro, folio VII.

Para ordenar todos estos temas romeros o de camino he agrupado el material en cuatro tipos que responden a los siguientes conceptos:

1. Canciones y romances que santifican el oficio o la figura del peregrino y destacan el valor de su acción. Acabo de comentar el interés que siempre tuvieron los vendedores ambulantes, ciegos y viajeros -muchos de ellos portadores de literatura volandera- por desarrollar una corriente de simpatía hacia sus personas y su actividad. Las leyendas sobre la aparición de pobres, mendigos o caminantes que ponen a prueba la generosidad de personas o pueblos y que finalmente desvelan su personalidad divina, son abundantes y no precisamente gratuitas. En el caso de las canciones y romances se insiste en la aureola que rodea al peregrino o peregrina y que parece proceder de una belleza interior. Así, se dice en el texto de "La posadera de Cristo":

Estando la linda Antonia / en el su corredor nuevo
 con un libro entre las manos / divirtiendo el pensamiento
 la ha venido a visitar / un peregrino romero:
 -Si usted me diera posada / por Dios o por el dinero...
 -Suba usted por ahí arriba / entre usted por ahí adentro
 donde yo a todos los pobres / les doy arrecogimiento.
 Luego vendrá mi marido / pondrá luz y cenaremos.
 Estando en estas palabras / ya venía Juan Moreno:
 -Vamos a cenar, mujer / que yo gana ya la tengo.
 -¿No sabes tú, mi marido, / a quién en casa yo tengo?.
 Peregrino más hermoso / no le he visto en todo el reino...⁴

Es esa belleza o la seguridad de hallarse ante un personaje sobrenatural y favorable lo que tranquiliza a quienes tienen la suerte de observarlo. Tal sucede en el romance de "La devota" al padre de ésta, quien acepta que su hija se vaya en tal compañía:

-Despierte, señor mi padre, / despierte su señoría
 que en el su palacio andaba / la Santa Virgen María
 que me viene a mí a buscar / para dir en romería.
 -Yo bien siento que te vayas / porque otra hija no tenía
 pero si vas con la Virgen / ve con la bendición mía...⁵

En otro romance, el de "La Virgen romera", vuelve a destacarse el resplandor que dimana del personaje sagrado:

Por las calles de Jaén / se pasea una romera
 blanca y rubia como un sol / que relumbra de una legua...

En la canción de "La divina peregrina", incluso, ese resplandor tan persistente parece provocar en el narrador, peregrino también, unos inesperados sentimientos humanos hacia la sagrada aparición:

Camino de Santiago / con grande halago
 mi peregrina / la encontré yo

⁴ J.M.Cossío y Tomás Maza Solano:
Romancero Popular de la Montaña.
 Santander: Librería moderna, 1933.
 Tomo II, p.217.

1980. p.189.

⁵ Braulio Vigón: *Asturias*. Oviedo,
 Reedición Biblioteca Popular Asturiana,

y al mirar su belleza / con gran presteza
mi peregrina / me enamoró...

Sentimientos que se intensifican en el transcurso de la acción hasta el extremo de constituir una auténtica declaración, al estilo de los "Retratos" que en la tradición se utilizan para traducir el amor que expresa el hombre a la mujer:

Tiene rubio el cabello / tan largo y bello
que el alma en ello / se me enredó
y en su fina guedeja / de oro madeja
su amor al mio / le aprisionó.

La pasión puesta en la descripción, la intensidad del arrebato, se van serenando hasta hacer confesar al poeta en los últimos versos su desmesura:

Perdone su hermosura / si en la pintura
grosero ha estado / mi fino amor.
Por haberla ofendido / a sus pies rendido
a mi peregrina / pido perdón.

Desde el punto de vista de la utilidad del relato, tampoco parece impropio esa exaltación del sentimiento, pues al final se cumple uno de los objetivos primordiales de toda peregrinación, que es, en suma, el arrepentimiento de algún pecado y la petición de su perdón. Eso al menos espera conseguir el viajero y para ello afronta las penalidades e inquietudes del camino.

Un ejemplo romancés "La romera perdonada", narra el viaje de una joven, hija del gaditano Pedro Acil de la Fuente, hasta la ciudad santa para poder demandar al Papa su absolución a un exceso juvenil. Por el camino se ve obligada a matar a tres bandoleros que intentan forzarla. Por fin, llega ante el pontífice:

El sábado por la tarde / se puso a los pies del papa
lo primero que confiesa / que a los tres muertos dejaba.
-Si han querido derribarte / véngate muy buena pascua.
Lo segundo que confiesa / que del primo va preñada.
-Mujer preñada de un primo / merece pena doblada.
Estando en estas razones / le dio el parto a doña Juana.
Manda el papa que la pongan / a recado en una cama,
que la dieran de comer / de lo que tuviera gana
que la dieran de beber / vino tinto de la Nava.
Al cabo de nueve meses / salió de salud sobrada,
doscientos maravedís / la dio para que gastara
y hasta un paje de los suyos / que la pusiera en su casa.
De penitencia la echó / de penitencia la echara
que case con el primo / aunque pese a quien pesara⁶.

⁶ Cossio. *Op.cit.*, Tomo II, p.54

La decisión del Papa y su dispensa utilizan los mismos términos y tienen el mismo significado que la indulgencia concedida a los primos que viajan a Roma y se postran ante el Padre Santo en este romancillo dieciochesco recogido en Jaén por Kurt Schindler y armonizado y popularizado después en una versión similar por Federico García Lorca:

Caminito de Roma / van dos romanos
 porque han pecado siendo (del aire)
 primos hermanos (madre a la orilla)
 primos hermanos (niña).
 Y el Papa les pregunta / que qué querían
 Confesar un pecado / que ellos tenían.
 Y el Papa les ha echado / de penitencia
 que no se den la mano / hasta Valencia⁷.

El interés por santificar, por canonizar la figura del peregrino queda patente, por fin, al repasar la hagiografía cristiana donde aparecen nada menos que trece mártires y varones virtuosos que alcanzaron los altares con el nombre de San Peregrino y tres vírgenes y mártires llamadas Santa Peregrina.

2. En segundo término tendríamos el tipo de literatura o poesía que alerta acerca de las dificultades que los caminantes van a encontrar durante su periplo y hasta el regreso a su lugar de origen. Uno de los textos más explícitos en ese sentido es el de las "Hermanas reina y cautiva" o "Las hijas del Conde Flores", que relata el reencuentro de dos hermanas en tierra de moros:

Jarifa, la reina mora, / señora de gran valía
 dice que tiene deseos / de una cristiana cautiva.
 Echaron mares abajo / echaron mares arriba
 y encuentran al Conde Flores / y a su mujer que venían
 de cumplir una promesa / de Santiago de Galicia
 de pedir al Dios del cielo / que les diese niño o niña.
 Al Conde Flores mataron / y a su mujer la cautivan
 y la llevan a entregar / a la reina de Turquía⁸.

El texto parece derivar de antiguos relatos legendarios difundidos por la Península Ibérica que contaban el caso, frecuente durante toda la Edad Media, de que unos peregrinos fuesen asaltados por ladrones, bandidos o piratas. Una leyenda catalana cuenta cómo una dama y sus acompañantes son robados, camino de Montserrat (podría hablarse de igual modo de Guadalupe, de Santiago, de San Salvador de Oviedo, etc), por una partida de bandoleros capitaneada por un tal Raimundo y al llegar al santuario se quejan a grandes voces ante la Virgen de su suerte. Los monjes, con la ayuda de Dios, obtienen el castigo para los salteadores y, más aún, el que se arrepientan de sus errores haciendo penitencia hasta el fin de sus días⁹. Una leyenda similar recoge el caso del romero que haciendo el camino de Montserrat se encuentra un muerto cuyo cuerpo, por deber humanitario, carga a sus espaldas y lleva a lugar poblado. Acusado y condenado por ser el causante de ese crimen que él no ha cometido, se encomienda a la Virgen y ésta le libra sucesivamente de ser ahorcado, quemado y ahogado.

⁷ Kurt Schindler: *Folk Music and Poetry of Spain and Portugal*. New York: Hispanic Institute in the United States, 1941

⁹ Vicente García de Diego: *Antología de Leyendas*. Barcelona, Editorial Labor, 1958. Tomo I, p.391.

⁸ Cossío: *Op.cit.*, Tomo I, p.357

Un romance en el que se denuncia otro de los peligros más habituales del camino es el conocido en España como "El Conde Lombardo" o "Conde preso", cuya primera versión, recogida en la *Flor de enamorados* e incluida después en la *Primavera y flor de romances*¹⁰, dice así:

En aquellas peñas pardas / en las sierras de Moncayo
 fue do el rey mandó prender / al conde Grifos Lombardo
 porque forzó una doncella / camino de Santiago
 la cual era hija de un duque / sobrina del Padre Santo.
 Quejábase ella del fuerzo / quéjase el Conde del grado,
 allí van a tener pleito / delante de Carlomagno
 y mientras que el pleito dura / al Conde han encarcelado
 con grillones a los pies / sus esposas en las manos
 una gran cadena al cuello / con eslabones doblados.
 La cadena era muy larga / rodea todo el palacio.
 Allí se abre y se cierra / en la sala del Rey Carlos.
 Siete condes la guardaban / todos han juramentado
 que si el Conde se revuelve / todos serán a matallo.
 Ellos estando en aquesto / cartas habían llegado
 para que casen la Infanta / con el Conde encarcelado.

Donde, sin embargo, se relatan mejor los detalles del hecho y se comprenden perfectamente sus pormenores es en algunas versiones portuguesas como ésta que voy a transcribir al castellano en la que se apela a la justicia de Dios que llega de mano del apóstol Santiago.

Preso va el Conde, preso, / preso va y a buen recaudo
 no va preso por ladrón / ni por hombre haber matado,
 por violar una doncella / que venía de Santiago.
 No bastó dormir con ella / sino dióla a su criado.
 Acometióla en la sierra / lejos de lugar poblado
 dejándola allí por muerta / sin darle el menor cuidado.
 Lloró tres días, tres noches / y más habría llorado
 si no es que Dios siempre acude / a amparar al desdichado.
 Por allí pasara un viejo / un pobre viejo soldado
 sus barbas blancas de nieve / y su bordón en la mano,
 conchas trae en la esclavina / sombrero de ellas cercado.
 Acercóse a la romera / con amor y con agrado:
 -No llores más, hija mia, / que ya has por demás llorado
 que ese villano de Conde / preso irá y a buen recaudo.
 Llevó con él la doncella / el buen viejo del soldado,
 van a presencia del Rey / donde el Conde era llevado:
 -Yo te requiero, buen Rey, / por el apóstol sagrado,
 que en ésta la su romera / el fuero sea guardado.
 De ley divina es casarse / de humana, ser degollado,
 que no valen hidalguías / donde Dios es agraviado.
 Dijo el Rey a su consejo / con el rostro demudado:

¹⁰ En Marcelino Menéndez Pelayo:
Antología de Poetas Líricos Castellanos.
 Madrid: CSIC, 1945 Tomo VIII, nº 137.

-Sin más demora este hecho / quiero yo desembargado.
 -Visto está el hecho, visto / juzgado está y bien juzgado
 o ha de casarse con ella / o si no, ser degollado.
 -Pues me place, dijo el Rey, / el verdugo sea llamado
 o casa con la romera / o aquí será degollado.
 -Vengan cuchillo y verdugo, /-respondió el acusado-
 antes muriera mil veces / que vivir avergonzado.
 Allí oiríais al viejo / al buen viejo del soldado:
 -Mala justicia hacéis, Rey, / mal hecho tenéis juzgado;
 primero casar con ella / y después ser degollado.
 La honra se lava con sangre / mas no se lava el pecado.
 No había dicho estas palabras / y la espada había arrojado,
 quita insignias de romero / tira armas de soldado
 y en traje de santo obispo / aparece transformado,
 su mitra de piedras finas / de oro puro su cayado.
 La mano de la romera / con la del Conde ha juntado,
 con palabras de presente / allí los ha desposado.
 Lloraban los que lo veían / lloraba más el culpado,
 llorando pedía la muerte / por no quedar deshonorado.
 Lo absolvía el santo obispo / contrito de su pecado.
 De allí lo llevan por muerto / ni el verdugo fue llamado,
 justicia de Dios fue aquella: / antes de una hora es finado,
 pero acogió aquella alma / el apóstol consagrado
 que no era otro que el romero / el obispo y el soldado¹¹.

Llaman la atención varias circunstancias que, haciendo un inciso, voy a destacar. La primera, al hilo de lo ya comentado, el peligro del viaje en solitario, particularmente para las mujeres. Sebastián de Horozco escribía en su *Teatro Universal de Proverbios* la opinión popular sobre el asunto:

Salió muy compuesta Dina/ a ver de Sichen el traje
 con matisada esclavina/ y de su honor el ultraje
 ganó por ser peregrina.
 Por ver cosas forasteras/ quieren ser muchas romeras
 y al fin viene a suceder/ que muchas suelen volver
 de ser romeras, ramer¹².

La segunda circunstancia es el conflicto que se produce en este caso entre el derecho civil y el derecho eclesiástico. El Fuero Juzgo, el Fuero Viejo de Castilla, el Fuero Real, y Las Partidas hablan claramente del castigo que había de sufrir el violador si era denunciado el hecho: la pena de muerte. Este romance parece haberse originado, sin embargo, en esa fase que los historiadores del Derecho Penal calificaban como "período humanitario" en la que, como reacción a las leyes basadas en la venganza privada y pública, el derecho de la Iglesia abogó por la piedad y la moderación en el uso del castigo. El apóstol descubre la inutilidad de ajusticiar al culpable si no se devuelve la honra a la doncella y, por ello, aboga por una solución que tienda a resolver todos los conflictos producidos por el delito: él mismo casa al caballero y a la doncella y Dios se encarga de castigar al culpable ha-

¹¹ Joao David Pinto Correia: *Os Romances Carolíngios da Tradição Oral Portuguesa*. Lisboa: INIC, 1992

¹² Sebastián de Horozco: *Teatro Universal de proverbios*. Ed. José Luis Alonso Hernández. Salamanca:

Universidad de Groningen-Universidad de Salamanca, 1986

ciéndole morir una hora después de la ceremonia, no sin antes haber confesado su pecado ante Santiago y haberle éste absuelto. Se conjugan pues en el argumento la exposición de unos hechos reales -y se supone que frecuentes- y también la solución a los mismos según una normativa ideal que a todos parecía dejar contentos o al menos aliviados.

3. Volviendo a la tipología sugerida al comienzo, nos encontramos con el tercer apartado de textos y melodías que reuniría los ejemplos en que todos los peligros comentados, más cualquier otro que pudiésemos imaginar, son conjurados y resueltos por la mediación sobrenatural. Aunque hemos repasado brevemente la intervención de la Virgen en algunas leyendas catalanas de tradición oral, convendría retroceder al caso paradigmático de las Cantigas para comprobar cómo numerosos poemas resumen las creencias pretéritas. En concreto los números 26, 33, 49, 157 y 159 recogen algún milagro de Santa María en relación a unos romeros. El primero cuenta la historia del peregrino que, antes de emprender el camino de Santiago de Compostela, comete el pecado de acostarse con una mujer; el demonio se le aparece en figura del apóstol, le convence de que debe cortarse el miembro con el que pecó y después suicidarse pues su falta no tiene otra solución. El romero le hace caso, se mutila y muere; de inmediato aparecen los diablos que se llevan su cuerpo, pero al pasar por una ermita sale Santiago protestando de que hayan utilizado su figura para engañar al incauto y propone que la Virgen decida el caso en juicio. Santa María rescita al peregrino aunque sin devolverle aquello "con que fora pecar". Como dice Gonzalo de Berceo al glosar el caso en el Milagro VIII:

Estaba de lo otro sano y aun mejorado
fuera de un hillo que tenia atravesado
pero de la natura, cuanto que fue cortado
no le creció un punto, quedó en mal estado¹³.

La segunda Cantiga cuenta en hermosos versos la peregrinación por mar de ochocientos devotos que, de camino a los santos lugares, pretenden arribar al puerto de Acre. Una gran tormenta provoca el naufragio de la nave, pero un obispo que iba entre la multitud ordena que doscientas personas pasen a un batel. Uno de los que van a saltar calcula mal y cae a las peligrosas aguas hundiéndose rápidamente en su turbulencia. Cuando por fin llegan al puerto, se admiran de encontrar al náufrago y le preguntan cómo pudo salvarse. Su respuesta se puede resumir en el estribillo:

Gran poder a de mandar / o mar e todolos ventos
a Madre d`aquel que fez / todolos quatro elementos.

La Cantiga 49, la siguiente en el orden que hemos dado, es el primer documento escrito conocido en que la Virgen aparece con un bastón luminoso que guía a los peregrinos.

Las Cantigas 157 y 159, finalmente, son milagros en los que Santa María vela por sus devotos romeros protegiéndoles de los hurtos en las posadas y casas de huéspedes, hecho bastante común en la Edad Media. En el primer caso, los peregrinos están haciendo unas empanadillas de queso tan apetitosas que despiertan el hambre de la dueña de la casa quien, en un descuido de aquellos, les roba los ingredientes. Cuando ayudándose de un cuchillo va a llevarse a la boca el frito, el arma se vuelve contra ella traspasándole las quijadas con tanta fuerza que ni los médicos pueden extraérsele. La mujer herida acude a Nuestra Señora de Rocamador y, tras confesar el hurto, es perdonada por la Virgen que permite a un presbítero que extraiga limpiamente el cuchillo. En el último ejemplo

¹³ Gonzalo de Berceo: *Milagros de Nuestra Señora*. Ed. J.M. Rozas. Madrid: Plaza y Janés, 1986

es un pedazo de carne la vianda, robada y escondida en un arca, que comienza a saltar sola y a dar golpes sobre la madera hasta que es encontrada por sus legítimos dueños¹⁴.

Entre los santos, la Iglesia siempre contó con algunos -el propio Santiago, Santa Brígida, San Amaro, San Geroldo- a quienes el peregrino se podía encomendar con la certeza de que su demanda de ayuda sería elevada de la mejor forma posible hasta Dios o la Virgen. De San Geroldo, a quien la iconografía presenta atravesado por una lanza y vestido de peregrino (a veces también con una palma), hay abundantes leyendas -casi todas centroeuropeas- acerca de sus innumerables viajes y de la autobiografía que se encontró junto a su cadáver. De Santa Brígida o Birgit, que nació con medio siglo de diferencia con respecto al anterior, también hay abundantes relatos de los desplazamientos a Santiago (con su esposo) y, ya siendo viuda, a Roma -acompañada por su hija Catalina- y a Jerusalén y los Santos Lugares. De San Amaro, francés y nacido en el siglo XIII como San Geroldo, tenemos unos gozos que todavía se cantan en aquellas parroquias que conservan su novena y que dicen:

Más de una vez te encontraron / esperando en los caminos
a los pobres peregrinos / que a ti cansados llegaron
y cargártelos miraron / con un esfuerzo inaudito,
intercede por nosotros / Amaro, santo bendito.

Casi al final del poema se repite el milagro, tan frecuente en vidas edificantes, de que las campanas doblen solas:

Si en la noche de tu muerte / las campanas se tañían
y resplandores venían / desde el cielo a esclarecerte
por tu venturosa suerte / con mayor gozo repito:
intercede por nosotros / Amaro, santo bendito.

La iconografía del apóstol Santiago nos revela la indumentaria del peregrino: el bordón o bastón (con el que, según recientes investigaciones, el viajero avezado podía calcular la distancia que le separaba de un punto en el horizonte¹⁵), el sombrero de ala ancha, la calabaza y el zurrón de piel de ciervo. El rosario y una caja o tubo de hojalata para guardar los documentos completaban el atuendo externo.

En último término, y aquí termino este apartado tercero, es el mismo Dios quien, por intermedio de algún peregrino, se asegura de que se cumpla su justicia en la Tierra para lo cual no duda en enviar una figura como ésa, digna de reverencia y respeto. Así se puede ver en este relato legendario que recoge un romance asturiano:

En la ciudad de León / Dios me asista y no me falte,
vive una fermosa niña / fermosa de lindo talle.
El Rey namoróse della / y de su belleza grande,
aún no tiene quince años / casarla quieren sus padres.
El Rey le prende al marido / que quiere della vengarse,
ella por furtarse al Rey / métese monja del Carmen.
Allí estuvo siete años / a su placer y donaire,
de los siete pa los ocho / a Dios le plugo llevarle.
Por los palacios del Rey / peregrina va una tarde

¹⁴ *Cantigas de Santa María de Don Alfonso el Sabio*. Madrid: Ed. Real Academia Española, 1889

¹⁵ Cfr. Fernando Alonso Romero: *O camino de Fisterra*. Madrid: Edicions Xerais de Galicia, 1993. pp. 35 a 37

con su esclavina ahujurada / sus blancos hombros al aire.
 Lleva su pelo tendido / parece el sol cuando sale.
 -¿Dónde vienes peregrina / por mis palacios reales?.
 -Vengo de Santiago, Rey, / de Santiago que vos guarde
 y muchas más romerías, / plantas de mis pies lo saben.
 Licencia traigo de Dios: /mi marido luego dadme.
 -Pues si la traes de Dios / excuso más preguntarte.
 -Sube, sube, carcelero / apriesa trae esas llaves
 y las hachas encendidas / para alumbrar a este ángel.
 Dios os guarde, condesillo / harto de prisiones tales.
 -Dios os guarde, la condesa, / porque siempre me guardasteis.
 -No pienses que vengo viva, / que muerta vengo a soltarte,
 tres horas tienes de vida, / una ya la escomenzastes,
 tres sillas tengo en el cielo / una es para tú sentarte,
 otra para el señor Rey / por esta merced que hace
 y otra será para mí / pues mi alma de penas sale.
 Estando en estas razones / oyera al gallo cantare.
 Adiós, adiós que me voy / ya no puedo más hablarte
 que las horas de este mundo /son como soplo de aire¹⁶.

Una breve reflexión sobre el canto del gallo: en casi todas las civilizaciones se consideró a este animal no sólo como la imagen de la fertilidad -recordemos su asimilación al espíritu del grano y su decapitación como rito que simbolizaba la recogida de la cosecha- sino también como verdadero precursor de la luz, del día, de la vida. Abundantes testimonios nos recuerdan que durante los primeros siglos del cristianismo, la Iglesia luchó contra la costumbre popular de animar con gritos a la luna para que no se extinguiera, pues su desaparición traería las tinieblas sobre la Tierra y el dominio de los espíritus del mal. Máximo de Turín nos lo recuerda en su sermón sobre el oscurecimiento de la luna: "Hace unos días me había enojado muchísimo contra vuestra excesiva avaricia, cuando precisamente el mismo día, al anochecer, se levantó tal alboroto entre la gente que llegó hasta el cielo. Al preguntar el por qué de tal griterío, se me contestó que aquellos gritos ayudaban a la luna en sus apuros y aquellos alaridos servían para detener su oscurecimiento"¹⁷. Cuentos y leyendas de diferentes culturas abundan sobre la idea de que los demonios siempre trataban de ennegrecer la luna para que las tinieblas se apoderasen de la Tierra. Los paganos, con sus gritos, imitaban el canto del gallo, cuyos cacareos tenían la virtud de ahuyentar diariamente a los monstruos y fantasmas nocturnos y acabar con el sufrimiento de la luna. Por eso Bernardo de Worms, en su *Decretorum libri XX*, pregunta en confesión a sus feligreses: "¿Has creído lo que suelen creer algunos, que necesitando salir de casa antes de que amanezca, lo dejan para después y no se atreven porque dicen que es peligroso salir antes del canto del gallo, y que los espíritus inmundos de la noche tienen poderes maléficos mayores antes del canto del gallo que después, y tiene más fuerza el gallo para ahuyentarlos y vencerlos con su canto que la divina inteligencia que hay en el hombre con su fe y con el signo de la cruz?"¹⁸. Bernardo de Worms trataba de erradicar esa costumbre porque era práctica común, al igual que cientos de años después lo seguía siendo el que los mozos acabasen sus cantos de ronda nocturnos y los cantos romeros con el grito que imitaba el canto del gallo y que se denominaba ijujú, ujujú, aturuxo, irrintzi, richido, gucín, chipilío, jisquío y de muchas más formas cuyos baladdeos a más de un investigador le parecieron el quiquiriquí de un gallo con trémulos escalofrantes¹⁹.

¹⁶ Juan Menéndez Pidal: *Colección de los viejos romances que se cantan por los asturianos*. Madrid: Hijos de J. A. García, 1885

¹⁷ Máximo de Turín: *De defectiōne lunae*. Sermo XXX

¹⁸ Bernardo de Worms: *Decretorum*. Libri XX

¹⁹ Sixto Córdova y Oña: *Cancionero Popular de la Provincia de Santander*. Santander: Excm.a Diputación, 1980

4. Hecho este paréntesis volvamos al tema que nos ocupa y en concreto al cuarto apartado de esta clasificación en donde he incluido algunos de los temas musicales y literarios que presentan al peregrinaje y al viajero como alegoría de la lejanía y a su ropaje como hábito externo y por tanto susceptible de ser utilizado con abuso o engaño. Entre las imágenes más poéticas del primer tipo están las que identifican al peregrino con la lejanía o con la distancia. Una de las más hermosas tonadas del primer Renacimiento español nos trae esa figura: el romero como el mensajero del amor ausente, según Juan del Encina.

Romerico tú que vienes / de donde mi vida está
 las nuevas de ella me da.
 Dadme nuevas de mi vida / así Dios te dé placer
 si tú me quieres hacer / alegre con tu venida.
 Que después de mi partida / de mal en peor me va,
 las nuevas de ella me da.

Ya hemos conocido el caso -a través del repertorio romancístico-, de la romera como vocero divino que viene con una orden del cielo. Semejante asunto nos ofrece el tema de "El Palmero", en el que un peregrino (al que la tradición convierte después en una aparición femenina) con el cual se encuentra el protagonista, le comunica la muerte de su enamorada:

Yo me partiera de Burgos / para ir a Valladolid
 encontré con un palmero / quien me habló y dijo así:
 Dónde vas tú, el desdichado / dónde vas triste de ti,
 oh persona desgraciada / en mal punto te conocí
 muerta es tu enamorada / muerta es, que yo la vi,
 las andas en que la llevan / de luto las vi cubrir
 los responsos que le dicen / yo los ayudé a decir..
 Desdeque aquesto vi, mezquino, / en tierra muerto caí.

A la lista de viajeros mensajeros habría que añadir el personaje que en el romance dieciochesco titulado "La linda deidad de Francia", tomado de la *Victoria y triunfos de Cristo* y glosado por el poeta popular Pedro Navarro²⁰, llega de tierras lejanas a comunicar al Duque de Tolosa -alejado del mundo y convertido en ermitaño- que su sobrina ha seguido un camino de perdición para su alma y anda en malos pasos:

Al fin de los dichos años / que ya quedan referidos
 por la espesura de un monte / de aquel escusado sitio
 huyendo de la inclemencia / del invierno y de sus fríos
 a las puertas de la ermita / un mísero peregrino
 llegó buscando su albergue / y el ermitaño benigno
 diole posada gustoso / donde trataron distintos
 misterios que en este mundo / por experiencia se han visto.

Otro caso de separación es el de la condesita que, vestida de romera, sale a buscar a su esposo tras años de esperar inútilmente su regreso. Después de haber hallado al marido, éste le demanda nuevas de su lugar de origen:

²⁰ En Agustín Durán: *Romancero General*. Madrid: BAE (Reed. Atlas), 1945

-Dadme limosna, buen conde, /por Dios o por caridad.
 -Vete con Dios peregrina / que no tengo qué te dar.
 -Algún día en tu palacio / limosna solías dar.
 -¿De dónde es la peregrina / de tan hermoso mirar?.
 -Soy de Lombardía, buen conde, / de aquella noble ciudad.
 -Dígame usted peregrina / ¿qué se cuenta por allá?.
 -Del señor conde de Lara / poco bien y mucho mal
 porque ha dejado un cariño / de quince años, poco más²¹.

También aparece -no podía ser de otro modo- el atuendo del peregrino como símbolo de penitencia, símbolo que deben ostentar todos aquellos que carguen con una culpa de la que quieran obtener perdón. Un romance neoclásico que actualiza la antigua leyenda de San Julián y Santa Basiliusa, narra en octosílabos cómo el santo mata por equivocación a sus padres que han llegado a su casa vestidos de peregrinos y cómo para poder obtener el perdón de Dios viaja a la ciudad santa a postarse ante el papa ataviado con los mismos hábitos que sus progenitores llevaban al morir:

En fin, fue tanta la pena / el dolor y desconsuelo
 de Julián y de su esposa / que al instante se partieron
 a Roma a que los absuelva / el pontífice supremo.
 En traje de peregrinos / y con los vestidos mismos
 de sus dos difuntos padres / toman el camino luego.
 Confesaron su pecado / con el sucesor de Pedro
 quien les dio la absolución / de su llorado defecto.
 En un hospital se meten / para servir de enfermeros
 a los pobres de la casa / la caridad ejerciendo...

A veces, como ya hemos tenido ocasión de comprobar en alguno de los casos comentados, la indumentaria pobre del peregrino esconde otra personalidad y otros ropajes. La condesita, por ejemplo:

tenía zapato raso / se lo puso cordobán
 tenía basquiña seda / se la puso de sayal
 y un bordón y una esclavina / para poder navegar.

Gaíferos y su tío Roldán, en un romance del ciclo carolingio, se van de peregrinos al castillo de la madre del primero, para tomar venganza del padrastro:

A las puertas de mi madre / pediremos caridad
 por dentro iremos de seda / por fuera roto sayal...

Esta constante de utilizar el sayal y la esclavina como disfraz no es nueva. El propio demonio había tentado de esta guisa a muchos santos y a uno de esos casos nos remitimos: el de San Alejo.

Mas el común enemigo/ que frustrar su intento piensa
 en traje de peregrino/ con el Santo Alejo encuentra
 y después de saludarlo/ con preguntas y respuestas

²¹ Cossío: *Op.cit.*, nº87

le vino a decir que en Roma/ había noticias nuevas
 y eran que un senador/ y persona de gran cuenta
 había casado a un hijo/ con una hermosa doncella
 hija del emperador,/ y no haciendo caso de ella
 la dejó. Mas ella viendo/ el menosprecio ha hecho entrega
 de su sensual apetito/ a hacerle toda la ofensa
 posible por deshonrarlo/ y está entregada a torpezas²².

No es extraño pues que el atuendo (a veces disfraz) despierte de cuando en cuando algún recelo en la gente común. Así lo expresa Doña Mariana cuando en el romancillo hexasilábico de "La dama pastora", se siente burlada por Don Bueso:

Diérame yo el pan / al falso romero
 diérame yo el pan / cogiérame los dedos.

Y así parece sentirlo también la engañada de aquella cancioncilla que dice:

Aquel romerico palmel, / sogá en él²³.

Todos estos ejemplos parecen dar la razón al refrán que reza:

Los peregrinos, muchas posadas y pocos amigos.

Sin embargo, mucho más ajustada y razonable es la reflexión de Sebastián de Horozco en su *Teatro Universal*, cuando lejos de la injusta generalización hace a cada peregrino responsable de sus propios actos:

Mire bien quien cuerdo fuere/ en vivir bien cuanto va
 que según lo que hiciere/ y en los pasos que anduviere
 tal pago en fin sacará.
 Si se emplea en burlerías/ hallarse ha después burlado
 y de tales romerías/ salen tales venerías
 según cada cual ha obrado.

Hemos hecho un breve recorrido a través del material, muy diverso en su origen y en su concepción, que menciona la figura del peregrino dirigiéndose a un lugar sagrado distante de su hogar, sea para solicitar perdón, sea para demostrar su sincera devoción o simplemente para emprender un recorrido que le renueve el cuerpo y el alma. Los desplazamientos son en tal caso, como digo, largos y las distancias se miden entre reinos o países. Existe, sin embargo, esa otra romería de orden menor y de ámbito local en la que, de forma más colectiva que en el caso anterior, un pueblo se desplaza a un santuario o ermita relativamente cercanos al lugar en que vive para mostrar su afecto o veneración a una imagen sagrada. Ese rito lleva aparejado un ceremonial concreto cuyo proceso suele repetirse con leves variaciones en casi todos los casos: hay un breve viaje inicial que tiene una preparación previa, hay ofrendas florales o de ramos, hay traslación aunque sea breve o periférica de la imagen, hay comida en común y, por último, regreso al punto de origen. La ida y la vuelta y a veces

²² Durán: *Op.cit.*

²³ Margit Frenk Alatorre: *Corpus de la antigua lírica popular hispánica*. nº683. Madrid: Castalia, 1987

el día completo estarían además amenizadas por un tipo de canciones de camino que ya eran populares en la Edad Media y el Renacimiento y que incluso han llegado a nuestros días gracias a la Tradición con un sentido no muy lejano al que les dio origen:

Caminad señora / si queréis caminar
que los gallos cantan / cerca está el lugar.

En cualquier caso, y a partir del período romántico que tan ligado está al primer interés científico por el estudio de los hechos populares, las recopilaciones de temas locales ofrecen, de muy diversa forma y bajo clasificaciones distintas, canciones de romería. El primero que utiliza la denominación "cantos romeros" -si bien con un concepto muy amplio y significado distinto al que le estamos dando- es, a comienzos del siglo xx, Federico Olmeda. En el prólogo a la sección primera de su *Folklore de Castilla o Cancionero popular de Burgos* explica que, bajo ese epígrafe reúne todos los cantos que "no se usan como bailables ni son religiosos, sino que se cantan en otras ocupaciones sociales". Justifica el título alegando que la música de esos temas acompaña a la gente como "fidelísima compañera para alentarles en sus tareas"²⁴. La denominación parece tener éxito y, por esa época también, la utiliza Rafael Calleja en sus *Cantos de la Montaña* creando un apartado titulado "Tonadas de ronda y cantos romeros"²⁵. Felipe Pedrell, en su *Cancionero Musical Popular Español*²⁶ reúne en un capítulo que denomina "Coplas festivas y típicas de costumbres" varios temas de romería y escribe que, según su amigo Arana, remitente del material, esas coplas "forman en Galicia un grupo folklórico curioso y son generalmente improvisadas por la ciega del violín". Naturalmente, no puedo traer aquí todas aquellas estrofas que podrían improvisarse o echar de repente durante una romería y cuya oportunidad estaría más condicionada por el humor o la alegría de los romeros que por la referencia obligada a nuestro tema. Otro gran colector gallego, Casto Sampedro y Folgar, trae en su *Cancionero Musical de Galicia* un tema instrumental de romería y un romance estrófico titulado "A palmeira", que más parece un conjuro u oración:

Viñen eu da romeria /da romeria viñen eu
viñen eu da romaria / co a variña do romeu
cheguei a veira do rio /cheguei a veira do mar
vin vir a Nosa Señora / c`un ramalliño na man.
Eu pedinll` unha folliña / y ela doumo seu cordon
que me daba sete voltas / o redor do corazón.
Puxo o pe na barca d`ouro / e arrimous` ao seu bordón
un anxel terma do vela / otro terma do timón.
Leva o meniño no colo / Jesús qué bonito é
era larguiño de perna / era cortiño de pé.
Trai escravina de cunchas / que collera na ribeira
y a cara mesmo parece / unha pela de manteiga.
Meu amigo San Simón / bendiceme este cordón
que che me da sete voltas / o redor do corazón
o doumo Nosa Señora / n` unha folla de limón ²⁷.

Este tema, sea o no una oración, no hace más que recalcar, sin embargo, la importancia de las romerías cortas en Galicia, cuyo repertorio lírico menciona ya en el siglo pasado José Pérez Ballesteros ofreciendo de él una amplia muestra:

²⁴ Federico Olmeda: *Folklore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos*. Sevilla: Librería de María Auxiliadora, 1903

²⁵ Rafael Calleja: *Cantos de la Montaña*. Madrid: Asilo de Huérfanos, 1901

²⁶ Felipe Pedrell: *Cancionero Musical Popular Español*. Barcelona: Boileau, 1958.

²⁷ Casto Sampedro y Folgar: *Cancionero Musical de Galicia*. La Coruña: Fund. Barrié de la Maza, 1982

Miña nai e mai la tua / as duas van na romaría
 levan a roupa das festas / deixan a de cada día ²⁸.

Aurelio de Llano publica en 1924 una breve selección de cantos de romería en Asturias, entre los cuales yo destacaría uno dedicado a la Magdalena que se venera en Monsacro:

Si vas a la Magdalena / echa regatón al palo
 para que pueda subir / la del refajo encarnado.

Esta mención al recatón o palo de lanza expresa la importancia que para los romeros de cualquier lugar o destino tenía el uso del bastón largo, pieza que permitía, tanto a los viajeros como a los lugareños (sobre todo pastores), adelantar en su camino utilizando adecuadamente esa pértiga para saltar obstáculos, cortando por atajos y quebradas. Otra costumbre de esta romería, la de que el mozo trajera un cardo a la novia en señal de su cariño, también la recuerda Llano en su colección:

Si vas a la Magdalena / de Pastrana traeme un cardo
 a ti te sirve de alivio / y a mí me das un recado ²⁹.

Recordemos que ya Pitágoras aseguraba la atracción irresistible que despertaba en otra persona el ofrecerla la variedad de cardo *Centum capita*, también llamado cardo corredor, cuya principal cualidad, según se decía en el medio rural español, era la de evitar las escoceduras de las grandes caminatas.

Miguel Arnaudas en su *Colección de Cantos populares de la Provincia de Teruel*, publicada en 1927, añade al repertorio hasta ahora comentado unas "canciones y jaculatorias de romerías", mencionando detalles curiosos y especiales que aportan un tinte localista a la costumbre antigua del peregrinaje. La romería realizada por el vecindario de Mosqueruela a la Virgen de la Estrella, por ejemplo, tiene la particularidad de que "a ella no asiste mujer alguna -dice Arnaudas-, pero en cambio, aunque esté lloviendo en el día que ha de realizarse, van todos o la mayor parte de los hombres de la villa, sin faltar el ayuntamiento, a quienes acompañan muchísimos hombres también de dichos pueblos vecinos. Reunidos previamente todos los romeros en la iglesia a las doce en punto del expresado día último domingo de mayo, después de cantar en ella las citadas preces que anteceden a la letanía de los santos, comiézase la marcha durante la cual se oyen con mucha frecuencia los toques de una campana de regular tamaño que un hombre lleva unida a una ancha faja"³⁰.

Don Antonio Rodríguez Moñino recoge, entre sus *Dictados tópicos de Extremadura*, una copla en la que se recomienda a los romeros extremeños que se dirigen a Guadalupe una ruta determinada:

Si vas a Guadalupe, / ve por Zorita
 verás campos hermosos, / niñas bonitas.

Circunstancia que el propio don Antonio certifica ser cierta por haberla experimentado él mismo en 1928³¹.

Arcadio de Larrea lleva a cabo, entre los años 1947 y 1950, una serie de viajes a Andalucía para recoger canciones y costumbres. Precisamente en uno de esos recorridos, y tras volver de la romería a la Virgen de la Peña, Larrea cambia totalmente su postura con respecto al flamenco a raíz de una impresión indeleble, una especie de "camino de Damasco" que transcribe por escrito: el cantaor

²⁸ José Pérez Ballesteros: *Biblioteca de las Tradiciones Populares Españolas*. Reed. Madrid: Akal, 1979

²⁹ Aurelio de Llano: *Esfoyaza de cantares asturianos*. Reed. Oviedo: Biblioteca popular Asturiana, 1980

³⁰ Miguel Arnaudas: *Colección de cantos populares de la provincia de Teruel*. Zaragoza: Marín, 1927, p.213.

³¹ Antonio Rodríguez Moñino: *Dictados tópicos de Extremadura*. Badajoz: Antonio Arqueros, 1931. p.195.

Paco Isidro, en la reunión minoritaria que sigue a la cena, empieza a cantar por alegrías y encontrándose verdaderamente a gusto, sufre una auténtica transformación, una transfiguración que afecta y emociona a todos los asistentes (pocos, según su relato y su final recomendación para tal tipo de cónclaves). Al hablar en ese mismo trabajo³² de las funciones que podían dar origen a apartados especiales en la canción andaluza, menciona varias, pero se detiene especialmente en los temas de romería y transcribe uno que, según sus palabras, se canta a caballo:

Hay caballos con fortuna / que van a la Peña y vuelven
 el mio es tan desgrasiao: / de la Balsita se vuelve.
 Con el farolé / arriba caballo mio
 Ten con ten / despasito y buena letra
 Olé y olé.

En ese mismo estudio habla de las danzas realizadas en dos romerías concretas, las de Puebla de Guzmán y el Cerro de Andévalo, e incluso menciona -al estudiar brevemente los instrumentos del sur- la carrañaca como instrumento romero que él mismo había visto tocar en el Rocío, cuya ceremonia "abunda en elementos de una vieja cultura de pastores", según sus palabras.

Joan Amades, el infatigable recopilador catalán, publica entre sus materiales de folklore de Cataluña que vieron la luz en forma de *Cançoner* en 1951, un tema que, procedente de unos gozos dimitonónicos, cantaban los romeros que iban a Montserrat:

El romeu i la romera / van a misa a Monserrat
 la romera va descalça / i el romeu va descansat.

El romance repite el hecho legendario según el cual una romera embarazada, camino del santuario catalán, ve llegada la hora del parto. Al ver que está lejos de poblado se encomienda a la Virgen, que baja en persona a ayudarla. Agradecida, la romera le ofrece a su propio hijo para que sea fraile, monje o abad del monasterio. Santa María responde que "sera un angel del cel, assegut al meu costat". Los viejos peregrinos que iban al monasterio, termina diciendo Amades, recordaban una piedra sobre la que vino a posarse la Virgen y ante la cual se arrodillaban los viajeros y la besaban³³.

Un año después, en 1952, Sixto Córdova y Oña saca a la luz el tercer tomo de su *Cancionero popular de la Provincia de Santander*. Bajo el epígrafe de "cantos romeros" reúne 238 canciones y melodías que, en sentido estricto y ajustándonos a la terminología, constituyen la mayor y más completa colección de temas de romerías locales. Una rápida ojeada sobre el material revela bien pronto, sin embargo, que el anciano presbítero consideraba canto de romería cualquier tonada que pudiera ser escuchada en alguno de los muchos actos que rodeaban la peregrinación: preparación de viaje, traslación de imagen, procesión, comidas campestres con sus bailes correspondientes y regreso del ritual. Hay que reconocer, no obstante, que ofrece abundante información sobre este tipo de costumbres en Santander y que además incluye muchas coplas obligatoriamente cantadas en el trayecto, como la que dice:

De la romería vengo, ole y anda / y avellanas traigo pocas
 para los mozos del pueblo / buenas son ya las bellotas.

32 Arcadio de Larrea: *La canción Andaluza*. Jerez: Publicaciones del Centro de Estudios Históricos Jerezanos, 1961.

33 Joan Amades: *Folklore de Catalunya. Cançoner*. Barcelona: Ed. Selecta, 1951.

O la otra:

Vengo de la romería / de la romería vengo
no traigo más que una pera / y esa me la voy comiendo.

Don Sixto acaba su trabajo con un pequeño sermón, muy acorde con la época, con su talante y con su oficio, en el que no se priva de dar consejos morales: "Por fortuna volvemos al sentido juicioso de la realidad y acertaremos a ordenar ciertas disparatadas modas, como es, por ejemplo, que las mozas vayan a la romería -peor para ellas- a la caída de la tarde, que es precisamente la hora a que antes se volvía de las fiestas"³⁴. Don Sixto, obsesionado por cosas tan peregrinas como la influencia del seis en su vida (se llamaba Sixto o sexto, había nacido el 6 del VI del 69 y cuando se asomaba a la ventana del seminario, por ejemplo, que era el número nueve de la calle, veía al revés la placa, que ostentaba un hermoso número 6), es sin embargo el único colector -pese a su extravagancia, o tal vez por eso mismo- que se atreve a publicar un cuadro, sobre una encuesta de 1500 canciones, con el número de cantos romeros que están en modo de MI (28 de 174 analizados). Este tomo, junto al publicado por Pedro Echevarría Bravo con el título de *Cancionero de los peregrinos de Santiago*³⁵, sería una lectura básica para quien quisiera adentrarse en el tema, al que espero haber contribuido al menos con esta rápida visión histórica.

³⁴ Córdoba: *Op.cit.* Tomo III

³⁵ Pedro Echevarría Bravo: *Cancionero de los peregrinos de Santiago*. Madrid: Centro de Estudios Jacobeos, 1971

El baile

“A la que bien baila, poco son le basta”



DANZA E IDENTIDAD

La palabra "identidad" (del latín tardío *idem entitas*, que quiere decir "la misma entidad") ha ampliado a lo largo del tiempo su campo semántico, añadiendo al significado original otro, que vendría a representar todo aquello que ante nosotros mismos y ante los demás nos caracteriza y distingue de alguna forma. Esa distinción, como después veremos, puede proceder de diferentes ámbitos: cultural, geográfico, político, etc. Está claro que, en nuestro caso, vamos a hablar de circunstancias culturales y no antropomórficas o de otro tipo: ser castellano, por ejemplo, no es un biotipo, pero sí puede ser el resultado de unos hechos históricos o de una educación, aunque en los últimos tiempos se hayan debilitado o empobrecido tanto esas características que sólo se nos puede identificar por exclusión. No somos catalanes, ni vascos, ni andaluces, ni extremeños, ni manchegos, ni valencianos, ni aragoneses, ni gallegos, ni murcianos, ni asturianos, luego somos castellanos o somos leoneses. Cierto que hoy día, después de la distribución autonómica más reciente podríamos hablar de una identidad política y administrativa, pero sin olvidar nunca el origen diverso (Menéndez Pidal habla de un fondo ibérico en León y un fondo cántabro celtíbero en Castilla) ni la historia de cientos de años que hizo crecer y desarrollarse dos culturas, coincidentes en algunos aspectos por razón de vecindad pero divergentes en muchos otros por razón de los necesarios y naturales localismos. Así, tenemos -como todos los habitantes de las comunidades antes mencionadas- un suelo, una lengua y una cultura, pero tal vez nos falte una idea o un espíritu común para sentirnos de verdad coligados y por tanto fortalecidos frente a los demás. Acaso la causa de esa disgregación haya que buscarla en una singularidad antigua que ya acertaba a ver Richard Ford, el viajero inglés del pasado siglo, aunque él la hiciera extensiva a todos los españoles en aquel momento; decía Ford en su obra *Cosas de España*: "La Patria, que significa España entera, es un motivo de declamación, de hermosas frases y palabras a las que, como los orientales, todos gustan de entregarse y para las que su idioma grandilocuente les presta facilidad, pero su patriotismo es de parroquia, y la propia persona es el centro de gravedad de todo español. Como los alemanes, gustan de cantar y declamar en honor de la Patria. En ambos casos la teoría es espléndida; pero en la práctica, cada español piensa que su provincia o su pueblo es lo mejor de España y él el ciudadano más importante".

Esa mentalidad de campanario que significa la incapacidad para abrazar una empresa común cuando el buen sentido lo reclame, sigue siendo una constante hoy día, si bien mucho más acentuada en nuestro caso que en los otros, y me remito, sin más comentario, a las casas regionales que suelen ser provinciales y, en determinadas circunstancias (excepcionales, por fortuna), casas particulares.

Pero de este amor por la patria chica (por el terruño, como dirían algunos escritores decimonónicos) que acaso nos hubiera podido beneficiar, ni siquiera hemos podido sacar partido al haber su-

frido una terrible emigración que -voluntaria o involuntaria- ha acabado de forma generalizada con ese sentimiento primario pero aglutinador que es la devoción al lugar de nacimiento. El castellano o el leonés del siglo XXI, tan cercanos al campo (por su origen o el de sus antepasados) y tan atados por necesidad a las cosas de la ciudad, se sienten desacomodados en ambos espacios. Y así, desarraigados a la fuerza de los dos ámbitos y no establecidos con seguridad en ninguno, se debaten -nos debatimos- estérilmente en una ambigua franja desde la que adoptamos una postura afectada y suficiente, rehusando participar en cualquier actividad que propenda a definirnos o identificarnos con "algo" y mucho más si ese algo tiene que ver con un pasado rural de pobreza y privaciones, aunque estas vinieran mitigadas por unos valores morales de los que hoy, desde luego, adolecemos.

Ese desapego hacia la tierra de nuestros antepasados se expande hasta abarcar casi todos los otros aspectos en los que se podría basar la cultura patrimonial. El término "patrimonio" es muy antiguo -ya en 1490 Alonso Fernández de Palencia lo incluye en su *Vocabulario en latín y en romance*, con el sentido de aquello que se hereda del padre-. Posteriormente y por extensión la palabra viene a comprender también los bienes propios adquiridos por cualquier sistema. El último significado que contribuye a completar el campo semántico es el de todo aquello que -espiritual o material- se puede transmitir y poseer como parte inalienable de la cultura personal o colectiva.

Es evidente que en ambas vertientes de la cultura, la individual y la común, se concibe el patrimonio como algo que proviene del pasado y de cuya custodia y posible incremento se debe ocupar tanto el ser humano como el grupo social en el que está integrado. En ese sentido, deberíamos reconocer la existencia, previa a cualquier intención científica, de una "cultura patrimonial", que vendría a ser la forma más adecuada de entender, cultivar y difundir todo orden de bienes heredados del pasado y entregados de forma natural a nuestro cuidado por la sociedad que nos precedió.

Uno de los objetivos a alcanzar en ese terreno debería ser el crear en diferentes estratos de nuestra comunidad, especialmente en aquellos que puedan influir más positivamente en el campo de la docencia o que vayan a tener a su cargo en algún momento la protección y perfeccionamiento de nuestro patrimonio, crear, digo, una conciencia clara de que esos bienes son la base a partir de la cual cada uno de nosotros va a construir su propia identidad; son el peldaño firme y seguro al que hemos de subir para acceder a un futuro sin lagunas en el que confluyan, comprendidas y asimiladas, todas las particularidades que nos distinguen como pueblo y que por tanto nos dan nombre y apellidos.

Ningún campo más a propósito para desarrollar esa tendencia y darle contenido que el de la antropología complementado con la etnografía. Ciertamente el individuo de hoy podría prescindir de un tanto por ciento elevado de la información cultural que almacena su memoria sin que por ello se sintiera su vida personal o sin menoscabo de su actividad en la sociedad a la que está ligado, pero también es verdad que nunca el ser humano estuvo más lejos de la posibilidad de poseer una cultura propia, integrada en su misma existencia y necesaria para desarrollar su naturaleza y su idiosincrasia.

Cada vez es más preciso, por tanto, crear en su conciencia la exigencia de revisar y controlar de tiempo en tiempo los niveles de conocimientos tradicionales que puedan ofrecerle una vertiente funcional, aprovechable para el desarrollo de su mente y su creatividad. La pérdida de toda esa sabiduría "intermedia", que nos ha conducido progresivamente al tipo de sociedad que disfrutamos o padecemos el día de hoy, puede ser irreparable y regresiva. Dicha pérdida viene agravada por la involución que su proceso produce en la capacidad colectiva para descubrir, innovar, y, en suma, reformar, que siempre tuvo el individuo y singularizó sus formas de agruparse y crecer. Un tipo de cultura en el que apenas participe activamente el ser humano conduce a un desinterés por las funciones

que caracterizan esa misma cultura y finalmente a un abandono de aquellas funciones con la consiguiente ausencia de determinados factores (llámense causas y efectos, costumbres y actitudes) que no eran ni inútiles ni gratuitos en el proceso de su instrucción y formación.

Hay una tendencia casi fatalista en la persona a olvidar las distintas fases de ese proceso para centrarse sólo en el presente y aguardar con una actitud entre resignada y expectante el futuro. Sin embargo en el tiempo antropológico lo único real es el pasado y, como hemos dicho ya, su proyección integral en el presente.

Retrocedamos, no obstante, para atender al propósito de este escrito que sería el de conocer si, fundamentalmente en el pasado, la danza o el baile constituyeron por sí mismos signos de los que se podría deducir la identidad de quien los ejecutaba. Vamos a partir para ello del campo de la cultura, entendida ésta como un sistema de signos por el cual el ser humano concede sentido a su propia experiencia; dicho sistema, creado y compartido a lo largo de extensos períodos históricos por un número determinado de seres humanos, ofrece un marco significativo dentro del cual viven esos seres, se expresan y se comprenden. La identidad, según ese sistema, se basaría en una serie de valores éticos y estéticos que nos ayudarían en nuestra vida y en nuestro entorno, dando sentido a nuestras creencias y contribuyendo a calificarnos ante los demás. Es obvio que esos valores no han tenido, a lo largo de la historia, el mismo significado ni la misma fuerza ni la misma importancia.

Dentro del campo de la cultura tendríamos el ámbito específico de la danza y el baile en el que, antes de proseguir, convendría hacer mención de cuatro elementos esenciales que en ellos se encierran y que constituyen niveles de comunicación de diversa entidad. El primero de esos cuatro elementos sería el concepto, es decir, qué se quiere expresar al realizar una serie de movimientos corporales (imitar la naturaleza, crear un símbolo, repetir un rito, etc.). El segundo sería la coreografía, o lo que es lo mismo, cómo se expresa plásticamente ese concepto. El tercero sería el uso o la función, esto es, para qué se quiere sublimar dicho concepto. Y el cuarto serían los soportes, es decir, sobre qué aspectos musicales, rítmicos, gestuales o indumentarios se basa el ser humano para que ese concepto que quiere convertir en expresión sea reconocido por los demás. Tendría que añadir también, como cuando me refería a los valores identificativos, que estos cuatro elementos han ido modificando sus niveles de influencia a lo largo del tiempo, de modo que hoy día, tiene mucha más importancia en orden al tema que pretendemos dilucidar cómo se viste un danzante que lo que quiere expresar.

Continuemos en este mismo campo de la danza y el baile para observar los aspectos principales por los que un individuo o un colectivo podrían ser identificados. Hablemos pues del oficio -no olvidemos por ejemplo que en la Edad Media éste fue, además del patronímico o del topónimo, una de las causas del apellido con que se distinguía a las personas-. Hablemos del oficio o condición, repito, de la etnia o religión y por último de la procedencia geográfica, llámese ésta ciudad, comarca, región, país o reino.

Comencemos por el oficio o la condición y recordemos que nos vamos a mover en un marco temporal que abarca desde el siglo xv -época en que ya se puede hablar propiamente de maestros de baile, de normas, de teoría de la danza, etc.- hasta nuestros días.

Por las obras de Juan del Encina, Gil Vicente, Lucas Fernández y otros dramaturgos y poetas cuatrocentistas, conocemos -casi nadie se avergüenza entonces de su condición- la alegría y las formas de diversión de los pastores; hasta tal punto tienen en gran estima su indumentaria, su modo de ser y vivir y su capacidad de expresión que experimentan un inmenso placer en ofrecer todo ello al Niño Dios, según se puede leer en diversas obras donde se desarrollan diálogos, canciones y bailes. Preguntados en una de ellas por un escudero sobre cómo adorarán y alegrarán a Jesús, contestan:

Cantilenas, chançonetas
 le chaparé de mi hato
 las fiestas de rato en rato,
 altibaxos, çapatetas...

A lo que el escudero responde:

Calla, calla que es grosero
 todo cuanto tú le das¹.

Repito que no hay vergüenza ninguna en pertenecer a determinado oficio y hay una general aceptación (raras veces resignada) de la cuna y del abolengo aldeanos. "El Villano", por ejemplo, es la denominación de uno de los bailes cuya popularidad comienza en el Renacimiento y llega casi hasta nuestros días:

Al villano, si es villano
 danle el pie, toma la mano
 vive contento y ufano
 cuando a visitarle van
 Al villano ¿qué le dan?
 la cebolla con el pan².

Villanos son, asimismo, (es decir, originarios de villas o aldeas) determinados bailes que aunque no lleven tal título identifican por la forma de ejecutarlos a quien los escenifica, como sucede con la folía o la danza de espadas. En el primer caso, y teniendo en cuenta que el origen del baile parece portugués y que en dicho idioma "foliar" significa bailar al son del pandero o bailar brincando -ambas cosas peculiares de los aldeanos- no puede extrañarnos que la folía fuese (al menos en su primera época) un baile ejecutado por rústicos. Respecto a la danza de espadas y al paloteo es evidente que tienen extracción campesina y toda la documentación existente a lo largo de más de cuatro siglos habla en favor de su origen aldeano. Danzas de hortelanos, de segadores, de paloteo, son contratadas una y otra vez por las cofradías organizadoras del evento más espectacular del año, es decir la procesión del Corpus, para que en ese ámbito escenifiquen sus saltos y cabriolas, tan alejados siempre de la calma y el cuidado de los movimientos cortesanos. Javier Portús recoge en su obra sobre dicha fiesta en Madrid una danza de zagales representada en 1579, de segadores en 1592, de serranas en 1593, de villanos en 1596 y 1606, de pastores en 1608, de cascabel en 1619, 1624 y 1628 a 1635, de espadas en 1632, 34, 36, 38 y 40, continuándose éstas a lo largo de todo el siglo xviii; a fines de ese siglo aparecen unas de caldereros y otras de cascabel y paloteados. En el xviii hay alguna de labradores, de serranos, de jardineros y de cazadores combinadas con pastorelas³. Todavía en el xix hay autores que reflejan en sus obras el gusto ciudadano por ese tipo de danzas aldeanas que venían a recordar a la gente de la urbe los usos festivos comunes entre las personas de oficio y condición rústicas, todas ellas representadas por quien pisa la tierra, la trabaja o la disfruta. En cuanto a las señas de identidad, eran evidentes, pues, aparte del atuendo, en toda la documentación existente se habla de temas animados y alegres, de grandes retozos, de brincos y de zapatetas utilizados en la realidad y en la ficción en lugares a propósito (muy frecuentemente en torno a un olmo, por ejem-

¹ Juan del Encina: *Obras completas* IV. "Egloga representada en requêsta de unos amores". Edición de Ana María Rambaldo. Madrid: Espasa Calpe, 1983

² Luis de Briceño: *Metodo muy facilissimo para aprender a tañer la*

guitarra a lo español. París 1627.

Ginebra: Reedición Minkoff, 1972

³ Javier Portús Pérez: *La antigua procesión del Corpus Christi en Madrid*. Madrid: Comunidad de Madrid, 1993

plo). Juan de Esquivel, en sus *Discursos sobre el arte del danzado*, deja bien clara la diferencia entre este tipo de manifestaciones y las danzas de cuenta, más propias para "príncipes y gente de reputación" como él mismo dice⁴. De lo movido y espontáneo de las coreografías de cascabel puede dar buen ejemplo la descripción de un Villano en el que el danzante "derribó con un pie un candelero que estaba colgado a manera de lámpara, dos palmos más alto que su cabeza".

Sirva de muestra también para este apartado de oficios el de estudiante, cuyos bailes desordenados, casi juglarescos, recogen y describen diferentes autores. Veamos lo que, con una diferencia de tres siglos dicen López de Ubeda en *La pícaro Justina* y Vicente de la Fuente en "El estudiante" de *Los españoles pintados por sí mismos*. Escribe el primero: "Aunque iban cantando todos los de la Bigornia no les holgaba miembro, porque con los pies danzaban, con el cuerpo cabriolaban, con la mano izquierda daban cédulas, con la derecha bailaban, con la boca cantaban y con los ojos comían mozas..."⁵. Y de la Fuente nos ofrece esta otra descripción: "¿No ves cuál salta el que más bien que tocarla (se refiere a la pandereta) golpea su pergamino en sus rodillas, con sus narices, con la punta del pie o con el codo?. Ora la arroja en alto y la obliga a voltear en rápido giro sobre la punta de su dedo, ora golpea con instantáneo movimiento y sin perder compás las cabezas de los chicos que le miran con la boca abierta..."⁶.

En fin, que ambos tipos de danzas y de oficios (estudiantes y rústicos) tienen en común esa alegre locura que tan bien refleja Theodore de Bry en sus *Danzas campesinas y de Corte*, donde aquellas aparecen representadas por siete parejas de aldeanos que, al son de dos chirimías, levantan sus pies sin orden ni concierto.

Si pasamos al apartado de las etnias y religiones tendremos, entre las danzas que más abundante y tempranamente se mencionan en toda Europa, las llamadas "moriscas", realizadas por seis bailarines -al son de flauta y tamboril- a los que, en ocasiones, acompañan un joven travestido de dama, un caballito de cartón y un diablo. Aunque esta modalidad de coreografía todavía se encuentra en Gran Bretaña (en las llamadas *morris dances*) en Francia y en España (Baleares, País Vasco, etc) hay otra forma de ejecución individual que ya menciona Thoinot Arbeau en su *Orchesographie*: "En mis días de juventud, a la hora de la cena en la buena sociedad, he visto a un chicuelo pintarrajeado de negro, con su cabeza ceñida por una banda blanca o amarilla, que bailaba las moriscas con campanillas en las piernas y que, caminando a lo largo del salón, efectuaba una especie de pasaje. Luego, volviendo sobre sus pasos, retornaba al lugar desde donde había empezado y realizaba otro pasaje nuevo, continuando en esta forma al efectuar diversos pasajes, todos muy del agrado de los circunstantes"⁷. Arbeau ofrece la melodía de tal danza en compás de dos por cuatro y además los movimientos que la deben acompañar, indicando que originalmente se bailaba golpeando el suelo con los pies pero luego, por ser muy doloroso para los danzantes y producir a la larga gota, se substituyó tal costumbre por golpes de talón (derecho sobre izquierdo, viceversa y ambos al tiempo) para hacer sonar los sartales de cascabeles. No deja de ser curioso que la melodía transcrita por Arbeau para la morisca apareciera registrada cuarenta años antes en Inglaterra bajo el nombre de "morris" o morisca. Si esta danza reproducía una especie de zambra antigua o si trataba de imitar pasos y formas de expresarse de los moros no lo sabemos con certeza, lo que sí podemos asegurar es que tuvo una enorme difusión desde el siglo xv y que su aparente exotismo se pudo contemplar a partir de ese momento en la mayor parte de los salones del viejo continente junto a otros espectáculos, como nos lo demuestra el documento que describe el banquete dado en Tours a los embajadores húngaros en 1457, donde hubo "entremetz, morisques, mommeries y otros misterios de niños salvajes"⁸. No parece descabellado suponer que esas moriscas eran una especie de representación que imitaba el color (no se olvide que maurusci -moros- puede provenir del griego "mauros", negro), determinadas

⁴ Juan de Esquivel: *Discursos sobre el arte del danzado*. Sevilla: Juan Gómez de Blas, 1642. Reedición París Valencia, 1992

⁵ Francisco López de Ubeda: *La pícaro Justina*. Ed. de Bruno Mario Damiani. Madrid: Porrúa, 1982

⁶ *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: Gaspar y Roig editores, 1851

⁷ Thoinot Arbeau: *Orquesografía. Tratado en forma de diálogo*. Buenos Aires: Centurión, 1946

⁸ Emilio Cotarelo: *Colección de entremeses...* Madrid: Bailly Bailliere, 1911.

formas moriscas de bailar con las manos entrelazadas y hasta el uso de los cascabeles, que bien pudiera ser de origen oriental y haber llegado a España a través del norte de África. Esta sería pues una danza imitativa de una identidad en la que rostro e indumentaria estarían de acuerdo con la etnia representada.

Negros o guineos, gitanos y gitanillas, mulatos e indios son otras de las personalidades que aparecen con frecuencia en inventarios, como el ya mencionado de Portús Pérez, que trae en 1592 y 1594 una danza de moriscos, en 1609 y 1611 una danza de negros, en 1645 una danza de gitanos, moros y moras; en 1655 de gitanos y de negros, en 1656 de indios y de gitanas, en 1657 de turcos, en 1658 de indios y negros, en 1660 de muchachos a lo turco y de negros, en 1664 danzas de indios, en 1666 de moros, en 1667 de moros y cristianos y lo mismo en 1668; en el 70 de indios, negros y moros y cristianos, en 1671 de moros, en 1672 de negros y turcos, en 1673 de negros, en 1674 de negros, en 1676 de negrillos, en 1681 de moros y cristianos, en 1684 de gitanos, en 1688 y 1689 de morenos y morenas, en 1696 de negros, en 1700 de negros y gitanos, en 1704 de gitanas y negros, del 1705 al 1709 de gitanos, en 1709 y 10 de negros, el 10 y 11 de gitanos y negros (en este año de "remedo de negros") y así sucesivamente hasta fines del XVIII con las salvedades de llamar africanos a los negros o hacerles proceder de Asia: "Danza de cuatro chinos negros vestidos de arrieros de aquel país, la que conducen cuatro papagayos"⁹. Sin duda la fonética defectuosa con que estas etnias pronunciaban el español fue otro de los elementos añadidos a su imitación o identificación. La z en vez de s en los gitanos y la "y" griega en vez de ll en los negros, además de otras muchas incorrecciones, quedaron reflejadas en villancicos y canciones para danza teatrales o callejeras con que a veces se remedaba su habla y modo de expresarse.

Por lo que respecta al elemento topográfico, otro de los temas recurrentes en la cuestión de la identidad, iremos por partes:

-Las ciudades como punto de origen de determinadas danzas, ya aparecen desde el siglo xv. Así, en el *Arte e instrucción de bien danzar*, de 1488¹⁰, se mencionan dos danzas tituladas respectivamente Barcelona y Bayona. Y en otro texto de 1532 publicado en Lyon¹¹, se transcribe una denominada Pamplona. Pero donde creo que mejor se traduce la idea que trato de demostrar es en el baile de Francisco de Quevedo titulado "Cortes de los bailes"; allí, el autor hace presentarse, como si fuesen a constituirse las Cortes, a las principales ciudades de España, cada una representada por un baile, convocándose la reunión para reformarse todos los aspectos de las danzas antiguas susceptibles de mejoras. Por Burgos llega "Inés la maldegollada", por Toledo el "Rastro viejo", por Sevilla "Escarramán", por Córdoba la "Caponá", etc., etc., como si cada una de estas capitales tuviera por bandera un baile concreto y un bailaror que hubiese hecho famosos a ambos.

-En lo que respecta a las regiones, podemos decir lo mismo. En el *Arte e instrucción de bien danzar*, se habla de una Beaulte de Castilla y, a partir de ese momento, Castilla, la Mancha, Canarias, Asturias o Galicia son zonas muy utilizadas para hacer proceder de ahí determinados nombres de danzas y bailes cuyo apellido es el del área en cuestión: seguidillas manchegas, jácaras castellanas, baile de los gallegos, etc., o bien simplemente "Canario", "gallegada", asturianada", etc. Parece pues claro que los nombres de las danzas se podían aplicar según el país o reino de origen aunque también es seguro que el hecho de que fueran ejecutados en determinados círculos cortesanos ligados cultural o políticamente a tal o cual reino era también razón de peso para apellidarlos. Algunas "Gallardas de España" dedicadas en Milán a la duquesa de Medina Sidonia, por ejemplo, no proceden de nuestro país sino que fueron compuestas y danzadas allí por músicos y coreógrafos italianos, sin duda con algún detalle hispánico, pero también y principalmente con la maravillosa e inagotable inventiva renacentista que Italia impulsara en todas las cortes europeas.

⁹ Javier Portús: *Op.cit.*

¹⁰ *L'Art et instruction de bien dancier.*
Paris, Michel Toulouze, (c.1490).
Reedición Minkoff. Ginebra, 1985

Concluyendo, se podría apoyar categóricamente la tesis de que la danza y el baile constituyeron a lo largo de la historia una seña inequívoca para identificar o ser identificado. Las razones por las que esto fue así podrían ser abundantes pero vamos a quedarnos con las esenciales:

1. La danza es, desde su origen, un medio de expresión, luego, a través de ella se puede decir, señalar o transmitir algo.
2. La danza y el baile, sobre todo a partir del último siglo de la edad media, son un arte ordenado y como tal sujeto a reglas y normas cuyos esquemas pueden repetirse, abundando o reiterando en distintas circunstancias el mensaje que se pretende comunicar.
3. Como medio de comunicación poseen un lenguaje propio que permite expresar con precisión los distintos elementos que componen su esencia y que ya hemos recordado previamente: concepto ético o idea, concepto estético o plasticidad, concepto utilitario o función y concepto aparente u ornamento.

Por supuesto que, como podría suceder con cualquier otro medio eficaz de comunicación, la danza y el baile pueden ser utilizados, manipulados o tergiversados según el interés de quien los practica o las encarga practicar, que no necesariamente es artístico o religioso sino que puede tener otras connotaciones, sociales o políticas, acerca de cuya conveniencia se podría hablar mucho. En cualquier caso no se puede ignorar que el deseo de convencer ha existido siempre y que lo importante es que no medien tentaciones de convertirlo en imposición. Si el origen de la danza se localiza en el plano personal, en la medida que lo llevemos a otros niveles, colectivos o institucionales, corremos el peligro de que su esencia degenera, es decir, de que se aleje de su fuente fundamental.

No creo que sea necesario insistir en que, tanto si se trata de re-conocernos como de ser reconocidos, estamos suponiendo que hay un conocimiento previo. Se impone, por tanto, el estudio concienzudo de los diferentes períodos históricos que han dado lugar a la situación actual. El hecho de que la actividad principal de un grupo de danza o de una persona esté centrada ahora en un tipo de baile local o regional, por ejemplo, no justifica que se desconozca hasta qué punto determinadas corrientes europeas, sobre todo francesas, influyeron sobre los maestros de baile y éstos a su vez sobre el baile popular. Esquivel y Minguet, sin ir más lejos, ponderan y enseñan pasos practicados en escuelas europeas, lo cual no significa que aceptaran el origen exclusivamente extranjero de dichos pasos, sino más bien la evidencia de que en esas escuelas habían sabido recoger, ordenar y describir determinadas posturas y piruetas bajo un método ordenado y didáctico con una terminología común. Así, si hablamos del *trenzado* -ese salto en el cual los pies se mueven rápidamente uno contra otro cruzándose, estaremos refiriéndonos al *intrecciato* italiano o al *entrechat* francés, pero siempre imaginando el mismo movimiento y parecida ejecución, aunque luego la resistencia o virtuosismo de cada bailarín determinara el número de cambios o de variaciones.

A través de estas reflexiones he querido dar mi visión, si se quiere inductiva y no deductiva, de nuestro patrimonio cultural. Creo que, efectivamente, se consiguen mejores resultados partiendo de la comprensión y asimilación de nuestro pasado que queriendo deducir cómo somos a través del aspecto que tenemos. Sólo en casos privilegiados y milagrosos pueden darse resultados similares siguiendo estos caminos diametralmente opuestos en concepto e intención.

La escena

“Si no hubiera apuntadores, no habría comedias”



LA FIGURA DEL CIEGO SOBRE EL ESCENARIO

Numerosos autores dramáticos han hecho uso de la figura del ciego, bien tomándola como recurso plástico, bien como tópico musical y de comunicación, bien como representación de un personaje capaz de emitir un mensaje autónomo dentro de la obra a representar. En todos esos casos y alguno más, el ciego, pese a ser habitualmente un personaje secundario, capta lo mismo la atención del público subido sobre las tablas que apoyado en la esquina de más bullicio o a la puerta del mercado más concurrido de cualquier ciudad. Desde algunos de los Pasos de Juan de Timoneda a los esperpentos de Valle Inclán -tal vez el escritor que más utiliza al ciego para transmitir determinados mensajes en toda la historia de la literatura española-, el personaje que nos va a ocupar aparece en cientos de escenas siempre fiel a sí mismo y representando un rol que el auditorio entiende sin necesidad de acotaciones que lo expliquen, aunque, eso sí, con una personalidad tan rica en matices y tan compleja que merece la pena que nos extendamos un poco en su estudio.

A modo de recordatorio mencionaré para comenzar algunos de los géneros y obras en donde aparece la figura del ciego con cierta relevancia. Juan de Timoneda¹ -por cierto impresor y por tanto conocedor de las costumbres y del negocio de los invidentes- publica hacia 1565 en su obra *Turiana* y bajo el seudónimo de Ioan Diamonte, un paso y un entremés sobre el tema; el primero se titula "Paso de dos ciegos y un mozo" y el segundo "Entremés de un ciego y un mozo y un pobre". También entremeses son "El sacristán mujer", de Pedro Calderón de la Barca, y "El padrazo y las hijazas", de Jerónimo de Salas Barbadillo, así como "Los ciegos apaleados", obra anónima publicada en la *Arcadia de entremeses*, y "Los ciegos", otro texto anónimo aparecido en el *Theatro poetico* en 1658. Luis Estepa² ha estudiado recientemente el llamado manuscrito de Sequeira donde aparece una "Mojiganga del juego del ajedrez" fechada hacia 1625 donde también sale el personaje. Sainetes con ciegos los publica Ramón de la Cruz³ bajo los títulos de "La casa de tócame roque" y "La plaza mayor", a los que se podría añadir el texto anónimo denominado "El ciego por su provecho". Tonadillas abundan, pero por abreviar traeré aquí sólo las más significativas: dos de Luis Misón⁴ tituladas "Los ciegos" y "Una dama, un paje y un ciego de las enigmas"; una de Ventura Galván⁵ "Los vagamundos y ciegos fingidos"; dos de Antonio Rosales⁶, "El ciego fingido y payo" y "Los ciegos"; y tres de Blas de Laserna⁷, "El ciego con anteojos", "El ciego fingido" y "Los ciegos y el amolador". Entre las zarzuelas el repertorio es también extenso pero citaré solamente tres de las más populares: "El señor Joaquín" (de Romea y Fernández Caballero)⁸, "Vivitos y coleando" (pesca cómica lírica con letra de Lastra, Prieto y Ruesga y música de Chueca y Valverde)⁹ y "Los timplaos" (de Blasco y Fernández Shaw y música del maestro Giménez)¹⁰. Para finalizar la relación, y tratando de justificar mi

¹ Juan de Timoneda: *Turiana: Colección de comedias y farsas*. Madrid: Academia Española, Tipografía de Archivos, 1936.

² En Luis Estepa: *Teatro breve y de carnaval en el Madrid de los siglos XVII y XVIII* (Estudios sobre los géneros dramáticos del baile y la folía). Madrid: Edita Comunidad de Madrid, Consejería de Cultura, 1994

³ Ramón de la Cruz: *Teatro o colección*

de los saynetes y demás obras dramáticas de... Madrid: Edición de la Imprenta Real, 1989.

^{4, 5, 6 y 7} En José Subirá: *Tonadillas teatrales inéditas*. Madrid: Tipografía de Archivos. Olozaga, 1932

⁸ Julian Romea y M. Fernandez Caballero: *El señor Joaquín: comedia lírica en un acto y tres cuartos*. Madrid: Edita Casa Romero.

⁹ *Vivitos y coleando: Pesca cómica lírica*. Letra de Lastra, Prieto y Ruesga y música de Chueca y Valverde. Madrid: Edita Pablo Martín,

¹⁰ *Los timplaos: Zarzuela en un acto*. Letra de E. Blasco y C. F. Shaw y música de G. Gimenez. Madrid: Ediciones Casa Dotesio.

aseveración del principio -aparentemente exagerada sobre Valle Inclán-, diré que el genial escritor incluyó ciegos en su "Farsa infantil de la cabeza del dragón", en sus comedias "Cara de plata" y "Romance de lobos", en "El embrujado" de su *Retablo de la avaricia la lujuria y la muerte*; en el esperpento "Los cuernos de don Friolera", en "Tirano Banderas", en "La corte de los milagros" y "Viva mi dueño" de *El ruedo ibérico*, y hasta en sus *Claves líricas*, en concreto en la número XIV donde relata el crimen de Medinica tal y como si estuviera describiendo un cartelón pintado con doce viñetas a las que antepone y pospone una explicación y un epílogo¹¹.

¿Qué significa esta abundancia de textos dramáticos en los que aparecen ciegos?. Para mí, dos cosas: primera, que autor, actores y público conocen y reconocen con facilidad al personaje, construido sobre referencias de la propia realidad y sobre textos documentales y literarios (muchos de ellos pertenecientes al género picaresco del siglo de oro), a partir de los cuales el personaje es igual a sí mismo, repitiendo las actitudes y lugares comunes que se esperan de él. Esto, más que al hecho de que los ciegos conocieran esas descripciones que se hacían de sus personas atuendo o actividad, se debe a la existencia de verdaderas escuelas -fomentadas a veces por las propias hermandades y cofradías en que se reunían- donde los invidentes aprendían a desarrollar su oficio según unas normas antiguas y útiles. La segunda razón por la que se explicaría tal abundancia de apariciones sobre la escena de nuestro personaje, sería la de haberse convertido para los autores de teatro con el tiempo en un verdadero recurso dramático, de cuyas funciones y posibilidades arquetípicas echaban mano cada vez que venía a cuento.

Vamos a tratar de analizar cuáles son las cualidades y defectos que caracterizan al personaje y que le confieren esa potencialidad expresiva, comenzando por las externas.

1. El ciego vendedor. Que el ciego desarrolló desde tiempos antiguos un sentido comercial, ya lo he demostrado con documentos en el estudio previo a la colección de textos que publiqué para la Fundación ONCE. Allí resaltaba el interés de los ciegos en no ser confundidos con pobres y vagabundos, para lo cual intentaron crear desde la Edad Media un mercado cuyos productos despertaran constantemente la atención del público pareciendo frescos a pesar de no serlo; ya he dicho muchas veces que la fecha de caducidad no la han inventado las modernas y ejemplares empresas de alimentación sino los copleros que expedían cédulas para la curación de todo tipo de enfermedades y que limitaban temporalmente su eficacia para que el público volviera a comprarlas.

Nada mejor para abastecer ese mercado del que estaba hablando que transcribir y pregonar aquellas noticias o conocimientos que ayudaran a cubrir necesidades humanas tales como la satisfacción de la curiosidad -la natural y la morbosa- o la catalización de las inquietudes despertadas por las corrientes artísticas de cada época. El ciego llevaba papeles impresos con crímenes, terremotos, inundaciones y todo tipo de sucesos sorprendentes y vendibles, pero también con juegos de manos, modelos de cartas de amor, libros de adivinación de sueños, oráculos y hasta oraciones milagrosas o consejos evangélicos. Tal vez por esta razón (o bien porque vendían los evangelios en forma de pequeños amuletos) cuando Valle Inclán hace una acotación para anunciar la aparición del coplero, escribe: "Asoma en la puerta de la venta un ciego de los que la gente vieja llama aún evangelistas, como en los tiempos de José Bonaparte; antiparras negras, capa remendada y, bajo el brazo, gacetas y romances. De una cadenilla, un perro sin rabo, que siempre tira olfateando la tierra". Otra explicación al calificativo de "evangelista" podría ser la de que el coplero, como los ángeles, venía también pregonando nuevas (para el caso no importa si buenas o malas, ciertas o falsas).

2. El atuendo. Tan característicos debían de ser el sombrero y la capa del ciego como el tono de su cantinela, ese que Don Ramón de la Cruz denominaba "aire común" y sobre el que no voy a volver porque ya me extendí en *El ciego y sus coplas*. La indumentaria podía variar más o menos, pero la

¹¹ R. del Valle Inclán: *Obras completas*. Madrid: Ediciones Plenitud. 1952

capa en concreto, sucia por el polvo de los caminos y raída -no se sabe si por la falta de recursos o por acrecentar el efecto dramático-, esa es imprescindible. Valle la define como "anguarina portuguesa" cuando habla de sus ciegos gallegos, pero podemos verla en toda la iconografía que, sobre todo a partir del siglo XVIII, genera el personaje y de cuya abundante colección hay una muestra en esta exposición. Manuel de la Cruz, Juan de la Cruz, José Ribelles, Leonardo Alenza, Francisco Lameyer y muchos otros retratan un figurín inalterable en el que destacan chapeo y sobretodo. La costumbre no es solamente española, como se desprende de la observación de los retratos que Holbein, De la Tour y otros pintores europeos realizan sobre la figura del ciego. El primero, en concreto, dibuja en su *Danza macabra* a un invidente con sombrero, capa y bastón de cuyo extremo tira la muerte para hacerle tropezar; por cierto que incluye el de ciego como oficio junto al de rey, obispo, carretero o buhonero.

3. *El acompañamiento*. Elisabeth Frenkel¹², en su *Diccionario de motivos de la Literatura Universal*, afirma que la combinación del ciego con el lazarillo contribuyó a la constitución de la novela picaresca. Da como precedentes la *Turiana* de Juan de Timoneda¹³ y el *Cancionero* de Sebastián de Horozco¹⁴, aunque reconoce que ambos casos -más *El Lazarillo de Tormes* y tantas obras similares- recurren seguramente a una fuente popular común cuyo episodio más paradigmático podría ser el siguiente: "El criado Lazarillo come a escondidas y se queja de no tener bastante que comer. El viejo se enfada de tal ingratitud y quiere mandar al chico de nuevo con su familia. Por venganza, Lazarillo hace que su señor se dé con la cabeza contra una esquina. Esta mezquina acción aparece en la novela *El Lazarillo de Tormes*¹⁵, épicamente ampliada y enriquecida con toda la tradición de la pelea del ciego con el criado: la enseñanza que el viejo da al muchacho no sólo mediante la información sino también mediante desagradables experiencias prácticas, las tretas con las que éste estafa al codicioso viejo limosnas y alimentos, la maliciosa venganza que el viejo toma a cambio, y finalmente la repesalía que se toma el joven por la que el viejo queda medio muerto en la plaza".

No siempre el lazarillo es un niño o niña. Aparecen también mujeres -habitualmente esposa o hija del invidente- pero sólo en algún caso excepcional (como el de Manuel de Llano¹⁶ que crea el personaje de Salín, niño ciego al que guía un anciano mendigo) el lazarillo aventaja en edad al ciego. En *El pilluelo de Madrid*, Wenceslao Ayguales¹⁷ completa un grupo de cuatro ciegos "con otro a medio cegar que les servía de lazarillo". Es frecuente también la estampa del perro guía como acompañante y así lo reflejan Manuel de la Cruz, Juan de la Cruz o Francisco Lameyer en grabados y Bayeu o Alenza en óleos.

4. Instrumentos musicales. Por costumbre, la figura del ciego aparece unida a un instrumento musical. La imagen se repite y es antigua: Pero Tafur, en sus *Andanças e viajes de un hidalgo español*¹⁸, advierte ya la frecuencia de esta unión así como la movilidad de los ciegos músicos; hasta la corte del duque de Borgoña, en Bruselas, llegan sus voces: "Allí fallé en su corte dos ciegos naturales de Castilla que tañen vihuela darco e despues los vi acá en Castilla".

Sobre la zanfona, uno de los instrumentos más frecuentemente representados en manos del ciego, ya publiqué un artículo en el que describía tres grabados del siglo XIX donde se podía apreciar esta combinación. Durante esa misma centuria, por cierto, la guitarra va sustituyendo en el favor de los ciegos a la antigua lira mendicorum.

La Ilustración española y americana del 22 de abril de 1898¹⁹ publicaba un hermoso dibujo del madrileño Fernando Albertí en el que aparecen dos ciegos, uno con guitarra y otro con bandurria, interpretando en plena calle el contenido de una copla, seguramente alusiva a la guerra con los Estados Unidos o a sus preliminares. Una niña les sirve de lazarillo y está entregando la copla impresa a una doméstica que va o regresa de la compra y que está buscando en el monedero la perra chica con

¹² Elisabeth Frenkel: *Diccionario de motivos de la literatura universal*. Madrid: Editorial Gredos, 1980

¹³ Juan de Timoneda: *Op. cit.*

¹⁴ Sebastián de Horozco: *Teatro Universal de Proverbios*. Edición de José Luis Alonso Hernández. Salamanca: Universidad de Groningen-Universidad de Salamanca, 1986

¹⁵ *El Lazarillo de Tormes*, en La picaresca Española. Madrid: Alfania, 1981

¹⁶ Manuel de Llano: *Obras completas*. Santander: Fundación Marcelino Botín, 1967

¹⁷ En:- Alfonso García Tejero: *El pilluelo de Madrid. Biblioteca Pintoresca Original Curiosa y Entretenida*. Tomo I.

¹⁸ Pedro Tafur: *Andanças e viajes de un hidalgo español*. Barcelona: Ediciones Albor, 1982

¹⁹ *La ilustración española y americana*, 1898

que adquirirá el papel, que leerá después en casa a trompicones y que recordará a voz en grito todas las mañanas al hacer las tareas de la casa.

Otra combinación de instrumentos puede ser la de violín y guitarra (Lameyer y Alenza la retratan), aunque lo más frecuente es que el propio lazarillo acompañe al instrumento principal con una pandereta o con unos hierrillos (las furriñas de que habla el pie de la acuarela de Manuel de la Cruz o "las fariñas o aquellos hierros que tocan los ciegos" según aparecen descritos en "La jardinerita", tonadilla de Castel²⁰

Mesonero, buen conocedor de las calles de Madrid, menciona un organillo, un tamboril y una dulzaina como acompañamiento ocasional de algún ciego. Por último, José Subirá²¹, al hacer recuento de los instrumentos que aparecen en las tonadillas, recoge unos "salterios de ciegos", expresión que responde probablemente a una terminología errónea, como la que Valle Inclán utiliza (todavía con escasa formación musical) cuando llama zampoña a la zanfona y escribe que destaca, colgada a la espalda del ciego y bajo su capa, como si fuera una joroba.

5. El artista. Para completar esa visión externa a la que tanto recurren los dramaturgos en sus obras habría que hablar del aspecto o vitola de artista del ciego. No sólo porque su personaje es de los pocos capaces de representar dentro de la representación, sino porque su escuela de la vida, su clara vocación pregonera, le destacan como un artista de la comunicación y de la puesta en escena. Ya lo veían así Antonio Ferrer del Río y Juan Pérez Calvo cuando en *Los españoles pintados por sí mismos*²² hacían esta descripción de nuestro personaje: "Es el ciego, empleando para todo su gramática parda, el mejor buscavidas que pudieras idear. Cuando no hay guerra civil ni política militante, y por consiguiente ni gacetas extraordinarias ni hojas volantes, nuestro héroe saca del archivo un mazo de coplas, inventa sucesos horribos, hace que se ahorquen media docena de personas o se envenene una familia, degüellen dos amantes desgraciados o devore un lobo rabioso media población; y cualquiera de estos hechos que, por supuesto "acaba de ocurrir", sale de madrugada pregonándolo por los barrios bajos y plazuelas de la capital: en tales casos llega su astucia hasta el punto de imaginarse que ni a un hombre solo y ciego le han de creer por lo que diga, ni habiendo tantos como él habría de ser privilegio suyo la venta de noticia tan garrafal. Para que esto no suceda, se ponen de acuerdo tres o cuatro de la hermandad, se reparten las coplas, marcan el itinerario que han de llevar en la seguridad de no perderse, y como si fuera fresca la noticia la predicán desesperados y a escape, atrapando en red tan bien tendida algún incauto pececillo que ansioso la devora y se encuentra con un suceso raro acaecido el año del hambre. Otras veces hace su tráfico con mujeres, y puedes calcular qué genticita será, cuando por dos cuartos da 4.007, siendo de advertir que para llamar la atención recorre las calles gritando los vicios y defectos que cada una tiene, sin que haya una virtud que las adorne.

Tiene bajo su dominio la venta de nuevos calendarios, y de viejos también, los motes nuevos para damas y galanes; los fósforos finos y el papel para fumar, de hilo, por supuesto. Despacha carretillas de pega, garbanzos de pega, papel de cigarros de pega, cartas de chasco, y se divierte en pegarla también al grito de "todo pega", ya sisando la pólvora a las carretillas, que no dan más que un trueno, ya vendiendo a dos cuartos cada garbanzo natural.

Con la guitarra o el violín en la mano da los días a cierta parroquia que tiene, improvisando una coplita; y por navidades canta y vende los villancicos a la puerta de cada tienda o puesto y desgarran los oídos del tendero para precisarlo a que, cansándole, otorgue el aguinaldo. Y finalmente, cuando otro recurso no le queda, contéplale, lector, hecho un hércules que lleva a *Madrid en la mano*, con sus calles y plazuelas, iglesias y conventos, hospicios y hospitales, y cuantos establecimientos públicos quiera recorrer en un momento el curioso viajero".

²⁰ En José Subirá: *La tonadilla escénica*. Madrid: Tipografía de Archivos,

²¹ *Ibid.*

²² *Los españoles pintados por sí mismos*. Madrid: Gasar y Roig Editores, 1851

El orgullo lógico por crear, difundir, comunicar, vender y volver a vender toda esa mercancía, lo percibe Charles Davillier, viajero por España²³, quien encuentra en Burgos a un ciego que le canta una seguidilla. Al terminar, respetuosamente, el barón reflexiona: es evidente que nuestro ciego se consideraba un artista que se ganaba honradamente los cuartos que le echaban”.

Vayamos a las características internas que se adivinan en la personalidad del ciego, empezando por las más positivas:

1. Celoso defensor de su libertad. Y cabría añadir, “generoso luchador en el mantenimiento de la de los demás”. Aunque sobre este extremo no hay acuerdo en los autores que, según las épocas, hacen a los ciegos valedores de éstas o aquellas ideas (“nunca habréis advertido en ellos la misma unidad de opiniones”, dicen Ferrer y Pérez Calvo)²⁴, siempre se manifiesta un sentimiento claro de orgullo por la profesión antigua y una demanda de respeto hacia el ejercicio de sus funciones, que incluyen, como es bien sabido, la difusión de cultura y la propagación de novedades, sean éstas ciertas o no. Cuando a alguien se le ocurre rozar siquiera esa libertad, la sensibilidad del ciego se defiende con sus armas preferidas. “El Norte de Castilla” del 25 de abril de 1860²⁵ publicaba la riña acaecida entre un ciego vendedor de papeles y un tabernero; cuando aquél se siente vencido por su rival, se pone a gritar para incitar al público en su favor: “A dos cuartos, lo que ha pasado entre un ciego que defendía a Su Majestad la reina y un tabernero que hablaba bien del general Ortega”. Este general, como se puede suponer, había abrazado la causa de don Carlos en contra de su soberana y fue condenado por un consejo de guerra a ser fusilado por traidor. Es fácil adivinar por tanto la intención del ciego y el resultado de la pelea.

Joaquín Álvarez Barrientos, en su artículo “Literatura y economía en España. El ciego”, recalca el giro que el interés del ciego efectivamente da, tal vez como inconsciente portavoz de una sociedad más liberada y progresista, a partir de la tercera década del siglo pasado: “...de entretener, como parece que hacía en los primeros siglos, ha pasado a denunciar. Ha dado... una dimensión más a los asuntos que le sirven de materia literaria: una dimensión política. Al parecer, esta denuncia no siempre se hizo de forma ceñida a los hechos y se abundó en expresiones groseras y llamativas, en lo que hoy llamaríamos sensacionalismo”.

Sensacionalistas y groseras eran, en efecto, las expresiones habituales de Perico el ciego, uno de los más célebres invidentes de todos los tiempos, al que inmortalizaron sus propios hechos y los comentarios que sobre ellos hacían numerosos escritores contemporáneos, alguno de ellos molesto -como Antonio Trueba- porque ciertamente les restaba popularidad: “Cuando por primera vez fui a Madrid -dice el autor vasco en *De flor en flor*-²⁷, ya era piedra de escándalo en aquellas calles, por las suciedades que cantaba, un ciego de diez a doce años. Aquel ciego es el que aún se conoce en Madrid con el nombre de Perico, y por espacio de medio siglo ha mantenido su triste celebridad de desvergonzado”. Nos imaginamos, conociendo el carácter un poco pacato de Trueba, lo que podía escandalizarle, aunque él mismo, hablando poco después de los textos de los romances, dice que Perico era, entre sus autores, uno de los más decentes. Lo cierto es que Perico el ciego fue, junto con el ciego Cornelio del Escorial y con la ciega de Manzanares, uno de los personajes más notables del siglo pasado; de la gracia y buen humor de que hacía gala nos da idea esta copla que, según dicen, era una de sus favoritas:

Ojos que te vieron ir/ por esos mares afuera
cuándo te verán venir/ para alivio de mis penas.

²³ Charles Davillier: *Viaje por España*. Madrid: Castilla, 1949

²⁴ *Los españoles... Op. cit.*

²⁵ El norte de Castilla 25 de abril de 1860

²⁶ Joaquín Álvarez Barrientos: *Bulletín Hispánico*. “Literatura y economía en

España. El ciego”. tomo LXXXIX, nºs 1-4, 1987

²⁷ Antonio Trueba: *De flor en Flor*.

Madrid: Oficina de la Ilustración

Española y Americana, 1982

Repito aquí lo que ya escribí en otra ocasión a propósito del carácter valiente y decidido, crítico y mordaz, de algunos ciegos copleiros, "quienes, pese a su disminución física, llegaban a jugarse el tipo por un ideal que trataban de transmitir a través de su repertorio, preocupados como estaban por el desarrollo de la sociedad en que vivían". A veces ese jugarse el tipo era simplemente con el fin de comer a diario, pero la actitud crítica y arrojada venía a englobarse automáticamente junto a esas otras acciones más heroicas que habían buscado fines más nobles. Veamos cómo responde el coro de ciegos en "Vivitos y coleando" a los guardias que pretenden interrogarles por querer vender sin permiso una copla sobre las hazañas de un torero:

"Aquí están los pobrecitos / que viven de la caridad
tipitipitín tipitipitán,
una limosnita por amor de Dios,
siempre dando a la vihuela / y no ganamos un real
que aunque somos ciegos / vemos por demás.
Por el día, por la noche,
no cesamos nunca de cantar
siempre expuestos a que un coche
atropelle nuestra humanidad
Vaya usted a saber / quién habrá inventao
que los pobrecitos / están fastidiaos.
Caracoles lo que pasa / en este río de Madrid
el jabón moreno / limpia el calcetín.
Y puesto que ahora / nadie nos vigila
a ver si ganamos / pa una taza e tila.
Cómprennos ustedes/ este papelito
la vida y milagros / del gran torerito...
Pero qué bonito,
pero qué gracioso / viene el papelito.
Torero mio, torero mio
bien sabe Dios / que de ti no me río
qué bien manejas / la espada y muleta
desde que gastas / capita y coleta.
Mucho te quiero / por tu buen humor
ay qué alegrito / que es este señor.

Guardias

La licencia caballeros / de orden del gobernador
Hace media hora / que estamos aquí
y hemos escuchado / lo del torerín.

Pobres

Tres del orden público/ nos quisieron prender
pero se convencieron/ que eran muy poquitos tres.

Guardias

Eso ahora lo veremos / pues vais a la prevención

Pobres

Mejor es ir a la cárcel / que pagar la contribución.

Otro coro de ciegos, el "Los timplaos"²⁸, canta esta habanera con clara intención crítica:

Al comercio, al pasar la frontera / todo en oro le mandan soltar
pero en un país donde no hay oro / con qué cosa le van a pagar.

La orquestina de ciegos de "El señor Joaquín"²⁹ entona las coplas del cachirulipón en las que, como quien no quiere la cosa, censuran la lentitud de los tranvías y la mala fama de un concejal. Previamente han declarado sus intenciones, entre las cuales no es la menor la de universalizar, acabar con la tendencia ególatra y etnocentrista de las pequeñas sociedades:

Calles y plazuelas / vamos recorriendo
y por todas partes / cantos repitiendo
del pueblo español;
y también tocamos / música holandesa
turca, americana / búlgara y francesa
rusa y del mogol...
Y si ahora ustedes quieren / coplas nuevas escuchar
echen algo en el platillo / que la chica va a pasar...

Y comienzan:

Años ha que en la parroquia / del moderno Salvador
se casaron de mañana / Rosa Gil y Luis León
y acabados de enlazarse / ya en el propio Antón Martín
al tranvía se subieron / para ir a Chamberí.
Un paso tan lento / llevaba el tranvía
y tales paradas / tuvieron que hacer
que al ir a bajarse / aquel matrimonio...
bajaron con hijos / y nietos también.

Cachirulipón/ en las coplas que canta
Cachirulipón/ no hay segunda intención.
Con más hambre que un maestro/ y vestida de algodón
a servir vino a la corte/ una chica de Chinchón.
A los tres o cuatro meses/ ya vestía de fular
y compraba cajetillas/ a una sargento muy barbián.
Y ayer en la plaza/ le dijo una amiga:

²⁸ *Los timplaos. Op.cit.*

²⁹ Julián Romea y M. Fernandez Caballero. *Op. Cit.*

¿De quién aprendiste / tan pronto a isar?
 Y al punto repuso / "Del amo a quien sirvo
 que da buen ejemplo... / pues es concejal".

Y terminan:

Y pa lo que han dao / bien hemos cantao
 conque abur señores / que esto se ha acabao.
 (Vanse los ciegos por la izquierda y los espectadores por diferentes sitios).

Esta aparente dependencia de los espectadores con respecto a quien actúa y les informa, parece dar la razón a Domingo Faustino Sarmiento cuando escribe, en 1846, en sus *Contrastes madrileños*³⁰.

"Los ciegos en España forman una clase social, con fueros y ocupación peculiar".

2. Intuición. Esos posibles fueros se los conceden con pleno derecho su atención al público y su intuición para complacerle. El lazarillo que acompaña a los cuatro ciegos en *El pilluelo de Madrid*,³¹ le comenta a éste: "El caso es que un amigo de usted, señor estudiante, nos ha informado de que trata de dar algunas funciones en esta buhardilla. Y como nosotros andamos siempre oliendo donde guisan, nos hemos dirigido aquí a ofrecer nuestros servicios, por si tiene usted la bondad de que mis compañeros y yo formemos la orquesta, si es que ya no tiene apalabrados a otros.

-Hasta hoy, le respondí, no he buscado a nadie, pero como se hace preciso divertir a los amigos en los intermedios de las sombras chinescas, no hay inconveniente en que ustedes asistan siempre que sepan cantar, porque algunas noches habrá que complacer a los espectadores con ciertas cancioncillas.

-Por canciones no hay que llorar, exclamó el más autorizado de los ciegos: yo soy el maestro de capilla, quiero decir de esta cuadrilla, y a mi cargo queda el dar gusto al público poniendo en música las letrillas que usted nos regale; y si no sirve de incomodidad, cantaremos un instante para ver qué le parecen nuestras voces".

Más adelante, el mismo ciego reconoce su capacidad para "distinguir" sin ver al público, afirmando exageradamente que le basta escuchar a una persona para adivinar su aspecto: "En la voz te lo he conocido y no extrañes esto porque podría decirte, si estuviese dentro de un círculo de mujeres cuál era la más hermosa y lo adivinaría por la voz".

3. La desconfianza. Dentro de los defectos que caracterizan la figura del ciego y contribuyen a crear un arquetipo está la desconfianza en todo y todos los que le rodean. Valle Inclán³² capta esta clave en "El embrujado" cuando escribe que el ciego oye todo pero no cuenta nada: "Mi señor don Pablo: el pobre de pedir que recorre los caminos, oye lo que se dice por todas las bandas de la Cristiandad sin distinguir al modo de aquel que tiene ojos. Dentro de mí las voces se juntan como el marullo de las olas. ¡El que tiene vista distingue unas olas de otras. El que solamente las oye, nada distingue!". Esta actitud, que podría calificarse de prudente, se torna desconfiada cuando nuestro personaje no puede tener fe ni en su propio lazarillo. En el paso que antes mencioné de Juan de Timoneda³³, Palillos, el mozo del ciego Martín Álvarez, se jacta ante el público de haber robado seis ducados a su amo. Cuando Álvarez se encuentra con Pero Gómez, otro ciego, éste le recomienda que para conservar su dinero a salvo lo cosa como él al sombrero llevándolo siempre cerca de la cabeza. Palillos, que está escuchando todo sin ser visto, le quita el gorro y provoca el recelo de Gómez hacia Álvarez al pensar que están solos y que nadie sino éste ha podido ser el ladrón; cuando Pero Gómez se acerca a tientas al otro para registrarle éste se incomoda:

³⁰ Domingo Faustino Sarmiento: *Contrastes madrileños*. En...

³¹ Alfonso García Tejero: *El pilluelo de Madrid*. Op. Cit.

³² R. del Valle Inclán: Op. Cit.

³³ Juan de Timoneda. Op. Cit.

Martín: ¿Qué diablos demandáis?
 Pero: Mi bonete.
 Martín: ¿Cómo?.¿Cuándo os faltó?
 Pero: ¿Estáis burlando? Echadlo acá.
 Martín: Mas ¿burláis?.
 Pero: Compadre,¿deso os picáis?
 Martín: Qué hablar mirá si os soléis picar vos en hacer cosa tala que esa palabra es muy mala.
 Pero: Oh, qué buen disimular que tenéis...
 Martín: Id a rodar qué nonada.
 Pero: Compadre, a mí no me agrada que con dineros burlemos, si no, ahí perderemos la nuestra amistad pasada.
 Martín: Dígoos que esa badajada que decís es mal dicha si sentís.
 Pero: Ea, dejad aquesos fieros y volvedme mis dineros, que vos los tenéis.
 Martín: Mentís.

4.El fingimiento. Muchos de los títulos de las obras que mencioné al comienzo incluyen la palabra "fingir".Después de lo visto hasta aquí, yo hablaría más bien de despreocupación por una verdad que no es la suya. El ciego crea su propia realidad y a ella se atiene, importándole muy poco si para transmitir esa realidad a los demás en su propio beneficio necesita saltarse algún mandamiento. La tradición de trucos y simulación avalada por la literatura y la propia vida es bien antigua y, según Elisabeth Frenkel³⁴, tiene su origen escrito en la farsa francesa de "El mozo y el ciego": "Ambos caracteres rivalizan en malicia y astucia

-dice la autora-.El viejo es avaro y mendiga sirviéndose de diversas artimañas, aunque en realidad es rico. Y simula piedad y virtud, aunque tiene una querida. El joven está pervertido precozmente, es holgazán y codicioso y perjudica al viejo sin que éste le haya tratado mal. Esta farsa comienza con la contratación del lazarillo, a quien el ciego seduce con la perspectiva de futuras riquezas y le enseña sus mañas de mendigo. El joven le juega la primera mala pasada imitando con voz simulada a un indignado transeúnte y como tal golpea al mendigo. El viejo quiere tomar en casa una buena comida con el joven, le confía primero su bolsa y luego también sus trajes, ya que el joven piensa que hay que separarlos. Con ambas cosas, el joven pone pies en polvorosa tras declarar al viejo que se busque otro guía".

³⁴ Elisabeth Frenkel: *Op. Cit.*

Más adelante, Frenkel aborda el tema de la simulación de los defectos físicos: "Si los defectos físicos eran realmente bienvenidos cuando uno aspiraba a llevar una vida de mendigo, era natural que se los fingiera. También el sufrimiento simulado del "falso" mendigo asegura sobre todo un efecto cómico. En *Propos rustiques* (1547) de Noel Du Fail se habla de un muchacho campesino que, después de haber disipado la fortuna de su padre, marcha a París para hacerse mendigo, allí se une a una banda y se da la buena vida apelando a la compasión de los franceses como supuesto inválido de la guerra contra Inglaterra. Parecido a éste es el hijo de la novela de labradores de Cristóbal de Villalón *El crotalón* (1552-3) que llegó a la ciudad para estudiar, se hace mendigo, se disfraza de ermitaño y obtiene sus ingresos fingiendo tener el don de la profecía y de la curación". Frenkel³⁵ se extiende en una abundante relación documental que demuestra que el fingimiento de una carencia física para la obtención de una limosna segura no estaba circunscrito a la ceguera, como es natural.

En realidad, finja o no su dolencia, el ciego de la escena se queja constantemente, tanto de su suerte como del resultado económico de su esfuerzo. En la tonadilla de Misón³⁶ "Una dama, un paje y un ciego de las enigmas", recita el personaje con un tonillo de oremus:

A este pobre que está casi ciego,
vergonzante, que tiene la barriga adelante,
la espalda atrás, y en esas llagas
las piernas sueltas, y en esas quebradas
en una mano cinco dedos y en la otra tres y dos
den una limosna por amor de Dios...

La cantinela constante del "no se vende nada/ esto va muy malo/ vamos a otra parte/ no se vende un cuarto", que repiten hasta la saciedad los ciegos de las tablas, contrasta con la idea que el espectador tiene del coplero y de sus beneficios. En el falso diálogo entre marido y mujer (y digo lo de falso porque el marido hace su parlamento como si lo estuviera pensando) que se desarrolla en "Los vagamundos y ciegos fingidos", lo vemos claramente:

Mujer: Yo tengo un gran pensamiento
Marido: {¿Y cuál es?}
Mujer: que al punto te ha de gustar.
Marido: {Conforme sea}
Mujer: Ahora vendrá aquí mi prima...
Marido: {buen sujeto}
Mujer: Y nos acompañará.
Marido: {¿Y qué hemos de hacer?}
Mujer: Diremos que ciego eres
Marido: {Qué, ¿me la queréis pegar?}
Mujer: Nosotras, tuertas no más.
Marido: {Pedrá en el otro}
Mujer: Llevaremos la vihuela
Marido: {si yo no la sé tocar...}
Mujer: Y unas coplas cantarás
Marido: {si tengo maldita voz}
Mujer: Y pesetas ganarás.

³⁵ Elizabeth Frenkel: *Op. Cit.*

³⁶ En José Subira: *La tonadilla... Op.Cit.*

A lo largo de estos minutos he tratado de transmitir la idea de que el ciego de la calle, ese cople-ro cuya presencia fue indispensable en la vida pública española durante más de cinco siglos, fue también un recurso espléndido utilizado por los autores de obras de teatro a la hora de comunicar algo. De su figura familiar, adornada con especiales características -poco estudiadas por conocidas-, se desprendían valores y defectos que he intentado reseñar y que sirvieron de base a dramaturgos y escritores para crear un tipo que era capaz de representar dentro de la representación. De este modo, el autor ideaba una parodia que, si bien funcionaba independientemente como unidad de menor relieve que la obra misma, quedaba fusionada, integrada con ella.

Dice el proverbio que una imagen vale más que mil palabras, pero ¿cuánto vale una imagen reforzada con palabras?. La televisión y otros medios de comunicación han convertido en historia al ciego y su cartelón, pero la fuerza que poseían esa figura y esa escena quedarán para siempre fijadas gracias a descripciones tan exactas y vivas como la de Ramón del Valle Inclán³⁷ cuando pinta en sus *Claves líricas* el crimen de Medinica:

Crimen horrible pregona el ciego
y el cuadro muestra de un pintor lego,
que acaso hubiera placido al Griego.

El cuadro tiene fondo de yema,
cuadrulado para el esquema
de aquel horrible crimen del tema.

Escena primera

Abren la puerta brazos armados,
fieros puñales son levantados,
quínqué y mesilla medio volcados.

Sale una dama que se desvela,
camisón blanco, verde chinela,
y palmatoria con una vela.

Azul de Prusia son las figuras
y de albayalde las cataduras
de los ladrones. Goyas a oscuras.

Escena segunda

En la cocina tiene doblada
dos hombres negros a la criada,
moño colgante, boca crispada.

Boca con grito que pide tila,
ojos en blanco, vuelta pupila.

Una criada del Dies illa.

Entre los senos encorsetados
sendos puñales tiene clavados,
de gotas rozas dramatizados.

Pompa de faldas almidonadas,
vuelo de horquillas, medias listadas:
Las botas nuevas muy bien pintadas.

Escena tercera

Azules frisos, forzado armario,

³⁷ R. del Valle Inclán. *Op. Cit.*

jaula torcida con el canario,
vuelo amarillo y extraordinario.
Por una puerta pasa arrastrada
de los cabellos, la encamisada.
El reló tiene la hora parada.
Manos abiertas en abanico,
trágicas manos de uñas en pico:
los cuatro pelos en acerico.

Escena última

Un bandolero -¡qué catadura!-
cuelga la faja de su cintura,
Solana sabe de esta pintura.
Faja morada, negra navaja,
como los oros de la baraja
ruedan monedas desde su faja.
Coge en las manos un relicario,
y con los pelos de visionario
queda espantada frente al canario.

Comento

¡Madre!. Qué grito del bandolero.
¡Muerta! qué brazos de desespero.
¡Sangre! A sus plantas corre un reguero.
¡Su propia madre!.Canta el coplero.
Y el viejo al niño le signa austero:
Corta la rosa del romancero.

El aprendizaje

"Aprende de un maestro y vendrás a ser diestro"



EL FOLKLORE Y LA EDUCACIÓN

El folklore o la cultura tradicional están compuestos por aquellos saberes, contrastados por el uso y la práctica, que todavía hoy ayudan al ser humano a crecer (antiguamente a sobrevivir), aprovechándose éste del conocimiento o del dominio que tiene del entorno en el que habita y de sus posibilidades. Puesto que para sobrevivir en tiempos pasados el individuo precisó de esos conocimientos, ha procurado conservar y grabar en su memoria los factores más esenciales que entran en su composición, contribuyendo además de ese modo a entender por sí mismo la bondad o maldad de las cosas en virtud de sus resultados.

Todo ese aprendizaje basado en modelos repetitivos sigue funcionando, a pesar de la tendencia actual a sacrificar lo antiguo en aras de lo nuevo, porque ayuda al ser humano a controlar –al menos a atenuar– su inseguridad y a vencer el miedo que le produce lo incógnito o lo inexplicable. La existencia de todo ello y el efecto que produce esa inseguridad se puede constatar en las narraciones antiguas que han llegado a convertirse en cuentos y también en el miedo o la admiración que esos relatos siguen despertando todavía en los niños.

Veamos varios ejemplos siguiendo un esquema muy simple basado en esos dos conceptos que se repiten constantemente en la historia del individuo y que han sido determinantes en la educación tradicional: el temor y la admiración.

1. En primer lugar podríamos hablar del temor a la Naturaleza y sus misterios, es decir el miedo hacia el entorno que nos rodea, sobre todo si no somos capaces de controlarlo o dominarlo. El pánico a los animales salvajes que pueden causarnos daño está perpetuado en el cuento de Caperucita, por ejemplo: Sólo el leñador, es decir el dominador del bosque, capaz de sortear sus trampas y de aprovecharse de sus recursos, es quien finalmente puede romper el maleficio y matar al lobo, que se ha comido a la niña (por ignorante o inocente ante el peligro) y a la abuela (demasiado vieja para defenderse del ataque).

El mismo bosque supone una amenaza para el individuo que lo recorre, por eso los personajes que aparecen en los relatos folklóricos internándose en la espesura suelen hacerlo impulsados por la necesidad –ya porque sean huérfanos, ya porque hayan sido abandonados por sus padres–, lo cual persigue producir en el niño una urgencia de protección o una dependencia de los progenitores a no ser que quiera acabar como Pulgarcito, por ejemplo, teniendo que afrontar grandes y peligrosas pruebas.

De vez en cuando aparecen referencias veladas y siempre condenatorias hacia costumbres que pudieron existir en otros tiempos, como la antropofagia, y que la evolución de la especie acabó desechando o incluyendo entre sus tabúes; sólo un monstruo, un ogro, alguien habitualmente malvado y habitante del bosque oscuro y de sus profundidades sería capaz de realizar semejantes prácticas, cercanas a un primitivismo o un salvajismo condenables.

En ocasiones, algunas oquedades naturales constituyen un peligro más para el ser humano, que procura evitarlas o conjurarlas, haciendo habitar en esas aberturas de la roca o de la tierra a criaturas mágicas o malignas de cuya presencia es mejor huir. La cueva de la mora es una muestra de la desconfianza hacia esos grandes y oscuros orificios, así como los múltiples relatos sobre lagunas negras o pozos airones, en donde se cuenta que cayeron caballeros y caballos, arrastrados hacia el inframundo por algún dragón o ser infernal.

2. En segundo lugar tendríamos la xenofobia: el temor o el recelo hacia los personajes que vienen de otro lugar y cuyo comportamiento o reacciones ignoramos, precisamente por no responder a nuestras pautas existenciales o culturales. Ese miedo se ve personificado en el hombre del saco, por ejemplo, malvado e indefinible protagonista que no duda en raptar al niño o la niña y llevárselos para siempre, si incurren en el error de mostrarse confiados o descuidados con personas a quienes no conocen. El cuento de "Canta zurrón" o el romance de "El falso romero" podrían ser paradigmas de este tipo de temor.

Una etnia como la gitana o un oficio como el de buhonero suscitan también desconfianza y podrían incluirse en el apartado de fobias que se alentaban a través de la enseñanza tradicional y que en el fondo, como digo, correspondían más bien a una postura irreflexiva basada en la experiencia de casos previos: siempre nos fue bien recelando de los extranjeros, pues continuemos haciéndolo porque además es más cómodo y no requiere un esfuerzo o un análisis.

3. El temor a lo desconocido: situaciones demasiado complicadas para ser resueltas porque carecemos de las claves, seres fantásticos que nos amenazan y cuyos poderes desconocemos, brujas que nos pueden transmitir el mal de ojo con sólo mirarnos, reinos donde uno se queda petrificado o inmóvil y precisa de un esfuerzo sobrehumano para vencer esa situación, son formas diversas y frecuentes de angustias personales que tienen una proyección posterior en la colectividad a través de mitos y leyendas.

La oscuridad, por ejemplo, es uno de los miedos invencibles que todavía hoy sigue sintiendo el niño pese a que han variado aparentemente su educación y sus posibilidades de conocimiento, además de la tecnología y los recursos. Los antiguos creían firmemente en que la luna era la única defensa contra la noche, tradicional amparo de todas las maldades imaginables, y solían gritar para animarla en el firmamento y evitar que cayera. Esa misma obsesión, si bien en un aspecto más positivo, se manifestaba en la costumbre de imitar el canto del gallo por ser un animal que traía con su aviso la luz de la mañana y por lo tanto la vida. Todavía en muchos lugares del mundo se acaban las rondas o cantos nocturnos con una especie de quiquiriquí o grito vital que trata de augurar una luminosa existencia. Bernardo de Worms o Máximo de Turín ofrecen textos sobre el tema que hablan en favor de esa tesis¹ y nos la muestran como razonable. Este último autor, precisamente, describe el enorme griterío que escuchó un día entre unos paganos a los que trataba de convertir al cristianismo; al preguntar el porqué de la agitación le contestaron "que aquellos gritos ayudaban a la luna en sus apuros y aquellos alaridos servían para detener su oscurecimiento".

Otro gran miedo, que desvela temores antiquísimos de la condición humana es el de la soledad, a veces presentada como pavor vertiginoso pero también como el resultado de una catástrofe natural que acaba con la especie. Normalmente hay dos ejemplos tradicionales que se nos presentan incontestables al hablar de relatos y leyendas transmitidos acerca de ciudades muertas o de despoblados. El lugar sumergido en su integridad bajo las aguas y el lugar del que sólo quedan ruinas o vestigios, apoyados por una memoria histórica. En ambos casos han sobrevivido narraciones que tratan de explicar por qué se despoblaron, hallándose en casi todos los elementos de esas leyendas, motivos suficientes para pensar que, dejando aparte las peculiaridades de cada caso, las dos leyendas son muy antiguas y se aplican cada vez que las circunstancias lo hacen necesario.

¹ Vid. Notas 17 y 18 del capítulo 2º

Podemos observar en el primer tipo de leyenda algunas particularidades que trataré de resumir. En primer lugar, la narración nos habla de una prueba llevada a cabo con los habitantes de un lugar por un personaje divino o su representación. Es indudable que interesa transmitir a través de la tradición –y fundamentalmente a los más pequeños– la forma cabal y decente de comportarse individual y colectivamente, y en esa forma tiene mucha importancia la hospitalidad: peregrinos, viajeros, mendigos y copleiros comunicaron durante siglos estas historias, transmitiendo en ellas la idea de que la caridad con el forastero era siempre premiada; basaban además su tesis en el hecho de que, según la doctrina eclesiástica, dar limosna era el camino para el cielo y un medio adecuado para demostrar la capacidad de renuncia a la propiedad.

A veces el visitante divino no necesita presentar el comportamiento de los lugareños porque ve con sus propios ojos la maldad generalizada, la perversión, la idolatría, la degeneración, o bien todos estos detalles le son narrados por el personaje que encarna la cordura dentro del desequilibrado conjunto.

La prueba, cuando la hay, suele consistir, pues, en pedir limosna o caridad a los habitantes del pueblo o ciudad, a lo que éstos van a responder de diversa manera, atrayendo sobre sí el premio o el castigo.

Éste, que sobreviene por no socorrer al forastero o por la depravación irremisible, suele llegar del cielo o proceder de las propias entrañas de la tierra: O bien un diluvio anega la población, o bien (como sucede en la leyenda del lago de Sanabria donde quien habla es Cristo disfrazado de mendigo) con unas palabras mágicas y un golpe de bastón en el suelo se hace brotar un espectacular chorro de agua que cubre por completo el lugar: "Eiquí finco mi estacón, eiqui salga un gargallón".

La muerte por ahogamiento es, generalmente, el castigo reservado a los impíos aunque hay algunas leyendas donde el incumplimiento de otras normas hace que los que habían sido salvados en primera instancia sean convertidos en estatuas de piedra o de sal por volver la vista hacia atrás. Esta prohibición aparece en los clásicos griegos y latinos (también entre los hindúes, japoneses, árabes y hebreos) con mucha frecuencia. Ovidio narra en sus *Metamorfosis*² cómo Orfeo, enamorado de Eurídice, quiere sacarla de los infiernos a través de empinados senderos y paisajes yertos; pese a la advertencia de Plutón y Proserpina de que no vuelva la cabeza hasta haber salido del laberinto infernal, Orfeo vuelve los ojos hacia Eurídice para preguntarle si se cansa, momento en que ella desaparece y él queda simbólicamente petrificado.

Homero, Esquilo y Sófocles repiten en alguna de sus obras situaciones similares. En el estudio titulado *Mito, leyenda y costumbre en el libro del Génesis*, de Theodor Gaster³, éste comenta la prohibición a propósito de la mujer de Lot y la atribuye un origen muy antiguo basado en una convención mágica y religiosa que se hizo lugar común entre los hititas, los persas, los hindúes y los griegos. "Los habitantes vecinos a poblaciones donde la tradición sitúa ciudades destruidas o sumergidas en circunstancias análogas al castigo de Sodoma y Gomorra –afirma Paul Sebillot en *Le Folklore de la France*– muestran a veces rocas más o menos antropomórficas y dicen que son personajes castigados como la mujer de Lot y por la misma causa"⁴.

Para qué seguir; la idea aún está arraigada entre nosotros aunque apenas reparemos en ella por haber alterado su significado: entre las normas de buena educación que incluían hasta hace poco todos los manuales escolares estaba la de no mirar hacia atrás, y la verdad es que, como casi siempre, sólo se repara en esas costumbres cuando se consideran o se estudian dentro del proceso cultural del universo entero y siguiendo todos los pasos de su evolución, desde que son rituales o mitos con pleno sentido hasta que pierden su intención original.

El premio reservado a los caritativos, es, por supuesto, la salvación de la catástrofe, aunque se dan casos en que, además, se proporciona la abundancia a los virtuosos, sea en forma de pequeño

² Ovidio: *Metamorfosis*. Madrid: Espasa Calpe, 1980.

³ Theodor Gaster: *Mito, leyenda y costumbre en el libro del Génesis*. Barcelona: Ediciones Barral, 1973

⁴ Paul Sebillot: *Le Folklore de la France*. París: Maisonneuve et Larose, 1968

panecillo que al ser introducido en el horno se hace gigantesco (como en el caso de Sanabria o de la laguna de Baracis, en Sassari, Italia) sea concediendo a un matrimonio la bendición de un hijo.

El entronque de todos estos elementos pretéritos con nuestra cultura se realiza a través de la propia tradición oral que los conserva transformándolos, pero también gracias a recursos atractivos, como el de involucrar a quien lea o escuche la leyenda con sugerencias fascinantes conectadas con el propio texto: por ejemplo, la de que quien esté libre de faltas o impurezas podrá escuchar una de las campanas del pueblo sepultado que sonará el día de San Juan. Otros factores, como la toponimia, acercan asimismo el fenómeno racionalizándolo y así vemos que muchos de los lugares donde se conserva una narración legendaria sobre un pueblo sumergido tienen nombres cuya etimología sugiere agua, inmersión, hundimiento o algo similar. Tal vez esta circunstancia esté relacionada con el hecho de que estas leyendas tienen un carácter ecléctico o "reversible", pudiéndose aplicar tanto para fines aleccionadores como para intentar explicar el nacimiento de un lago, lavajo o fuente.

Observamos en ella y en casi todas las versiones similares de lugares despoblados, la mención a unas ruinas que evidencian la existencia pretérita de un enclave habitado y, habitualmente, próspero. Lo que desencadena la tragedia y atrae sobre todos la desgracia suele ser el enfrentamiento entre dos familias; en algunos casos -y siguiendo el modelo bíblico que tampoco era nuevo en la Biblia- el odio se produce por cuestiones de propiedad de tierras entre un agricultor y un pastor. En ese clima de apasionamiento los herederos de ambas familias se encuentran y se enamoran; por un instante parece que la cordura vuelve a reinar devolviendo a la tercera generación -a unos jóvenes- la oportunidad de regenerar sus apellidos. Pronto el destino, ese hado que se destaca tan nitidamente en las narraciones populares adueñándose de vidas y haciendas, viene a perturbar esos escasos momentos de felicidad. Y es casi siempre una vieja con mañas de bruja, una representante del mal, la que enturbia la trama por dinero o por interés. Es curioso el desamparo en que siempre deja el cuento o la leyenda a sus protagonistas más tiernos, incapaces de pensar por sí mismos y a merced de las maquinaciones de sus enemigos...

En alguna versión es la bruja también quien se encarga de perpetrar el genocidio envenenando (con una serpiente, sapos, filtro mágico, etc.) a todo el pueblo en la boda de los dos enamorados preparada para dar fin a tantos años de encono.

Ese envenenamiento de la fuente o pozo parece dejar claro que cualquier vestigio posterior de vida es imposible, al representar el agua no sólo el origen de la existencia sino la posibilidad de continuarla, de fertilizar. Esto no es simplemente un recurso mitológico: cuando Fermín Caballero escribe en el siglo XIX en su *Fomento de la población rural*⁵ los obstáculos que se oponen al desarrollo de la población en terreno rústico, habla de impedimentos físicos, legales y económicos, y entre aquellos, el principal, la falta de agua. Hoy día sabemos que las causas de despoblación han sido múltiples a lo largo de la historia (pestes, peligros de invasión, falta de productividad en las tierras...) pero hasta nuestros días ha llegado la creencia de que las aguas envenenadas por una mano aleve, eran la causa principal de la mortandad inexplicable.

En el caso de las dos leyendas que hemos descrito, pues, son las aguas -que sepultan el lugar o que lo dejan sin habitantes- el medio de que se sirve el destino para llevar a cabo ese aparente castigo sobre un colectivo concreto de personas que representa al género humano. Fijémonos en esa índole punitiva pues suele ser la génesis de circunstancias anteriores y posteriores que alientan la narración: se castiga la maldad, la falta de caridad, el enfrentamiento entre familias... ¿Por qué quiere la memoria popular conservar esa irremediable relación entre castigo y despoblación? Parece como si la historia del género humano se representara como una especie de arquitectura en la que los ma-

⁵ Fermín Caballero: *Fomento de la población rural*. Madrid: Imprenta Nacional, 1864

teriales son siempre los mismos, aunque, al ser colocados de un modo u otro, formen figuras diversas. El robo del fuego, el diluvio, la madre virgen, el héroe que vuelve a la vida resucitado, el respeto a los astros, la eterna juventud, son elementos que, tan pronto aparecen en narraciones populares con un fin didáctico y despojados de su dramatismo esencial, como constituyen la piedra angular de colectivos humanos, alentando sus aspiraciones espirituales y dando vida a sus liturgias.

Puede que, como uno de esos arquetipos eternos, esté grabada en el inconsciente colectivo la idea elemental de que la despoblación es un castigo para una comunidad; y no deja de ser sintomático que ese castigo venga unido casi siempre a las aguas, símbolo de un mundo diferente -superior o inferior- que encierra tanto la fertilidad como la muerte.

Vayamos al segundo aspecto que sirve de marco a la educación por fórmulas tradicionales, que sería el del respeto o la actitud reverencial.

1. En primer lugar se trata de transmitir una reverencia hacia las personas mayores, consideradas los máximos representantes de un tipo de conocimiento basado en la acumulación de experiencias, como hemos visto ya, y para el que, por tanto, la edad es determinante. Muchos relatos, canciones y romances insisten una y otra vez sobre el homenaje que la sociedad debe rendir -particularmente los jóvenes que son los que más pueden beneficiarse de ello- a esa acertada combinación de inteligencia y pericia que se produce en la gente de edad avanzada.

La idea se sublima cuando se trata además de personas fallecidas, de nuestros propios antepasados que ya desaparecieron, en cuyo caso se reconoce también el esfuerzo que realizaron para dejarnos una existencia más cómoda. Cuentos como el de "La asadura" (el caso del padre y el hijo que roban la asadura de la madre muerta porque no tienen qué comer y la madre se les aparece para reclamársela), advierten seriamente de que ni siquiera la necesidad o la carencia son motivos suficientes para olvidarnos del respeto que se ha de tener a los mayores y su memoria. En este caso otro elemento ya mencionado, como es el del canibalismo, viene a asustar o producir alarma a propósito, por los efectos que podría provocar su práctica, suscitando un rechazo claro e inmediato en quien escucha la narración.

2. Otro aspecto que provoca consideración y acatamiento es la conducta inteligente. El tonto, el que actúa torpemente o sin juicio, tiene que soportar de inmediato las consecuencias de su actitud, lo cual, ciertamente, desaconseja ese tipo de conducta y trata de corregir comportamientos negligentes o proceder descuidados de los que se podrían derivar graves resultados para la propia vida. En ese sentido son claros los relatos del "hombre estúpido", pero también aquellos cuentos de animales (Juanitonto, Juan el lobo, Juan el oso) que tratan de llevar al mundo de la ficción o de la fantasía pensamientos o conceptos humanos, si bien dándoles el aliciente del entretenimiento o de la fábula para evitar la resistencia de los más pequeños al consejo moralizante o a la admonición pura y simple.

También suscitan reverencia otras conductas virtuosas o basadas en cualidades naturales cuyo cultivo puede ser beneficioso para uno mismo o para los demás. Bastaría recordar a modo de ejemplo los romances y canciones que convierten la hagiografía en una fuente fantástica de sucesos casi siempre contruidos con un afán moralizante.

3. Finalmente, hay un respeto evidente hacia las actitudes valerosas. Cuando en muchos casos la vida propia ha dependido del dominio de una situación por medio del uso adecuado del coraje, es normal que ese mérito se trate de convertir en virtud imitable. Las narraciones populares son proliferas en casos en los que la valentía vence a la cobardía. Las pruebas a las que es sometido el héroe o protagonista apenas le dejan opción: siempre debe estar eligiendo y actuando, y su decisión -a veces modificada positivamente con la inesperada colaboración de la suerte- debe ser acertada.

La aparición reciente de las “nuevas mitologías”, apoyadas por medios tan poderosos como la televisión o el cine y basadas en obras literarias de creación nueva –el Señor de los anillos, por ejemplo-, plantea otra vez la eterna necesidad del ser humano de inventar mitos para su existencia. Desde la mitología clásica aparecen personajes que encarnan los valores más esenciales y primarios, disfrazados bajo diferentes ropajes. Esos personajes, llamados de muchas formas en diferentes civilizaciones y culturas, presentan frecuentemente similitudes en sus comportamientos y en sus reacciones hasta el extremo de confirmar la existencia de unos arquetipos casi permanentes en el tiempo que atañen a todo el género humano.

La tesis aportada en estas líneas sería, pues, la de que la educación basada en modelos tradicionales tuvo siempre un sentido práctico, orientación que contribuiría a que todos los saberes transmitidos tuvieran una aplicación en uno mismo o en el entorno. Ese empleo funcional fue determinante en la evolución, evitando constantemente un no deseado retroceso. La tradición oral y material se basan, pues, en una forma de instrucción contrastada por la experiencia sobre la que el individuo va acumulando sabiduría, seleccionando al mismo tiempo lo más necesario y desechando lo que no le sirve.

Con ese fin, la tradición va recogiendo y acuñando diferentes fórmulas de expresión que, a mi juicio, se asientan en tres pilares fundamentales:

1. El reconocimiento de nuestro propio cuerpo y su delimitación en el espacio. No sólo tratamos de conocer y utilizar correctamente el exterior de nuestro organismo, sino que perseguimos la adecuación y mejora de nuestros sentidos: el equilibrio, el tacto, la memoria, la vista, el olfato, el ritmo, etc., están presentes así en muchas de las retahilas infantiles que, al tiempo que nos descubren el mundo que nos rodea, nos revelan de qué forma estamos insertados en él.

Vemos dentro del cancionero tradicional, por ejemplo, cómo la madre va mostrando al niño o niña los límites de su cuerpecito con diversos temas:

Date a la mochita
date date date
date date date,
cabeza de tomate...

El descubrimiento de los dedos de la mano viene con el clásico

Cinco lobitos
tiene la loba
cinco lobitos
detrás de una escoba.

El movimiento acompasado del cuerpo con

Aserrín, aserrán
maderitos de san Juan
los del rey, sierran bien;
los de la reina, también
y los del duque,
trúquele, trúquele, trúquele.

El juego o desplazamiento sobre un solo pie

Dónde va mi cojita,
miruflí, miruflá,
dónde va mi cojita,
miruflí, miruflá.

El primer juego con otros niños sentados frente a frente y chocando las palmas de las manos

Don Pedro de Olivar
de Olivar de olivero
Don Pedro de Olivar,
Olivar sardinero
surge de carmesí
ha amado a su mujer
por no saber bailar
Don Pedro de Olivar.

El baile con la punta y el talón alternativamente

La punta y el tacón
se baila con el pie
por eso lo baila
el señor don Miguel.
Miguel de mi vida
Miguel de mi amor
enséñame a bailar
la punta y el tacón.

El baile en círculo, agarrados de las manos, una de las formas coreográficas más antiguas conocidas

Al corro de las patatas
comeremos ensalada
lo que comen los señores
naranjitas y limones.
Atupé, atupé
sentadita me quedé.

Para aprender a agacharse se emplea también

Soy la reina de los mares
ustedes lo van a ver
tiro mi pañuelo al suelo
y lo vuelvo a recoger.

O, por último, otro juego de contacto físico algo más violento

La torre en guardia
la torre en guardia
a van a destruir...

2. El reconocimiento del otro y el respeto a sus límites. El contacto con el vecino, las relaciones mutuas, ese complejo entramado de vínculos y correspondencias para cuyo correcto funcionamiento se van creando reglas y normas que deben acatarse. Ya hablé en alguna ocasión de hasta qué punto los primeros juegos colectivos eran una auténtica escuela de sociabilidad y la aceptación de sus principios la base sobre la que se asentaría la vida en sociedad. El juego (*jocus*) y sus derivaciones etimológicas (*jocundus*) parecen llevar implícito, sin duda, el sentido de diversión. Divertirse significa distraerse, es decir salir de uno mismo: verter, con la preposición inseparable "di", puede incorporar además el concepto de origen (se vierte desde uno mismo), puede significar extensión (uno se amplía o se vierte al exterior y ese contacto con lo externo nos distrae) y puede significar oposición (diverso a uno mismo). En todos los casos el centro es el individuo y su movimiento, y esto conviene no olvidarlo pues significa que cualquier forma de deporte o juego debe partir del principio o la necesidad del ser humano de salir de sí mismo y relacionarse con los demás. El *jocus*, que podría circunscribirse solamente al yo, se convierte así en *ludus* y adquiere el sentido de un movimiento controlado hacia fuera del que se deriva un entretenimiento. Ese movimiento, esa salida de la individualidad es, a mi juicio, una de las características determinantes del verdadero progreso, y su revisión o su anulación interesada, estarían cuestionando todo el desarrollo del hombre como especie. Para muestra actual que denuncie su utilización desviada, basta un botón: no hay más que entrar hoy día en cualquiera de los salones que anuncian con grandes rótulos "JUEGOS" para comprobar que todo son diversiones individualistas del mismo modo que lo son casi todos los juegos domésticos con los que se entretienen los niños de hoy. El dato no es desdeñable aunque tampoco es moderno: el robot se vuelve contra su inventor en muchas novelas ya consideradas clásicas.

Por lo que se refiere al término "autóctono" con que hoy se bautizan muchos de esos juegos (de "autos" "ctonos", es decir, de la propia tierra o que ha nacido en la tierra donde se halla), el significado correcto sería "propio del lugar" y obligaría a entender por tal, aquel tipo de juego o deporte que se hubiese originado en una localidad concreta y de ahí, tal vez, se habría difundido su uso o su conocimiento. Raramente se da este caso ni siquiera en los juegos más localistas. Todos sabemos, y vengo insistiendo en ello, que el folklore está constituido por esa serie de conocimientos de que hace gala el ser humano para solucionar los problemas que se derivan del entorno en el que vive. Esta definición primera se diversifica en cuanto el individuo se agrupa y se convierte en nómada, transformándose y alterándose al decidir establecerse en un lugar donde se producirá un fenómeno localista: los conocimientos se adaptan al tiempo y al espacio propios y comienzan a diferenciarse de los de otros individuos que se han establecido en otros lugares. Es difícil, sin embargo, que la invención de un juego sea exclusiva de uno de esos lugares cuando, como estamos viendo, la necesidad de diversión es tan individual como universal. Yo preferiría utilizar siempre, en vez de autóctono, el término tradicional, que sugiere transmisión en el tiempo, de donde se deriva un significado vital (lo que se entrega, vive) y un respeto o valoración del pasado como fuente de sabiduría y esfuerzo. Porque, algo que no podemos negar, es que el juego es cultura, es decir cultivo, y lo que se cuida o cultiva es, por definición, algo que se aprecia e interesa conservar. Y si se conserva estaremos ya ante la norma genética que impulsa después a comunicar la experiencia para que otros la compartan.

Esta relación del juego con la tradición, es decir con la parte de la antropología que estudia el cuidado y la atención hacia aquellos aspectos que identifican al individuo como integrante de un grupo social, no es gratuita. El juego es una forma de manifestarse, de expresarse, y como tal conlleva elementos idiosincrásicos, por tanto propios de ese grupo, como pueden ser los aspectos formales y normativos. Dentro de otros aspectos más de fondo cabría hablar de las características generales y particulares de los juegos que los transforman en un remedo de la propia vida del individuo. En efecto, el juego, como el ser humano, necesita de un espacio donde poder desarrollarse; como el ser humano, también precisa repetir sus actos, esto es, convertir en ritual cíclico aquello que es necesario aprender y practicar; debe salir del caos primigenio imponiendo unas normas y un orden; ha de convertir la incertidumbre de la propia vida y del juego en una cualidad potencial: ha de vivir y jugar para pasar de la potencia al acto; por último, ha de saber combinar el tiempo y el espacio adecuadamente para ordenar cualquier tipo de actividad, llámese vida o juego, en unas coordenadas inteligibles.

3. El reconocimiento del entorno y de los recursos que nos sirven de provecho. La vivienda, la alimentación, el conocimiento cabal de las estaciones que cíclicamente producen unos frutos u otros... Animales, plantas, terreno; todos estos elementos y otros están presentes de alguna forma en un tipo de educación que, repito, siempre pretendió integrar coherentemente los conocimientos verificados con su aplicación en nuestra propia existencia.

En ese sentido, el mundo de la tradición es una fuente segura de temas cuya aplicación podría servir a los padres o al profesor para ayudar a los niños a descubrir el entorno y conocer su presencia en él. Está claro que esa tradición nunca será un obstáculo para que el niño invente o tome elementos de lo que le rodea para incorporarlos a su mundo. Los estudios antropológicos que hacen referencia a este tema de los niños y su entorno, inciden en la importancia actual de la televisión y particularmente de los anuncios en la creatividad infantil. Muchas de las canciones que acompañan juegos en el colegio o en las calles recogidas a niños y niñas de grandes ciudades incluyen melodías de anuncios adaptadas a esos mismos juegos; en ese sentido, potenciar y educar esa facultad –no olvidemos que educar significa conducir–, es trabajar para el futuro creando las primeras bases de un criterio estético y artístico. Como digo, hay que desterrar para siempre la idea de que el mundo de la tradición era estanco y reactivo a la invención o la creación. Cuando hace casi cuarenta años decidí dedicarme a la recopilación y al estudio de la tradición, la sociedad entera vivía complaciente de espaldas a su pasado y pocas personas apostaban por la preservación de cualquier clase de valores o conocimientos de tipo tradicional porque se consideraba un atraso mirar retrospectivamente. Todo parecía indicar que en la sociedad industrial no había espacio para el recuerdo, para la sabiduría de uso colectivo, esa que había condicionado e impulsado durante siglos la creación poética o musical, al tiempo que permitía acumular y fijar normas, leyes, costumbres y hábitos. Se vivía obsesionado por el progreso y en ese concepto no cabía lo antiguo, ni siquiera lo venerable, porque era sinónimo de caduco, viejo o inútil. Mirar al pasado significaba debilidad.

En el cómputo global de la historia de un país o una civilización, cuarenta años no son nada y sin embargo la leve perspectiva cronológica ya nos permite vislumbrar las consecuencias de aquel grave error. Tanto si se trata de crear como si se trata de repetir lo que la tradición nos ha legado para que se transmita oralmente, el ser humano necesita expresar sus emociones y sus sentimientos a través de la palabra, procurando además hacerlo con la adición de esos criterios estéticos de que hablaba hace un momento. Cada frase, cada poema es como un latido, que le recuerda que su corazón palpita y que esa vida procede de la masa de su propia sangre, la misma que le vincula a un apellido, a una cultura y a una tierra.

Por eso creo que tiene tanto sentido que la tradición –con las dos vertientes necesarias de la creación y la repetición– esté unida a la educación infantil; porque es como el reconocimiento a un pasado lleno de vivencias que ha posibilitado ese presente del que ahora disfrutamos y nos dirige hacia el futuro que entre todos queremos firmar. La música, el ritmo, los romances, las canciones, los relatos fantásticos pueden ayudarnos a expresar todo eso. Porque, a pesar de que el cuento tuvo desde el siglo XVIII –como escuela de costumbres que era– una consideración negativa (recordemos el “no me vengas con cuentos”, “eso son patrañas” o el ofensivo “eres un cuentista”), posee sin embargo en su estructura un potencial como ningún otro género en la literatura. La muestra evidente de ese potencial la tenemos en los relatos de tipo tradicional, cuya temática, tan numerosa y tan diversamente tratada, abarca todos los aspectos de la vida del individuo, desde sus relaciones con los demás, hasta sus relaciones con los animales o con el entorno natural, como hemos visto. En cualquier caso, más que la tipología de esos cuentos –que es muy abundante y muy representativa– nos debe interesar el contenido y la casuística. ¿Qué es lo que hace tan atractivos los cuentos de *La cenicienta* o de *Caperucita*, que hasta Walt Disney vio en ellos un negocio? Indudablemente, el comportamiento: el carácter y las reacciones de los protagonistas, más que los personajes mismos. En el relato de *La cenicienta* se reconoce el premio a la humildad, el castigo a la soberbia, el triunfo del amor por encima de las más adversas dificultades; en *Caperucita*, más allá de la positiva relación intergeneracional (nieta y abuela), está –ya lo he comentado– la victoria del ser humano sobre lo oscuro, lo numinoso, representado por el bosque y por el animal más genuino de ese lugar misterioso que asustó al individuo durante cientos de generaciones.

Estamos, por tanto, ante unos géneros de estructura cerrada que se abren en sus contenidos a cualquier posibilidad que quiera darles un profesor con tal de que esa posibilidad venga en forma de catecismo: es decir, con preguntas y respuestas. Sobre la vida y la muerte, sobre las primeras pasiones –no olvidemos que pasión significa padecimiento–, los anhelos, las esperanzas, las creencias. Ahí están todas esas ideas y esas situaciones que preocuparon a nuestros antepasados y nos siguen preocupando a nosotros pese a los asombrosos avances técnicos que parecen habernos convertido en una especie distinta.

Cualquiera que sea la forma y cualquiera que sea el nombre que esa forma recibe, la humanidad necesita expresarse y lo hace a través de sus propios relatos. La memoria y el lenguaje siguen siendo los mejores medios que tenemos a nuestro alcance para expresarnos y que nos entiendan. Los mejores caminos para que circulen por ellos nuestra imaginación y nuestros recuerdos. Tal vez la sociedad de hoy haya querido prescindir –o tal vez lo haya hecho involuntariamente– del intercambio generacional de conocimientos que tanto enriquecía la educación de los más jóvenes hace años, justo antes de que nos convirtiésemos en esa aldea enorme que ahora somos y de la que parece que quieren salir ya por el otro lado los países nórdicos –siempre tan atentos a las mejoras sociales– inventando lugares de encuentro para niños y ancianos que, al parecer, son un éxito. Como se puede ver, nada nuevo bajo el sol. En nuestro país, las distintas edades siempre tuvieron su tiempo y su espacio particulares pero confluían en esas veladas o seranos donde la experiencia se hacía común y la memoria colectiva. Pese a la desaparición –quisiera creer que no definitiva– de esa fructífera relación intergeneracional, sin embargo hoy tenemos unos medios extraordinarios cuya utilización en el colegio, el instituto o la escuela pueden dar resultados asimismo sorprendentes: el progreso, los avances tecnológicos no nos pueden hacer vivir aislados en individualidades que afecten la propia salud social.

La constatación de que nuevas fórmulas pedagógicas tratan de olvidar, consciente o inconscientemente, esta base de iniciación o adiestramiento tan lógica y funcional, me lleva a hacer, para acabar, las siguientes consideraciones:

1. Evidentemente, el mundo de los niños es un trasunto, una imitación de la sociedad de los mayores, de la que va tomando virtudes y defectos.

2. Esa sociedad atraviesa con mucha frecuencia períodos críticos en los que la preferencia por algún aspecto concreto de las cualidades del individuo -hoy podríamos pensar en la tecnología, por ejemplo- aventaja, supera y llega a minimizar otros valores humanos, personales y colectivos, cuya pérdida o dejación constituiría un grave peligro para la formación integral del individuo.

3. La vida del ser humano en sociedad está formada por una serie de estadios, peldaños imprescindibles de una escalera que le conduce a ese deseado perfeccionamiento. Cada uno de esos estadios -la niñez es el primero- contiene pautas y claves que ayudan a la mejor comprensión de los siguientes y cuyos principios más destacables se van grabando en la memoria de forma indeleble.

4. El uso adecuado de determinadas facultades que adornan al ser humano desde su nacimiento -memoria, imaginación- combinado con otras que se van perfeccionando en el transcurso de la existencia -comunicación a través del lenguaje o los gestos, intercambio de información, etc.- debe fomentarse en ámbitos todavía insustituibles para el individuo como son la familia y la escuela.

5. La sociedad, a través de los representantes competentes de las esferas política, social y académica, debe hacer un esfuerzo por contribuir a que cada uno de los estadios mencionados contenga mensajes adecuados a la edad y capacidad de comprensión de los individuos que en ellos se encuentren, mostrando especial interés en los primeros escalones, infancia y niñez particularmente, donde se fraguan la personalidad, tendencias e inclinaciones futuras de cada individuo.

6. En ese esfuerzo debemos considerar que el interés o la curiosidad por la propia historia -tanto la narrada por los historiadores como la historizada por los narradores- constituyen pasos previos al descubrimiento del patrimonio cultural, y pueden incrementarse notablemente con una preparación adecuada que evite rechazos inútiles y estériles de esos contenidos, contribuyendo al mismo tiempo a crear aficiones y a orientar futuros estudios o dedicaciones.

7. El conocimiento de determinados contenidos que aporta la tradición (mitos, fábulas, leyendas, cuentos, canciones y sus personajes) acercará a los niños al origen y primeros pasos de la humanidad misma, contribuyendo a situar en un justo término la importancia de la variante local y de las diferencias lingüísticas que, si bien nos ayudan a identificarnos frente a nuestros vecinos, no pueden servir de excusa para utilizarlas inadecuadamente, fuera de su contexto.

8. El uso de formas de juego, relación aprendizaje, etc., acuñadas por la experiencia y el sentido común no debe verse como un retorno nostálgico al pasado, sino como el inteligente aprovechamiento de unos conocimientos que inventaron, conservaron y transmitieron para nuestro provecho las generaciones que nos precedieron.

9. Creer que todo lo sabemos y lo dominamos puede llegar a ser una enfermedad cuya curación es posible con el acercamiento prudente y humilde a un tipo de sabiduría que nunca dejará de ser útil porque atañe al ser humano (de él procede y a él está destinada) por encima de los adelantos y mejoras técnicas que, si bien pueden hacer más agradable su existencia, no ayudan a mejorar su conducta personal o social.

10. A todos nos atañe intentar que el mundo de los niños no incurra en las carencias que tan a menudo detectamos en nuestro entorno adulto: falta de imaginación, de fantasía, de frescura, de espontaneidad, de inocencia, de solidaridad y un etcétera muy largo al cual cada uno podría añadir su propia aportación.

En resumen: la sociedad entera debería estar dispuesta a hacer un esfuerzo para que la infancia y la niñez sean ese primer estadio en el que el ser humano se entrena para afrontar con seguridad su propio camino, y no el campo en el que vayamos a sembrar con egoísmo y mezquindad nues-

tras frustraciones. Padres y profesores tienen, en ese sentido, una responsabilidad especial ya que son ellos a quienes la misma sociedad encomienda tan trascendental como ilusionante trabajo. Y digo lo de ilusionante por ir un poco contra corriente y forzar una reacción. Con demasiada frecuencia he escuchado en los últimos años frases parecidas a "la vida es una porquería" o "el mundo está loco", como si la vida o el mundo fuesen un escaparate único que todos pudiésemos admirar al mismo tiempo y con las mismas intenciones. Lo que podría achacarse a un estado de ánimo o a una visión negativa del entorno, sin embargo, parece tener un origen más profundo y sugiere la necesidad de un análisis, siquiera sea somero por hacerse ya al final de la conferencia. Habría que comenzar admitiendo que la vida no empezó con nosotros y que los problemas que se nos antojan tan onerosos fueron soportados ya por millones de espaldas antes de ahora; algunas de esas espaldas, incluso, descubrieron formas de llevar la carga con menos consecuencias para la columna vertebral y además fueron capaces de demostrarlo: filósofos, poetas, artistas, supieron transformar padecimiento en belleza, pasión en arte. En todas sus existencias –cualquier que sea el caso que analicemos– hay un proyecto (proyectar significa "echar adelante"), un impulso, que es más auténtico y se acerca más a la utopía cuantos menos visos tiene de poder realizarse. Ese proyecto es personal y se nutre de sueños propios y ajenos, de ideas e ilusiones que se van desarrollando desde la infancia y que exigen, en la medida que los años van pasando, una realización. Ese proyecto, puede ser, por tanto, ordenado o caótico, sensato o arrebataadamente loco, pero sobre todas las cosas es necesario. La ejecución de cada una de sus partes será luego una tarea que el individuo realice en el entorno, en contacto con otras personas que también tendrán sus aspiraciones, pero todo eso vendrá condicionado por la edad, la experiencia, la fortuna, la ambición, el carácter...Sigo insistiendo, no obstante, en la necesidad del proyecto personal como motor de todo en el universo. A lo largo de su andadura histórica, el ser humano ha ido atemperando con los obstáculos y fracasos sus ansias de conseguir íntegros aquellos objetivos. Constatar que los proyectos comunes eran más fáciles de llevar a término, por ejemplo, condujo a la humanidad por la senda del asociacionismo y la solidaridad. Probablemente, además, las necesidades primarias crearon prioridades y escalas cuyos orígenes son ahora fácilmente deducibles. Pero, repito, por encima de todo, la ilusión del proyecto propio, el impulso vital imprescindible. Imprescindible e irrenunciable. Es evidente que, si cada uno emprendiésemos un camino distinto las veredas lo ocuparían todo y no habría tierras donde labrar ni campos en los que sembrar, pero hay que reconocer también que los senderos que la sociedad nos propone en determinados momentos no parecen coincidir con el rumbo deseado y se nos pueden antojar una cañada sin descansaderos o un trayecto excesivo para nuestras fuerzas. Porque, a cambio de la renuncia a nuestro itinerario ese otro camino trillado sólo nos propone ir reponiendo en cómodas posadas el cansancio, sin clarificarnos cuál va a ser la próxima jornada ni dejarnos intervenir para nada en la ruta. ¿Qué diríamos si cada fin de semana se nos prohibiera elegir el lugar en donde comer o el monumento a visitar? Tal vez en aquellas expresiones que han dado origen a esta reflexión final ("la vida es una porquería", etc., etc.) está el último aliento del individuo para protestar, para renegar del hecho de haber dejado sus ilusiones propias en el primer cruce de caminos. Acaso es el único recurso que les queda a las personas sensibles para mostrar su malestar por no poder intervenir directamente en ese itinerario que la sociedad les impone. Hace poco tiempo escuché a un investigador español lamentarse por la falta de apoyo en su propio país a un importante proyecto científico, circunstancia que le obligaba a salir de España y, probablemente, a entregar el resultado final de su esfuerzo en otras manos, extrañas pero más generosas o sensibles. Sus palabras invitaban a la reflexión: "una sociedad que gasta mil veces más en el fichaje de un deportista que en un trabajo o un estudio que proporcionarán un avance social, probablemente ha equivocado sus objetivos". Un indi-

viduo –añado yo- que prefiere estar representado por otros en el campo de juego y en la vida, probablemente ha perdido la ilusión y cree que su esfuerzo no merece la pena. Si esa situación se produce al final de la existencia, el diagnóstico es sencillo y el hecho casi irremediable. Cuando todo ese proceso afecta a los niños y a los jóvenes la sociedad debe reflexionar porque no sólo su esencia sino su propia existencia pueden estar en peligro. Tal vez la tradición ofrezca -y estamos obligados a utilizarla, por tanto- una excelente vía para mejorar el propio conocimiento y valorar mejor la participación personal.

El juego

“Juego de bolos no lo entienden todos”



LOS JUEGOS EN LA TRADICIÓN

Hoy día el juego -o su versión moderna, el deporte- está considerado como uno de los grandes alicientes con que cuenta la Sociedad para llenar esa parcela de la existencia, cada vez más importante en cantidad y calidad, que abarca el ocio. Sin embargo, al individuo de finales del siglo xx, que se ha ido haciendo menos activo y participativo, le cuesta creer que hace menos de cincuenta años sus antepasados integraran trabajo y diversión dentro de un complejo e intrincado sistema de vida en el que elementos dispares y aun contrarios encajaban perfectamente como piezas de un rompecabezas. Durante cientos, miles de años, la diversión se conjugó por activa y por pasiva. Por activa (poseyendo ese sentido agonal que Huizinga veía en determinados tipos de juegos), con la intención de divertir a otros y como forma de representación o escenificación. Por pasiva, con un carácter lúdico o de actividad, eso sí, pero con la función reflexiva de divertirse uno. En ambos casos, los orígenes de esa necesidad de jugar, se explicarían si reparáramos en dos fenómenos importantísimos en el desarrollo de las especies: la simpatía y la selección.

La simpatía (del griego *sympaceia*, es decir, "sentir con") no sólo implica comunidad o coincidencia de sentimientos, sino relación entre lo que hacemos y su repercusión: por ejemplo, la imitación que llevaba a cabo el ser humano primitivo de la actividad de algunos animales, entraba dentro del juego venatorio cuya finalidad era la captura de la pieza. Soñar con un animal parecía ser un buen augurio y tratar de reproducir sus mismos movimientos era un principio para comprenderle y saber cómo reaccionaría ante la persecución. Esa misma simulación se extendía a otras funciones primitivas, como la guerra entre individuos o tribus, cuya preparación por medio de ejercicios marciales también implicaba un acercamiento a esa actividad bélica tratando de reproducirla.

El otro fenómeno, el de la selección, ya fue estudiado con distintos fines por Darwin y Durkheim, deduciéndose de las teorías y conclusiones de ambos antropólogos la idea de que la evolución y el progreso en la tierra eran el resultado de una lucha constante de las especies por la supervivencia. En esa lucha parece haber, o bien una simple demostración de fuerza o valor para intimidar al contrario y disuadirle de un ataque, o bien una competición real en la que se produce un vencedor, un vencido o un empate. Esta palabra, precisamente, procede del vocablo medieval *pata*, que significaba igualar a puntos. Pata venía del italiano y quería decir "estar en paz", es decir no vencer ni perder. Toda esta terminología nos remitiría a ese pasado bélico de los juegos en el que, por ejemplo, una competición entre dos personas que representasen a dos colectivos, ahorraba derramamiento de sangre y sufrimientos inútiles.

Este sería a grandes rasgos el panorama de los orígenes del juego según una interpretación antropológica y, siguiendo esos criterios, se podrían dividir y clasificar buena parte de las actividades que ocuparon al ser humano en tiempos pretéritos. Una circunstancia más, sin embargo, vendría a con-

dicionar esas dos tendencias de la imitación y la exhibición. Tal circunstancia sería el innato afán de perfección en el individuo, que llevaría al imitador a perfeccionar su ritual para parecerse cada vez más a su presa y al competidor a crear unas normas y ponerse bajo su amparo a fin de que ninguno de los contrincantes sacase una ventaja o una prebenda de la ausencia de reglas.

A partir de esa "normalización", el juego entra a formar parte de la educación cultural de cada comunidad, se transmite ligado a rituales o como pasatiempo y hasta puede convertirse en hecho diferencial que distinga a un grupo por sus peculiaridades de otros grupos vecinos que limitan con él. Por otra parte se elevan a "costumbre" las reglas del juego (lo cual entronca nuestro tema con la disciplina jurídica) y se definen, al menos en teoría, los contornos del campo o terreno en el que se va a desarrollar el acto, enmarcándose de esa forma el hecho "extraordinario" para diferenciarlo claramente de la actividad ordinaria, es decir para evitar que se considere el juego como un acto cotidiano o común que cualquiera podría desarrollar. Por eso, además de los jugadores, adquiere importancia el público que va a contemplar el juego, conocedor de su desarrollo y en ocasiones -en ausencia de juez- verdadero árbitro de la contienda. El acatamiento de las normas, finalmente, es la base imprescindible para que el vencedor pueda recibir su premio, sea éste honorífico o material.

Voy a mencionar aquí dos tipos de juego, hoy prácticamente desaparecidos del mundo de la tradición pero que vendrían a representar las dos tipologías mencionadas, es decir la que abarca aquellas actividades imitativas o de representación (en este caso sería La chueca) y la que reúne actividades en las que se trata de demostrar fuerza o destreza.

La chueca es un juego tradicional de cuya antigüedad dan muestra numerosos testimonios; considerado por lo general como entretenimiento de labradores y pastores, quienes solían practicarlo en los ejidos o en el campo, ha sido estudiado desde diferentes puntos de vista por no pocos investigadores. Casi todos ellos suelen citar como uno de los textos más antiguos en que se menciona la chueca, las *Ordenanzas de Castilla*¹, de 1490. Juan de la Encina² hace decir a uno de sus pastores

Tal dolor tengo y pasion
que ya no juego al cayado
ni a la chueca ni al mojón.

Cobarruvias³ recoge el término en esa misma acepción en su *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, publicado en 1611, hablando de la chueca como "una bolita pequeña con que los labradores suelen jugar... poniéndose tantos a tantos; y tienen sus metas o pinas, y guardan que los contrarios no les pasen la chueca por ellas y sobre esto se dan muy buenas caídas y golpes". Pocos años después, el jesuita Alonso de Ovalle en su *Historia del Reino de Chile*⁴ cuenta que allí se practicaba también con el mismo nombre la chueca, "que es el juego en que los indios hacen mayores demostraciones de agilidad y ligereza". Fernández de Oviedo⁵ en sus *Quincuagenas de la Nobleza de España* censura que lo practiquen las mujeres, prohibición que parece llegar hasta nuestros días en que los labradores a quienes pregunté por la normativa, descartaron que hubiese sido juego femenino alguna vez.

Rodrigo Caro⁶, en sus *Días geniales o lúdicos*, confunde la chueca con el mallo (del latín *malleus*= mazo), que consistía en golpear una bola de madera con un mazo, ganando quien la enviara lo más lejos posible. Parecida equivocación mantiene Acisclo Karag⁷ en su *Diccionario de los Deportes*, ignorando además su origen español y haciéndolo originario de Chile, extremo que denunció oportunamente el filólogo Vicente García de Diego.

El juego en realidad consistía en hacer dos rayas alejadas entre sí unos treinta metros y trazar en medio otra, paralela a las dos anteriores. En éstas se colocaban dos mojonos o porterías llama-

¹ *Ordenanzas de Castilla*, libro 8, tit.10, lin.7, 1490.

² Juan del Encina: *Obras completas*. Madrid: Espasa Calpe, 1983

³ Cobarruvias: *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, 1611

⁴ Alonso de Ovalle: *Historia del Reino de Chile*, 1625

⁵ Fernández de Oviedo: *Quincuagenas de la Nobleza de España*

⁶ Rodrigo Caro: *Días geniales o lúdicos*. Madrid: Espasa Calpe, 1978

⁷ Acisclo Karag: *Diccionario de los Deportes*

das pinas que, en ocasiones, dieron nombre al juego denominándosele "La pina". Se formaban dos equipos con dos, tres o cuatro personas, que con la ayuda de un cayado -un palo que se ensanchaba en el extremo- trataban de llevar la bola hasta la raya del otro y sobrepasarla para marcar un tanto. Los partidos se hacían a un número de tantos convenido y era norma general y respetada que los jugadores no cambiasen la postura de sus brazos con respecto al mazo, pues tal acción, por suponer una ventaja, era sancionada con falta. Como éstas no se pitaban como hoy día, siempre había un contrario que advertía: "A tus mañas que te rompo las cañas"...cosa que cumplía seguidamente a golpes de cayado si el jugador al que había amonestado seguía incumpliendo las leyes del juego.

Ignacio Sanz⁸, siguiendo a Luis Domingo Delgado, describe un juego segoviano llamado "gurria" en el que gana quien mete la bola en un agujero practicado en el centro del campo; la habilidad consiste, no sólo en introducir la "gurria", sino en evitar que el equipo contrario lo haga.

También dentro de Castilla y León, esta vez en Salamanca, lo describe Faustino Andrés⁹ con los nombres de "cochineta", "burrina" y "casporra", añadiendo que los palos solían ser de madroño, roble o castaño, jugando de 5 a 8 personas por cada equipo y fijando el límite entre 10 y 20 tantos por cada partido.

Luis Gracia Vicién¹⁰ dice que en Aragón el juego recibía nombres tales como el de "la mandorra" y "borruna", y las bolas solían ser de boj: en el dialecto de la Alta Ribagorza decían *Isto rífla ye de buixó* (esta bola es de boj). También en Santander había un juego similar denominado "la cachurra".

Estamos, pues, ante una de esas actividades lúdicas que provenían probablemente de actividades guerreras o de entretenimientos preparatorios de esas mismas actividades. Una de las posibles etimologías de "pina", que sería la de "punta de madera", podría hablar en ese sentido, aunque el juego que casi llegó hasta nuestros días lo mantuviese sólo como un recuerdo nebuloso y cuestionable.

El otro juego es el denominado de gallos o gansos, consistente en que los jugadores -mozos de una localidad, por lo general-, sobre un caballo a galope pugnaban por arrancar la cabeza a un gallo que pendía pico abajo colgado de una cuerda que atravesaba la calle a una altura aproximada de tres metros; en algunas localidades, para hacer más difícil el juego, había una persona en uno de los cabos de la cuerda que se hallaba atada a una pértiga, encargándose, cada vez que pasaba un jugador, de tirar del palo para levantar aún más al gallo y alejarlo del alcance del caballista.

Tanto se ha escrito sobre la práctica de las carreras de gallos o gansos, que parece imposible aportar nada nuevo que complete los estudios aparecidos; casi todos ellos inciden fundamentalmente sobre este juego considerándolo un ritual cruento e intentando descubrir en él los símbolos que, en otras épocas, pudieron darle origen y sentido. A veces los estudios se extienden describiendo las múltiples formas en que el juego se llevaba a cabo (con el animal enterrado o colgado, atacándole con la mano o con un arma, etc.) y transcriben los versos que solían acompañar tales diversiones y que, en forma de relaciones o con ropaje dramático, acostumbraban a ser recitadas por sus protagonistas.

Sin entrar ni salir en el tema de la conveniencia o no de conservar estas costumbres -acerca de lo cual se podrían encontrar argumentos en pro y en contra, resultando difícil la concordancia entre las partes en litigio-, destaquemos algunas de las razones por las que el juego ha podido mantenerse en la sociedad rural casi hasta nuestros días.

1. El juego ritual se desarrolla dentro de una comunidad o grupo que comprende las claves del mismo: es por tanto una señal de identidad de ese colectivo frente a otros cercanos que podrían desarrollar una actividad parecida. Sería absurdo que los habitantes de un pueblo fueran a representarlo a otro que estuviera lejano a sus convicciones y a sus hábitos. En ese sentido puede aducirse como prueba de peso la copla que un quinto de Castrodeza (Valladolid) echaba en el año 1947 a sus convecinos antes de pasar a ejecutar la suerte:

⁸ Ignacio Sanz: *Juegos populares de Castilla y León*. Valladolid: Castilla Ediciones, 1987

⁹ Faustino Andrés: *Juegos y deportes autóctonos*. Salamanca: Diputación

Provincial de Salamanca. Centro de Cultura Tradicional, 1987

¹⁰ Luis Gracia Vicién: *Juegos tradicionales aragoneses*. Zaragoza: Librería General, 1978

Espero que esté presente
 alguna chica de fuera
 para copiar lo que hacemos.
 Después dirá lo que quiera...

Hay, pues, una seguridad en el sentido del acto, en su necesidad y en su pertinencia, aunque pueda no parecerlo así a los forasteros.

2. Es un ejercicio que representa un "refrendo" al rito de paso previo que ya confirió a los jóvenes el derecho a desarrollar actividades en las que estuvieran presentes principalmente el valor o la destreza, por no hablar de la fuerza. Si niños y mujeres han participado posteriormente en los gallos o los han organizado, ha sido porque la práctica de esa costumbre solía tener lugar durante la época del Carnaval y en ese momento, como es bien sabido, todos intentaban hacer lo contrario que en el resto del año ateniéndose al impulso de "invertir" las cosas, los hábitos y los comportamientos.

3. Finalizado el ritual se iniciaba un banquete solidario entre los miembros del grupo que organizaba el acto, acrecentando el sentido de clan de ese colectivo social que, como ya he dicho, solía ser una sociedad de mozos o los quintos del año pertenecientes a esa misma sociedad.

4. Las relaciones orales o "refranes", que en algunos casos hasta llegaban a tener forma de pequeña pieza teatral, permitían a los mozos (a través de su propia composición o como simples recitadores de lo que un poeta local hubiese compuesto) hacer un recorrido por los sucesos del año más destacables del pueblo, circunstancia que venía a propósito para emprenderla contra alguien o ridiculizarle y sobre todo para, en el momento oportuno, llegar a las dos o tres estrofas claves en las que el mozo se refería a la moza que le gustaba y la requería, bien de forma amorosa bien buscando primeramente su rechazo o enfado para posteriormente provocar una reconciliación (acto de violencia muy frecuente en las relaciones mozo-moza en el medio rural).

Este tema de los llamados "refranes" trae a colación las innumerables veces que el juego está presente en el lenguaje coloquial y en el lenguaje culto. Dichos, proverbios y frases acuñadas testifican la antigüedad de este tipo de actividad y su importante implantación en la vida tradicional. Unos cuantos ejemplos nos bastarán:

Entre los juegos antiguos, el de los toros -antes de la reglamentación dieciochesca- y el del salto con pértiga, por ejemplo, podrán servirnos. Del primer caso encontramos tres refranes, "a toro muerto, gran lanzada", "estar hecho un dominguillo" y "picar muy alto". El primero se utiliza cuando uno se atreve a hacer grandes cosas pero después de que otros hayan pasado por ellas o bien cuando uno presume de haber hecho algo heroico sin haber tenido que afrontar realmente ningún peligro. En el juego de los toros había dos modalidades que, se mire por donde se mire, sí presentaban riesgo importante: utilizar la pica a caballo o la lanza a pie. De este último juego, la lanzada de a pie, dice el *Diccionario de Autoridades*¹¹: Es "la que dan los toreros en las fiestas de toros y se ejecuta abriendo un hoyo en el suelo e hincando en él el cuento de una lanza muy gruesa para que resista el golpe del toro, al cual (se) espera al salir del toril y al ir a embestir al hombre (éste) le endereza la lanza y se clava en ella...Es suerte arriesgada". Desde luego, por tal lo tienen en Tordesillas, uno de los últimos lugares de España donde todavía se practica esta suerte de combate medieval con el llamado Toro de la Vega, un enorme ejemplar que es toreado y muerto a lanza en un lugar predeterminado pero que podría salvarse, por su valor y fuerza o por la poca pericia de los atacantes, si éstos son incapaces de acabar la faena en un plazo de tiempo previsto por el reglamento.

¹¹ *Diccionario de Autoridades*: , Madrid: Gredos, 1979

El segundo refrán, "estar hecho un dominguillo", es como decir estar hecho un desastre y se refiere al muñeco o pelele relleno de paja y vestido de rojo que se utilizaba antiguamente en los cosos taurinos para incitar al toro a que embistiese. Cobarruvias lo describe así: "Es cierta figura de soldado desharrapado, hecho de andrajos y embutido en paja, al cual ponen en la plaza con una lancilla o garrocha para que el toro se cebe en él y lo levante en los cuernos peloteándole. Esta invención es muy antigua y la usaban los romanos en la misma forma y con nombre de primipila o pila, que vale tanto como soldado piquero de los que llevaban las lanzas que llamaban pilas, arma propia de romanos. Pues a este soldado de paja le llamaron dominguillo porque le vestían de colorado, color festivo y dominguero, para que el toro le apeteciese con más rabia, que dicen sigue más a los que van vestidos de este color que a los que visten otros".

En el mismo sentido podría hablarse de la palabra "testaferro", con la que se moteja a otro de "hombre de paja", elegido para algo en lo que no interesa que aparezca la personalidad. El término viene del portugués "testa de ferro" y parece derivar de que quien iba a las justas con casco cerrado no mostraba su verdadera identidad hasta que no se lo quitaba.

Del otro refrán, el de "picar muy alto" (con el sentido de pretender algo que por nuestra situación o posición podría estarnos vedado) se cuenta, no sabemos si leyenda o realidad, lo siguiente: El rey Felipe IV tenía en el conde de Villamediana no sólo un colaborador eficaz en el gobierno de la nación, sino un contrincante amoroso pues se decía que estaba enamorado de la reina y ésta no le hacía ascos a la situación (no olvidemos que la tradición cuenta que Tirso de Molina se basó en la desordenada vida de Villamediana para adobar el personaje del burlador de Sevilla). Un día, con motivo del cumpleaños del rey, hubo juego de toros en la plaza mayor de Madrid y, habiendo salido el conde a alancear, lo hizo con tanto riesgo y emoción -sin duda incentivado por la presencia de la reina- que ésta, cuando el toro cayó, dijo entusiasmada: -Qué bien pica el conde... A lo que Felipe IV, con guasa y demostrando estar al tanto de los escarceos amorosos de ambos, respondió: -Picar pica bien, pero pica muy alto.

Respecto al juego de los saltos con asta o recatón, que así se llamaba al palo de la lanza, parece ser muy antiguo y difundido, aunque hoy sólo se conserve en Canarias, en la montaña cántabra y en el país Vasco. Los pastores, que son actualmente los herederos de este práctico juego, utilizan grandes varas -a veces hasta de 4 y 5 metros- para saltar de peña en peña o para salvar quebradas y desniveles del terreno que, de otro modo, tardarían mucho más tiempo en recorrer. Ay tres dichos que recuerdan este juego y que vienen a rememorar un hecho extraordinario: El salto del pasiego, el salto de Hernandillo y el salto de Alvarado. De éste trae Gonzalo de Correas¹² la siguiente explicación: "En México saltó Alvarado con una pica, huyendo de muchos indios que le seguían, una acequia de tanta anchura que se atribuye a milagro o portentoso más que a fuerzas humanas". Así, la hazaña de Pedro de Alvarado huyendo de la gente de Moctezuma, se convirtió en frase proverbial quedando como ejemplo de algo portentoso aunque en su origen sólo fuese la ejecución correcta de un buen salto que ha llegado a nuestros días gracias a la tradición de canarios, montañeses y vascos.

Otras frases como la de "no dar su brazo a torcer" (empleada en el sentido de mantenerse firme en una opinión) o la de "luchar a brazo partido" (con el significado de a viva fuerza) recuerdan que el juego de la lucha fue una modalidad muy corriente en toda España que, todavía hoy, tiene en Canarias, León y algunos otros lugares, variantes de gran interés.

Semejante al de "no dar su brazo a torcer" es el de "poner pies en pared", que venía a significar resistirse a aceptar la opinión de los demás y que procedía de un antiguo juego, semejante a la escalada de pared actual, que consistía en ascender por un muro vertical con la ayuda de los pies y de una sogas clavada en lo alto de la misma pared.

¹² Gonzalo de Correas: Vocabulario de refranes y frases proverbiales. Burdeos: Universidad, 1967

Cuando decimos que "no damos pie con bola" parece que comparamos nuestra torpeza con el hecho similar de fallar el puntapié con que queríamos golpear a una pelota y sin embargo todo hace pensar que tal acepción significaba "llegar a la par" o acabar sin ganar ni perder, procediendo la expresión del juego de cartas denominado tresillo o juego del hombre, en el cual una modalidad consistía en que el "pie" (es decir el último jugador -contrario al mano o jugador que salía) podía ganar el juego a pesar de perder las bazas intermedias para hacer "bola", con lo cual quedaba con el mismo efectivo pues lo que debía poner por un lado lo recibía por el otro.

La frase "irse a chitos" significa, según la Academia, buscar cosas vanas. El chito es un juego que adopta muchas formas y nombres según las zonas, pero que básicamente tiene por finalidad derribar una chita (o hueso de animal) desde una distancia determinada con un tejo (de piedra, barro o metal). Como tal juego de puntería aceptaba apuestas, que en muchos casos se colocaban sobre el hito o chito, o tuta, o tarusa, o tângano, o tanga y acaso una docena de acepciones más. A veces, por extensión, se denominaba chitos a las piedras con que se calvaba, por eso la frase "irse de chitos" podía equivaler a irse lejos, al río, a buscar piedras o cantos con los que jugar al tino.

Otra expresión, la de "jugar al abejón" con alguien, quiere decir tratarle despreciativamente. Su significado se entenderá después de haber explicado el antiguo juego del abejón, entretenimiento de mozos que consistía en colocarse tres personas una al lado de las otras y la del medio, mientras imitaba el ruido de un abejorro con la boca, iba amagando a uno y otro lado para golpear, repentina e inesperadamente, al jugador de la izquierda o de la derecha, que estaban ofreciéndole la palma de la mano contraria a la mejilla contigua al jugador central, de modo que la propia mano hacía funciones de orejera dificultando la visión de la trayectoria del golpe. Tan pronto como uno de los dos jugadores de los lados se sentía golpeado, pero sin mover los pies del suelo, debía de intentar lanzar un pescozón contra el agresor que, habitualmente, ya había puesto los medios necesarios para no recibirlo. En caso de ser alcanzado, el jugador central pasaba al extremo desde el que había sido agredido, continuando así el juego. Alonso de Ledesma¹³, en su obra *Juegos de noches buenas...*, pese a volver a lo divino el contenido del pasatiempo utilizándolo para reprender a los murmuradores y lisonjeros, da una idea bastante cumplida de su desarrollo y bastante cercana a lo que he descrito salvo en el detalle de colocar "entrambas manos" para recibir el golpe.

"Por arte de birlibirloque" se utiliza cuando una persona, con astucias que se nos escapan, consigue escamotear algo. Su raíz más cercana está en el lenguaje de germanías en el que "birlo" significaba ladrón, término derivado a su vez de "birlar" que equivale a derribar los bolos o birlos pero también a matar y hurtar.

Terminaré este apartado referente a los refranes con cuatro ejemplos más: del juego de la chueca derivó la frase que dice "Asentar pinadas, pocas y mal guardadas" (refiriéndose al que no sabe defender sus efectos). "Juego de bolos no lo entienden todos" quiere decir que hasta las cosas aparentemente más sencillas tiene sus reglas que hacen imposible la comprensión total. Del de la pelota viene este otro: "Bien juega el de la pelota, mas pierde la cota", indicando que una persona pierde su compostura al intentar conseguir algo. Así lo pensaba también Don Francesillo de Zúñiga¹⁴, agudo decidor de Carlos V, al escribir en su famosa *Crónica*: "El duque de Nájera decía en sus Etimologías, que cosa vergonzosa es a los hombres hacer cosas torpes, y aun a él se le acordaba que, jugando con el Emperador a la pelota, se le había salido por la martingala de las calzas un compañero que parecía cabeza de labrador con cabellera". Este Francesillo es el mismo que, estando en Valladolid en un juego de cañas, a una pregunta del Emperador sobre qué le parecía un caballero todo vestido de verde muy calvo que estaba jugando, le contestó el bufón: "No he visto en mi vida puero que tan bien haya pasado la carrera".

¹³ Alonso de Ledesma: *Juegos de noches buenas...* En Justo de Sancha : Romancero Sagrado. Madrid: BAE, XXXV

¹⁴ Francesillo de Zúñiga: *Crónica*, en "Curiosidades Bibliográficas". Madrid: BAE, XXXVI, 1855

Entre los cuentos hay algunos, sobre todo del Siglo de Oro, que reflejan la gran popularidad que los juegos tuvieron en la vida pública española. Melchor de Santa Cruz¹⁵, en su *Floresta española* (1574), publica dos ejemplos sobre el juego de la pelota. Dice el primero:

"Preguntó uno que quién era un gentilhomme que andaba en la corte en un buen caballo, bien acompañado de criados. Dijéronle:

-Es un hombre que con el juego de la pelota, sin otro oficio ni renta, sustenta eso que veis. A lo que respondió él:

-No he visto hombre que con faltas ajenas remedie las suyas como éste.

Se refería el cuento a que los errores o faltas de los demás permitían a ese jugador ganar todas las apuestas y vivir sobradamente de ello. El otro ejemplo dice así:

"Jugando uno a la pelota dio a otro tan gran golpe con la cabeza en el pecho que le derribó. Siendo preguntado cómo se sentía respondió que no le había hecho ningún daño porque le había dado con la parte vacía".

También los árbitros tienen su pequeño apartado en la Floresta... aunque en el caso que voy a leer tal vez les falte lo más importante: el juicio para juzgar:

"A un escudero que estaba loco hiciéronle juez en unas justas y le decían:

-Tal caballero quebró una lanza.

Y respondía:

-Pues si la quebró, que la pague.

Y luego venían y le decían:

-Don Fulano perdió una lanza.

Y contestaba:

-Si la perdió, que la busque".

Por seguir con muestras de la tradición oral apelaremos a los romances, tanto los antiguos como los de pliego suelto.

Los juegos de guerra entre caballeros suelen ser frecuentemente mencionados, ya sea los que se tienen en el campo de marte, ya sea en palenques preparados al efecto. Un romance fronterizo comienza así:

La mañana de san Juan/ al punto que alboreaba
 gran fiesta hacen los moros/ por la vega de Granada.
 Revolviendo sus caballos/ jugando iban las lanzas,
 ricos pendones en ellas/ labrados por sus amadas...

En el ciclo de los Infantes de Salas, leemos otro ejemplo que dice:

Doña Lambra con fantasía / grandes tablados armara
 allí salió un caballero / de los de Córdoba la llana
 caballero en un caballo / y en la su mano una vara,
 arremete su caballo / al tablado la tirara...

¹⁵ Melchor de Santa Cruz: *Floresta española*. Barcelona: Ediciones Crítica, 1997

En el romance de la Crianza de Fernán González, al héroe castellano le preparan claramente para el combate:

No le muestran a cortar leña / ni menos hacer carbón,
muéstranle a jugar las cañas / y muéstranle justador...

Acerca de las justas dice Cobarruvias que las hay de dos tipos: la real y la ordinaria; de ésta, escribe: "Pónese una tela tan larga como una carrera de caballo y de la una parte a la otra se vienen a encontrar los caballeros al medio de ella, partiendo ambos a un tiempo con el son de la trompeta". Termina diciendo... "Pero siendo juego, le falta poco para veras".

En el tema de Delgadina, por ejemplo, la joven, encerrada por su padre por no haber accedido a sus deseos libidinosos, se asoma a la ventana de la torre donde se encuentra presa:

Delgadina con gran sede / asomose a una ventana
y viera abajo a su padre / jugando al juego de barra...

Y en el romance dieciochesco de "Los dos rivales", don Jorge y don Diego demuestran su amistad en muchos terrenos, entre ellos el del juego:

En la ciudad de Madrid / por los caños de las aguas
se pasean dos amantes / dos amantes camaradas.
Juntos comen, juntos beben / juntos juegan a la barra
juntos se han enamorado / de una muy linda cara...

Cuenta Olegario Rodríguez Cascos que la tradición romancista leonesa asegura que la Dama de Arintero murió jugando a los bolos. Iban tras ella soldados mandados por Isabel la Católica que pretendían arrebatarle concesiones y privilegios excesivos. Estando jugando a los bolos con las gentes de la Cándana, la sorprendieron y la asesinaron en el mismo terreno de juego.

Entretenimientos como éste de los bolos o la chueca o la pelota, aparecen también en canciones en forma de dictados tópicos, es decir abundando en que los de tal pueblo son mejores que los de tal otro en cuestiones de tino o de fuerza.

Acabaré este recorrido por el lenguaje y la tradición oral con la leyenda del luchador bravucón que desafiaba a cualquiera del pueblo a combatir con él en la seguridad de que no encontraría rival. A tanto llegó su soberbia y su audacia que decidió extender su tiranía al pueblo vecino. Tan pronto llegó allí anduvo preguntando a unos y a otros por el hombre más forzado del lugar y todos coincidieron en señalarle al herrero. Con malos modos entró en la fragua preguntando a voces por el dueño -que a la sazón tenía en una mano la cadena del fuelle y en la otra unas tenazas- para retarle. Sin mediar palabra, el herrero enganchó con las tenazas las narices del valentón y no las soltó hasta que, de rodillas y con alaridos nasales, pidió perdón por haber sido tan desconsiderado y tragahombres. De vuelta a casa, cuando la gente le preguntaba cómo le había ido con otros luchadores, respondía que en el pueblo vecino "tenían muy malas mañas".

Del mismo modo que hemos comprobado cómo el juego está presente en el lenguaje, trataré de demostrar que el lenguaje -un lenguaje preciso y determinado, como corresponde a un mensaje que conviene transmitir sin manipulación o alteración- está también presente en el juego. Por supuesto ahora hablo de un lenguaje sin palabras que se comunica con actitudes o posturas y que trata de

trasladar al presente, sin excesivas pérdidas, una idea, un símbolo o un rito, de interés para la comunidad que lo ha aceptado y usado durante cientos de años.

Habría que decir que, dentro de la cultura que se transmite por tradición en cualquier comunidad, aparece una serie de gestos, muecas, actitudes, posturas, acerca de las cuales hay poca literatura, pero cuya importancia y antigüedad son innegables pese a que el transcurso del tiempo los haya convertido en actos miméticos o carentes de sentido. Ese lenguaje, tan efectivo como el oral, ha evolucionado y sigue haciéndolo en nuestros días al igual que todo el resto de expresiones populares que componen el patrimonio cultural. El dedo índice sobre los labios para solicitar silencio; el mismo dedo, perpendicular a la sien mientras la muñeca gira ciento ochenta grados para indicar locura; la mano abierta con el dedo pulgar junto a la punta de la nariz y todos los demás en movimiento para hacer burla; la mano derecha levantada a la altura de la cara (antes se hacía sólo con dos dedos) para jurar o prometer...Todas estas expresiones mímicas y cientos de ellas más en las que podríamos reparar, reflejan la abundancia de recursos y la frecuencia en la utilización de los mismos en la vida normal.

Un juego tan sencillo como el de la rayuela, por ejemplo, que aún practican muchos niños y niñas por todo el mundo, nos servirá para comprobar el contenido simbólico de un acto lúdico y su representación por medio de gestos: los niños deben ir avanzando en su recorrido -un recorrido que se ha marcado previamente y que se asemeja a una cuadrícula escaqueada- que realizan sobre una sola pierna y procurando que el tejo que van golpeando con el pie alcance nítidamente el cuadro inmediato a aquél en el que están. Los tres primeros cuadros se deben recorrer, pues, sin que el tejo quede nunca en las líneas de separación. El cuarto escaque permite descansar y luego hay otros cuatro espacios triangulares formando un cuadro mayor, que se deben recorrer en el sentido contrario al que llevan las agujas del reloj para quedar, finalmente, de frente a todo el camino recorrido. Cuando tal cosa sucede, el niño o la niña, de espaldas para que la acción tenga más dificultad, tiran el tejo con el que han jugado hacia los últimos cuadros que representan el infierno y el cielo, con la intención de que caiga en el segundo. Si el tejo se pasa o se queda en el infierno, se ha perdido el juego.

No hace falta cavilar demasiado para adivinar en este pasatiempo una imitación de la propia vida según el sentido cristiano: el cuadro primero representa la infancia, el segundo la mocedad, el tercero la madurez y el cuarto el descanso de la vejez; las cuatro "campanas" o triángulos que vienen a continuación, que se recorren en sentido contrario a las agujas del reloj (es decir, en contra del tiempo vital, por así decirlo) obligan al jugador a enfrentarse con su propio recorrido, es decir con su propia existencia, concluida la cual, si tiene habilidad y precisión, puede obtener la recompensa del cielo -es decir, ganar el juego- no sin antes haber hecho el último movimiento certero para colocar su tejo (su alma) en el lugar deseado. Todo el entretenimiento es, del principio al fin, un remedo o imitación de la vida y hasta el hecho de echar a suertes para saber quién saldrá o jugará en primer lugar, es un acto imprescindible y ritual que evidencia la ventura que a cada uno le espera.

En este, como en otros juegos, se requiere del jugador una actitud atenta; la distracción, desatención u omisión de cualquiera de los pasos intermedios, le desconcentrarían y le acarrearían adversidad. Es cierto que la suerte y el destino son parejos y en cierto modo dependen del azar, pero la experiencia ha demostrado que estrategia y habilidad convierten al juego en un hecho mejorable. El jugador ha recibido las normas de otros que le precedieron y a quienes trata de imitar en los movimientos fundamentales pero intuye también que puede crear sus propias tácticas -las que le sugieren precisamente sus aptitudes y su situación en el juego y en el campo- para conseguir un mejor resultado.

Llegamos, por tanto, a la conclusión de que el juego posee un lenguaje propio -sea oral, sea gestual- de cuya ejecución se puede traducir el propio contenido simbólico y que ha servido para man-

tener, en mayor o menor medida, la esencia desde sus orígenes hasta hoy. El hecho de que haya pasado de ser un acto ritual o una ceremonia a tener una finalidad competitiva, no ha acabado con los principios básicos del juego que, esencialmente, se centrarían en cuatro conceptos: causa, método, tiempo y lugar.

Respecto al primero, es decir al por qué juega el ser humano, ya hice una breve consideración páginas atrás: su tendencia a imitar con fines mágicos y su capacidad para representar, remedar o parodiar escenas del mundo real le inclinaron desde el nacimiento de las primeras civilizaciones a crear, desarrollar y perfeccionar un tipo de actividad que, siguiendo un esquema que se pudiese repetir y sujeto a unos preceptos, le permitiese medir sus capacidades con las de otros. Ahí estaría el segundo principio :el cómo. De qué forma el individuo confecciona un entramado temporal en el que están presentes todas sus actividades y sus formas de actuación, girando alrededor de la Naturaleza o del Ser supremo. El concepto diferente que hoy tenemos del tiempo y la manera de gastarlo hace que, lógicamente, la colocación de los juegos -cuyo sentido mágico o ritual se ha ido reduciendo- dentro de ese entramado o calendario se haya desplazado hacia espacios creados para el ocio.

Más que los tres principios anteriores, ha prevalecido el dónde, es decir el lugar en el que se practica el juego, valorado cada vez más, en atención a la presencia cómoda de los espectadores y a la tendencia a marcar límites en todas las cosas que hoy parece acuciarnos.

En cualquier caso, el juego está presente en la tradición porque es un elemento mágico, una actividad preparatoria o de adiestramiento, un espacio ideal para el desarrollo del ingenio humano y, definitivamente, una extraordinaria forma de entretenimiento.

La canción

“La cancioncilla de la nana, ya nuestra madre Eva la cantaba”

IMAGES REUNIES  AH! MON BEAU CHATEAU Site Chanson et Légende
Planche 107-108



Ah! mon beau châ-teau, Ma tant' s'ie-tre-lie, Ah! mon beau châ-teau, Ma tant' s'ie-tre-lie, lo.

Le nôtre est plus beau, Ma tant' s'ie-tre-lie, lo. Le nôtre est plus beau, Ma tant' s'ie-tre-lie, lo.

I
Ah! mon beau châ-teau,
Ma tant' s'ie-tre-lie.
Ah! mon beau châ-teau,
Ma tant' s'ie-tre-lie.

II
Le nôtre est plus beau,
Ma tant' s'ie-tre-lie.
Le nôtre est plus beau,
Ma tant' s'ie-tre-lie.

III
Nous le détruiront,
Ma tant' s'ie-tre-lie.
Nous le détruiront,
Ma tant' s'ie-tre-lie.

IV
Comment ferez-vous ?
Ma tant' s'ie-tre-lie.
Comment ferez-vous ?
Ma tant' s'ie-tre-lie.

V
Je prendrai une fleur,
Ma tant' s'ie-tre-lie.
Je prendrai une fleur,
Ma tant' s'ie-tre-lie.

VI
Laissez-le prendre-vous ?
Ma tant' s'ie-tre-lie.
Laissez-le prendre-vous ?
Ma tant' s'ie-tre-lie.

VII
Celle que voici !
Ma tant' s'ie-tre-lie.
Celle que voici !
Ma tant' s'ie-tre-lie.

VIII
Que lui don-tre-vous ?
Ma tant' s'ie-tre-lie.
Que lui don-tre-vous ?
Ma tant' s'ie-tre-lie.

IX
De jolis bijoux !
Ma tant' s'ie-tre-lie.
De jolis bijoux !
Ma tant' s'ie-tre-lie.

X
Nous en voulons bien,
Ma tant' s'ie-tre-lie.
Nous en voulons bien,
Ma tant' s'ie-tre-lie.

MUESTRAS DE FOLKLORE FRANCÉS EN EL REPERTORIO INFANTIL ESPAÑOL

A lo largo de casi cuatro décadas de relación con el repertorio tradicional, han sido muchos los interrogantes planteados, de muy diverso tipo, a los que difícilmente se podía contestar con un somero estudio. La pereza, las diversas ocupaciones o el tiempo limitado de que uno disponía hacían el resto, quedándose para mejor ocasión el trabajo y, en definitiva, la solución al tema en cuestión. Uno de esos misterios que habían quedado pospuestos *ad calendas graecas* era la presencia en el repertorio infantil hispano de numerosas muestras cuyo origen había que buscar fuera de nuestro país. Se trataba, no había que ser muy perspicaz para adivinarlo, de canciones francesas, traducidas y trasladadas por no se sabe qué mano al universo hispánico con evidente acierto, dada su efectiva implantación y difusión que alcanzaba a la mayor parte de los países de América. Haciendo un recuento más riguroso de temas salían al menos diez, que, dentro de un repertorio global de unas cien canciones o juegos -que puede considerarse el número de media de temas infantiles conocido por una persona- era una cantidad considerable.

Mi primera reacción al enfrentarme con el corpus en cuestión fue sospechar que tales temas podían haber entrado juntos como complemento a algún sistema de enseñanza de entre los numerosos que se habían experimentado -sobre todo el siglo pasado- en nuestro país. En efecto, sistemas como los de Girard, Pestoluzzi o Fröebel habían estado presentes en la mente de muchos educadores españoles a la hora de plantear la instrucción y preparación de los pequeños y en todos los casos la música servía de soporte a algunas de las novedades que trataban de inculcarse. Rodríguez Marín hacía, por otra parte, responsables de la influencia gala a los colegios franceses, mientras que Carmen Bravo Villasante recordaba, años después, que la mayor parte de la literatura infantil había entrado en España a través de la lengua francesa. Sin embargo, al estudiar texto y melodías, pronto comenzaron las excepciones que hacían cada vez más difícil creer en una entrada simultánea de las canciones en la vida escolar o infantil española. Por poner un ejemplo, el caso de Mambrú, uno de los temas más populares del cancionero hispánico, ya se detecta en el siglo XVIII en nuestro país, incluso sin quedar reducido al estrecho y particular ámbito del mundo de los niños. Todos conocemos su difusión social a través del teatro, particularmente de las tonadillas, e incluso nos podemos considerar testigos del enfrentamiento entre el personaje central como representante de lo francés, y la tirana, personalización femenina del baile, canción y arte españoles, denostados durante todo el siglo por los ilustrados o los pseudoilustrados. El tiempo demostró que el incombustible general inglés que sobrevivió en tierra francesa también se podía adaptar a la nuestra aunque fuese refugiándose en el universo infantil, tan proclive a mitificar y magnificar las hazañas de héroes de este tipo. Finalmente Marlborough convertido en Malbrouk, Mambrú o Mambruno según se le cantase en Francia, España o Portugal, justificó sobradamente tener más de mil vidas puesto que cuanto más

se le enterraba más conocido era. En sus *Tradiciones peruanas* Ricardo Palma¹ comenta que el tema era popular en Lima en 1790 y lo documenta sobradamente. Esto es lo que respecta al siglo XVIII. En el siguiente, hay al menos tres ejemplos de los diez estudiados, sospechosos de haberse difundido a lo largo de la segunda mitad del siglo; nos referimos a los ejemplos titulados "La torre en guardia" (La tour prends garde), "Ambó ató" (A mon beau chateau) y "Estaba una pastora" (Il était une bergère). Comencemos por este último ya que es el típico caso de un texto traducido cuya melodía original se pierde siendo sustituida por una autóctona. En efecto, la melodía francesa, publicada en 1858 en el volumen titulado *Chansons et rondes enfantines* no debió de agradar a quien fuera a traducirla e introducirla en nuestro país, cambiándola finalmente por una melodía asimismo sencilla pero con una estructura melódica diferente. Braulio Vigón¹ ya lo trae en sus *Juegos y Rimas infantiles* publicados en Villaviciosa en 1895, lo que da idea de su popularidad en otras áreas españolas al menos durante la última década del siglo. Respecto al tema "La torre en guardia", se canta sobre una melodía de la época de Luis XV, de la misma manera que el Mamburú se interpretaba sobre un tema militar -dicen que el único que sabía tararear Napoleón-. Sin embargo la canción aparece en Francia y en España en el siglo XIX, lo mismo que "Ambó ató" cuya primera versión francesa se publica en el texto *Chansons et Rondes enfantines* editado por Du Mersan² en 1846 mientras que en España aparece por vez primera en *El corro de las niñas* de Ricardo Montalbán³, editado en Madrid en 1894 y dedicado a la Escuela Fröebel. El resto de las canciones, aunque seguramente se difunden en el país vecino a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, llegan a nuestro país o son traducidas en él ya en este siglo. Con frecuencia aparecen en cancioneros infantiles o en recopilaciones más amplias que dedican una parte de la obra al mundo de los niños. Estos temas son: "Dónde va mi cojita", "Cómo planta usted las coles", "El puente de Aviñón", "Lego Diego", "El barco chiquitito" y "los tres alpinos".

Vamos a analizar caso por caso los temas de este especial repertorio ateniéndonos a los siguientes parámetros: melodía, métrica, texto, estribillo si lo tiene y funcionalidad. Comenzaremos por el Mamburú que, como habíamos indicado, basaba su estructura melódica en un aire militar antiguo

MAMBRU

Mal - brouck s'enva t'en guer_re Mi-ron ton ton ton mi-ron tai_ne, Mal-
 brouck s'en va t'en guer_re, Ne sais quand re - vien - dra, ne
 sais quand re - vien - dra, ne sais quand re - vien - dra

Veamos ahora la melodía española

Mam - brú se fué_a la gue-rra, qué-do-lor, qué-do-lor y qué pe - na, Mam-
 ven-drá por la Pas-cua " " " " " y qué qua - sa, si
 brú se fué_a la gue - rra, no sé cuán-do ven - drá, no -
 ven - drá por la Pas - cua, o por la tri - ni - dad, o
 sé cuán-do ven - drá, no sé cuán-do ven - drá, Si
 por la Tri - ni - dad o por la Tri - ni - dad.

¹ Ricardo Palma: *Tradiciones Peruanas*: Barcelona: Porría, Mexico, 1980

¹ Braulio Vigón: *Asturias: Folklore del mar. Juegos infantiles, poesía popular, estudios históricos*. Oviedo: Biblioteca Popular Asturiana, 1980.

² Du Mersan: *Cansons et rondes enfantines*. Paris, 1843

³ Ricardo Montalbán: *El corro de las niñas*: Madrid: Casa Romero, 1894

⁴ Henri Davenson: *Livre des chansons ou introduction a la chanson populaire française*: Paris: Ed. du Seuil, 1982

⁵ Sixto Córdova: *Cancionero infantil español*: Santander: Diputación Provincial de Santander, 1947

Las dos melodías son prácticamente exactas -mismas notas, misma figuración rítmica: 6/8, misma tonalidad- en la versión que reproduce Davenson⁴ en su *Livre des Chansons* y la que ofrece Sixto Cordova y Oña⁵ en su *Cancionero Infantil Español*. La métrica también se corresponde, adaptando el texto español a las clásicas siete sílabas francesas. Las versiones más completas del país vecino suelen recoger 19 estrofas cuya traducción viene a ser la siguiente:

-
1. Malbrouk se va a la guerra / no sé cuándo volverá
 2. Volverá por Pascua/ o por la Trinidad
 3. La Trinidad se pasa / Malbrouk no regresa
 4. Su esposa sube a la torre / lo más alto que puede
 5. Ve venir a su paje / todo vestido de negro
 6. -Hermoso paje, ah, mi hermoso paje / ¿qué nuevas traes?
 - 7.-Las nuevas que yo traigo / van a hacer llorar vuestros hermosos ojos
 8. Quitaos vuestra ropa rosa /y vuestro raso recamado
 9. el señor Malbrouk está muerto / muerto y enterrado
 10. Yo le he visto que era llevado / por cuatro oficiales
 11. Uno llevaba su coraza / otro su escudo
 12. Uno llevaba su gran sable / y el otro no llevaba nada
 13. Alrededor de su tumba / se plantó romero
 14. En la rama más alta / cantaba el ruiseñor
 15. Se vio volar su alma / a través de los laureles
 16. Cada uno se echó de bruces / y se volvió a levantar
 17. Para cantar las victorias / que Malbrouk consiguió
 18. Hecha la ceremonia / cada uno se fue a acostar
 19. Los unos con su mujer / y los otros solos.
-

Hasta la 7ª estrofa no se diferencian las versiones francesa y española, pero a partir de la octava se simplifica la nuestra que queda reducida a las siguientes cinco frases:

Le llevan a enterrar...
 como le pertenece / con pompa y majestad
 la caja es de terciopelo / con tapa de cristal
 y encima de la tumba / dos pajaritos van
 antando el pío pío / cantando el pío pa
 un pajarito dice / que ya descansa en paz.

Son notables las diferencias aportadas por dos tipos de variantes hispánicas, la primera de las cuales imagina un final en el que Mambrú es acompañado por monjas con velas que asisten a su entierro

Las monjas que allí iban / lo iban a llorar
 las luces que llevaban / pasaban de un millar...

mientras que la segunda inventa un comienzo con el bautizo del general

⁴ Henri Davenson: *Livre des chansons ou introduction a la chanson populaire française*: Paris: Ed. du Seuil, 1982

⁵ Sixto Córdova: *Cancionero infantil español*: Santander: Diputación Provincial de Santander, 1947

En Francia nació un niño / de un parto natural
 al cabo de tres días / lo van a bautizar
 y el cura les pregunta / cómo se ha de llamar
 y el padrino responde / Mambruno general.

En lo que respecta al estribillo está claro que la variación que sufre en la traducción se debe al deseo de que rime; así, el mironton ton ton mirontaine se transforma en "qué dolor, qué dolor qué pena" y, a partir de ahí, se va sustituyendo la última palabra por alguna otra que ajuste al consonante del primer verso de la estrofa (paje-traje, corre-torre, traigo-caigo, etc.). Ambos casos, francés y español, se utilizan para hacer una rueda que los niños forman cogiéndose de las manos y que, parece evidente por algunas de las palabras e indicaciones del texto (echarse de bruces, ay que me caigo), les sirve para realizar algún movimiento colectivo y simultáneo como agacharse, por ejemplo.

LA TORRE EN GUARDIA



Procede esta canción, como hemos visto, del tema infantil francés "La tour prends garde", siendo las melodías prácticamente iguales si exceptuamos la nota inicial de la primera frase musical y alguna de la segunda; parece lógico, por tanto, que se respete la métrica francesa con el verso primero repetido de cinco sílabas y el segundo de siete. El texto primitivo tiene ocho estrofas que, traducidas, vienen a decir lo siguiente:

-
1. La torre, cuida / de que no te tiren.
 2. A nosotros no nos importa / que nos tiren
 3. Iré a quejarme / al duque de Borbón
 4. Vete a quejarte / al duque de Borbón
 5. Mi duque, mi príncipe / caigoa vuestros pies.
 6. Mi capitán, mi coronel, / ¿qué me pedís?
 7. Uno de vuestros guardias / para tirar la torre
 8. Id, mi guardi a/ para tirar la torre.
-

El texto español viene a decir prácticamente lo mismo con las variantes lógicas del trasvase de expresiones de un idioma a otro.

-
1. La torre en guardia / la van a destruir
 2. La torre en guardia / no la destruirán
 3. Me iré a quejar / al gran rey de Borbón
 4. Vete a quejar / al gran rey de Borbón
 5. Mi rey, mi príncipe / me arrodillo a tus pies
 6. Mi capitán, mi general / pedid lo que queráis
 7. Yo pido un paje / la torre a destruir
 8. Vete hijo mío / no la destruirán.
-

⁶ Martine David: *Au source des chansons populaires*: Paris: Ed. Berlin, 1948

Numerosas colecciones españolas traen esta canción cuya fórmula de juego podría describirse así: dos niños o niñas hacen una torre formando silla con las manos, para ello un niño agarra con la mano derecha su propia muñeca izquierda mientras con la mano izquierda sujeta la muñeca derecha del otro, que a su vez hará lo mismo, formando una especie de asiento. Cuando se llega cantando al último verso, el paje que va a destruir la torre se lanza con toda su fuerza contra ella para intentar que los niños suelten las manos. En lo que respecta al juego francés, veamos lo que dice Martine David⁶ en su libro *Au source de chansons populaires*: "En esta canción de corro ayudada con gestos, uno o varios niños representan la torre. Otro grupo representa al duque, su hijo y sus guardias. El coronel se dirige alternativamente a la torre y al duque. A la última réplica de éste los niños tratan de abatir la torre que se defiende denodadamente. El vencedor es proclamado duque y el juego continúa".

COMO PLANTA USTED LAS FLORES

Parece una traducción relativamente reciente -sólo la he visto entre los cancioneros españoles en el *Cancionero Musical Manchego* de Pedro Echevarría Bravo⁷- cuya primera estrofa viene a decir:

1. ¿Sabe usted plantar las coles, a la moda, a la moda
sabe usted plantar las coles, a la moda de aquí (de nuestra
casa)?.

Después se van enumerando otras hortalizas mientras se hace el gesto de plantarlas. En este caso, tanto el texto traducido como la mímica para jugarlo se han quedado cortos en la versión española, que tal vez no tuvo tiempo ni categoría para difundirse suficientemente.

AMBO ATO

Alegro 140 = 

Se publicó en Francia por primera vez (aunque la melodía procede de un Vaudeville contenido en la "Muse Lyrique de 1782) en las *Chansons et rondes enfantines de Du Mersan*, en 1846. La versión, traducida, es así:

-
1. Ah mi hermoso castillo...
 2. El nuestro es más bello
 3. Nosotros le destruiremos
 4. ¿A quién coge usted?

⁷ Pedro Echevarría: *Cancionero musical manchego*: Madrid: C.S.I.C., 1951

5. Esta que está aquí
 6. ¿Qué le daréis?
 7. Hermosas joyas
 8. Nos parece muy bien.
-

La traslación al castellano ha sufrido variaciones, principalmente amplificaciones - no siempre necesarias- desde el punto de vista de la comprensión, que, sin embargo, han servido para hacer más largo el juego..En la versión ofrecida por Sixto Córdova y Oña, el texto dice:

1. Ambó ató, matarile
 2. Qué quiere usted
 3. Escoja usted
 4. A Fulana puse el don
 5. Qué le da usted
 6. Unos pendientes de oro
 7. Tráigala usted
 8. Tómela usted
 9. A qué oficio le pondrá
 10. Costurera de la reina
 11. Ella dice que sí...
-

He aquí cómo se baila la Ronde: dos círculos concéntricos de niños giran en sentido inverso. Representan los dos castillos. A cada estrofa, un niño deja una fila para unirse a la otra. La canción se termina cuando todos los niños forman un único círculo. En España la cosa es más complicada: una fila de niñas y enfrente una niña sola que canta Ambó ató. Todas las niñas se dirigen a quien ésta elija y le preguntan que si quiere el regalo. Cuando lo ha aceptado -porque puede no hacerlo- se dirigen a la que está fuera de la fila y le interrogan sobre el oficio. Cuando la niña elegida ha dicho que sí, la que está fuera del grupo pide que se la traigan; las otras se la llevan y se la entregan. Acaban todas cantando:

Celebremos todas juntas matarile rile ron
celebremos todas juntas que a Fulana puse Don

DONDE VA MI COJITA

Otro tema del folklore francés cuyo origen, en este caso incierto, pudiera remontarse al siglo XVIII. El texto traducido es el siguiente:

1. Qué bellas hijas tienes, giroflé giroflá
qué bellas hijas tienes, el amor me las dará
 2. Son bellas y gentiles... el amor me las dará
 3. Yo iré sola al bosque a coger la violeta
 4. ¿Si el rey te encuentra allí? Le haría tres reverencias.
-

La versión española dice:

1. Dónde va mi cojita, mirufli mirufli

2. Voy al monte a coger violetas
 3. ¿Y si te encuentras al rey?
 4. Le haría una reverencia
 5. ¿Y si te encuentras al príncipe?
 6. Le haría otra reverencia.
-

La métrica, típicamente francesa con siete sílabas, y el estribillo español un trasunto del francés. La melodía española procede sin duda de la original francesa aunque su estructura sólo haya conservado la primera frase y la modalidad haya pasado de menor a mayor. En lo que respecta al juego, es muy similar, representando las niñas los papeles correspondientes y haciendo reverencias o lo que pida el argumento en los momentos oportunos.

EL PUENTE DE AVIÑÓN

Tal vez sea esta canción junto con el Mambrú, entre todas las analizadas, la que ha sufrido más variantes al pasar al mundo de habla hispana. Su primer verso original "Sur le pont d'Avignon" se conoce desde 1503, fecha en que es publicado por Ottaviano Petrucci en Venecia con una melodía y un texto diferentes de los actuales. Hay que llegar al siglo XIX, pasando por una gran cantidad de versiones y contenidos diversos, para encontrar el origen de la canción que todos conocemos. La publica Du Mersan en 1843 en sus *Chansons et rondes enfantines*⁸ y dice:

-
1. Sobre el puente de Aviñón todo el mundo danza y danza
sobre el puente de Aviñón todo el mundo danza en corro.
 2. Los caballeros hacen así...
 3. Los capuchinos hacen así...
-

Añadiendo la siguiente explicación: "Los niños pueden añadir todos los oficios y profesiones que les vengan a la mente e imitar, lo mejor que se pueda, sus gestos y costumbres". De este modo, y unida a un texto que recuerda distintas ocupaciones, el puente de Aviñón se ha convertido posteriormente en:

-
- El monte Pabellón, en el *Cancionero Popular de la Rioja* de Bonifacio Gil.
 El puente de Avellón, en *Rondas y juegos infantiles*, de Clemente Greppi, Buenos Aires, 1912
 A la rueda de Avellón, en *A la sombra de un verde limón*, de Paulina Morsichoff.
-

encontrándose versiones asimismo en Chile, Méjico y Cuba, según publica Ana Margarita Aguilera⁹ en su *Cancionero Infantil de Hispanoamérica*, La Habana, 1960.

La métrica española conserva las siete sílabas de costumbre excepto en el segundo verso que tiene ocho. La funcionalidad es idéntica, pues los niños suelen hacer un arco con sus brazos para que pasen por debajo los que van a realizar las imitaciones e inmediatamente comienza en el centro del corro la parodia que se puede extender, como hemos visto, tanto como la imaginación lo permita. En cuanto a la melodía, si bien algunas versiones han conservado la clásica francesa de Du Mersan, han aparecido otras que anoto a continuación.

LOS TRES TAMBORES

Estamos ante un caso en el que se podría suponer la evolución y difusión de una tonada desde su lugar de origen, Francia, pasando después por Cataluña y llegando finalmente a la lengua espa-

⁹ Ana Margarita Aguilera: *Cancionero infantil de Hispanoamérica*: La Habana: Biblioteca Nacional José Martí, 1960

ñola. Estudiosos franceses opinan que esta canción de marcha está presente en el repertorio francés desde la batalla de Fontenoy (1745) cuando Francia venció a los ingleses, aliados de María Teresa de Austria, a la sazón reina de Hungría desde la Dieta de Presbourg. La traducción de ese primer texto, basado en uno similar de la región de Berry, vendría a ser la siguiente:

-
1. Tres jóvenes tamborileros volvían de la guerra
 2. El más joven tiene en la boca una rosa
 3. La hija del rey estaba en su ventana
 4. -Hermoso tamborilero, dadme vuestra rosa
 5. -Hija del rey, dadme vuestro corazón
 6. -Hermoso tamborilero, preguntad a mi padre
 7. -Señor rey, dadme vuestra hija
 8. -Hermoso tamborilero, no eres lo bastante rico
 9. -Yo tengo tres navíos sobre el hermoso mar
 10. Uno cargado de oro, otro de pedrerías
 11. y el tercero para pasear a mi amiga.
 12. -Hermoso tamborilero, dime quién es tu padre
 13. -Señor rey, es el rey de Inglaterra
 14. y mi madre es la reina de Hungría.
 15. -Hermoso tamborilero, yo te doy a mi hija
 16. -Señor rey yo os lo agradezco
 17. pero en mi país las hay más hermosas.
-

La versión catalana publicada por Milá en su *Romancerillo*¹⁰ en 1882 difiere levemente de la que acabamos de transcribir. Sólo en la parte central el joven contesta al rey, que le quiere prender, que tiene en su país gente que le defienda. Las cuatro versiones que ofrece Milá nos muestran ya un tipo de canción evolucionada con algunas variantes sustanciales en el estribillo. En lo que respecta a las versiones en español hay una gran confusión. Un cancionero del Seminario Conciliar de Logroño abrevia al máximo la canción dejándola casi exenta de sentido mientras que en un libro de canciones del intérprete catalán Toni Giménez se considera el tema como castellano y se titula "Los tres alpinos", eliminando algunos pasajes y haciendo morir al tamborilero y a la hija del rey para resucitar después y unirse en matrimonio, naciendo así "la raza alpina". Tan curiosa traducción, que más bien se podría denominar traición al texto original, fue producto seguramente de algún poeta más interesado en una imposible cuestión racial que en la fidelidad a un poema de amor frustrado. Por último hallamos una versión argentina en el *Romancero* de Dorothy Ling de Hernando¹¹, que transcribimos a continuación:

-
1. Tambores tres volvían de la guerra
 2. Lleva el menor en la boca una rosa
 3. La hija del rey estaba a la ventana
 4. Joven tambor dame esa linda rosa
 5. Hija del rey, si tú me das tu amor
 6. Gentil tambor ¿y cuál es tu fortuna?
 7. Tengo en el mar tres barcos navegando

¹⁰ Milá: *Romancerillo Catalán: canciones tradicionales*: Barcelona: Ed. A. Verdaguier, 1882

¹¹ Dorothy Ling: *Romancero*. Argentina: La Plata: Ed. Centro Pedagógico, 1989

8. de ellos hay dos de plata y oro llenos
 9. y el otro está a la orden de mi amada
 10. Joven tambor, mi corazón es tuyo
 11. Hija del rey, tu amor ya no me halaga
 12. doncellas hay mejores en mi tierra.
-

Como se ve, se trata casi de una traducción directa del ejemplo francés salvo en los diálogos entre el tambor y el rey, que han desaparecido en favor de un mayor protagonismo de los amantes. La versión musical de este último caso es exactamente igual a la de la versión francesa ofrecida por Davenson, lo que nos podría hacer pensar que, en esta ocasión, no ha habido ese posible paso intermedio catalán. Las restantes versiones musicales difieren unas de otras y se deben, probablemente, al ingenio o la inventiva de otros músicos ocasionales.

LEGO DIEGO

Así titula Sixto Córdova y Oña la traducción de la canción francesa "Frère Jacques". En ambos casos, pues la melodía es idéntica, se trata de un canon en el que intervienen diferentes voces que se van incorporando a la armonía progresivamente, cantando siempre la primera frase musical sobre la segunda de la voz anterior. El hecho de que se trate de un tema en el que la funcionalidad es fundamentalmente musical hace recaer toda la importancia en la melodía y en la armonía que se sigue de la interpretación conjunta de las dos tonadas que componen la canción, de aquí que el texto, aun siendo el mismo, tenga poco interés en francés y en español:

Lego Diego, ¿duerme usted?
toque a maitines din dan don.

EL BARCO CHIQUITITO

La versión francesa de esta canción, nacida en el siglo XIX, deriva de una balada mucho más antigua denominada "La courte paille" en la que un grumete de un barco está a punto de ser comido por el resto de la tripulación, con el barco a la deriva en el océano y sin víveres. Tras haber echado a suertes para buscar un "voluntario" que se dejara descuartizar por sus compañeros y haberle tocado a él, el infeliz recurre al auxilio de la Virgen, que le llega, según las versiones, de diversas formas pero generalmente con una lluvia providencial de peces sobre la cubierta del navío. Otras variantes terminan describiendo el festín que se dan los marineros con el pobre grumete al que le van poniendo diferentes salsas.

El texto ochocentista quedaría, traducido, de esta forma:

-
1. Era un pequeño navío que no había navegado nunca
 2. Emprendió un largo viaje por el mar Mediterráneo
 3. Al cabo de cinco o seis semanas los víveres faltaron
 4. Se echó a la paja más corta para saber quién sería comido
 5. La suerte cayó sobre el más joven y el pobre grumete será comido
 6. Es izado al palo mayor y no ve más que agua por todos lados
 7. Oh Virgen Santa, mi patrona, impedid que me coman
 8. De lo alto del cielo sobre el navío se vio caer grandes peces
 9. Se fue a buscar la sartén para freír y el pequeño grumete se salvó.
-

El texto español, despojado del hecho cruel y de su solución, queda reducido al comienzo

Había una vez un barco chiquitito
que no podía (3) navegar
Pasaron un dos tres cuatro cinco seis semanas
y aquel barquito (3) navegó.

La coda final parece una traducción eufemística del cruel tema francés:

Y si esta historia no te ha gustado
volveremos volveremos a empezar.

ESTABA UNA PASTORA

Finalizaremos con la canción francesa "Il était une bergère", cuya primera versión conocida aparece en el país vecino en 1858, procedente sin duda de algún texto menos infantil como se puede apreciar:

-
1. Era una pastora que guardaba sus ovejas
 2. Hizo un queso de la leche de sus ovejas
 3. El gato que la miraba con un aire travieso
 4. Si metes la pata te ganarás un bastonazo
 5. No metió la pata pero metió el hocico
 6. La pastora, enfadada, mató a su gatito
 7. Se fue a confesar con el padre Grignon
 8. Padre, me acuso, de haber matado mi gato
 9. En penitencia, nos abrazaremos.
 10. La penitencia es dulce, volveremos a empezar.
-

El tema español respeta el sentido excepto, como es natural, en las últimas estrofas donde empieza a ponerse escabroso. Para ello, el traductor optó por no matar al gato para que la pastora pudiera besarlo en desagravio, en lugar de caer en brazos del padre Grignon. Sixto Córdova indica que, en el centro del corro una niña hace de pastora y otra de gatito:

-
1. Estaba una pastora.cuidando un rebañito
 2. Con leche de sus cabras mandó hacer un quesito
 3. El gato la miraba con ojos golositos
 4. -Si tú me hincas la uña te cortaré el rabito
 5. La uña se la hincó y el rabo le cortó.
 6. A confesar la falta se fue al padre Angelito
 7. A vos padre me acuso que maltraté un gatito.
 8. De penitencia te echo hacer otro quesito
 9. Después llamas al gato y le das un besito
 10. El beso se lo dio y el cuento se acabó.
- (La pastora quiere besar al gato; éste echa a correr y ella le persigue hasta que le coge)
-

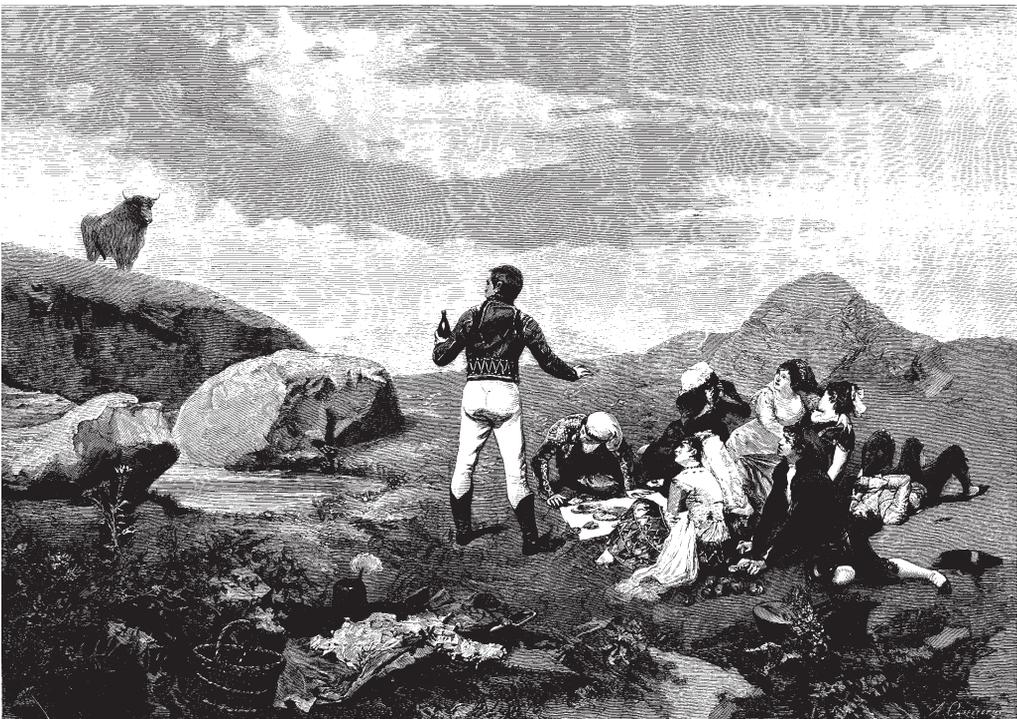
La melodía francesa se había utilizado también para el Mambrú mientras que la española, más ligera, menos solemne, dio al tema un carácter más infantil.

Nos quedan las conclusiones: es evidente que los repertorios nacionales y aun los locales son muy dados a tomar de aquí y de allá, de vez en cuando y generalmente de folklores vecinos, algunos temas que incorporan con más o menos facilidad y acierto a su propio acervo; sin embargo el caso que hemos estudiado sobrepasa toda la casuística y nos obliga a pensar en que alguna otra circunstancia tuvo que mediar para que tal cantidad de ejemplos franceses se enquistaran en el repertorio infantil español. Pensemos en el caso contrario. ¿Existe en el folklore francés alguna tonada española característica?. Pues no. Para explicar ese balance desfavorable hemos de recurrir por tanto a un complejo; el complejo de inferioridad hispánico tan frecuente y familiar que imagina que cualquier cosa del exterior está bendecida por los dioses y las musas de las artes. Tal complejo se acrecienta en el mundo de la didáctica, ámbito al que iban a dirigirse casi todos estos temas y uno parece adivinar la mentalidad del maestro recurriendo a los socorridos sonos franceses antes que indagar si en su propio patrimonio había alguno que cumpliera con los requisitos exigidos. Desde luego que también está el auge de los colegios franceses y de sus sistemas de enseñanza. No se puede olvidar que Francia, en el tiempo del que estamos hablando, era un imperio con la pretensión de llevar su cultura a los rincones más lejanos de Europa y aun de otros continentes a través de su famosa Alianza.

A favor de todo esto juega también el hecho de que las melodías sencillas y una métrica no totalmente ajena a nuestra lengua -el octosílabo es nuestra primera forma de expresión pero el heptasílabo se da muy frecuentemente- pudieron ayudar a no considerar extraños o inaceptables los temas elegidos. Su difusión por el mundo hispánico, por último, se debería fundamentalmente a la clásica divulgación a través de coplas impresas y también a las vías de penetración de las publicaciones internas y profesionales de maestros y profesores.

La diversión

“Harto a propósito viene lo que entretiene”



EL TORO EN EL FOLKLORE CASTELLANO

El toro es un animal que, por sus características especiales y ejemplares, se ha convertido en un símbolo para diferentes culturas. No es necesario mencionar la importancia que el culto al toro o su presencia en ritos agrarios ha tenido a lo largo de los siglos en civilizaciones muy apartadas unas de otras. Desde Japón y China hasta Madagascar fue objeto de adoración por su fuerza, mientras que su carne y sangre se utilizaban en rituales colectivos de carácter fecundador, con la finalidad de adquirir sus propiedades o de dar cosechas prósperas, respectivamente. El área mediterránea, y en particular aquella en que nace y se desarrolla la cultura de la que proceden nuestros conocimientos, tuvo especial predilección por determinados animales a los que relacionó con planetas y estrellas, y a los que situó dentro de esa banda imaginaria que abarcaba el cielo y a la que los astrónomos llamaron desde la antigüedad Zodiaco, es decir representación de animales. Justamente el segundo signo de ese firmamento se denominó Tauro, por la figura de toro que formaban las estrellas que componían su imagen. Desde el siglo **xvi**, los calendarios y almanaques -esas publicaciones que tenían a su cargo la difusión de conocimientos sintetizados y sencillos- se aplicaron a la tarea de pagar en España esos saberes antiguos sobre el cielo y sus misterios, relacionándolos con el cuerpo humano y el tiempo atmosférico. Uno de los más conspicuos escritores de esas cronologías fue Rodrigo Zamorano, cosmógrafo y piloto mayor del rey Felipe II, quien en 1594 publicó el llamado *Reportorio de la razón de los tiempos*, de cuyo interesante texto traigo aquí un fragmento en el que Zamorano relaciona poéticamente el signo de Tauro con el rapto de Europa, la bella doncella hija de Agenor, rey de los Fenicios: "Significando por esta fábula la virtud de este signo cuando el sol está en él, que saca de los encerramientos de la tierra la hermosa virtud de producir flores, mediante el templado calor suyo y las blandas aguas que caen en este tiempo: y así, pintaron al toro y Europa muy adornados con guirnaldas de diversas flores. También fingieron que Júpiter se había trasmutado en este toro para gozar de la hermosura de esta doncella, entendiéndolo por Júpiter este aire que nos rodea, que goza y se hincha del suavísimo olor que de sí en este tiempo expiran las plantas"¹. Para terminar de dar cuerpo a esa visión alegórica del cornúpeta abstracto, la Iglesia Cristiana, desde sus primeros siglos y basándose en el *Apocalipsis* de San Juan, dio al animal un significado prevalente. En el texto apocalíptico se desarrollaba la descripción que el sacerdote y profeta Ezequiel hacía de la aparición de Yavé a orillas del río Kebar montando en un carro del que tiraban cuatro seres. Leemos en Ezequiel:

"Había en el centro como una forma de cuatro seres cuyo aspecto era el siguiente: tenían forma humana. Tenía cada uno cuatro caras y cuatro alas cada uno. Sus piernas eran rectas y la planta de sus pies era como la planta de la pezuña del buey. En cuanto a la forma de sus caras, era una cara de hombre y los cuatro tenían cara de león a la derecha, los cuatro tenían cara de toro a la izquierda

¹ Rodrigo Zamorano: *Cronología y reportorio de la razón de los tiempos*. Sevilla: Rodrigo de Cabrera, 1594. Libro I, cap.II

y los cuatro tenían cara de águila"². La descripción posterior del *Apocalipsis*, que ya he mencionado, habla de los vivientes que rodean el trono de Dios: "El primer viviente, como un león; el segundo viviente, como un novillo; el tercer viviente tiene un rostro como de hombre; el cuarto viviente es como un águila en vuelo"³. Los Santos Padres, al hacer la exégesis de estos textos, quisieron ver en estas características la naturaleza de los propios ángeles: inteligentes, trabajadores, poderosos y veloces, como el hombre, toro, león y águila respectivamente. Sin embargo, la tradición cristiana no se puso de acuerdo en la asignación de los símbolos a los evangelistas, aunque la correspondencia más común atribuía a San Lucas el toro, a San Marcos el león, a San Mateo el hombre y a San Juan el águila. En España, no obstante, (y probablemente basándonos en otras fuentes de conocimiento -tal vez las que relacionaban a los cuatro animales con los cuatro elementos, siendo en ese caso el toro la Tierra-) San Marcos estuvo siempre acompañado por el toro. Tanto es así, que la tradición oral no conoce prácticamente otra fórmula y cuando enfila la sátira -lo cual sucede muy a menudo- llega a llamar mayordomos de la cofradía de San Marcos a los maridos que ostentan en su frente los mismos atributos que el animal que acompaña al evangelista. Por qué la tradición española se inclinó por este emparejamiento ignorando lo que la Iglesia recomendaba en su iconografía oficial, no lo sabemos a ciencia cierta, pero es evidente que la propia biografía de San Marcos, a quien San Pedro encargó que cuidara de sus tierras cuando se fue a Roma (según dice la leyenda), y su martirio final sufrido a manos de unos sacerdotes de Alejandría que le arrastraron tirando de una soga y gritando que le llevaban al matadero, contribuyó grandemente a que se le considerara uno de los santos protectores del agro y del pecuario.

Finalmente la heráldica, entre las muchas figuras que sitúa en el campo de los escudos con un sentido simbólico, reproduce la imagen del toro, colocándolo casi siempre en postura pasante -es decir como si pareciera que anda- o rampante. Más raramente corriendo o echado. En cualquier caso, como representación de arrojo y nobleza en quien porta tales armas.

Ciñéndonos ya al terreno de lo concreto, recordaremos que al toro se le considera o se le admira -lo acabamos de ver- por dos razones fundamentales: su fuerza física, adobada con una valentía que en un animal podríamos llamar fiereza, y su capacidad para engendrar, lo que le convierte en un símbolo de fecundidad. Veamos brevemente ambos conceptos.

Las dos cualidades, a las que se podría añadir la derivada del uso de su sangre con un sentido purificador, son tan atractivas para el ser humano que éste llega a inventar fórmulas para adquirir-las o para imbuirse de sus propiedades y ventajas. Esa aspiración la encauza de dos formas bien diferentes: imitando al animal y tratando de ser como él por medio de la ingestión de su carne o sangre, o bien enfrentándose a él bajo las formas y consecuencias que ahora explicaré.

Veamos cómo se imita al toro y cómo se le parodia en Castilla y León: si lo que voy a comentar tiene todavía hoy suficiente vigencia, es fácil comprender que en fechas pretéritas tanto la costumbre como el área geográfica que ocupaba tuviesen mayor importancia.

1. Imitación del toro. En el caso de los toros falsos, en los que por medio de un armazón con cuernos se imitaban las costumbres del animal, había una zona muy amplia donde, fundamentalmente por la época de Carnaval -es decir desde el 17 de enero hasta el miércoles de Ceniza- se representaba de diversas formas esta ceremonia mimética. Localidades de Palencia, Zamora, León y Soria, junto con otras de Madrid, Ciudad Real, Guadalajara, Cáceres, etc.⁴ conservaron hasta tiempos recientes la costumbre, llevada a cabo por los mozos o quintos del año, de correr la vaca, es decir que uno de los mozos, disfrazado con el armazón susodicho, persiguiera por las calles de la localidad sobre todo a las mujeres y a los forasteros. Después de este ritual se hacía una cuestación por las casas pidiendo para una merienda comunitaria -o para la cofradía, si era este tipo de asociación la

² *Biblia de Jerusalén*. Desclée de Brouwer, 1982. p.1219. Bilbao

³ *Ibid.* p.1773

⁴ Diferente documentación habla de Serradilla (Cáceres), San Pablo de los Montes (Toledo), Atienza (Guadalajara),

Los Molinos (Madrid), Chillón (Ciudad Real), Noceda del Bierzo (León), etc.

que se encargaba de la petición- y finalmente había un simulacro de sacrificio del animal que culminaba bebiendo entre todos su sangre que, naturalmente, estaba representada por vino y, por cierto, vino abundante. Esa comunión en torno a la sangre o carne del toro se practicaba y se practica en numerosas localidades de la Península, llegando en algunos casos a preparar como guiso las turmas del animal para absorber su fuerza genésica siguiendo el conocido principio básico convertido en proverbio que dice: "de lo que se come se cría".

2. Enfrentamiento con el toro. De la lucha con el toro, del desafío y combate físico, se pueden derivar dos consecuencias: salir derrotado, lo cual finaliza normalmente con una tragedia, o salir vencedor, lo cual puede llevarse a cabo haciendo uso de una fuerza extremada, de la habilidad o de la astucia.

Las tragedias vamos a seguirlas a través de tres romances -el romance es un género cuyas características de argumento cerrado son apropiadas para el desarrollo de leyendas y relatos trágicos- cuyo contenido gusta y se mantiene todavía en la tradición oral de nuestra Comunidad. El primero, que se extiende por las provincias de Salamanca y Valladolid, además de la de Cáceres, fusiona dramáticamente la lucha del hombre y el toro con las consecuencias que puede acarrear la desobediencia a los padres; en realidad refleja, para advertencia de los más jóvenes, los peligros de abordar la mocedad sin estar en condiciones para afrontar sus riesgos y responsabilidades: una viuda prohíbe a su hijo ir a una corrida que se celebra en un pueblo cercano y, al ser desobedecida, le maldice. El resultado se puede adivinar; el toro le mata y la madre enloquece:

-Madre deme usted la ropa / que me voy a la corrida
a ver al torito bravo / y ponerle banderillas.
-La ropa no te la doy / ni a la corrida te vayas.
-A la corrida he de ir / aunque la lleve prestada.
-Permita Dios, hijo mío, / y la Virgen del Rosario
que si a la corrida vas / que te traigan en un carro.
Se presentan en la plaza / cuatro mozos muy gallardos
preguntando por el toro / el torito valenciano.
Y qué edad tenía el toro / al vaquero preguntaron
y el vaquero les responde / -El toro tiene cuatro años
y la leche que mamó / se la di yo por mi mano.
Manuel Sánchez llamó al toro / nunca le hubiera llamado,
de la primera cornada / se la ha dado en el costado.
Ya le ponen un pañuelo / Ya le meten entre cuatro
y entonces dijo el torero / -Yo me muero, yo me acabo.
y entonces dijo el torero: -Que me lleven en un carro.
Engancharon carro y bueyes / y a Manuel Sánchez llevaron
y al llegar en cá la viuda / allí pararon el carro.
-Tenga, tenga usted a su hijo / que ya puede amortajarlo
/ prepárelo la mortaja
que esta fue la maldición / que le echó al salir de casa⁵

Como se habrá podido comprobar, el famoso romance de los Mozos de Monleón es una variante local salmantina de este trágico texto.

⁵Joaquín Díaz et al.: *Romances tradicionales*. Catálogo Folklórico de la Provincia de Valladolid, Vol.II. Valladolid: Diputación de Valladolid. 1979

Otro caso, el de la joven que pierde a su novio al ser corneado y muerto por un toro, refleja también de forma admirable una circunstancia más de las muchas que se pueden derivar de la posibilidad constante de enfrentamiento entre un mozo y un toro en el campo.

En tierra de Salamanca / hay una niña muy guapa
 que se llama Teresita / que Teresita se llama.
 Su novio la viene a ver / tres veces a la semana,
 esta semana no vino / ni tampoco la pasada.
 Un domingo mientras misa / asomada a la ventana
 vio venir a un caballero / montado en yegua lozana.
 -¿Qué noticias nos traerá / el de la yegua lozana?
 -Las noticias que te traigo / son para ti muy pesadas.
 Es que Francisco está malo / está muy malito en cama,
 que ayer tarde en el toril / le dio un toro una cornada
 y si le quieres ver vivo / montarás en esta jaca
 y si le quieres ver muerto / montarás a la mañana.
 Al ir por medio el camino / ya redoblan las campanas,
 al entrar en el corral / ya le sacan en la caja.
 -Adiós, Francisco querido, /adiós, Francisco del alma,
 que me has quedado viuda / sin haber sido casada⁶

El último caso, contempla de nuevo la tipología del mozo imprudente y mal aconsejado por sus amigos al que un familiar -su hermana ahora- advierte del peligro del juego de los toros.

Diego Gil se llama el mozo / Diego Gil su nombradía
 y está el torito en la plaza / y el torero a salir iba.
 Le ha metido el toro el asta / entre paleta y costilla
 que le ha tirado por alto / y en tierra cayó sin vida.
 Diego Gil mira hacia el sol / por ver la hora en que expira.
 No le lloraba su madre / ni padre, que no tenía,
 sólo le llora una hermana / le quiere como a ella misma.
 -Bien te lo decía, hermano, / hermano, bien te decía
 que no fueras capitán / de esa gente tan lucida.
 Quien te ha visto esta mañana / con una faja ceñida
 te tenga que ver ahora / con una mortaja encima...

Entre las historias que reproducen el hecho de salir invicto el individuo en su enfrentamiento con el toro están, preferentemente, los milagros en los que un santo o la Virgen amansan la fuerza del animal o la mitigan. Bien conocida es la Cantiga CXLIII en la que Santa María pone patas por alto al toro que iba a embestir a un clérigo devoto suyo. Menos populares pero muy interesantes también son los casos del "toro de San Marcos", celebrado en el oeste peninsular, alentado por las cofradías que honran al santo evangelista. Localidades de Salamanca, Zamora, Cáceres y alguna otra provincia portuguesa cercana⁷ celebraban el 25 de abril una curiosa ceremonia cuyo principal objetivo parecía ser el amansamiento de un toro. Miembros de la cofradía iban a buscarlo al campo y tanto la tradición oral como diferentes documentos escritos afirman que al ser tocado por la vara del ma-

⁶ Kurt Schindler: *Folk music and poetry of Spain and Portugal*. New York: Hispanic Institute, 1941. n.º 188

⁷ Hay documentación sobre Brozas, Almedralejo, Guijo, Talayuela, Ciudad Rodrigo, etc.

yordomo, doblegaba su fiereza y se convertía en un dócil animal. En esas circunstancias y rodeado por los cofrades, el toro iba a la población donde se había de celebrar la fiesta y, después de bautizarlo y de hacer una cuestación con él por todo el pueblo a favor de los hermanos de San Marcos, se le llevaba a la iglesia, en cuyo interior permanecía muy sosegado, dejando incluso que las mujeres y los niños le tocasen, hasta que terminaba la misa y se le reintegraba a su hábitat natural donde recuperaba su anterior fiereza. Las múltiples interpretaciones que esta ceremonia suscitó a lo largo de la historia merecerían por sí mismas una charla aparte, pero abreviando diré que el célebre Doctor Laguna, y otros después que él, cree o supone que los cofrades emborrachaban al astado para dejarle reducido a tal mansedumbre. Feijoo y algunos más opinan que el toro era educado desde muy pequeño para comer de la mano y acercarse a una persona, que era precisamente la que después se encargaba de ir a buscarlo al campo; había quien pensaba también que el toro elegido aprendía la costumbre y después la repetía inteligentemente. En fin, opiniones para todos los gustos y explicaciones diversas para un hecho cuya casuística venía a demostrar que, ni siempre podían traer tan fácilmente al toro del campo ni, en caso de que lo trajeran, se comportaba como debía en todas las ocasiones. Feijoo mismo escribe sobre el caso oído en Almendralejo en el que el astado se enfureció de pronto y la emprendió a cornadas con las andas y con la imagen del santo evangelista, escapándose seguidamente.

Muchas otras historias contadas por diferentes cronistas hacen buena la teoría de que el verdadero milagro era que saliera bien la ceremonia. Tal vez por esto mismo el Papa Clemente VII a fines del siglo XVI ya prohibió la costumbre y el rey Fernando VI envió en 1753 una carta al obispo de Salamanca dejando muy clara la opinión Real sobre el tema:

"Ilmo.Sr:

Habiendo sido servido S.M. remitir al Consejo escrita representación a fin de que diese la providencia conveniente a que cesase enteramente y se quitase de raíz la ceremonia supersticiosa observada de muchos años en los Pueblos de Extremadura y en algunos de la provincia de esa ciudad en los que la víspera o día de san Marcos por las cofradías de esta advocación, cura, religioso y escribano, se saca un toro de la vacada, llamándole Marcos y llevándole después a la iglesia en procesión y aun a las casas para lograr mayores limosnas, y conviniendo remediar semejante abuso tan perjudicial a las buenas costumbres, mal sonante a la veneración y decencia tan debida a las iglesias, además de resistirlo y estar prevenido por ley del Reino, que no entren en ella bestias algunas:

Ha acordado el Consejo que los Corregidores de Extremadura y esa ciudad con las más graves penas y multas a las Justicias y cofrades de los pueblos de su distrito y donde hay este pernicioso abuso, no saquen ni lleven en manera alguna la víspera o el día de san Marcos el toro de las vacadas ni de otra parte, no entre en la iglesia para procesión ni mostrarlo en manera alguna en las casas, ni aun enmaromado, y ha mandado prevenga a V.I. que como en esta escandalosa función se mezclan clérigos y religiosos, para que más bien tenga observancia la providencia, disponga V.I. se contengan las personas de su fuero, que con demasiada ignorancia no han reflexionado los engaños que hay en estas maniobras ni los gravísimos perjuicios que de su concurrencia se siguen a los pueblos, que tienen por milagro lo que no es, ni hay motivo de que sea por ser sólo una diabólica invención"⁸.

Diabólica invención no fue -digo yo-, pues todas las cofradías perseguían demostrar el poder que Dios otorgó a su santo Marcos de amansar animales fieros, lo cual es propio de devotos y digno de elogio. Los estatutos de alguna cofradía lo dejaban bien claro:

⁸ Citado en José Luis Yuste. *Tradiciones urbanas salmantinas*. Salamanca: Centro de Cultura tradicional, 1986. pp. 55-56

"Y para que se conozca el poder y maravillas que dio el Señor a nuestro santo, entre otras muchas que ilustran su vida, en orden a amansar fieros animales, así como leones, no habiendo en esta región más bravura que la del toro, ha de haber uno que lo hayan ofrecido al santo o comprado de limosnas, y la víspera en la tarde, cuatro regidores en cuerpo, con las varas del santo en la mano, han de entrar en la iglesia y con rendida obediencia ante nuestro santo, de rodillas, han de pedir a Dios por su intercesión que aquel feroz animal que van a buscar deponga su braveza, y humilde y halagüeño venga a festejar la fiesta del Sr. S. Marcos para que conozcamos la virtud de nuestro santo, pues aun los más fieros y fuertes animales se postran humildes y mansos a sus plantas. Hecha esta oración, formando coro, irán rezando el rosario hasta donde se hallase el toro, sin que vayan otras personas sino los cuatro regidores y un mayordomo, porque el otro y demás regidores -otros cuatro- se han de quedar para salir en procesión con el santo. En llegando los que fuesen a vista del toro se han de hincar de rodillas con grande devoción y han de volver a pedir a su Majestad que si conviene sea servido, mediante nuestro santo, permitir que el toro, depuesta su bravura, amable y halagüeño, se venga con los regidores y mayordomo a celebrar la fiesta del Sr. S. Marcos a la iglesia donde se celebra, y hecha esta súplica se han de levantar y con todo orden arrimarse al toro, y teniéndolo como rodeado en el medio le han de decir con grande fe estas palabras: ` Marcos, de parte de Dios nuestro Señor y del glorioso evangelista San Marcos, te exhortamos, requerimos y mandamos que depuesta tu bravura, manso y halagüeño, te vengas con nosotros a celebrar las vísperas y fiesta de nuestro devoto y señor San Marcos ´. Y puesto el mayordomo delante le ha de decir: `Ea, anda, Marcos ´. Y rodeado de todos le traerán, diciendo siempre con grande fe el rosario y letanías de la Virgen. Y si quisiese hacer fuga lo castigarán con las varas, diciendo: `Tente, Marcos ´, y en caso necesario repetir las palabras antecedentes hasta que obedezca"´⁹.

Los estatutos continúan describiendo las ceremonias ya comentadas de las que, a la vista de las crónicas, cualquier contingencia podía derivarse.

Terminaremos este apartado de la fuerza física del toro con una curiosa costumbre que también nos atañe. Hay documentación diversa sobre las luchas de toros provocadas entre dos ayuntamientos, en los límites de sus términos, para dilucidar con ese espectáculo y basándose simplemente en qué animal tiene más fuerza, algún litigio de esos que no tienen solución actuando bajo el dominio de la razón. Julio Caro Baroja reproduce en *El estío festivo*, un texto que apareció en "La Gaceta Regional" de Salamanca el 11 de septiembre de 1938 firmado por Pedro Alvarez y que dice así:

"Allí los llevan con rústica solemnidad, fanfarria, los de uno y otro bando, después de pasturar bien a los reñidores con algarrobos maceradas en vino. En el encuentro magno de los dos animales se esparce un efluvio caliente que enardece los sentidos y seca la boca del que los contempla. La fuerza bruta, el peso y la materia es como si decidieran entonces el prestigio y la fama de valientes que llevan los mozos del lugar"¹⁰.

Después, Caro Baroja se extiende hablando de otros casos en los que el rito pasó al derecho consuetudinario, sirviendo para aclarar dudas sobre límites entre poblaciones, que se sentían verdaderamente representadas por los dos toros, enfrentados para solucionar a topetazos una cuestión jurídica.

Hablemos algo del tema de la fecundidad, otra de las facultades que el ser humano envidiaba del toro. Alonso de Herrera, autor de la *Agricultura general* -tratado agropecuario que ha llegado hasta

⁹ Citados en Antonio Rodríguez Moñino: *Dictados tópicos de Extremadura*.

Badajoz: Antonio Arqueros 1931

¹⁰ Julio Caro Baroja: *El estío festivo*.

Madrid: Taurus, 1984. p. 252

nuestros días- y uno de los primeros detractores de la muerte inútil o denigrante del toro en espectáculo público -"en nuestra España (dice), matan los toros con peligroso placer echándoles lanzas y garrochas como si fuesen malhechores, no teniendo culpa"-; Alonso de Herrera, repito, escribe y fija las señales que debe tener un buen toro para casta: "Ha de ser de cuerpo ancho, que sea cuadrado, la frente ancha y vellosa; las orejas muy peludas y vivas, los ojos prietos, las narices muy romas, y grandes y anchos los bezos y prietos. El cuerno corto y gordo y cuanto más negro se pudiere. Grande papada que cuelgue mucho, ancho pecho, ancho de lomo y aguja, corto de hijada, no ventrudo, que los barrigudos no pueden tomar bien las hembras...Son tenidos por mejores que tengan las colas delgadas, largas hasta el suelo y muy pobladas, y los pelos crespos que van haciendo ondas"...¹¹.

No es éste el lugar para dejar constancia de lo importante que ha sido el cuidado de la casta en el toro desde esa época (siglo XVI) y particularmente a partir del siglo XVIII hasta nuestros días; hay textos muy curiosos, como el que reproduce Evaristo Correa Calderón en su antología sobre los *Costumbristas españoles* y que se debe a la pluma de Serafín Estébanez Calderón y en concreto a la obra *Toros y ejercicios de la jineta*, en los que se deduce que la soledad del toro en el campo es una de las bases de su bravura. Al hablar del proceso por el que un animal salvaje como el toro llegó a convertirse, por su acometividad, en un auténtico espectáculo, escribe: "Para que los espectáculos de toros ofrezcan los lances y encuentros que forman el grande interés de ellos, es indispensable que los toros tengan cierto grado de valor y ferocidad. Nosotros creemos que estas facultades no se despertaron en las ganaderías españolas sino mucho tiempo después de la dominación romana, pudiéndose asegurar que tal mudanza en la condición y naturaleza de esta raza no pudo nacer sino del cruzamiento de especies diversas...Además de esto hay alguna consideración que puede explicar también satisfactoriamente esa energía rabiosa y esa ferocidad que distinguen a los toros de las campiñas de Castilla y de la Mancha y en las soledades de la parte baja de Andalucía. El toro, más que otro animal alguno, crece en ánimos y en coraje a medida que vive en lugares más apartados y desiertos, y en sitios más selváticos y rústicos, sin oír la voz del hombre y viendo solo los riscos, las selvas y las aguas".

Aparte de esto, conviene también reseñar la trascendencia que la potencia genésica pudo tener entre quienes consideraron a este animal como prototipo de fuerza y valentía. La sangre, y en ocasiones la carne, que supuestamente contenía todas esas virtudes, era consumida -real o simbólicamente- en un sacrificio común que reunía a mucha gente pero en particular a aquellos que por su edad y circunstancias podían necesitar más esas cualidades, que eran los mozos. Tenemos el ejemplo claro y conocido de las fiestas de San Juan en Soria, cuyo sentido es el mismo que anima semejantes ritos en muchos lugares del mundo y que James Frazer,¹² el autor de *La rama dorada*, identificaba con la muerte y resurrección del espíritu del grano. Esto es, las primeras religiones animistas propugnaban la idea de que el grano, representación del alimento, del bienestar, de la vida, tenía alma y se encarnaba en personas o animales. El toro era uno de ellos, y su sacrificio o muerte, fuesen reales o fingidos, se llevaban a cabo en momentos del año en que parecía que la propia Naturaleza exigía un esfuerzo y una actitud positiva ante la posibilidad de que el ciclo anual pudiera interrumpirse. Así, el espíritu del grano, ese que se suponía que nacía de la mies cortada y hacía germinar después lo sembrado, recibía diferentes tratamientos y estaba presente en todo el proceso de la recolección, pues ese cuidado aseguraría una cosecha próspera al año siguiente. Lo mismo sucedía con la sangre de ese supuesto espíritu y no es extraño que todavía subsistan en España creencias que unen la muerte de los toros con el final de una sequía o con una producción agrícola abundante.

Hasta aquí hemos hecho un recorrido por aquellas fuentes, documentos y costumbres que justifican la consideración del toro como símbolo. Veamos ahora el segundo aspecto que anunciaba al

¹¹ Alonso de Herrera: *Agricultura general*. Facsimil. Madrid: Ministerio de Agricultura, 1981. , pp. 397-8

¹² G.J.Frazer: *La rama dorada: Magia y religión*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1981

comienzo de esta charla y que no es otro que el del toro como espectáculo. Sabemos desde el siglo XIII que diferentes leyes civiles y eclesiásticas hablan del juego de toros; tal vez la más antigua conocida es el Fuero de Zamora, probablemente del siglo XI pero cuya primera versión escrita es de 1289, que en el punto 86 dice textualmente: "Que ninguno corra toro dentro de la villa. Prohibimos que ninguno ose correr toro ni vaca brava en el centro de la villa, sino en el lugar que fue indicado que dicen Santa Altana; y allí cierran bien que no salga a hacer daño. Y si por descuido saliere, mátenlo para que no haga daño. Y aquel que esto contraviniese, pague cien maravedís de la moneda mejor que corra en esta tierra, la mitad para los muros de la villa y la otra mitad de los jueces, y enmendar el daño que el animal hiciese..."

Como vemos, todas estas amonestaciones se hacían en sentido negativo, advirtiendo terminantemente a los clérigos que se abstuvieran de asistir o participar en fiestas o actividades públicas relacionadas con tales eventos. Dicen, por ejemplo, unas constituciones Sinodales de Palencia del siglo XVI, en el Libro III, capítulo VIII: "Que los clérigos no jueguen a la pelota ni salgan al toro...Sínodo aprobante, mandamos que ningún clérigo de cualquier orden que sea, beneficiado o no beneficiado, sea osado a jugar a la pelota o a otro juego públicamente, ni salgan a la plaza a correr los toros con los legos"¹³.

Abundando en ese sentido del comportamiento de los clérigos, se ordena incluso que ni siquiera "anden en coso do corrieren toros"¹⁴.

Otra prohibición muy frecuente, de la que se puede derivar la sospecha de que estaba destinada a atajar una costumbre muy popular, es la de vetar las corridas de toros en los cementerios. En el libro de visitas que el obispo realizó al pueblo de Tudela de Duero se lee, en concreto en el año 1583, lo siguiente: "Otro sí, fue informado el señor Visitador que se corren toros en el cementerio, adonde se entierra muy gran parte de los vecinos de este pueblo, en que se hace mucha ofensa a Dios y se pierde respeto debido al lugar sagrado, profanándole con un acto tan condenado y reprobado por Derecho y detestado por propio motu [se refiere al de Pío V de 1567] de su Santidad. Y para que cese tanto abuso, mandó el señor Visitador a la Justicia y Regimiento, so pena de excomunió mayor y de cincuenta ducados para la guerra que hace su Majestad contra infieles, que no los corran en el cementerio; y a los curas y beneficiados, so la dicha pena, lo impidan y ejecuten la dicha pena evitándolos de los Oficios".

La orden no debe de surtir el efecto deseado, pues dos años más tarde se anota de nuevo en el libro de visitas:

"...en ejecución de la visita pasada y atendiendo a la reverencia que se debe a la iglesia y su cementerio y que se profana corriendo en él toros, por ser acto tan reprobado y condenado por rito casi gentilico por propio motu de su Santidad, mayormente que se ha visto, como a su Merced constó por información, que haciendo los tablados en el dicho cementerio se han abierto algunas sepulturas y se han sacado parte de cuerpos humanos; y para que cese tanto inconveniente y la ofensa que de lo referido a Dios se hace en irreverencia a lugar sagrado, mando so pena de descomunió mayor y de cien ducados para la guerra que su Majestad hace contra infieles, a los alcaldes, regidores y procuradores de este lugar, que de aquí adelante no corran ni consientan correr en el dicho cementerio; en la cual pena, siendo rebeldes, les hubo por condenados rebeldes, siendo sin otra declaración.

Y en razón que por información bastante constó a su Merced, que siendo alcaldes este año de ochenta y cinco Alonso Astete y Pedro del Río, y regidores Juan del Comeso y Fernando Burgueño y Luis Avilés y Francisco Lorenzana y Fernando González y procuradores Je-

¹³ *Constituciones sinodales*, Libro III, cap.VIII., Madrid, 1584

¹⁴ *Sinodicon Hispanum*. Madrid: BAC, 1990. Tomo V, p.187

rónimo Ares y Lope de Villamañán, corrieron toros en el cementerio de nuestra señora de esta Villa, día de la cruz de septiembre de este dicho año, condenó a cada uno de ellos en quinientos maravedís para esta dicha iglesia, a los cuales mandó, so pena de descomunión mayor, los den y paguen al mayordomo de ella dentro de nueve días que este mandamiento les fuere notificado, el cual término pasado, rebeldes siendo, les declaró por públicos descomulgados y mandó al cura o sacristán dentro de un día les notificase este mandamiento y al vicario, a las primeras cuentas, cargue al mayordomo esta condenación".

Un siglo después, parece que, no sólo no se ha corregido la costumbre sino que se sigue practicando en muchos pueblos más de Valladolid, como se puede deducir de la lectura del libro de visitas de Bercero: "Otrosí, por cuanto su Merced se ha informado que en la placeta delante de la iglesia del señor Santiago se corren toros, vacas y novillos, llegando al cementerio y puertas de la iglesia por donde ha acaecido entrarse un toro dentro de ella, con indecencia grande de que se sigue irreverencia al santísimo Sacramento y lugar sagrado, y otros muchos inconvenientes que se deben obrar, y aunque en las visitas pasadas se ha procurado poner remedio mandando que no se corran toros en el lugar sagrado ni se encierren en el patio del hospital, lo cumplan y ejecuten los alcaldes de este lugar que son y fueren de aquí adelante, en virtud de santa obediencia y pena de excomunión en que incurran. Y no lo cumpliendo, los curas los denuncien y publiquen por excomulgados en virtud de este auto que sirva de mandamiento"¹⁵.

Estos tres ejemplos serían ya suficientes para demostrar que, pese a las múltiples objeciones eclesíásticas y civiles -recordemos las veces que se suplicaba a los reyes que no se corriesen toros por los destrozos que ocasionaban en sembrados y huertas por los que pasaban- ;pese a esos impedimentos, digo, ningún tipo de prohibición pudo acabar con el arraigo popular de los toros como espectáculo público. Sí convendría matizar, sin embargo que a partir de una determinada época predominan los casos en los que la propia supervivencia del acto y el mejor desarrollo del mismo exigieron una función ordenada en la que, además de diversión y símbolo se añadía una reglamentación, es decir una normativa creada a partir de una necesidad de preceptuar y regular, por mor del sentido común y de la propia eficacia del espectáculo. Tendríamos que distinguir en este aspecto dos tipologías que se derivan del significado de dos palabras antiguas, *cursus* (carrera) y *currus* (carro). De la primera vendría el término "corrida", que durante mucho tiempo significó carrera que acaba en un corro. De la otra palabra, *currus* o carro, vendría el término "corral" (currale), es decir lugar cercado donde se colocan los carros, pero también vendrían los términos "corro" (es decir rueda de gente) y "corso" o "coso", que significa lugar cerrado donde se corren toros. Ambos vocablos originales, "*cursus*" y "*currus*" (carrera y carro), como se ve, serían complementarios y se necesitarían mutuamente pues una carrera de toros, por ejemplo, no se explicaría sin un final en el coso y un corro en el que no hubiese movimiento, fuese de gente o de animales, tampoco. Parece lógico pensar que esos movimientos se atuvieran a unas normas para evitar el caos y para dirigir y ordenar los desplazamientos de la gente por muy imprevisibles que éstos fueran en razón del capricho de los animales. Así pues, podríamos distinguir entre los espectáculos que ofrecen una carrera de un toro o varios a lo largo de un recorrido que acaba en un emplazamiento fijo o recinto, y esos otros espectáculos que se desarrollan en un coso o corral donde gente y carros rodean y limitan el juego entre hombre y fiera. De los primeros mencionaría como más populares, los encierros de Cuéllar, Medina u Olmedo. Esta tipología de la carrera se podría completar con tradiciones también antiguas como la del Toro de la Vega, en Tordesillas o el enmaromado de Benavente o el de júbilo de Medinaceli, si bien estos dos últimos condicionan las facultades del animal con una soga de la que tira la gente o con el

¹⁵ Archivo Diocesano de Valladolid.
Libros de Visitas de Tudela de Duero y Bercero

uso de los propios cuernos del toro como antorcha, con el consiguiente desasosiego y debilitamiento del animal.

Parece evidente que el alinearse la gente en hileras formando talanqueras humanas era una forma de hacer correr al toro dentro de unos límites sin que se desviara de su camino. Sebastián de Orozco nos ofrece, en su *Teatro Universal de Proverbios*, una muestra de la antigüedad de la costumbre y de lo oportuno de su práctica:

Quien tiene juicio y siente
 el peligro, ha de huir
 porque harto es de demente
 quien del peligro evidente
 no procura de fuir.
 Y así, pudiendo excusalle
 que nos hiera y nos maltrate
 conviénenos hacer calle
 y al loco y al toro, dalle
 corro porque no nos mate¹⁶.

En cualquier caso, hablando de espectáculos, tenemos también que recurrir a la etimología para delimitar diferencias. Se mencionan muy frecuentemente en escritos y documentos las frases "correr toros" -que ya hemos aclarado antes-, "jugar toros", "alancear toros" o "lidiar toros". Cuando se dice "jugar toros", la palabra está tomada en el sentido del "jocus" latino, que significa diversión. Hay pues una intención de entretenerse, de distraerse en el hecho, que predomina sobre el espectáculo mismo. Ese carácter festivo queda confirmado por la circunstancia de que los regocijos taurinos siempre están unidos a las celebraciones patronales o a hitos destacados del calendario anual como el Corpus. Como excepción, pero excepción importante en el pasado, cabría hablar de los votos de villa, días en que se conmemoraba la ocasión en que el pueblo o localidad fue salvado de alguna catástrofe por Dios, la Virgen o algún santo. Contra la costumbre de adornar esta fiesta con toros, todo hay que decirlo, se manifestó la Iglesia muy frecuentemente, pues a menudo llegaban a tener más importancia los toros que el propio voto.

Cuando se habla de "alancear toros" estamos ante una actividad muy conocida y practicada en España, en particular desde la Edad Media: matar a un toro o a un novillo con una lanza o garrocha. No se puede afirmar que fuese siempre espectáculo caballeresco, es decir, realizado desde una montura. El *Poema de Fernán González* diferencia las actividades festivas por clases sociales:

Alanceaban los tablados todos los caballeros
 y a tablas y castanes jugaban los escuderos
 de otra parte mataban los toros los monteros
 había ahí muchas cítolas y muchos violeros¹⁷.

Lo cual parece indicar que los monteros a pie eran, primitivamente, los encargados de desjarretar y matar a los toros, al ser considerados éstos animales feroces. Encargados habitualmente de acabar con bestias salvajes de monte, lo que se llamaba "salvagina", probablemente se pensó que su oficio y habilidad podía reportar una diversión al pueblo, ese mismo que, una vez terminado el trabajo de los profesionales, se echaría al coso para terminar caóticamente lo iniciado por aquellos. El

¹⁶ Sebastián de Orozco: *Teatro Universal de Proverbios*. Ed. de José Luis Alonso Hernández. Salamanca: Univ. de Groningen-Salamanca.. N°113

¹⁷ *Poema de Fernan Gonzalez*. Madrid: BAE, tomo LVII

alancear toros a caballo supongo que fue, pues, algo posterior y, desde luego, una diversión que sólo se atrevía a practicar el estado noble o los hidalgos, es decir aquellos que podían poseer y montar un caballo. Que fue un auténtico espectáculo, esto es, algo que todo el público podía contemplar, admirar e incluso padecer, es algo obvio; algunos romances recuerdan la forma en que se enfrentaban en la plaza caballero y toro, con la presencia no deseada de espontáneos; así cuenta un antiguo romance cómo iba dejando el toro malheridos a quienes no tenían la habilidad o la suerte de retirarse a tiempo de su camino:

Al entrar en la carrera / que a la corta, que a la larga,
le echan a don Pedro un toro / de los grandes del Jarama.
Negro era como la endrina / la cara arremolinada
la punta del cuerno agudo / la gente desmorcillaba...

Luego había aficionados en el coso. Nos lo confirma otra versión de este mismo romance en el que se hace el despejo del coso para que salga Don Pedro a alancear:

Sueltan a la plaza un toro, / su riguridad espanta
caballeros y toreros / todos de la plaza marchan
como no fuera don Pedro / que le esperó cara a cara.
El toro se dio al caballo / don Pedro tiró la lanza
sobre el tan famoso toro / y el toro muerto quedaba¹⁸.

Diversión, juego, pues, pero fundamentalmente -no podemos nunca olvidarlo pues parece desde los tiempos más antiguos un motor del espectáculo- un alarde para enamorar a las damas: una parada en la cual el macho quiere atraer la atención de la hembra. Escuchemos cómo describe ese juego amoroso un romance de comienzos del siglo XVII al hablar del famoso Caballero de Olmedo:

Con las damas apacible / con los toros, bravo y fiero
robó a doña Ana los ojos / cuando llevó los del pueblo...¹⁹.

Yo haría aún otra precisión antes de acabar. En la palabra "lidiar" (litigare), hay un sentido diacrítico, es decir una especie de contienda verbal que a mí me recuerda las abundantes formas que la tradición oral conserva para llamar o provocar al toro. Lope de Vega, el escritor que mejor comprendió y utilizó en sus obras ese material tradicional, escribió:

Pero luego salió un toro / de las Riberas del Duero
a quien la gente plebeya / lo está esperando, diciendo:
Ucho ho, ucho ho, ucho ho / torillo hosquillo
toro hosco, vente a mí / vente a mí que aquí te espero.
Jesús, qué bien que le espera / qué bien el rejón quebró
Jesús y qué bien le entró / sacando el caballo fuera...²⁰.

Es evidente que la tradición oral, a través de las múltiples formas de expresión que abarca -canciones, romances, frases proverbiales, etc.-, insiste una y otra vez sobre los mismos conceptos: la bravura [recordemos los dichos "con aire solano no hay toro bravo" o "toro que escarba en la arena,

¹⁸ Jose María de Cossío y Tomás Maza Solano: *Romancero de la Provincia de la Montaña*. Santander: Sociedad Menéndez Pelayo, 1933. Tomo II, p.32

¹⁹ Adolf Schaeffer: *Ocho comedias desconocidas...* Leipzig, F. A. Brockhaus, 1887

²⁰ Lope de Vega: *Obras completas*

no es cosa buena", o la comparación "más fuerte o más valiente que un toro"), y el espectáculo (dice un refrán "puesto está el castillo, ciertos son los toros", lo cual equivale a decir "preparada la fiesta, lo taurino viene aparejado"). Dentro del riquísimo venero de las supersticiones, es bien conocido el significado que se aplica al hecho de soñar con toros: posibilidad de que toque la lotería o posibilidad de alcanzar en la vida una elevada posición; ambas circunstancias, en cualquier caso, deberán ir precedidas de riesgo o de valentía, actitudes que siguen confirmando las que han sido ideas centrales de esta charla.

Resumiendo, estamos ante un acto ritual llevado a cabo con un animal admirado y venerado por sus cualidades desde tiempos remotos, y ese rito adquiere, con el paso del tiempo y la acumulación de nuevas circunstancias (es decir, al desarrollarse ante un público y con unos actores), unas características lúdicas o de juego. Para poder responder a las exigencias de esos presupuestos, en un momento dado se comienzan a seleccionar los animales, mejorando sus virtudes y evitando sus defectos, para que ese enfrentamiento y muerte rituales se desarrollen bajo las mejores condiciones. El rito de ingestión de la carne o sangre del animal sacrificado, permanece todavía en muchos pueblos de nuestra geografía, demostrando la antigüedad de la costumbre y su relación permanente con lo sagrado y hasta con lo hierofántico. Recordemos que la Iglesia estuvo siempre atenta a no rechazar de entrada lo que de pagano pudiese ver en esa relación, pero también a irlo sustituyendo por cultos y formas más adecuados al cristianismo. Por ejemplo, en la costumbre antes citada, tan peregrina para nuestra mentalidad, de torear en los cementerios, podría haber una explicación que ahora se nos escapa y que pudo estar conectada con los tentaderos y cosos adosados a lugares sagrados (es decir, aquellos donde se realizaban los sacrificios de animales), cuyos emplazamientos utilizó después la Iglesia para situar sus ermitas con advocaciones marianas. No de otra forma se justifica que muchas romerías, dedicadas a esta o aquella Virgen en Avila o Salamanca, terminen con una capea al lado de la ermita en la que se mata a una res cuya carne se consume en común al terminar el juego.

Finalmente, creo que el ser humano, en su relación con el toro dentro del mundo de la tradición, le considera un símbolo de fuerza y poder fecundador cuyas facultades desea para sí, teniendo para ello que devorar al animal o que enfrentarse a él. También lo utiliza como parte fundamental de un espectáculo en el que, a lo largo de una carrera o en un recinto cerrado, hace uso de su astucia o maña para derrotarle -ya sea con fines lúdicos ya con propósitos galantes- o ser derrotado.

La liturgia

“Unos con velas y otros con blandones,

todos nos juntamos en las procesiones”



LOS INSTRUMENTOS EN EL CULTO

La liturgia, que significa servicio público, tuvo siempre como fines fundamentales la alabanza de Dios y el perfeccionamiento del ser humano. El Papa San Celestino escribió : "La oración litúrgica es el índice de nuestras creencias" y la frase parece querer compendiar todas aquellas acciones en que la Iglesia, con sentido atractivo y universal –es decir, de manera que todo el pueblo pudiese tomar parte-, educaba y difundía su propio Dogma para admiración y beneficio ético y estético de los cristianos.

Siempre fueron la Pascua y la Navidad, es decir los dos momentos principales de la redención de la humanidad –nacimiento y muerte de Jesús- las épocas en que mejor y más adecuadamente se podía percibir en la liturgia el cuidado exquisito que la Iglesia quería poner en los actos conmemorativos. La Semana Santa y la Navidad serán, pues, los hitos del ciclo anual en los que nos detendremos para observar el uso de los instrumentos musicales en los actos rituales. Instrumentos que en ocasiones serán objetos litúrgicos propiamente dichos y en otras simples elementos de acompañamiento.

El uso de los instrumentos musicales en la época de la Semana Santa tuvo siempre un sentido particular, marcado por la significación del período litúrgico; durante ese tiempo, por ejemplo, las campanas, habituales testigos del paso del tiempo y eficaces comunicadoras, quedaban mudas, mostrando así su silencioso respeto por la muerte del Salvador y haciendo buenos algunos relatos legendarios que aseguraban que en caso de ser volteadas saldrían volando.

La utilización de los instrumentos se reducía en general a dos funciones: dar aviso y crear música de acompañamiento para los actos litúrgicos. Para los avisos se solían utilizar carracas, mazos, matracas y tablillas, esos mismos que en las Tinieblas servían para "matar judíos" o para recordar dentro de los templos con estruendo (sólo en lo que duraba un *Pater noster*) el momento de la muerte de Cristo. Todos esos *crepitacula lignea* o instrumentos restallantes de madera, procedían de la primitiva Iglesia –después quedaron definitivamente instalados en la Iglesia Oriental- donde, en manos de canonicos –directores de coro- o de los monjes sirvieron para dar las horas o para advertir en los monasterios del cambio de actividad. En muchas ocasiones se usaban también para recordar y venerar a través del sonido seco y duro de su madera (por ejemplo en el caso del simandrón), el *sacrum lignum* o leño sagrado donde murió Jesús. En cuanto a las tablillas, que habían permitido a leprosos y mendicantes pedir limosna desde lejos durante esos tiempos en que la peste y la miseria se enseñorearon de Europa, se acabaron apellidando "de San Lázaro" por ser precisamente instrumento obligado en los lazaretos.

También para dar aviso o, por utilizar un término más preciso para *hacer claro* o dejar paso –es- to es, para advertir que llegaba una procesión y que había que despejar la plaza o calle-, se utiliza-

ba una trompeta (generalmente propiedad de la cofradía cuyo desfile se acercaba) o un timbal con los parches destensados (esas *cajas destempladas* que se conocían tan bien en el mundo de la milicia y en el campo de batalla) que se cubría, por respeto, con un paño negro.

Desde el siglo *xvi* aparecen también los pífanos (o flautas traveseras) y las flautas para una sola mano, acompañadas por el tamboril. Los primeros, procedentes del ámbito cortesano y militar pero también presentes en las *capillas* de ministriles de las catedrales junto a otros instrumentos menos populares como bajones, salterios y arpas; las segundas, es decir las flautas de tres agujeros, llegadas desde el medio rural donde también servían para alegrar fiestas y bailes públicos. Todos estos instrumentos tenían su propio repertorio ya que desde el siglo *xvi* hasta nuestros días los Maestros de Capilla de las catedrales tuvieron como obligación de su cargo la de componer anualmente música incidental para las celebraciones de más importancia litúrgica: Navidad, Semana Santa y Pascua, y la fiesta del Corpus Christi.

En tiempos más recientes, y hablo ya de las primeras décadas del siglo *xix*, las bandas de música -civiles y militares- sustituyeron a esas capillas incluyendo bugles, figles, clarinetes, tubas, bombardinos y otros instrumentos de metal e interpretando un repertorio más ecléctico -apropiado o no, según el acierto en la elección de ese repertorio- que casi ha llegado hasta nuestros días. Las dulzainas y chirimías ocuparon, asimismo, durante prolongados períodos (sobre todo en el caso de las primeras) un espacio particular entre los pasos o acompañando a los hermanos de disciplina y de luz o cera que constituyeron la espina dorsal de las cofradías rurales.

La Semana Santa ha visto a lo largo del tiempo condicionada su liturgia a distintos factores: La Iglesia, la propia Sociedad y las Cofradías. Entre las tres, son éstas últimas las que, herederas de una riquísima historia de beneficencia y piedad cristianas (ya en las Cortes de Valladolid de 1258 se habla de cofradías para dar de comer a los pobres, para enterrar a los muertos y para luminaria) han mantenido con sus estatutos particulares una cierta disciplina en el correcto cumplimiento de sus fines. Estos, por lo general, eran, además del perfeccionamiento personal de los cofrades, invitar al resto de la comunidad a observar las prácticas religiosas prescritas por la Iglesia durante el año, así como (a través del ejemplo) promover el fervor y la piedad populares con devociones concretas durante la Cuaresma que culminaban en la conmemoración de la Pasión de Cristo y, a veces, su escenificación. Esta conmemoración se llevaba a cabo de diversas formas, aunque una de las más arraigadas era la de los desfiles procesionales, acompañando los cofrades a una cruz o una imagen que fuesen objeto de su especial veneración. Los miembros de cada cofradía según su propio deseo (hasta el siglo *xviii*) tenían distintos cometidos y obligaciones: unos eran penitentes y otros eran cofrades de luz o de cera; es decir, los unos se comprometían a hacer determinados sacrificios o penitencias públicas (como irse azotando o flagelando en la procesión, cosa que fue prohibida por una real orden de Carlos III en 1777) y los otros a iluminar o costear la iluminación del desfile procesional. El incumplimiento de los ofrecimientos era sancionado por la Junta General, que tenía lugar una vez al año, con un castigo económico que engrosaba las arcas, generalmente exiguas, de la cofradía. A partir del *xviii* y tras el edicto real casi todos los cofrades pasaron a ser de luz y, posteriormente, el mismo deterioro de la primitiva filosofía de las cofradías vino a cambiar su influencia dentro de la Sociedad. En la actualidad creo que su supervivencia o engrandecimiento pasan por un estudio minucioso de sus estatutos y un aprovechamiento correcto de las características religiosas y profanas de sus leyes internas.

Pero la Semana Santa es, además de la conmemoración cristiana que recuerda el sacrificio de Jesús en la cruz, un rito cuya liturgia nos enraíza personalmente en el pasado y nos sitúa, en el espacio y en el tiempo, junto a unas formas culturales determinadas. La evolución y el cuidado de esas

formas suele corresponder a dos o tres generaciones cuyos papeles se distribuyen de diferente manera : mientras que la más antigua es partidaria de mantener una tradición presumiblemente creada y perfeccionada en el pasado, la intermedia y la más nueva aspiran a llevar la contraria sucesiva y respectivamente a la anterior con la intención, ya de renovar aquellas formas ya de recuperarlas de nuevo o acabar con ellas definitivamente. Quiero decir con esto que, del mismo modo que en mi infancia no comprendía por qué mis padres me prohibían cantar durante los días de la Semana Santa, tampoco participaba de la alegría con que alguna generación posterior a la mía realizaba las procesiones camino del sur buscando desesperadamente un efímero bronceado.

Aprovecho esta incursión en el terreno de los recuerdos para confesar que mi primer encuentro con la música en la Semana Santa vino de la mano de Thalberg y aconteció en Zamora; ya he dicho en alguna ocasión que, probablemente, ese encuentro con los metales serios –casi trágicos– de la Banda zamorana, marcó definitivamente mi futuro y me inclinó hacia la actividad musical. El arreglo que de la *Marcha fúnebre* había realizado el maestro Inocencio Haedo me convenció de la necesidad de vivir con esa armonía que era capaz de reflejar tanta emoción. Después, ya en Valladolid, salí durante algunos años, siendo niño cantor en la escolanía del colegio, para acompañar a la Cofradía de la Vera Cruz. Recuerdo como si fuese ahora mismo los lugares en que hacíamos un alto para interpretar, con una seriedad casi impropia de nuestra edad, aquellos motetes que el director del coro, el Hermano Julián, había seleccionado y ensayado cuidadosamente durante horas suponiendo un esfuerzo importante que siempre iba en detrimento de los recreos y ratos de juego. Pasión significa padecimiento y así entendíamos desde nuestras pueriles mentalidades aquellas horas de preparación que, sin embargo, pasado el tiempo, constituyen –al menos para mí– los recuerdos más significativos.

En la observación de los pasos inigualables de aquella Semana Santa vallisoletana destacaba para mí la figura de un sayón tocando la trompeta. Eusebio, Domiciano y San Ambrosio parecen estar de acuerdo en determinados pasajes de sus obras acerca del hecho de que a Jesús, ya camino del Calvario, le precedía un pregonero con una bocina –según era costumbre hacer con los malhechores entre los romanos– llevando el título o motivo por el que se castigaba su delito. Esta bocina, representada en la primitiva iconografía de la Pasión como un cuerno de animal, fue siendo sustituida poco a poco por un tipo de trompeta recta, sin llave alguna. La costumbre de llevar a cabo en la época medieval representaciones de diferentes episodios de la vida de Jesús, incluyó seguramente a estos pregoneros, de cuyo menester quedó la tradición de preceder un clarinero a las procesiones sirviendo al propio tiempo para anunciar el paso del cortejo y para pedir "claro" o espacio por donde pudiera transcurrir el mismo. Los muñidores de algunas cofradías de la Pasión también se acostumbraron a utilizar la trompeta con que se abría la procesión –conservada en el armario correspondiente y registrada en el libro de inventarios– para dar los avisos a los cofrades. El Merlú zamorano, por ejemplo, es heredero de esta antiquísima tradición, así como el Barandales lo es de la costumbre (habitual entre los cotaneros) de utilizar una campanilla de mano, de tamaño variable, para comunicar a los hermanos los actos por celebrar o para llamarles a capítulo. Cómo se las arreglarían esas cofradías para conservar el uso de la campana en una época del año en que la Iglesia lo prohibía expresamente, es algo que no sabemos. Sí conocemos el hábito de sustituir este instrumento –mudo en los tres días de la Semana Santa como mudo quedó San Pedro, el primer prelado, pastor y predicador evangélico– por las matracas, de torre o de mano, cuyo mazo o martillo fijado a la tabla simbolizaba a las mujeres que junto al leño de la cruz dieron testimonio con su voz y su presencia del amor que profesaban a Cristo. Acerca de por qué pedía la Iglesia que acabando las Laudes se hiciera ruido con carracas, tablillas y matracas en el Oficio de Tinieblas varían los autores, porque unos

creen que se hacía en recuerdo del alboroto organizado por los soldados que acompañaron a Judas para prender a Cristo y otros en memoria del terremoto espantoso que hubo tras su muerte.

En lo que concordaban todos era en que las voces que cantaban el suceso en el acto litúrgico debían de ser distintas. Jesús con voz baja, honesta y dulce, sin adornos ni gorjeos, simbolizando la mansedumbre y modestia. El cronista santo, representado en el Oficio por una C.-una cruz y una S. sustituían respectivamente a las palabras Cristo y Sinagoga- se expresaba sin embargo con fuerte voz para hacer las veces de los Evangelistas, quienes predicaron los hechos públicamente antes de escribirlos. El pueblo o sinagoga, por último, se manifestaba con insolentes y amargas palabras, intrépido y orgulloso, como dice Durando que hablaron a Jesús las turbas.

Esto en los Oficios; en las procesiones, los tiempos y las modas fueron trayendo y llevando instrumentos musicales, desde la flauta y el tamboril tocados por una sola persona, como ya hemos visto, hasta los grupos de las capillas musicales -de cuyo conjunto quedó a veces algún instrumento suelto y característico- o las bandas de metales del pasado siglo con sus marchas lentas, de son fúnebre y dolorido, cuya emoción captó y resumió tan cabalmente el virtuoso pianista suizo Segismundo Thalberg, según he comentado en el caso de Zamora.

Y aún nos queda el pueblo que rememoraba todos esos hechos; el mismo que entonaba vagarosamente el "Poderoso" por la vía del Calvario de piedra, o que desgranaba los romances de la Pasión alternando las roncas voces de los hombres con el tono agudo de las mujeres, o que hacía del "Miserere" en décimas uno de los cantos más hermosos de penitencia y perdón interpretado jamás.

Una interpretación incorrecta e iconoclasta de la vida social, llegada sin duda desde las ciudades, dio un golpe mortal a las cofradías el siglo pasado. Pero las Cofradías, ya lo he dicho, no eran solamente reuniones de fieles bajo la advocación de un santo patrón, sino la respuesta social a problemas que sólo en comunidad se podían resolver. Tan importante era (y así lo reflejan los estatutos) acudir a la celebración religiosa de la fiesta anual, como atender a los enfermos o cuidar del traslado y definitivo reposo de los muertos. Tan fundamental reunirse en capítulo o tomar la colación, como cumplir con las obligaciones (paradójicamente voluntarias) que cada cofrade prometía para mantener económicamente la institución

De la lectura de las reglas se desprende que muchas de estas Cofradías perseguían, no sólo la perfección moral de sus miembros, sino una ordenada vida en Sociedad, pacífica y ejemplar.

"Que no sólo tengan los hermanos paz entre sí, sino que la procuren entre los extraños",

dice el capítulo V de la regla para la Venerable Orden Tercera de San Francisco. Y continúa el capítulo XV:

"Que los empleos no sean perpetuos y todos admitan con humildad los que les dé la Venerable Junta"¹.

Normas prácticas, experimentales, que atienden tanto al mejoramiento del propio espíritu, como a la concordia y el bienestar entre vecinos.

Esta misma Orden Tercera es la que ha mantenido dos tradiciones que, si bien se popularizaron en otras localidades de la provincia de Valladolid a partir del siglo XVIII, sólo en Villavicencio se han conservado. La Orden, tercera de las fundadas por San Francisco de Asís, fue aprobada de viva voz por el Papa Honorio III en 1221 y tuvo como primer título "Memorial del propósito de los hermanos y hermanas de penitencia que viven en sus casas". Reafirma este último concepto el Papa León XIII en 1883 cuando al publicar una constitución revisada para la Orden, escribe: "A la verdad, las dos pri-

¹ Fr. Modesto Armada: *La Venerable Orden Tercera de Penitencia de Nuestro Seráfico Padre S. Francisco. Su naturaleza y acción*. Tuy: Tip. El Eco de Santiago, 1923

meras órdenes franciscanas, adiestrándose en la escuela de grandes virtudes, tienden más a lo perfecto y divino; mas estas dos órdenes son accesibles a pocos; es decir, sólo a aquellos a quienes se ha concedido por especial gracia de Dios aspirar con singular ahínco a la santidad de los consejos evangélicos. La Tercera Orden, sin embargo, nació para el pueblo".

Para el pueblo eran, en efecto, muchos de los ritos y oraciones que rodean los actos con los que dicha Venerable Orden conmemoraba la Pasión y muerte de nuestro Señor. Independientemente de ceremonias como el descendimiento, tradición del XVIII conservada ya en muy pocos lugares desgraciadamente, determinadas costumbres, como la de rezar en la Corona un septenario (más dos avemarías) se basaban en piadosas creencias como la de que la Virgen vivió 72 años antes de abandonar este mundo para ser trasladada al cielo. Hubo mucha discusión acerca de este punto, aunque el sabio alemán Euger, que publicó el texto árabe del Tránsito de la Bienaventurada Virgen María en 1854 tras descubrirlo en una biblioteca de Bonn, no dudaba en afirmar que la Virgen tenía 48 años en la época de la Pasión. Otros autores como Evodio, citado por Nicéforo, calculaban que tendría 57 años cuando se produjo su tránsito. San Hipólito de Tebas, decía que 59. San Epifanio sube a los 70 y Melitón, obispo de Sardis, sostiene que la Asunción tuvo lugar 21 años después de morir Cristo. La tradición franciscana acepta los 72 basándose en relatos apócrifos como el citado y tradiciones antiguas como *La Vie de trois Maries*, del clérigo francés Jean Vennet, del siglo XIII, época en la que, por cierto, vive San Francisco de Asís.

Sin duda es entonces cuando se produce una renovación en el interés por llevar a cabo representaciones sobre la Pasión de Cristo. El hecho de que existan textos como el de Montecasino² (casi un siglo anterior, pues es de mediados del XII) y restos de tropos más antiguos ya dialogados, reflejan una tendencia a convertir los episodios evangélicos que narran la muerte de Jesús en drama litúrgico, representado generalmente dentro del templo. Así, el tropo llamado *Visitatio Sepulchri*³ se manifiesta como la primera escenificación conocida en España de tales pasajes. Que esa costumbre era ya popular en la Edad Media, se evidencia en el comentario que hace el rey sabio Alfonso X, en la primera partida, título sexto, ley trigésimo quinta, cuando dice que los clérigos no deben hacer dentro de las iglesias juegos de escarnio; y continúa: "Pero representaciones hay que pueden hacer los clérigos, como el Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo, y también su Resurrección, que demuestra cómo fue crucificado y resucitó al tercer día".

Esta tradición dramática se ve reforzada por autores posteriores, como Lucas Fernández, Lope de Vega y tantos otros, que elevan la costumbre a la categoría de obra de arte literaria. Todos ellos contribuyen en gran manera a lo largo de siglos con la representación de sus obras, a desarrollar facultades como la memoria o la inteligencia, y a mantener viva la fe sobre todo en el medio rural, siendo por ello elementos de verdadera civilización, como todo aquello que enseña a pensar y contribuye a ennoblecen los sentimientos.

Gracias a todo lo anterior o precisamente para que se produjera cíclicamente, la llamada Semana Santa, denominada antiguamente por la Iglesia Semana Mayor, Semana Penal o Semana de Indulgencia, ha venido a significar para el individuo de hoy -sea cristiano o no- una semana sin actividad, circunstancia que no es, como podría pensarse, un producto más de esta civilización de ocio en la que vivimos, sino el legado de una tradición bien antigua: los obispos de Oriente, antes del siglo VI, habían establecido para esa época del año en sus Colecciones de Estatutos llamadas después Constituciones Apostólicas, dos semanas de vacaciones; la propia de Semana Santa conmemorando la Pasión de Cristo y la siguiente, por su Resurrección. En todo ese tiempo el comercio, el tráfico, los procesos y pleitos, así como los trabajos manuales estaban vedados, costumbre que con diversa suerte y alternativas varias ha llegado hasta nuestros días.

² Robert Edwards: *The Montesassino Passion*. Los Angeles: UCLA, 1977

³ *Visitatio Sepulchri*. En Fernando Lázaro Carreter: *Teatro medieval*. Madrid: Castalia, 1976

La Semana Santa es un maravilloso conjunto de rituales, de signos externos, que son patrimonio de todos y, hoy más que nunca, un tesoro añadido que debemos esforzarnos en conservar. Pero además, y voy a referirme a ello con especial dedicación por estar en una zona particularmente sensible al tema, la Semana Santa vallisoletana es un mundo sonoro con un característico poder ambientador; ese mundo, que ha sido creado sobre una inteligente alternancia de sonidos y silencios, nos envuelve -querámoslo o no- y condiciona nuestro estado de ánimo. En el silencio -interior y exterior- hablan las imágenes y nos comunican una doctrina antigua, a medias aprendida y a medias figurada, que con voz magistral nos manifiesta un extraordinario Misterio. En el sonido intervienen juntos ethos, el carácter, y etnos, el pueblo, creando una música o unas resonancias que provocan en el oyente una determinada disposición. La trompeta ronca o la caja destemplada, de las que tanto se habla en los libros de cofradías vallisoletanas desde el siglo XVII, sobrecogían invitando a la meditación y a la piedad. No por casualidad los instrumentos musicales cumplían -y deben seguir cumpliendo desde mi punto de vista- un papel importante durante los días en que la Iglesia había decidido honrar la memoria de un acontecimiento tan extraordinario. Así, las campanas enmudecían, según indica ya en el siglo XI el *Ordo Romanus*, desde la hora nona del Jueves Santo hasta las tres de la tarde del Sábado Santo, cuando el sacerdote pronunciaba el "Gloria in excelsis Deo"; una razón mística asistía esta antiquísima costumbre, razón que explicó Guillermo Durando a comienzos del siglo XIV alegando que así como las campanas representaban a los predicadores evangélicos y durante estos tres días los Apóstoles estuvieron escondidos y callados habiendo abandonado a Cristo que tuvo que dar él solo el testimonio de la Verdad desde el leño de la cruz con voz apagada, así sólo debían hablar los maderos. Estos maderos que sonaban de Gloria a Gloria servían para dar aviso del comienzo de los Oficios, para acompañar el Viático o tocar el Angelus y, fundamentalmente, para las Tinieblas. Me refiero a esos instrumentos de madera que crepitaban al chocar una tabla con otra (como en el caso de las tablillas), al golpear el leño con un mazo o aldaba (como en el caso de las mairacas) o haciendo sonar unas lengüetas accionadas por una rueda dentada (como sucedía en las carracas). De este modo y con esos elementos, la Iglesia nos convocaba con una madera por haber muerto Cristo sobre ella y ser su símbolo. Y justamente por simbolizarle a El, por ser su alegoría, la Iglesia permitía que estuviese en manos de todos y se hiciese vibrar por todos en los momentos de más dolor y angustia.

Durante el Oficio de Tinieblas de los tres últimos días de la Semana Santa se cantaban, ya caída la tarde, los salmos acostumbrados en las principales iglesias y templos. Delante del altar y al lado de la Epístola se colocaba el Tenebrario, candelabro triangular con quince velas, siete a derecha y siete a izquierda flanqueando a una de mayor tamaño denominada la vela María. Según se iban desgranando salmos y lecciones se iban apagando las luces por riguroso orden: La primera, la más baja del lado del Evangelio; la segunda, la inferior del lado de la Epístola; la tercera, la situada inmediatamente a la primera; la cuarta, la contigua a la segunda...y así, sucesiva y alternativamente, se iban extinguiendo todas las velas del candelero menos la vela María, continuando con los seis blandones amarillos que estaban sobre el altar y con todas las demás lámparas y luces de la iglesia. Cuando el acólito, arrodillado en las gradas del altar mayor y con la vela María entre sus manos, iba a esconderla detrás del altar en el mismo lado de la Epístola fuera del alcance de la mirada del pueblo, la oscuridad se acentuaba en la Catedral o en el templo Expectantes, todos los fieles presentes aguardaban de rodillas a que el sacerdote entonase el "Christus factus est pro nobis obediens usque ad mortem". Después, escuchaban el sosegado cántico del Miserere: "Darás gozo y alegría a mis oídos y mis huesos humillados saltarán de contento". Y finalmente, al escuchar las palabras "fue llevado el Señor como oveja a la víctima y no abrió su boca", el mundo se venía abajo como se vino con

la muerte de Cristo. Cientos de carracas, matracas y tablillas quebraban el aire reposado, silente, de los templos para protestar por el tránsito del Salvador, para estremecerse como se estremeció el Universo en la efeméride.

La costumbre era bien antigua en Valladolid pues ya Gómez Riberano, en tiempos del Emperador Carlos, escribió estos versos:

Las damas con sus matracas / los azotes semejaban
y los hombres golpeaban / confesionarios o estacas,

texto que venía a hacer referencia a la tradición de golpear cualquier objeto que fuese de madera en la iglesia si no se tenía a mano un instrumento adecuado de crepitar.

Tras el estrépito, que como he dicho anteriormente no debía durar más allá de lo que durara un Pater Noster, de nuevo el silencio en las calles y casas mientras llegaba la hora de ir a la procesión. Y allí, el sonido de la trompeta ronca o del áspero clarín volvía a rasgar la atmósfera nocturna. Era la misma trompeta que en los días de Cuaresma anunciaba al muñidor de una cofradía solicitando de los fieles limosna o cera para el Monumento y que ahora hacía sonar el "claro y paso", toque que –ya lo hemos citado– servía para despejar de gente la carrera o recorrido de la procesión. La cofradía de la Pasión de Valladolid mostraba al sayón de Gregorio Fernández tocando una trompeta similar y precediendo al pregonero que, a voces, proclamaba fieramente el motivo o título por el que se castigaba a Jesús, costumbre romana que prevaleció entre los artistas de distintas épocas al reflejar la escena del camino del Calvario y siguiendo probablemente los textos citados de Domiciano, Eusebio o San Ambrosio. Incluso en algún pliego suelto de las imprentas de Santarén o Cuesta donde se reproducía la sentencia de Pilatos contra Jesús aparecía la frase: "La cual sentencia mandamos publicar a son de trompeta y en voz alta de pregonero porque venga a noticia de todos y no puedan alegar ignorancia alguna...". La renovación del instrumental de viento en el pasado siglo por influencia de las bandas militares alcanzó a alguna de esas antiguas trompetas y clarines, que fueron sustituidos en muchos casos por bugles, todavía hoy en poder de determinadas cofradías.

En otro tipo de instrumentos, los de membrana, también vinieron las cajas claras a reemplazar a los tambores con el parche destemplado. En general puede asegurarse que, a lo largo del siglo XIX y principalmente en su segunda mitad, la música militar, es decir los grupos de viento y percusión formados para acompañar acontecimientos castrenses, entró de lleno en la vida civil amenizando bailes y paseos o interviniendo en las procesiones para sustituir paulatinamente en protagonismo a la música de la Catedral, formación que había sobrevivido durante siglos y que habitualmente estaba compuesta por violines, oboes, trompas y bajos, más los cantores de la capilla. Esa sustitución se llevó a cabo, como digo, en un amplio período de tiempo, circunstancia que permitió que convivieran y salieran juntas durante muchos años en diferentes procesiones, pero sobre todo en la del Viernes Santo, donde compartían repertorio y recorrido con las músicas de los regimientos y con alguna formación de aficionados.

Los músicos profesionales vallisoletanos, sobre todo el siglo XIX, cumplían con su oficio en las representaciones que venían cada año a los teatros y que recordaban la Pasión de Cristo. Durante más de cuatro horas los espectadores seguían en fervoroso silencio el desarrollo de los diferentes autos sacros que convertían el coliseo del Lope de Vega, habitualmente cerrado para otros espectáculos durante nueve días, en un lugar de culto. En particular tuvo gran aceptación entre nuestros antepasados vallisoletanos de la segunda mitad del XIX el drama sacro-bíblico musical titulado "Los siete dolores de María Santísima", del músico Juan Carreras, cuyos ecos llegaron muy frecuentemente

hasta los pueblos de la provincia al desplazarse allí la compañía una vez acabada la Semana Santa en la capital. No pudo la prohibición de don Patricio de la Escosura⁴ de 1856 con la afición devota de la gente que, ciertamente, no se conformaba con asistir a las sesiones escénicas sino que iba a los templos a escuchar los Misereres compuestos por García Valladolid, Fernández Pérez o Goicoechea, o se desplazaba la mañana del Jueves Santo a escuchar la música de Santa Cecilia acompañando al Santísimo para la comunión que se daba a los enfermos del Hospital de la Resurrección, o acudía a cantar la Salve y el Alabado en san Lorenzo el Sábado Santo, o caminaba en las procesiones al son de las marchas fúnebres compuestas por La Serna, director de la banda de música del Hospicio, o atendía -si así se le demandaba- a la invitación de este o aquel concierto sacro en casa de algún prohombre vallisoletano.

El siglo XIX cambió el ámbito sonoro de la Semana Santa en la ciudad de Valladolid. La escueta sencillez del instrumento solista (la solitaria trompeta negra, el tamboritero de extracción rural o la pequeña y grave capilla musical con bajos y violones) fue sustituida por el poderoso metal de las bandas envolviendo con su reciedumbre los compases de la música fúnebre. Ese tono "lúgubre y doliente que movía a compasión y tristeza", según expresión de algunos extranjeros que nos visitaron en el siglo XVII, fue arrinconado por la robustez cerrada y sólida del sonido de las agrupaciones ochocentistas.

Pero el instrumento verdaderamente simbólico en todos los tiempos seguía siendo la campana, enmudecida por el ritual desde el Jueves Santo e incluso por la propia Tradición, que aseguraba que si se la hacía doblar en esos días saldría volando por los aires. Sin embargo la campana, que simbolizaba a los predicadores e iba a dar testimonio alegre de la Resurrección el Sábado de Gloria, tenía como aquellos una jerarquía, y así, las de las parroquias debían esperar a que empezaran a sonar las de la Catedral, siguiendo la costumbre que instituyó León X. Y es que la campana, que representaba con su sonido el ejemplo, doctrina y persuasión con que los prelados debían de atraer a los fieles al amor de Dios, estaba sustentada por la melena, yugo de madera en forma de cruz que significaba el leño en que murió el Salvador, y, asida a ese madero, la campana venía a manifestar la caridad que debían tener los predicadores y confesores, unidos a la cruz y a la Pasión del divino Maestro que había de ser su Gloria.

Acompañaba el tañido de las campanas el estruendo de fusiles y escopetas disparados al aire, costumbre antigua y militar de respeto que empezó siendo salva de homenaje y acabó en diversión profana prohibida una y otra vez sin éxito por los bandos de la Alcaldía que pedían el decoro y compostura debidos a las prácticas religiosas de la Semana Santa.

Y así se completaba ese mundo sonoro, esa atmósfera dual -sonido y silencio- que singularizaba la Semana Santa vallisoletana; desde el Hosanna de la procesión de la borriquilla al ritmo de las decenas de miles de ramos y palmas, venidas de Elche y de Madrid y rizadas en las estereras de la ciudad, hasta la alegría de ese Sábado Santo con la bendición del fuego nuevo y el canto del "Exultet": Den saltos de júbilo las tropas celestiales de los Ángeles; celébrense con gozo los divinos misterios y resuene la trompeta saludable por la victoria de tan gran Rey...

De la mano del Padre López Calo que tanto y tan bien ha estudiado la música en las Catedrales españolas, puede cualquier estudioso seguir la evolución que siguieron dentro de los templos las capillas de ministriles que solían tener como función principal la de tañer en casi todas las fiestas y funciones a las que obligaba la liturgia. La composición de esas capillas varía poco de unas épocas a otras: suele haber flautas y orlos, chirimías, sacabuches, trombones y bajones. Había sin embargo ceremonias especiales que exigían instrumentos especiales. Al describir una representación que se hacía en la Catedral de Granada el domingo de Resurrección en el siglo XVI, la Consueta de la Cate-

⁴ Patricio de la Escosura: *Boletín del Clero del Obispado de León*. Jueves 15 de mayo de 1856. Real Decreto

dra⁵ nos descubre un instrumento y una costumbre curiosa: “Y estando todos así (en el altar mayor donde está expuesto el Santísimo), va solamente la cruz y los acólitos que están con ella, y tras la cruz solamente los cantores, a do está el monumento, y llegados cantan los cantores a fabordón *quis revolvit nobis lapidem ab hostio monumenti*, y antes que los cantores digan la postrera sílaba de la dicción *monumenti* ha de tener cuidado uno de hacer caer la piedra que está a la puerta del monumento y tañen las trompetas y juntamente sueltan dos escopetas (si no hacen daño a los ornamentos) y salen los dos ángeles con sendas hachas y hacen inclinación al monumento, y dicen *Ihesum, quem queritis*, etc, como es dicho; y luego empiezan los cantores *Te Deum Laudamus*, y tocan otra vez las trompetas y suena la música de las aves y tañen los órganos...”

Estas aves, que aparecen tan frecuentemente en libros de cuentas como uno de los gastos habituales para Pascua o el Corpus, podían ser de tres tipos: Aves reales (tórtolas, palomas, jilgueros) que se adquirían para las fiestas mencionadas; personas hábiles que imitaban el canto de las aves con sus silbidos y que eran contratadas para la fiesta específica; y, finalmente, remedos de aves realizados con reclamos, con chillas o con flautas de agua que solían tocar los niños del coro. Estas flautas de agua solían ser de barro o de caña y, de forma individual o en conjunto, transmitían la sensación de que una bandada de aves trinaba en algún punto del templo; particularmente se situaban tras las enramadas que, dentro de las iglesias, se preparaban para la fiesta del Santísimo y delante de las cuales se paraba la procesión solemne que desde la octava al día de la fiesta recorría el interior del recinto sagrado.

Otros instrumentos imprescindibles para el culto o la liturgia de la misa eran la rueda de campanillas o las campanillas de mano, en ambos casos de indudable antigüedad y que acompañaban la elevación.

En lo que respecta a la liturgia del tiempo de Navidad los instrumentos son similares, si bien aumentan los de tipo popular. No hay que olvidar que durante muchos siglos proliferaron las chanzonetas, ensaladas, entremeses, villancicos y representaciones en las iglesias o parroquias importantes; no digamos en las catedrales, donde un maestro de capilla tenía además por obligación el componer motetes y canciones especiales para cada tiempo litúrgico. Sin embargo donde se da una mayor variedad y riqueza organológica es precisamente en los templos y conventos más recogidos, donde los medios eran más escasos y el fervor más íntimo. Todos conocemos el valor que los conventos de fundación teresiana conceden al uso de determinados instrumentos para iniciar y acabar el día: las tablillas marcan con su traqueteo las jaculatorias del principio y el final de la jornada: “hermanas, a la oración” o “no sabe de cosas buenas el que no sabe de penas”. Pero también sabemos de la costumbre de aportar en la dote, junto al escaso ajuar llevado por la novicia, unas castañuelas para acompañar los villancicos de navidad. Muchos conventos atesoran en grandes cajas las castañuelas de todas las hermanas y madres que las han usado a lo largo de su, en general, dilatada historia. En los archivos musicales de esos mismos conventos se puede observar, junto a las partituras y papeles de la música de órgano para acompañar la liturgia habitual, textos manuscritos conteniendo pastorelas y villancicos que se acompañaban con panderetas, tamboriles, tablillas o castañetas y que desvelaban el origen rural de la mayoría de las profesas. Recientemente, incluso, ha llegado a nuestro museo un maravilloso instrumento de un desaparecido convento cordobés, denominado, creo que impropriamente, “carrañaca”, que es un prodigio de ingenio al haber realizado las monjas con escasísimos medios un remedo de un bastón militar de los denominados “turkish crescent” con los que los directores de esas estruendosas bandas otomanas que asustaron a Europa, marcaban el ritmo de los grandes tambores. La media luna ha sido sustituida por una modesta campanilla y los cascabeles y algunas esquilillas terminan de darle un tono más angelical que bélico.

⁵ José López Calo: *La música en la Catedral de Granada en el siglo XVI*. Granada: Fundación Rodríguez Acosta, 1963

Es conocida también la tradición, perpetuada en algunas diócesis, de envolver la misa del gallo con una representación, habitualmente realizada por pastores, en la que se conmemoraba el nacimiento de Jesús. Como es natural, los pastores aportaban también los instrumentos que usaban a diario para entretenerse en su choza y, de ese modo, no era extraño que rabeles, tejoletas, zambombas y sartenes amenizaran la ceremonia religiosa dándole a la escena ese carácter pastoril que habían tratado de imitar, no siempre con éxito, los villancicos dieciochescos en las grandes catedrales.

Sin detenerme en particular en ningún instrumento de los mencionados, he preferido recurrir a las fuentes que hablan del uso de piezas populares para aplicar a la liturgia. Sería inútil por tanto, querer aportar algo más a la inmensa literatura que existe ya sobre el órgano o instrumentos de teclado similares. Sí convendría mencionar, sin embargo, algún instrumento como el organistrum que lo precede y algún otro como el armonio que lo sustituye a partir del siglo XIX por comodidad o por economía.

El organistrum, precedente de la zanfona y presente en muchos pórticos románicos de piedra, es un instrumento que se tocaba entre dos personas: una hacía girar la rueda con su mano derecha y sostenía con la otra mano el cuerpo del instrumento, mientras que la otra iba haciendo la melodía accionando un teclado que estaba sobre la caja y de cuyos pernos iba tirando. La primera fuente iconográfica en pergamino donde aparece la zanfona es la Cantiga CLX, donde se ve a dos músicos con dos instrumentos, similares en construcción a los actuales aunque la caja es cuadrada, sin forma, y el teclado la abarca por completo. Desde la Edad Media, época en que entró en España traída por músicos pobres que venían a hacer el camino de Santiago, la zanfona ha estado en manos de músicos callejeros y no ha tenido la evolución que, en países como Francia, por ejemplo, le permitió llegar a un alto grado de sofisticación en construcción y en ejecución.

Con el nombre de cinfonía o simfonía se menciona en el *Libro de Aleixandre*, en obras del Arcipreste de Hita y Juan del Encina y hasta en el diccionario de Cobarruvias, donde aparece la siguiente definición: "Algunos pobres franceses suelen traer un instrumento a modo de violoncillo y en el vientre de él cierta orden de cuerdas, que con unas teclas que salen por de fuera las arrima a una rueda, que trayéndola a la redonda con la mano derecha, tocando las teclas con la mano izquierda, la hace sonar suavemente".

En cuanto al armonio, como bien se sabe, es un instrumento dotado de un mueble cuyo tamaño varía aunque sin superar nunca el del piano vertical. Dentro de una abertura practicada en la parte frontal inferior, existen dos pedales que el ejecutante debe oprimir alternativamente con los pies. Esos pedales abren y cierran un fuelle que lleva aire a una caja interior o secreto. Por medio de teclas conectadas a un mecanismo el ejecutante puede tocar notas o acordes -con la posibilidad de modificar su sonido por medio de registros- que se producen por la vibración de las lengüetas correspondientes sobre las que pasa el aire almacenado en el secreto. Este tipo de órganos reducidos, aunque ya existiera anteriormente en diferentes formas, fue patentado en 1842 en París por Alexandre François Debain. Desde 1834 este constructor de pianos se había establecido por cuenta propia y entre esa fecha y 1851 inventó el armonio, el antifonel y el armonicordio. Este tipo de instrumentos sustituyó con diversas alternativas el uso de los grandes órganos cuyo cuidado llevaba aparejado un gasto considerable y unos conocimientos no siempre asequibles.

En fin, he tratado en las páginas precedentes de destacar la importancia de los instrumentos musicales, incluidos los populares, en la liturgia y en las celebraciones rituales. Tal vez, como en el caso de la tradición, el uso de esos instrumentos ha estado sujeto a dos vías, una conservadora y otra innovadora, de cuyo equilibrio depende, en buena manera, cualquier tipo de evolución positiva. Es evidente que, dado el interés por los temas musicales y su aplicación práctica, pueden surgir inicia-

tivas que den pautas para reforzar los estudios e investigaciones históricas al tiempo que solucionan adecuadamente los problemas presentes. Sí convendría, para finalizar, remarcar el papel simbólico que muchos instrumentos musicales tuvieron y pueden seguir teniendo en la liturgia. Creo que la desaparición o el desuso de estos elementos se debe, como en otros aspectos de la cultura tradicional, más a una indolente inercia que a motivos razonados o razonables. Todos, en la medida de nuestras posibilidades, podemos contribuir a que, en la práctica, también se valoren y usen los instrumentos tradicionales como material patrimonial y como fuente de riqueza cultural y espiritual.

INHALADOR DE ÁCIDO CARBÓLICO.



TRATAMIENTO
POR EL CUAL SE CURAN SEGURAMENTE

La salud

“Tengamos salud; y dineros, quien los quisiere”

- Los ROMADIZOS, en 12 horas.
- Los CATARROS LARÍNGEOS, en 12 horas.
- Los CATARROS CRÓNICOS, en 5 meses.
- El ASMA, en todos los casos.
- La BRONQUITIS, en todos los casos.
- Las RONQUERAS, en 12 horas.
- Las AFONÍAS, por completo.
- La INFLUENZA, en 24 horas.
- Las ANGINAS, en 12 horas.
- El RONQUIDO, aspirándolo al acostarse.
- Los MAREOS, se garantiza la cura.
- El CRUP, en 12 horas.
- La TOS FERINA, aliviada en 5 minutos.
- Las NEURALGIAS, en 10 minutos.
- Los DOLORS DE CABEZA, en 10 minutos.

El **INHALADOR DE ÁCIDO CARBÓLICO** puede ser usado durante varios meses por una familia, constituyendo, por tanto, el remedio más barato del mundo.—Su precio, pesetas, 12,50.

El **INHALADOR DE ÁCIDO CARBÓLICO**, una vez vacío, se vuelve á llenar por la módica suma de 4 pesetas.

De este inhalador hállanse ejemplares de muestra en la Administración de

La Ilustración Española y Americana,
Arenal, 18, Madrid.

LA SALUD EN LA TRADICIÓN

Probablemente no es necesario recordar cuánto y en qué forma ha influido la “modernidad” –vocablo cada vez más confuso y controvertido– en el bagaje cultural con que el ser humano ha atravesado la barrera del tercer milenio. Sí debería mencionar al menos esa cultura, cuyo conjunto de conocimientos tenía un uso práctico hasta tiempos recientes y acompañaba al individuo durante su existencia, se ha convertido en un simple aditamento, más útil para poder participar en un concurso de televisión que para poder aplicarlo en la vida diaria o integrarlo en nuestra formación o en nuestra educación. La consecuencia de todo ello ha sido la pérdida irremediable de una sabiduría popular cuyo empleo estaba sancionado por la costumbre y era patrimonio de todos, aunque su cuidado y entrega estuviesen siempre en manos de la gente de más edad y experiencia.

Pues bien, pese a la pérdida y desaparición de un amplísimo repertorio de consejos o soluciones para cada situación, cuyas fórmulas nos llegaban disfrazadas de refranes, dichos, cuentos o canciones, sería difícil encontrar hoy a una persona en cuya existencia no hubiese aparecido en alguna ocasión una expresión popular, una práctica consuetudinaria o una creencia imposible de demostrar con la razón.

Al escribir estas líneas, me vinieron a la memoria algunas de las incontables veces en las que he tenido que escuchar cómo un profesional de la medicina, y por tanto de la salud, tenía que enfrentarse, salvaguardado por su formación científica, con el misterio o la paradoja de unos conocimientos que el propio enfermo usaba o proponía sin haber contrastado o sin haber pasado por el tamiz de una mínima reflexión. Voy a tratar de referirme, procurando sacrificar la erudición en el ara del entretenimiento, a las fuentes a partir de las cuales todas aquellas creencias han llegado a convertirse en norma e incluso en norma inapelable por la autoridad que confiere a algo el hecho de ser inexplicable; bueno, no siempre inexplicable: mucha gente se hacía servir después de comer una copa de anís para tener una buena digestión sin pararse a pensar que era un carminativo que aceleraba el proceso digestivo e impedía la formación de gases; o aplicaba un poco de barro sobre una picadura de avispa porque lo había visto hacer siempre, o se ponía una llave fría sobre un orzuelo... Estas y mil soluciones más –algunas acertadas y otras difícilmente justificables– se hacían naturales en la educación de una persona, sobre todo si había vivido en el medio rural, donde todos esos remedios parecían tener una lógica y un acomodo natural.

Tratando de buscar el origen de tales creencias, observamos que son cuatro las fuentes originales de esos conocimientos, a las que tendremos que acudir siguiendo el orden que probablemente tuvieron en el proceso del pensamiento humano: el firmamento y los astros, la naturaleza, la magia y la religión.

Respecto al primero, es decir el firmamento y los astros, habría que comenzar diciendo que, a partir del siglo XVI se hacen numerosísimas impresiones de los libros llamados almanaques, lunarios

o reportorios de los tiempos, en los que, tras la reforma del calendario por Gregorio XIII en 1582, se ponían al día todos los conocimientos provechosos y útiles para el ser humano provenientes de diversas civilizaciones: las causas del tiempo y su medida, las fiestas y su cómputo, la historia y cosas notables sucedidas en el mundo, y las señales de la atmósfera, cuya variación o alteración tenía influencia sobre los llamados días judiciales y, principalmente, sobre la aplicación exitosa de las medicinas. Rodrigo Zamorano, un riosecano ilustre que escribió la *Cronología y reportorio de la razón de los tiempos*¹, llamaba a esos días judiciales días “críticos”, de crisis, “que según Galeno –escribía él– es una vehemente y súbita mudanza que se hace en las enfermedades, mediante la cual el paciente camina a la salud o a la muerte. Y porque los médicos por esta mudanza juzgan el fin que tendrá la enfermedad, la nombraron crisis, que quiere decir juicio: de *crino*, verbo griego que significa juzgar, deliberar o discernir. O porque la naturaleza juzga y da muestras de buen o mal suceso declinando hacia la salud o muerte. O porque de las señales que ella muestra juzga el buen médico el suceso que se espera de la dolencia...” Zamorano aprovecha la circunstancia para comparar el cuerpo humano con una ciudad bien ordenada “donde la virtud o natura es el rey, la enfermedad un tirano que contra él se levanta y la crisis es la contienda y batalla que entre los dos pasa.”

Otro astrónomo, Jerónimo Cortés², cuyo lunario se publicó en innumerables ediciones desde el siglo XVI al XX, llama a los días judiciales “caniculares” y escribe que “la común opinión de los astrólogos y médicos expertos es que los días caniculares duran por espacio de cuarenta días, que es lo que se detiene el sol desde que nace con la canícula hasta que acaba de pasar toda la imagen del signo del león. Este espacio de tiempo y días caniculares son tan fuertes y perniciosos que Hipócrates vino a decir y aconsejar a los médicos no diesen medicina alguna a los enfermos en dicho tiempo”. En efecto, Hipócrates, en el libro de la epidemia, desaconsejaba los cauterios y las incisiones en los miembros y pedía que se guardaran esas mismas reglas en los dos solsticios y equinoccios, añadiendo que eran de tanta importancia estas consideraciones astrológicas para la medicina, que no debía de haber médico que no fuese astrólogo.

Dichas alteraciones estaban perfectamente previstas y descritas por los astrónomos gracias a la observación e interpretación de la máquina del mundo, idea representada por una serie de 11 círculos concéntricos en cuyo interior estaba la tierra, a partir de la cual once cielos o atmósferas contenían sucesivamente a la luna, mercurio, venus, el sol, marte, júpiter, saturno, el firmamento, el cielo cristalino, el primer móvil y el cielo empíreo. A partir del octavo cielo, es decir del firmamento, todavía visible a los mortales, se producían numerosos efectos que tenían su influencia sobre la tierra según la posición de las estrellas y los planetas.

La sangría, por ejemplo, uno de los remedios más usados durante siglos para aliviar numerosas dolencias, no se podía aplicar en determinadas circunstancias. Tolomeo lo veía peligroso e incluso temerario si la luna estaba con el signo predominante. Avicena creía necesario observar cuatro circunstancias: el tiempo, la edad, la costumbre y la naturaleza del paciente. Asimismo distinguía dos tipos de horas para su aplicación, a las que llamaba hora de elección y hora de necesidad. La primera, debía de ser una hora caliente, es decir después de haber salido el sol o después de la digestión y expelidas las superfluidades. La segunda venía motivada por una enfermedad urgente, como fiebre aguda, esquinencia, frenesí o apoplejía, que no admitían prórrogas ni consideraciones astrológicas.

Jerónimo Cortés describe en su lunario la forma y momento de hacer las sangrías, así como la parte del cuerpo en que se debía incidir. Dice Cortés: “En medio de la frente está una vena cuya sangría sirve para quitar el dolor de cabeza por antiguo que sea, principalmente si el tal dolor estuviese en la parte posterior de la cabeza. Sirve también para las apostemas de los ojos y enfermedades

¹ Rodrigo Zamorano: *Cronología y reportorio de la razón de los tiempos*. Sevilla: Imprenta Rodrigo Cabrera, 1594

² Jerónimo Cortés: *Lunario y pronóstico perpetuo general y particular*. Valladolid: Imprenta de Julián Pastor, 1848

de la cara como es morfea, nueva leprosia y frenesía. En cada ángulo del ojo se halla una vena, cuya sangría vale para clarificar la vista y para todas las dichas enfermedades de los ojos, hinchazones de la cara, dolor de los carrillos, hedor de narices y comezón. La sangría de la vena cefálica aprovecha para quitar el dolor de los ojos y de las orejas. Tres venas se hallan debajo de las rodillas cuya extracción de sangre vale a las apostemas de los riñones. La vena safena, que se halla debajo de las clavillas de las piernas vale para quitar el dolor de ellas y el alacrán. En medio del dedo más pequeño del pie, y del mediano, está una vena que vale para evitar la apostema y optalmía. En el cabo de la nariz está una vena que vale para tener el flujo de lágrimas. Debajo de los carrillos, en cada uno de los temples, está una vena que, sangrada, vale mucho para la vista. Dos venas están debajo de la lengua, al principio de ella, cuya efusión de sangre vale para la esquinencia y apostemas. La vena común del brazo, sangrada, sirve para quitar el dolor de cabeza y del corazón y pulmón. La vena basilica y la hepática, que es la del hígado, sirve para quitar el dolor de cabeza y reprimir el flujo de sangre de las narices. En medio de la cabeza está una vena cuya sangría sirve para quitar el dolor de jaqueca, o como dicen algunos mal de migraña, por antiguo que sea, y dolor de cabeza. Dos venas se hallan en el prepucio a la parte de dentro, que valen para aliviar el dolor de corazón. La vena que se halla entre el dedo pulgar y el índice de la mano vale para quitar el dolor de cabeza y ojos. La sangría de la vena que está entre el dedo anular y pequeño vale para la pasión del bazo y calenturas largas. Encima de las canillas se hallan dos venas llamadas ciáticas cuya sangría vale para quitar el dolor de artérico o de ciática y flujo de sangre. Detrás de las orejas se hallan dos venas que, sangradas, sirven para lo mismo que las dichas venas ciáticas y mucho más para la vista”.

Antonio Castillo de Lucas³ transcribe en su *Refranerillo supersticioso* unos versos en los que se atribuye a la luna la máxima influencia sobre la naturaleza humana y de los animales, de ahí la denominación de “lunáticos” dada a los que cambiaban el carácter según las fases lunares o la creencia de que dichas fases agudizaban las crisis epilépticas:

No dio sangría Galeno
 En conjunción cuarto lleno
 Ni estando luna en león
 Ni en el signo de escorpión.
 Los médicos prohibieron
 El purgar cuando esté en Aries
 O en Virgo o León la luna,
 En frío o caniculares.

Estas y otras consideraciones por el estilo provienen de la propia experiencia o de la que se fue acumulando en libros como el mencionado lunario de Jerónimo Cortés, quien recomienda taxativamente que no se tomen purgas estando la luna en signos que dominan como Aries, Tauro y Capricornio, porque se vomitan y no se pueden retener en el estómago, y continúa diciendo: “Siempre que la luna se hallase en signos acueos, hará buen efecto la purga. Pero adviértase que si la purga fuese bebida conviene que la luna esté en escorpión, y si fuese bocado o lectuario la luna debe estar en Cáncer. Y si fuesen píldoras en Piscis: y de esta manera los efectos saldrán muy buenos y salutíferos”. Cortés termina el capítulo dando una tabla de purgas y sangrías para saber cuándo convendrá aplicarlas y cuándo no.

Nicolás Florentino confería también gran importancia a la luna aunque se curaba en salud haciendo la salvedad de que “aunque la luna señale e influya una cosa, Dios nuestro señor puede, y es-

³ Antonio Castillo de Lucas: “Refranero supersticioso”, en *Retablo de Tradiciones Populares Españolas*. Madrid: Imprenta Cosano, 1968

tá en su mano ordenar, otra muy diferente, y que no pocas veces por yerro de los médicos, por algún desorden de los enfermos o por otras causas, se hace mortal la enfermedad que de suyo no lo fuera". Según sus palabras, "para juzgar el suceso de la enfermedad se han de saber dos cosas. La primera, el propio día que comenzó la enfermedad o se sintió de mala gana. Y la otra, el día de la conjunción propasada. Sabidas estas dos cosas bien y fielmente, se miran los días que hubiese desde el día de la conjunción hasta el día que comenzó la enfermedad inclusive. Sabido, pues, este número de días, se buscará por la tabla siguiente (y adjunta una tabla) y enfrente de aquel número se hallará el suceso de la enfermedad". La dicha tabla contiene treinta números alguno de los cuales contiene unas explicaciones que me parecen tan poco exactas como las predicciones del Zaragozano, que a veces pronosticaba que llovería...o no. El número 11, por ejemplo, habla de un proceso tras el cual el enfermo "presto sanará o luego morirá". Pese a tales vaguedades –o tal vez precisamente por ellas– estos libros tuvieron un éxito notabilísimo, sobre todo entre los que quedaban vivos y podían contar, resultando del todo imposible a los muertos hablar en contra de sus efectos.

Acabo este apartado con unas consideraciones de Rodrigo Zamorano acerca del poder de la luna sobre el organismo y las enfermedades. Escribe el riocetano: "De los miembros, (la luna) tiene dominio sobre la sangre y los humores, estómago, vientre, vejiga, cerebro y panículo suyo, el bazo, intestinos, pecho, lado y ojo izquierdo, el gusto, la madre y pechos de las mujeres. De las enfermedades tiene las que proceden de frialdad y humedad y de mala disposición del cerebro, y de flema salada, la epilepsia y perlesia, gota coral, torcimiento de rostro, encogimiento, temblor y conmoción de miembros, la locura, morbo atónico, y todas las enfermedades que vuelven a tiempos como jaqueca, vahidos, gota de pies y manos, cólica, flores de las mujeres, apostemas flemáticos y las opilaciones".

La segunda fuente, que mencioné al comienzo, en la que los antiguos basaban las alternativas de la salud y la enfermedad, era la naturaleza. Animales, vegetales y minerales estaban presentes en la génesis de las afecciones y en su resolución, cualquiera que ésta fuese. Por poner sólo algunos ejemplos, ya que el tema daría literatura para un tratado completo, trataré en el apartado de los animales tres casos muy conocidos.

El mochuelo y su tradicional canto estuvieron desde siempre relacionados con la muerte, por eso si se posaba sobre el tejado de una casa donde hubiese un enfermo, indicaba que moriría en breve plazo. Relacionado con esta creencia estaba el hecho de soñar con el ave en cuestión, lo cual pronosticaba malas noticias, o la antigua costumbre de comer carne de mochuelo como remedio para la debilidad. Hay un refrán que viene a poner en entredicho todas esas supersticiones y que dice: "Cuando la mochuela mía es de noche o es de día y cuando mía el mochuelo, está en alto o en el suelo". La frase hace referencia, no sólo a la movilidad y actividad de la coruja –que tan pronto está en un tejado como en la tierra– sino a la imposibilidad de extraer una conclusión cierta de la observación de su comportamiento, tan extraño y cambiante es. En su famoso *Sermón contra las supersticiones rurales*⁴, Martín de Braga advertía contra la tendencia a creer en augurios de tal tipo: "La Sagrada Escritura dice, y es muy cierto, que los demonios no dejan de acometer a los desgraciados hombres por medio de las voces de las aves hasta que, a causa de naderías e inutilidades, pierden la fe en Cristo y se precipitan ellos mismos sin pensarlo en su propia muerte".

Otro animal, en este caso un arácnido acerca del cual se han escrito multitud de fábulas, es la tarántula. Su picadura provocaba el tarantismo, término con que se definían los movimientos que acometían a los afectados por la inoculación del veneno de la araña ubea. La misma palabra se aplicaba también a toda enfermedad que se manifestase con saltos, brincos o cualquier movimiento convulsivo. Jorge Baglivio hizo una descripción de los síntomas de esta enfermedad, basándose en los casos que se producían en la Apulia, región de Italia donde existía una tarántula del mismo tipo de

⁴ Martín de Braga: *Sermón contra las supersticiones rurales* Barcelona: Ed. El Albir S.A. 1981

las que se encontraban en regiones españolas como la Mancha. Francisco Xavier Cid, médico toledano, publicó en 1787⁵ un tratado titulado *Tarantismo observado en España con que se prueba el de la Pulla, dudado de algunos y tratado de otros de fabuloso y memorias para escribir la historia del insecto llamado tarántula, efectos de su veneno en el cuerpo humano y curación por la música con el modo de obrar de ésta y su aplicación como remedio a varias enfermedades*. El doctor Cid da un repaso a las afecciones o enfermedades similares al tarantismo y que pueden confundirse con él y escribe: "También hay tarantismo fingido, llamado por Baglivio Carnevaletto delle donne. La clorose o afección clorótica en opinión del dicho escritor parece que también le causa. Si es así, se podrá con bastante propiedad llamar Tarantismus cloroticus. El chorea Sancti Viti de Senerto, conocido por algunos autores con el nombre de Enthusiasmus y por Platero con la expresión de Saltus Valentini o Saltus Viti, es otra especie de tarantismo llamado tarantismo entaneasmo...Saint Gervais refiere que los habitantes de Túnez están sujetos sin causa manifiesta, esto es sin mordedura de animal alguno, a un particular tarantismo que conocen aquellos naturales con el nombre de Janon, y entre los escritores por el de Tarantismus Tingitanus. Acomete más comúnmente a las mujeres y las obliga a saltar y danzar hasta no poder más..." Insiste Cid en otros procesos y significados de la voz tarantismo y termina diciendo: "Es de juzgar que aún se extienda más la significación, queriendo los escritores manifestar o dar a conocer bajo el nombre de Tarantismo cualquier violenta pasión o ardiente deseo hacia algún objeto que trastorne la economía animal. En este sentido no sería extraño que el furor uterino, que produce tantos y tan raros efectos pervirtiendo la razón, se nombrase Tarantismus nimphomania". A continuación reproduce una colección de melodías de tarantelas, colocando en primer lugar la de un ciego de Almagro, llamado Recuero, cuya ejecución al violín producía unos efectos curativos mucho más sorprendentes y rápidos que cualquiera de las otras. Ratifica el maravilloso efecto de la música para la curación de la mordedura de víbora siguiendo a Teofrasto, de la ciática siguiendo a Ismenios, de la locura según Esculapio, de la rabia según Xenocrates, de la alferecia según Crisipo y hasta de la tisis, según Desault.

Con otro animalito, la carraleja, a la que los entomólogos denominan también aceitera o abadejo, se hacían ungüentos para eliminar las verrugas. Esta carraleja, de la familia de los meloideos, expelía, al tocarla o al pincharla el vientre, un líquido oleoso y amarillento, parecido al aceite, con el que se trataban muchas afecciones. Al contener cantaridina se utilizaba para las verrugas mencionadas, pero también para restaurar el apetito sexual, como diurético y como abortivo.

Acerca del uso de minerales en la medicina popular no sólo no hay duda sino que existe una gran tradición que ya se fija desde la Edad Media en libros y tratados como el *Lapidario*⁶ que manda reunir y traducir Alfonso X con todos los conocimientos sobre el tema acumulados en distintas culturas hasta su época. De la lectura de textos como el *Lapidario* se pueden extraer dos conclusiones básicas: el enorme repertorio de conocimientos teóricos que tenían los alquimistas anteriores al Renacimiento y el escaso nivel de la medicina práctica. Me remito a algunos ejemplos: al hablar el autor del *Lapidario* de la piedra que llaman ceraquiz, tras describirla y definir sus propiedades, concluye: "Tiene tal virtud que impide el parto de este modo: que si la ataren en cuero de cordero que sea degollado con cuchillo de acero fino, y la colgaren sobre la natura de la mujer, la estorbará que pueda parir de ningún modo, así que conviene que se la quiten al tiempo del parto, si no, por fuerza habrá la mujer de quebrar o morir". Hablando en otro lugar de la virtud de la piedra bedunaz, determina: "que si de ella molieren como un cuarto de dracma y la mezclaren con algún líquido y la metieren al leproso por las narices, sana a la primera vez, si la lepra no fuere tan fuerte que haya quitado algún miembro, pues esto no se puede recobrar por la virtud de la piedra". Finalmente, de otra piedra a la que llaman çulun, dice: "Cuando es quemada, hacen de ella medicina muy buena que retiene y en-

⁵ Francisco Xavier Cid: *Tarantismo observado en España...* Madrid: Imprenta de González, 1757

⁶ *Lapidario*: Madrid: Ed. Castalia, 1968

fría mucho y por tanto es buena para las postemas calientes, señaladamente para aquella que llaman carbunclo...Si la hacen polvos y los frota sobre las encías sana las cavaduras que haya en ellas y también la comezón de la boca...Aún tiene otra virtud muy extraña: que si la molieren y la amasaren con vino e hicieren de ella como una bellota y la pusieren en la natura de la mujer, impídele empreñar”.

Excuso hacer comentarios sobre esto pero no quisiera acabar este apartado de minerales y piedras sin mencionar algunas con calificativo propio a las que se les atribuyen determinadas propiedades curativas o preventivas. La piedra de leche, por ejemplo, suele ser una piedra de creta blanca o un pequeño hacha de sílex de aquellos usados en períodos prehistóricos, a los que se les aplicó después alguna virtud que perpetuara su valor; su principal cualidad era proporcionar una lactancia sin problema a madres y recién nacidos. La piedra del rayo libraba de las exhalaciones y por eso la llevaban los pastores en sus zurroneos; la creencia era que el rayo, al caer en la tierra, se sepultaba profundamente y tardaba siete años en aflorar en forma de piedra con propiedades extraordinarias. La piedra de Santa Casilda es un aragonito o carbonato de cal, eficaz contra los flujos. La piedra del águila, que es un nódulo de limonita, evitaba los abortos y favorecía el parto...

Pasemos a los árboles, arbustos y hierbas, usados tanto en cocimientos para bebedizos, como en aplicaciones tópicas en forma de emplastos o ungüentos. De épocas en que la dendrolatría o culto a los árboles entretenía a nuestros antepasados, proviene, probablemente la curiosa costumbre, descrita en numerosas encuestas etnográficas, de pasar a los niños quebrados por medio de un árbol hendido que formase una horquilla. Las especies preferidas solían ser roble, laurel, sauce o mimbrera. Lo importante es que la ceremonia se llevara a cabo la noche de San Juan, que las ramas del árbol formasen arco o uve y que asistiesen los padrinos; su función era, una vez terminada la operación, atar las ramas entre las que había pasado el niño para que se secasen al cabo de un tiempo. Cuando tal cosa sucedía, el niño se curaba.

En lo que respecta al uso del mundo vegetal en la medicina, no estará de más mencionar tratados antiguos como el escrito por Pedacio Dioscórides que anotó, amplió y comentó el doctor segoviano Andrés Laguna en 1555⁷. Laguna fue un humanista y ferviente defensor de la figura de Galeno y, si bien fue acusado en su época de viajar demasiado y olvidar la práctica de la medicina, su notable trabajo como farmacólogo ha llegado hasta hoy en sucesivas reediciones. Pese a participar, al igual que Rodrigo Zamorano, de una educación tradicional salpicada de supersticiones, consejas y patrañas, Laguna pide a Dios perdón por sus errores y se encomienda definitivamente a la ciencia. Al hablar, por ejemplo, de las cualidades del helecho hembra, cuenta un suceso del que él mismo fue testigo que le exonera de cualquier acercamiento a la superstición: “No puedo disimular el abuso y grande maldad de algunas vejezuelas endemoniadas, las cuales tienen ya persuadido al pueblo que la víspera de San Juan, en punto a la media noche, florece y grana el helecho; y que si el hombre no se halla allí en aquel momento, se cae su simiente y se pierde, la cual alaban para infinitas hechicerías. Yo digo a Dios mi culpa, que para verla coger, una vez acompañe a cierta vieja lapidaria, y barbuda, tras la cual iban otros muchos mancebos y cinco o seis doncelluelas mal avisadas de las cuales algunas volvieron dueñas a casa. Del resto no puedo testificar otra cosa sino que aquella madre reverenda y honrada, pasando por el helecho las manos, lo cual no nos era a nosotros lícito, nos daba descaradamente a entender que cogía cierta simiente, la cual, a mi parecer, se había llevado ella misma en la bolsa...”

En fin, volviendo a las fórmulas de aplicación de bebedizos y pomadas hechos con la raíz, la corteza o las hojas de determinadas especies del mundo vegetal, no me resisto a mencionar los consejos de Avicena traducidos por Jerónimo Cortés. Partiendo de unos versos latinos que encabezan los

⁷ Andrés Laguna: *Pedacio Dioscorides*. Edición facsímil. Barcelona: MRA. 1994

corolarios, Cortés alaba, poniéndolo en boca del sabio...la raíz del tomillo para quitar el dolor de encías y dientes y mantenerlos limpios, el uso de la ruda para lavarse los ojos y ver mejor, la prudencia en la administración de la sal en las comidas, lo oportuno de tomar alguna nuez después de comer pescado, la conveniencia de comer pan con la masa bien leudada, bien cocido y después de haber esperado a que se enfríe, los beneficios del vino tomado con moderación, la siesta sin llegar al sueño pesado y un ligero paseo tras la cena, lo indicado de los cocimientos de hinojo, verbena, celidonia y rosa, la bondad del grano de mostaza cogido en luna menguante porque –escribe– “purga la cabeza y con su mordacidad hace estornudar y saltar las lágrimas y destilar la reuma por las narices”, además de desopilar el hígado y el bazo, curar la tiña, la perlesía, ayudar a la digestión y deshacer las arenas y piedras de la vejiga...Termina bendiciendo a la salvia (cur moriatur homo, cui salvia crescit in horto?, ¿Cómo se puede morir un hombre al que le crece la salvia en su huerto?) y recomendando la hierbabuena para las lombrices, contra la mordedura de perro rabioso y de alacrán y como triaca de cualquier veneno. Todo ello entre la tradición, la costumbre, la experiencia, la magia y la superstición.

Esa misma magia y superstición, que había mencionado antes como otro de los motivos en los que se basaban los conocimientos tradicionales acerca de la salud y su cuidado, podrá estar apoyada en creencias sobrenaturales o naturales a las que se contrapondrán remedios físicos o ensalmos. Hasta que Hipócrates vino a sustituir la magia por la medicina natural, el ya citado alunamiento o el fatalismo se imponían sin remedio, según la manera de pensar de los antiguos, para quienes un hada o la genética inevitable eran difícilmente combatibles. Acerca de esto escribía Castillo de Lucas: “No hay duda que la herencia somática (genotipo) influye en el temperamento; los clásicos distinguían la constitución y psicología de los biliosos o coléricos, atrabiliarios, sanguíneos y linfáticos, según el humor predominante; o la reacción endocrina y nerviosa de los modernos biotipólogos, en esquizoides y cicloides; mas también es cierto que el ambiente (fenotipo), por la educación y principios religiosos, modifica el carácter constitucional, prueba de ello es que en los altares hay asténicos, como San Francisco de Asís y pícnicos como Santo Tomás de Aquino; bien dice el refrán que “la sangre se hereda y la virtud se adquiere”, es decir que las condiciones morales hay que esforzarse en conquistarlas, no así la constitución somática; acusa esta influencia ambiental este otro refrán: “cada uno es como Dios le ha hecho...y un poquito peor”; esto corre a cargo de nuestras culpas y no del fatalismo hereditario”.

A pesar de todos estos razonamientos, el mal de ojo o el mal aire se siguen considerando afecciones que escapan al control del afectado y que le pueden llegar por la mala intención de alguien que le quiere dañar o por un efecto caprichoso del destino. En ambos casos el diagnóstico suele estar a cargo de alguien con poderes (saludador, agraciado, compostor, curandero) quien deduce la situación por la reacción de unas gotas de aceite echadas en un recipiente con agua o por las burbujas que se forman al agitar el líquido. La fórmula “dos te lo dieron (refiriéndose a los ojos), tres te lo quitarán, las tres personas de la Santísima Trinidad, que ellas podrán”, era un conjuro aparentemente eficaz que se combinaba con sahumeros (que paliaban el efecto nocivo de la mala sangre o de la mala mirada transmitida) y si es que no habían dado antes resultado medidas profilácticas como la de llevar medias lunas colgadas, la mano de Fátima, la pata del tejón, el coral, la higa o la mano de azabache. Otro mal, el llamado mal de la rosa, en este caso mucho más natural ya que se trataba de una hipoavitaminosis alimentaria, se trataba con un ensalmo y la imposición de manos: “Rosa maldita, ¿cómo fuiste aquí venida?, rosa mal fadada ¿cómo fuiste aquí llegada?: huye mal, al otro lado del mar, que Mengano no te puede pasar y donde yo pongo mis manos, Dios y la Virgen Sagrada pongan las suyas”.

Hechos casuales o accidentes de orden fisiológico, como el estornudo o el zumbido de oídos, podían dar lugar a interpretaciones augurales o a fórmulas de adivinación. El mismo sentido preventivo tenían determinadas prohibiciones que se hacían a las embarazadas como la de no coser para evitar que se enrollara el cordón umbilical, o la de no pasar por encima ni por debajo de cuerdas para evitar que el niño saliera sin frenillo en la lengua, o la de no andar descalza para evitar que el niño salga herniado, o la de no comer fresas para que el niño no salga con manchas, la de abstenerse de liebre para que el niño no salga con labio leporino, etc., etc.

No siempre el estado de buena esperanza era pasivo. Un orzuelo, por ejemplo, podía salir por comer delante de una embarazada o por negarle un capricho, pero se podía uno liberar de él y transmitirlo poniendo un montón de ceniza en el dintel de una puerta para que pudiera ser pisado por otra persona. Aplicación más eficaz era el anillo de oro o la llave sobre el ojo y, usando un remedio más natural, un huevo recién puesto y colocado en el grano. Ya en el campo del curanderismo, haciendo nueve cruces sobre el orzuelo con un diente de ajo (también si el padre de la persona que lo tuviese comía ajo y echaba el aliento sobre el ojo afectado) o con una varita de acebo mojada en agua bendita.

José Antonio Sánchez Pérez, en su obra sobre las Supersticiones españolas⁸, incluye entre las más curiosas relacionadas con la superstición o la ignorancia, las siguientes: "El que quiera curarse de una indigestión no tiene más que bajar una escalera tendido con la cabeza hacia abajo". Y continúa: "Uno de los experimentos de Física recreativa ha servido durante varios siglos como remedio para curar la insolación. La insolación, según la gente, se produce al meterse el sol en la cabeza y para sacarlo se llena un vaso de agua, se cubre con una servilleta de tejido tupido, se coloca invertido sobre la cabeza del enfermo, de modo que esté la servilleta entre el cabello y el vaso boca abajo; se coloca al enfermo al sol y al poco rato el agua empieza a hervir, lo cual es señal de que el sol le va saliendo de la cabeza. Es en realidad un fenómeno curioso ver cómo van entrando en el vaso burbujas de aire a medida que va saliendo el agua a través de la servilleta".

Un catálogo de extraños cuidados podría tomarse de la tradición para remediar el dolor de muelas o dientes. A guisa de ejemplo enumeraré las soluciones avaladas por la superstición contra una mala dentadura, provocada, por cierto –se decía– por la acción de un gusano que roía las raíces. Para prevenir su aparición y desarrollo convenía cortarse las uñas en lunes (otras tradiciones dicen que en sábado, pero casi siempre en día de la semana que no tenga R). Si el gusano ya estaba dentro, el mejor remedio para expulsarlo o acabar con él solían ser unos sahumeros, transmitidos a la boca por medio de un embudo; esos sahumos podían ser de agua o leche hirviendo, de beleño, de acebo y salvia, de centeno majado con azúcar, de incienso o, simplemente, de tabaco quemado. Tampoco era mala solución saltar sobre la hoguera el día de San Juan llevando, eso sí, la boca abierta. Si el gusano resistía y se hacía necesario un tratamiento más tópico, éste podía consistir en un colutorio de vino mezclado con hojas de hiedra, saúco, simiente de pimiento y media cucharada de sal. Otro colutorio, poco recomendable para los aprensivos, por cierto, se podía hacer con los orines de un buey, aunque solían preferirse los de aguardiente o vino, sobre todo si se había dejado cocer con una moneda dentro. El metal, a causa de la dureza que por magia simpática podía transmitir, se utilizaba mucho en esta clase de mejunjes; una moneda muy caliente, un hacha colocada en un carrillo o un mordisco a una cruz de hierro son, en ese sentido, tres antídotos más contra la odontalgia.

Por extraño que nos parezca, muchas de estas prescripciones no están tan lejanas de nuestro ámbito ni de nuestros tiempos. De ello se encargaron libros pseudocientíficos del tipo del titulado *Libro nuevo que contiene botica general de remedios útiles y experimentados*, publicado por Santarén⁹ en Valladolid el año 1828 y que indica una solución para extraer una muela sin molestias; dice: "Para sacar una muela sin dolor. Toma un lagarto vivo, ponlo a tostar en una olla nueva dentro de un hor-

⁸ José Antonio Sánchez Pérez: *Supersticiones españolas*. Madrid: Ediciones S.A.E.T.A. 1948

Valladolid: Imprenta Fernando Santarén, 1828

⁹ *Libro magno...Santarén; Libro nuevo que contiene la botica general...*

no y lo harás polvos. Restrega con ellos la encía del quijar, diente o muela que doliere, ora esté dañada o no, y se ablandará la carne de tal manera que con los dedos, a muy poca fuerza, podrás sacar todos los dientes y muelas sin dolor". Ranas, sapos y lombrices también se utilizaban para frotar, una vez reducidos a polvo, las piezas dañadas.

Por la dureza y por la misma razón mágica del metal, solía servir un cuerno de venado hecho limaduras o quemado en unas brasas. A este propósito no me resisto a copiar lo que dice acerca de los dientes una especie de Catecismo del siglo XVI titulado *Entelechia de todas las cosas*¹⁰, que, por preguntas y respuestas va enseñando al que no sabe; en el capítulo XIII trata de la dentadura y dice:

"-Por qué tenemos dientes?

-Porque se corta con ellos la comida que ha de pasar al estómago. Y porque sirven de resguardo y defensa de la lengua. Y porque con ellos se forma bien la voz.

-¿Por qué tienen los hombres más dientes que las mujeres?

(Y aquí repite un error transmitido por Aristóteles y extendido después por muchos hombres de ciencia, entre ellos San Isidoro en sus *Etimologías*)

-Porque tienen más calor natural, mejor sangre. Y porque son más perfectos que las mujeres.

-¿Por qué sólo los dientes tienen sentido de tacto?

-Porque puedan conocer lo que daña al estómago, lo cálido, seco, agrio, dulce o húmedo.

-¿Por qué nos crecen los dientes y no crece otro hueso ninguno?

-Porque como se gastan, se acabarían si no crecieran.

-¿Por qué renacen los dientes y no renacen los demás huesos si una vez se quitan?

-Porque los dientes los engendra el húmedo nutrimental, que de día en día se renueva. Los demás huesos se engendran del radical en el vientre de las madres y no necesitan de renovarse.

-¿Por qué crecen más aprisa los dientes que las muelas?

-Porque son más necesarios.

-¿Por qué los animales que tienen cuernos (y aquí es donde yo quería llegar) no tienen dientes en las encías de arriba de la boca?

-Porque pasa a ser cuerno lo que había de ser diente."

Pero volvamos a las soluciones mágicas, que habíamos dejado en las que producían el efecto por frotación, siendo las más curiosas las que creen que conviene friccionar la pieza dolorida con el diente de un muerto, o, como recoge el Padre Azkue en el País Vasco, frotar el carrillo con pelos de grano de rosa silvestre. El ajo frotado también se ofrece como una buena solución (más por el ajo que por la friega, supongo), pues este bulbo es uno de los remedios caseros más socorridos. De hecho en algunos lugares lo utilizaban para colocarlo en la muñeca (en "los pulsos", se decía) contraria al lado en el que se tenía el dolor de muelas. Algunos lo dejaban secar en el bolsillo esperando que se extinguiese el padecimiento; este sistema se hacía extensivo a otros objetos que iban desde el diente de un difunto, algún insecto, un puñado de nueces o castañas o una piedrecita, hasta una astilla de la imagen de Santa Apolonia, como sucedía en un pueblo de Guadalajara, donde la mitad posterior de la pobre efigie estaba desgastada por la costumbre de los devotos de arrancar trozos de madera de la talla. Masticar patata, ajo, obleas en vinagre o colocar cataplasmas de pan migado en leche o de harina de linaza eran otras soluciones peregrinas para el caso que nos ocupa.

¹⁰ *Entelechia de todas las cosas*

La prevención de males, particularmente para los niños, por medio de las dóminas o nóminas que contenían escritos es una costumbre tan antigua como la propia historia. Los primeros concilios advierten acerca de la inutilidad de colgar oraciones del cuello de los recién nacidos metidas en pequeños escapularios. La costumbre no ha perdido vigencia y sigue siendo habitual hoy día, entre las familias que van a tener un nuevo miembro, encargar a algunos conventos que todavía lo fabrican dententes conteniendo los cuatro evangelios, la regla de San Benito o escritos sobre la cruz de Caravaca.

De hecho, algunas devociones a los santos por considerarlos reconocidos sanadores cuya intervención en casos apurados había sido contrastada, no estaría lejos de esta superstición de que hablo. Todavía se pueden hallar aleluyas dedicadas a algunos santos en las que faltan algunas viñetas por la costumbre de recortarlas para determinados fines. La figura de San Blas, por ejemplo, acababa hecha una bolita que el enfermo de cualquier mal relacionado con la garganta se tenía que tragar para curarse. Las imágenes de otros santos como San Lucas, San Pantaleón o los hermanos Cosme y Damián se solían pegar sobre la cabecera del enfermo o colocarse en la mesilla con la absoluta convicción de que harían su labor de algún modo. Tal confianza venía avalada por los ejemplarios medievales y otros libros del estilo de la *Leyenda Dorada*, escrita por Santiago de la Vorágine¹¹ y publicada bajo el título *Legendi di sancti vulgari storiado*.

Vorágine publica cuatro milagros famosos que la tradición atribuía a los hermanos médicos, entre los cuales voy a leer el más conocido por ser el más representado en la iconografía religiosa: "El Papa Félix, abuelo cuarto de San Gregorio, construyó en Roma una magnífica iglesia en honor de los santos Cosme y Damián. Un hombre, encargado de la limpieza y vigilancia de este templo, cayó enfermo de un cáncer que al cabo de cierto tiempo le corroyó totalmente la carne de una de las piernas. Cierta noche, mientras dormía, soñó que acudían a su lecho los santos Cosme y Damián provistos de medicinas y de los instrumentos necesarios para operarle; pero antes de proceder a la operación, uno de ellos preguntó al otro:- ¿Dónde podríamos encontrar carne sana y apta para colocarla en el lugar que va a quedar vacío al quitarle la podrida que rodea los huesos de este hombre?. El otro le contestó:-Hoy mismo han enterrado a un moro en el cementerio de San Pedro ad Vincula; ve allí, extrae de una de las piernas del muerto la que haga falta y con ella supliremos la carroña que tenemos que raelre a este enfermo...Uno de los santos se fue al cementerio, pero, en vez de cortar al muerto la carne que pudiera necesitar, cortóle una de sus piernas y regresó con ella; amputó luego al enfermo la pierna que tenía dañada, colocó en su lugar la del moro, aplicó después un ungüento al sitio en que hizo el injerto, y seguidamente los dos santos se fueron al cementerio con la pierna que habían amputado al sacristán y la dejaron en la sepultura del moro. Cuando el sacristán despertó, quedó extrañado al no sentir los dolores que habitualmente le aquejaban; palpóse la pierna que solía dolerle y, como al palparla no notara molestia alguna, encendió una candela y a la luz de ella advirtió que la pierna estaba completamente sana. Su asombro fue tan grande que llegó a sospechar que estaba soñando o que no era él en persona el que se hallaba acostado en aquel lecho...Loco de alegría saltó de la cama, despertó a sus familiares les refirió lo que aquella noche había soñado y les mostró cómo lo que él creía un sueño había sido una realidad pues estaba completamente sano. Hecho público el suceso, algunas personas acudieron al cementerio, abrieron la tumba del moro y comprobaron que al cadáver le faltaba una de las piernas y que junto al resto de su cuerpo se hallaba la cancerosa que los santos habían amputado al sacristán".

Si hablamos de los Ejemplarios medievales, esos libros en los que se ofrecían normas éticas y de comportamiento, los habría de dos tipos: los que relatan hechos aparentemente reales con un fin didáctico y ejemplar, y los que hablan de las vidas de santos con propósitos edificantes. Entre los primeros, por su antigüedad (el que vamos a mencionar es del año 1090) y por la variedad de referen-

¹¹ Santiago de la Vorágine: *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza Editorial, 1928

cias a la salud, yo mencionaría el *Libro de los enxemplos*¹², de redactor anónimo aunque una buena parte de sus 395 ejemplos aparecen ya en la *Disciplina clericalis*, del rabino Pedro Alfonso, también llamado Moshe Sefardi. La pretensión de estas consejas era enmarcar con palabras y paradigmas el límite del comportamiento humano en las situaciones más diversas. Como no podía ser menos, la salud y la enfermedad están casi de continuo presentes en estos textos desde las referencias más peregrinas y absurdas hasta los casos más reales y frecuentes. Como muestra de una de las primeras, leeré esta: “Del que mal consejo diere, nescio es quien lo creyere. Dicen que un hombre simple hobo dolor en los ojos e demandó consejo a un su compadre qué farie para amansar tan gran dolor como tenía. E dijole su compadre: -Sácate los ojos de la cabeza e ponlos en tu bolsa, e dende en adelante non sentirás dolor en ellos...Et este, si creiera este consejo, fuera nescio e perdiera los ojos”. El ejemplo 204 nos narra el caso de un monje cuya principal labor era enseñar a escribir a otros. Tras conseguir que un discípulo casi escribiese como él, es raptado y llevado a Persia. Allí, por su bondad, es pronto apreciado y devuelto a su país, pero el discípulo, envidioso de su éxito basado en la humildad y sencillez, escribió una carta fingiendo la letra del monje en la que invitaba a los Persas a invadir el país. Llegada a manos del emperador, ordenó que se le juzgara y, a pesar de las sinceras protestas del monje, se le cortó la mano y se colgó en la iglesia donde oficiaba todos los días y veneraba a la Virgen. Por su devoción, la Virgen le colocó la mano en su lugar, “ca el que fizo al homme de la nada, te puede restituir la mano”.

Casos similares y abundantes tienen las Cantigas en Loo de Santa María pero excuso, por razones de tiempo traer más ejemplos. Sólo mencionaré para acabar con esta fuente de abundantes tradiciones relacionadas con médicos y enfermos el caso titulado *Infirmas, contrariis est curanda*, o lo que es lo mismo, la enfermedad se cura con las cosas contrarias. Narra el caso del emperador Tito Flavio Vespasiano, quien aquejado de un desfallecimiento de sus miembros no podía ni moverlos. Josefo, el médico e historiador, sugirió que trajesen a un gran enemigo de quien Tito no quería ni oír hablar. Cuando entró en su propio comedor y observó que sus criados le estaban sirviendo exquisitos manjares, ordenó de inmediato que le expulsaran de la sala. Al no obedecer los criados, “tanto se encendió de la ira, que todos los miembros que tenía tollidos rescebieron sanidad”, dice el texto.

La hagiografía es generosa en mencionar santos cuyas existencias tienen que ver de alguna manera con la enfermedad o el sufrimiento; también en describir milagros y acciones de las que devuelven la vida, el más preciado bien, por cuya razón el santo o santa recibe, a partir de ese instante, el encargo de proteger contra determinado padecimiento. Santa Apolonia defiende contra el dolor de dientes y muelas, Santa Lucía contra las afecciones oculares, Santa Agueda contra las enfermedades del pecho, Santa Casilda contra las afecciones relacionadas con el flujo sanguíneo, San Lázaro contra la lepra, San Roque contra la peste...La lista es inacabable. Se llega en algún caso, y recuerdo ahora el del santo apócrifo llamado San Caralampio, a inventar una intervención milagrosísima cuando ya se habían dado por insuficientes los oficios del mismísimo San Roque. En una peste que tuvo lugar en el sureste español a comienzos del siglo XIX, la intervención de San Caralampio fue tan convincente que sus devotos aumentaron en cantidad y las oraciones para encomendarse a él se vendieron en pliegos aquí y allá, propiciando una veneración singularísima que se extendió a América. San Caralampio era el abogado contra la peste, las brujas y toda clase de maleficios, con lo que la relación de enfermedades de las que quedaba uno protegido venía a ser interminable. He visto en muchas ocasiones alguno de esos papeles llevados de pueblo en pueblo por los ciegos y reforzado en su eficacia con la famosa oración de San Benito contra las brujas. En algún caso, sin embargo, el curandero que lo despachaba no dudaba en limitar la duración de los efectos con un escrito de su puño y letra sobre la imagen que decía “Vale por un mes”, marcando claramente una fe-

¹² *Libro de los enxemplos*

cha de caducidad y animando al cliente a volver a por otro papel cuando se extinguiera la eficacia del anterior.

Esto de los papeles con milagrosas cualidades tiene un ejemplo clásico e incontestable en el Responsorio de San Antonio. Con este responsorio y un padrenuestro se alcanzaban las maravillas más insospechadas, desde que apareciera algún objeto perdido hasta que la salud, escondida por la enfermedad o por el mismo demonio, volviera al devoto con renovada fuerza. Los lunarios, como el varias veces mencionado de Jerónimo Cortés, contribuyeron, tanto como los ciegos vendiendo sus papeles y pliegos, a extender y avalar esta devoción a San Antonio de Padua. Veamos lo que dice Cortés acerca del tema:

“Consejo saludable y digno de ser tomado de cualquier pecho cristiano. Siempre que se perdiera alguna cosa, o los astros denotaren ser una enfermedad peligrosa, larga o mortal, será cosa muy acertada acudir a Dios y a sus santos, pues es cierto que pueden reprimir las influencias celestes y dar traza y orden de cómo se hallan las cosas perdidas y hurtadas, como muchísimas veces lo ha hecho el bienaventurado San Antonio de Padua con todos aquellos que con fe y confianza se lo han pedido por medio del verso siguiente”. Y copia el “Si quaeris miracula...” o sea el famoso y tantas veces recitado o cantado “si buscas milagros mira, muerte y error desterrados, miseria y demonio huidos, leprosos y enfermos sanos; el mar sosiega su ira, redímense encarcelados, miembros y bienes perdidos recobran mozos y ancianos...etc. Para remachar la eficacia de estas oraciones, Cortés trae a colación el caso de una señora valenciana a quien se le detectó un cáncer. Tras hacer una novena al santo y quedar sana y libre de la enfermedad, escuchó decir a cierto predicador que muchas veces los trabajos, desgracias y enfermedades eran ocasión a muchos cristianos de ganar el cielo. Movidada por esta consideración, se puso a hacer de nuevo la novena suplicando al santo que, “si la enfermedad que la había quitado había de ser ocasión de ganar ella el cielo, se la devolviese; y acabada su petición, la tornó el mal de cáncer que antes tenía y a pocos días murió”.

En fin, me ha guiado en estas líneas solamente el norte de la etnografía, si bien no he olvidado en ningún momento el dicho que reza “de médico, poeta y loco, todos tenemos un poco”, frase en la que se encierran no pocas verdades. Durante siglos, una selecta y curiosa bibliografía –selecta por lo escasa y curiosa por el interés que despertaba en sus lectores–, vino a cubrir las enormes carencias provocadas por la falta de médicos o la imposibilidad de contar con su presencia. Además de los zaragozanos, que tiraban un poco al bando e igual pronosticaban un nublado que aliviaban el dolor de un callo, hubo también tratados del tipo de los llamados “El médico en casa”, o “La farmacia en casa”, del celeberrimo Doctor Andreu¹³, el inventor de las pastillas contra la tos. Algunos de esos libros todavía pueden ser rescatados de los desvanes y sobrados de muchas casas de pueblo y entre sus páginas conservan papelillos con descripciones de remedios como si fueran recetas de cocina, pues en ellos tienen tanta importancia la leche, los huevos, la carne y la sal como lo podrían tener en cualquier consejo culinario. El Doctor Andreu, que no fue doctor en medicina sino en farmacia, explica en un capítulo de su notabilísimo libro cómo llegó a incluir un producto de la lactuca virosa o lechuga silvestre en su universal antitusígeno: “El lactucario se emplea con éxito como sedante para combatir la tos. Los médicos lo prescriben en píldoras y en jarabes a dosis menores que el tridacio, por ser algo más activo, sin que perturbe en ningún caso las funciones del aparato circulatorio. Debido a los excelentes efectos sedantes del lactucario, preferibles en ciertos casos a los del opio, preparo especialmente este zumo por procedimientos propios desde el año 1866, para emplearlo como expectorante y calmante de la tos en la fórmula de la Pasta Pectoral, de efectos infalibles, que lleva mi nombre, cuyo específico es conocido universalmente y de un modo especial en toda Europa y América, donde su uso continúa cada día en aumento y se va extendiendo además por todos los países civilizados”.

¹³ Doctor Andreu: *La farmacia en casa*. Barcelona: Edhasa, 2002.

De la mano del Doctor Andreu, quien ya en su vejez recomendaba como mejor somnífero tener muchos quebraderos de cabeza porque uno distraía al otro y acababa tranquilizando al paciente, concluiré este capítulo en el que espero que mis muchas preocupaciones por no olvidar detalles acerca de la salud en la tradición, no hayan servido para hacer dormir a nadie.

El sexo

“El hombre que espante, y la mujer que encante”



EL EROTISMO EN LA LÍRICA TRADICIONAL

Al comenzar a preparar este capítulo me preguntaba si podría evitar el amparo o la solución fácil de los tópicos, tan abundantes y tan estériles para éste como para cualquier tema. Se habla (y creo que sin razón) de épocas oscuras -cierto que unas lo han sido más que otras-, de paganismo -como si sólo los paganos pudiesen tener una deidad que simbolizara la pasión amorosa-, o de zafiedad, para referirse a la escasez de coplas acerca de este asunto, a su origen antiguo y por tanto presuntamente "salvaje" o a la impresión desagradable que puede provocar en algunas audiencias actuales la escucha de determinados términos, fuera del ámbito y del momento que los propiciaron. Ciertamente que los paganos (y no olvidemos que ese término ya sugiere lo rural y por tanto lo conservador) ya conocieron y apreciaron el mundo de la sensualidad, pero no hicieron de él, como vendría a hacer después el Cristianismo, una fuerza contraria a lo espiritual¹ y por tanto algo que debía ser rechazado esencialmente o puesto en cuarentena por contagioso y contaminante. No se crea, sin embargo, que defiendiendo ese tipo de insulsa libertad exenta de un acicate tan fecundo para la creación como la censura. ¿Qué habría sido de la literatura sin ese obstáculo que, aun siendo un evidente estorbo, contribuyó en tantas ocasiones a elevar el nivel imaginativo o a utilizar el ingenio aplicando eufemismos y metáforas allí donde no era posible decir directamente lo que se quería? ¿Qué sería de los cuentos y canciones tradicionales sin esas referencias a los comportamientos no ejemplares de frailes y monjas; sin esas veladas alusiones a zonas o miembros del cuerpo humano cuya simple recordación decían que empecataba? Bienvenidas sean, pues, las prohibiciones si existe la posibilidad de sortearlas con ironía y desenfado. Soy partidario, por tanto, de la imaginación y del talento creativo que genera la transgresión inteligente, aunque no del uso (más bien abuso) que se hace en estos tiempos de aquellas coplas, canciones o romances que, pasado ya el momento adecuado para su utilización, incurren en el mal gusto y devalúan un producto tan fresco como original.

Para adentrarnos en el mundo del folklore y conocer mejor la importancia del erotismo en ese entorno convendría detenernos antes en los umbrales de lo tradicional y recordar los mecanismos que hacen posible el milagro de un repertorio antiguo y al mismo tiempo moderno, que hunda sus raíces en el tiempo y que, sin embargo, retoñe cíclicamente. Pese a la fuerza que todavía tiene, sobre todo entre algunos estudiosos, lo romántico, van imponiéndose día a día criterios más racionales a la hora de contemplar el proceso de creación y difusión de coplas y canciones. La introducción de elementos novedosos en el repertorio tradicional ha existido siempre, pese a lo que piensen algunos puristas mal informados, si bien la asimilación del nuevo material se producía antes de forma paulatina y sin excesivas presiones; el predominio del repertorio antiguo sobre el moderno controlaba, por medio de un inteligente y eficaz desequilibrio, las incorporaciones de material, de modo que lo nuevo nunca llegaba a ahogar a lo ya contrastado por el tiempo y el uso. Tanto la conservación co-

¹ Cfr. S.Kierkegaard: *Los estadios inmediatos o lo erótico musical*. Buenos Aires: Aguilar, 1973. p.62

mo la introducción de novedades dependía, fundamentalmente, de una persona a la que se le podría conceder el grado de especialista, aunque ello provoque el rechazo de quienes prefieren, por comodidad, seguir pensando en un tipo de creación colectiva. La creación es, naturalmente, individual y tanto la calidad como el grado de originalidad dependen, por lo general, de la persona que ejecuta ese acto; una vez que el tema se ha inventado existe una recreación cuyo resultado sí que se podría denominar colectivo, en el sentido de que es variado o alterado por diferentes individuos de una colectividad. Las versiones, con sus correspondientes variantes, van dando fuerza así a un material que nace de una mente singular, pero que sólo adquiere el sello de lo representativo en la difusión y uso colectivos.

Creo, pues, que todos los ejemplos que voy a ofrecer tienen su toque individual, verdad de Perogrullo que no merecería ser comentada si no fuera acompañada de la advertencia correspondiente: El individuo que los ha producido es un especialista en ese tipo de creación, con un grado de preparación o conocimiento superior al que suele tener la mayoría de individuos de la comunidad en que vive y desarrolla su actividad. Esto lo vamos a comprobar observando el elevado número de recursos, metáforas y símbolos que aparecerán en las muestras que he seleccionado y que iré comentando. Hay, por supuesto, imitaciones de los clásicos; hay, también, atinadas "vueltas a lo erótico" de versos que nada tenían que ver con lo sensual; pero hay, finalmente, un caudal abundantísimo de términos certeros que dan como resultado estrofas cuya autoría sólo se puede atribuir a un vate versado e ingenioso capaz de condensar o describir en pocos versos aquello que va a provocar o ya ha provocado la pasión amorosa.

Para empezar, vamos a repasar los elementos que constituyen o pueden constituir la fuente de inspiración para ese poeta apasionado; tras la consulta de una completa bibliografía y de un considerable archivo sonoro he podido constatar que el cuerpo humano, y en particular algunas zonas consideradas tradicionalmente en nuestra civilización como erógenas, predomina ampliamente sobre cualquier otro tema, aunque no podemos echar en olvido las prendas que, por su proximidad o roce con las susodichas zonas, despiertan la imaginación y ayudan a inspirarse.

Sobre el cuerpo, considerado de forma global, he seleccionado dos muestras, ambas con gran tradición:

El cuerpo de una mujer / es parecido a una huerta
que tiene la noria en medio / y el peregil a la puerta.

El frescor y la privacidad son dos cualidades que veremos referidas al órgano sexual femenino a lo largo de la exposición y que, parece, lo hacen más apetecible a los ojos del varón; el huerto como algo privado y recóndito y la noria regando y transmitiendo una sensación de humedad y limpieza; en lo que respecta al peregil comparado con el vello pubiano, ya veremos algún otro caso más adelante.

El segundo ejemplo pertenece a un texto difundido a través de pliegos por toda la geografía septentrional española, que responde al título de "El jilguero"; con desparpajo, el autor lanza un alegato en contra del matrimonio legalmente constituido y, con un machismo rayano en la misoginia, concluye que la mujer no tiene firmeza y que sólo es capaz de responder a los impulsos del hombre. El fragmento es éste:

Mientras he estado en la iglesia / no he estado atento a la misa
que he estado mirando atento / aquella nieve maciza.²

² Joaquín Díaz y Luis Díaz: *Cancionero de Palencia II*. Valladolid: Institución Tello Téllez de Meneses, 1983. p.125

Lo macizo, por sólido y duro, se ajusta a una de las cualidades del cuerpo de la mujer preferidas por los hombres: la carne apretada. Por otra parte lo ebúrneo, lo marfileño, lo nacarino, lo níveo, despiertan asimismo el apetito por su cualidad de blancos y, consiguientemente, de ocultos al sol y por tanto a las miradas; de nuevo el atractivo de poseer lo que otros no pueden.

Las creaciones sobre el pelo, la cara, los labios, etc, abundan, si bien no suelen tener otra intención que la de describir la belleza y el encanto de esas partes, que se convierten así en motivos de admiración. Ojos negros, pestañas negras y largas, pelo moreno o rubio, van formando el retrato ideal de la amada sin más. Hay casos excepcionales, como el de Delgadina, por ejemplo, en el que la cara de la joven despierta la libido del padre:

-Qué me mira, padre mío, / qué me mira usted a la cara?
-Te miro yo Delgadina / que has de ser mi enamorada.

Inclinación que se ve confirmada posteriormente por una frase de la propia madre de Delgadina cuando dice:

que por tu cara bonita / me encuentro yo malcasada...

Otro romance incestuoso, el de Amnón y Tamar, repite el caso:

Si eres mi hermana, que seas, /no haber nacido tan guapa...

Lo que nos hace pensar en un posible pudor del poeta que describe, sí, el incesto, pero no se atreve a imaginar que la causa haya sido otra que una interpretación desviada o enfermiza de esa mirada, teóricamente pura, con que suelen observarse los consanguíneos.

Desviación cercana al fetichismo parece ser también la expresada en aquel estribillo que dice:

Esos peines que peinan tu pelo / no son de oro que son de cristal,
cada vez que les miro y les veo / se me van (siete veces).
Se me van las cabras al sembrado / sale el guarda y me denuncia a mí,
tós los casos que a mí me suceden / es por ti (siete veces).

Irse las cabras es expresión antigua para describir la eyaculación involuntaria:

Al pasar el arroyo / te vi las bragas
y como eran verdes / se me fueron las cabras.

Camilo José Cela recurre a un poema de Bretón de los Herreros para ilustrar la frase en su *Diccionario del erotismo*³:

Me abalanzo a la linda zagala / anhelando saber si era virgen
la remango con fiera sintaxis / hasta hallar de la orina el origen
ella grita, cocea y pateo / y las cabras se van en el íterin.

³ Camilo José Cela: *Diccionario del erotismo*. Barcelona: Grijalbo, 1982, p.557

Pero como digo el pelo, los ojos, la nariz, los dientes, e incluso los labios suelen generar una lírica blanda y habitualmente exenta de erotismo. Por ejemplo, los versos

Un pajarito alegre / picó en tu boca
pensando que tus labios / eran dos rosas⁴

comparan el aroma de la flor, tal vez el color o la dulzura, con la boca de la amada; en estos otros, sin embargo, ya se puede atisbar un impulso erótico:

Ayer te vi presinar / mis ojos fueron testigos;
quién te pudiera besar / donde dices "enemigos"

constituyendo el simple acto de persignarse y rozar la comisura de los labios con los dedos en forma de cruz, un estímulo para la imaginación del poeta.

Otro caso distinto es el de los pechos, siempre en plural como es lógico, excepto cuando se quiere describir poéticamente el espacio físico que da albergue al sentimiento. Los pechos, sobre todo los de piel delicada, despiertan el deseo:

Quién fuera clavito de oro / donde cuelgas el candil
para ver tus pechos finos / cuando te vas a dormir.

En cuanto a las formas, creo que se prefieren las opulentas

Esas tus dos tetas / son dos fuentes de agua
donde yo bebiera / si tu me dejaras

seguramente porque es una parte del cuerpo que distingue claramente a un hombre de una mujer, y por tanto un símbolo netamente femenino además de una fuente de placer para el varón. Por eso, cuando el instrumentista que toca el pandero es un hombre (cosa que ciertamente no es habitual) quiere dejar clara tal circunstancia con una seguidilla como ésta:

Como no tengo tetas / como vosotras
se me cae el pandero / hasta las pelotas⁵

Son por tanto los pechos prominencias que diversifican los sexos y también dulce almohada para la cabeza cansada del amado; así al menos parece proponerlo la dama que tienta al rústico pastor con sus encantos físicos en aquel famoso romance:

Pastor que estás en el monte / y duermes con los helechos
si te casaras conmigo / durmieras entre mis pechos...

oferta que no parece suficiente al pastor para abandonar su ganado, ni aunque se la den adobada con los atractivos añadidos de la blancura o de la primicia:

⁴ Agapito Marazuela Albornos:

Cancionero de Castilla. Madrid: Diputación de Madrid, 1981. p.295

⁵ Miguel Manzano: *Cancionero Leonés*.

León: Diputación de León, 1988. n.112

Mira qué pechos más blancos / que jamás han dado leche.
 Contesta el buen del pastor: / -A un perro que se los echés⁶

Otro aspecto formal que parece caracterizar a la mujer es el de la cintura estrecha

Esa tu cintura / delgadita y fina
 parece la vara / que es de la justicia⁷.

Las mozas, que conocen el gusto de los mozos

Dicen que no me quieres / porque no tengo
 la cintura delgada / y el pelo negro⁸

se esfuerzan por ajustar las prendas para estrechar el talle y dar prominencia al busto, cualidades que, junto con la flexibilidad, parecen despertar en el vate rural los más encendidos elogios

Al pasar el río, madre, / me agarré de una mimbrera,
 mejor me hubiera agarrado / de una mocita soltera⁹.

La vara de mimbre es, pues, la metáfora más frecuente y feliz para describir el talle de una mujer

Tu talle madama / criado en ribera
 todos van a verle / en la primavera

aunque la dama misma, cuando crea poesía recurre a un tópico similar para definir el tipo de cintura que prefiere en el varón: fina y estilizada.

Dama que sale al balcón / y luego se mete dentro
 hace pecar a los hombres / en el sexto mandamiento.

¿Qué tendrá la imaginación que funciona mejor cuanto menos ve? El deseo se acrecienta al impulso de las figuraciones

Quién fuera clavito de oro / donde cuelgas el candil
 para verte desnudar / y a la mañana vestir,

anhelo que toma forma e invita a especular

Ya sé que estás en la cama / ya sé que durmiendo no
 ya sé que tienes la mano / donde el pensamiento yo,

acrecentado a veces por la ilusión del premio ansiado

La noche que voy a verte / siempre voy con alegría
 porque voy con la esperanza / de ser tuyo y tú ser mía.

⁶ *Ibíd.* 114c

⁷ Marazuela. *Op.cit.* p.288

⁸ Manzano. *Op.cit.* n.615b

⁹ Antonio José: *Colección de Cantos populares burgaleses*. Madrid: Unión Musical Española, 1980. n.59

Me atrevería a asegurar, sin embargo, que la emoción del cortejo, el juego amoroso, es, por lo menos, tan atractivo como el propio fin que se va persiguiendo.

Ya estamos llegando / a partes ocultas
y ahí quiero llegar / si no te disgusta.

Y ahí vamos a llegar indefectiblemente, pues es tan abundante el número de términos con que se describen las partes del aparato genital, tanto el femenino como el masculino, que es motivo de parada forzosa y fonda gozosa.

Y empezaremos por comentar uno de los sobrenombres más frecuentes con que se conoce la vulva, el conejo, tal vez por semejanza externa, como apunta Cela en su Diccionario¹⁰, tal vez -diría yo también- por la similitud entre las armas que dan muerte y vida a ambos

Mi mujer me lo decía /-¿Cuándo te volverás viejo
que no quiero que le tires / tantos tiros al conejo?¹¹

o incluso, al menos, por la reminiscencia cinegética que lleva aparejado el empeño por llegar a la pieza e intentar cobrarla

¿Quiere usted cuidarme /un huerto que tengo
que aunque no es muy grande /tampoco es pequeño
en el cual se crían / bastantes conejos
y toditos salen / con el rabo tieso?¹²

Y es que este animal, por animal, por lo peludo, por lo juguetón, por el movimiento de su hocico al roer y por la facilidad con que endereza el rabo en circunstancias extraordinarias, bien se ha ganado la comparación desde el tiempo de los latinos, quienes, para más abundamiento, encontraron un encadenamiento fónico entre cunnus y cunniculus.

Ahí lo tienes a medio pelar / el conejo bajo el delantal.

El delantal, emblema protector para ella y atolladero para él donde se detienen los impulsos y se vislumbra el espejismo

Debajo del delantal / tienes un pulido tordo (de nuevo el animal)
las alas las lleva negras / y el pico lo lleva rojo.

Y es que son muchas las ocasiones en que el color sugiere fantasías. No por otra razón surge esta especie de trabalenguas

La Tomasa cuando amasa / sin chaqueta y sin jubón
se echa pedos en la masa / y se rasca el pimentón¹³

¹⁰ Cela: *Op.cit.* p.308

¹¹ Kurt Schindler: *Folk Music and poetry of Spain and Portugal*. New York: Hispanic Institute in the United States, 1941. n.102.

¹² José Palomar Ros, María Pilar Chinarro y Pilar Escuder: *Antología de jotas de la provincia de Teruel*. Teruel: Colegio Universitario de Teruel, 1985. n.1423

¹³ *Ibid.* n.1360

que refrenda esta otra copla:

Una vieja muy revieja / más vieja que san Antón
llevaba las uñas rojas / de rascarse el pimentón.

Pues es el color, insisto, el que sugiere la equiparación, y no el hecho de ser el pimentón el polvo que se obtiene de machacar el pimiento seco. Ejemplos no faltan, eso sí que es cierto, en que los frutos de la tierra, por su configuración o por su frescura y lozanía, invitan al símil:

En el medio de este pueblo / hay una lechuga de oro,
pena de la vida tiene / el que se coma el cogollo.

Es el cogollo, pues, en el sentido de parte central -por tanto importante- y más tierna de la planta, el colmo de la apetencia, aunque sólo sea en la ficción:

En medio de este aposento / hay una lechuga de oro,
con permiso de sus padres / voy a cortarle el cogollo.
-El cogollo cortarás, / majo, de la fantasía;
el cogollo cortarás / pero la lechuga es mía¹⁴.

De modo que, así como el cogollo significa la exquisitez deleitosa,

En tu huerto me senté / a comer una lechuga
y en el cogollo encontré / lo mejor de la verdura,

también la antítesis de lo sabroso y fresco tiene cabida, cuando lo requiere el guión, en una copla tradicional, provocando el consiguiente rechazo:

Quien te comió la lechuga / que te pague la ensalada,
no es justo que yo te pague / lechuga tan deshojada¹⁵.

Pasemos por alto el tomate y otros productos hortícolas, como el perejil, que son, según vimos antes, referencia obligada cuando se quiere sugerir lo regado y lo fértil

Dámelo perejilera / que te lo vengo a pedir
que tengo la salsa puesta / y me falta el perejil¹⁶.

No sólo por estas cualidades sino por su dulzura, se compara al órgano femenino con otras frutas azucaradas

A tu madre le he visto / la tomatera
a tu padre el pepino / y a ti la pera.

¹⁴ Marazuela: *Op.cit.* p.371

¹⁵ Manzano: *Op.cit.* n.487

¹⁶ Palomar: *Op.cit.* n.1316

o

Tu madre me pegó un palo / tras el palo dos patadas
 porque me pilló contigo / comiendo brevas peladas.

Las uvas, por ejemplo, son también, tal vez porque su jugo vigoriza y reanima, objeto de comparación:

Debajo del delantal / tienes un racimo de uvas
 con permiso de tus padres / voy a ver si están maduras¹⁷

Naturalmente por extensión la parra y el majuelo tienen el mismo tratamiento:

Tu madre me quiere mucho / porque le guardo la viña,
 no sabe la pobre vieja / que soy el que la vendimia.

Tal vez por eso, desde antiguo un proverbio convertido en canción dice:

Nadie plante su parra / junto al camino
 que viene un pasajero / y coge un racimo.
 Coge un racimo / y ¿a qué se obliga?
 a vendimiar la parra / toda la vida¹⁸.

En el mismo sentido, aquel romance que dice:

La mujer bonita / majuelo temprano
 no todas las uva / se las come el amo¹⁹.

Fruto de la tierra es también, aunque de seco, la cebada, cuya recolección puede revestir en ocasiones una intención erótica:

Aunque no soy segador / morena, me atrevería
 a segarte la cebada / que entre las piernas tenías²⁰

más aún cuando esa cebada es de senara y por tanto regalo del amo (del ama en el caso del romance de la Bastarda y el segador):

-¿Qué me quiere usted, señora, / que tan deprisa me llama?
 -Diga usted, buen segador, / ¿puede segar mi senara?
 -Esa senara, señora, / ¿dónde la tiene sembrada?
 -Ni está en cerro ni está en bajo / ni en callejón ni en cañada
 que está entre dos columnas / que la sostiene mi alma.
 -Esa senara, señora, / no está para mí el segarla
 es para duque o marqués / de los más ricos de España.
 -Síégala, buen segador, / que yo te daré la paga.

¹⁷ *Ibíd.* n.1320

¹⁸ Bonifacio Gil: *Cancionero del Campo*. Madrid: Taurus, 1966. p.88

¹⁹ Bonifacio Gil: *Cancionero Popular de Extremadura*. Badajoz: Diputación Provincial, 1961. Vol.I, p.24

²⁰ Alejandro Céspedes: *Canciones y danzas de nuestra tierra*. Burgos: Federación de empresarios, 1986

A la una de la noche / ha echado mano a segarla.
 -Diga ustedé, buen segador, / ¿qué tal vamos de senara?
 -Ya llevo siete gavillas / y ahora voy con la manada²¹.

Otro símil afortunado y frecuente es el que compara la vagina con un pozo, por lo profunda, oscura y fresca:

Algún día fuera yo / el que tu jardín regaba
 y ahora veo que cualquiera / de tu pozo saca agua.

O aquellos versos que recuerdan que la precipitación no es buena para nada:

Debajo del delantal / tienes un pozo muy hondo
 donde se cayó mi hermano / con las alforjas al hombro.

O aquellos otros que parecen extraídos de un tratado de topografía:

Todas las mujeres tienen / el ombliguito redondo
 y un poquito más abajo / tienen un pozo sin fondo.

Por lo oscuro y lo profundo, a veces se lo compara con una mina:

Una vez que fui minero / y en tu mina trabajé,
 otro trabajó primero, /que yo abierta la encontré.

Por lo oscuro y por el recorrido, también a veces es chimenea:

Dicen que Javiera tiene / un novio de mucho rumbo
 ya era hora que saliera / de esa chimenea humo.

Y solamente por lo lóbrego:

Todas las mujeres tienen / en la tripa un cuarto oscuro
 por eso los hombres llevan / una vela junto al culo.

En otras coplas es recipiente con tinta, donde el varón pretende mojar:

Debajo del delantal / tienes un tintero negro
 déjame meter la pluma / que soy escribiente nuevo.

Y sólo recipiente en esta otra:

Ay madre que me lo han roto / el cantarillo en la fuente.
 Yo no siento el cantarillo / sino qué dirá la gente.

²¹ Bonifacio Gil: *Cancionero Popular de Extremadura I*, Badajoz: Diputación Provincial de Badajoz, 1956, p.44

A veces semeja una horma:

Quando la música toca / el tambor y los platillos
se les calienta a las mozas / el molde de hacer chiquillos²².

O es calzado, donde el varón espera encontrar reposo para su pie cansado, y sólo halla apreturas:

Antes cuando te quería / te daba zapato de oro;
ahora que ya no te quiero / chúpale la cola al toro.

No voy insistiendo, por conocidas, en las referencias poéticas que la Edad Media o el Renacimiento podrían aportarnos para estudiar comparativamente la poesía de tradición oral y la de autor o Cancionero conocidos, pero no puedo dejar de recordar, en el caso del calzado (pene o vulva según se recurra a su forma o su funcionalidad) aquel cuento tradicional de La Cenicienta ("La marrana cenicienta", en la tradición peninsular) cuya trama concluye con el episodio del zapato que el príncipe calza por fin a su amada.

Para ir concluyendo este breve glosario mencionaré, sólo de paso, que algunas coplas parecen describir gráficamente el carácter de ambrosía o alimento de los dioses que para el varón puede tener el sexo femenino, tal como se aprecia en este Retrato o Padrenuestro erótico recogido en un pueblo de la provincia de Valladolid:

Ese tu coño / es de dulce y miel
donde yo bebiera... / de los siglos, amén.

Para una sociedad cristiana como la nuestra, la sensualidad (ya lo he apuntado) es un vector contrario a la espiritualidad, por ello ha representado lo erótico muy a menudo el papel de lo malo, lo perjudicial, desde el momento en que hace incurrir al individuo -hombre o mujer- en el pecado. En ese sentido se expresan las dos coplas siguientes, la primera de las cuales compuso "Lin, el airoso", rabelista de Reinosa famoso por lo sicaléptico y original de su repertorio:

Las mozucas de Reinosa / cuando se van a bañar
lo primero que se mojan / es el pecado mortal.

La segunda dice:

Debajo del delantal / tienes el infierno ardiendo
déjame meter la mano / aunque me quemé los dedos²³.

Ante esta pasión y este ardor que desafían donjuanesca la salvación del alma, no desentona la copla con que termino este apartado:

Si en el quinto no hay perdón / y en el sexto no hay rebaja
ya puede nuestro Señor / llenar el cielo de paja²⁴.

²² Palomar: *Op.cit.* n.1308

²³ *Ibid.* n.1318

²⁴ Manzano: *Op.cit.* n.422

Sería absurdo pensar que la invención de coplas sobre estos temas fue privilegio del varón, sobre todo teniendo en cuenta que era fundamentalmente en los bailes o veladas donde nacían y se difundían tales versos y que eran también cantoras y pandereteras quienes los creaban e interpretaban; entre los especialistas en el medio rural abundaron y aun predominaron las mujeres, pero sería asimismo injusto achacarles toda la literatura que haya suscitado el aparato genital masculino. Es más, los hallazgos más divertidos llegaban a veces sin esperarlo (y menos aún viniendo de quien venían); es conmovedora la inocencia con que aquel anciano párroco de la comarca donde vivo, para mantener el orden y la circunspección en la procesión, insistía en que las mujeres debían de situarse a los lados bien abiertas y los hombres en el centro con el cirio bien tieso. Ante semejantes recomendaciones uno se explica que hayan aparecido coplas como ésta:

Si quieres vivir alegre / cásate con un cerero
y verás cómo te pone / la vela en el candelero.

Claro que la vela fue, tradicionalmente, uno de los vocablos preferidos a la hora de denominar metafóricamente al pene, no sólo por su similitud formal y por su ejemplar rigidez, sino por estar compuesta de esperma, que aunque se hubiese extraído de la cabeza del cachalote alumbraría, al fin y al cabo, más de una ilusión venérea.

Por su tiesura y dureza fue también la porra un objeto aludido en multitud de versos, sobre todo teniendo en cuenta la antigua costumbre de utilizar una cayada para declararse, cayada que era introducida en casa de la novia por la gatera o por la ventana; si el palo salía volando a los pocos momentos ya podía despedirse el pretendiente, pero si quedaba dentro tenía los mejores augurios para llevar a buen término el cortejo. A esta circunstancia intencionadamente ambigua se refiere la copla siguiente:

Ayer tarde te metí / la porra por la gatera
a ver si ya te decides: / porra dentro o porra fuera.

Por la dureza también y porque penetra, y aquí insistimos en el caso de la mina que ya nos ocupó anteriormente, se compara al pene con un barreno o una barrena.

Estando aforando un tiro / se me torció la barrena
y al acordarme de ti / se me enderezó, morena²⁵.

Entre los mozos de muchos pueblos castellanos se solía mantener la costumbre de dedicar unos versos ("refranes" los llaman en algunos sitios) los chicos a las chicas el día de san Antón. En Mucientes, pueblo de la provincia de Valladolid, hace años, un especialista inspirado del lugar compuso esta relación:

Adiós san Antón bendito / y hasta el año venidero
que me guardes a esa chica / para taparla el "bujero";
si no lo tapo con barro / lo taparé con cemento,
para hacer esos chapuces / necesito poco tiempo;
son pocas las herramientas / que hacen falta para hacerlo:
sólo un buen nivel de bolas / y llevar un buen barreno.

²⁵ *Ibid.* n.282

Aún he de mencionar, por su calidad de duro y por su dulce fruto, un árbol que ha sugerido también con frecuencia el parangón:

El cura de Sinovas / duerme en el suelo
 porque rompe las mantas / con el ciruelo²⁶.

Todavía recuerdo que, entre los versos sicalípticos con que se excitaban nuestras mentes colegiales, estaban estos que voy a leer, plagados de la Venus picaresca por algún amanuense caliente:

Un prior aficionado / a ciruelas, fue de intento
 a visitar un convento / de monjas que habían criado
 un ciruelo corpulento.
 Y las monjas con candor / viendo que no iban al suelo
 al darlas con un pañuelo / preguntaban: -Señor prior
 ¿le meneamos el ciruelo?

A veces, por el contrario, es la cualidad de elástico lo que sugiere la comparación. Recordemos aquella copla que dice:

Cuando me parió mi madre / me parió encima la artesa
 me dejó la tripa fuera / y ahora se me pone tiesa.

La carne embutida ha sido, por razones que no creo preciso explicar pues juzgo al alcance de cualquiera, campo abonado a la hora de establecer paralelismos. Fijémonos en los versos de un pliego de cordel aparecidos a comienzos de siglo titulado "El que metió la cabeza", donde se cuentan las desventuras de un mozo que, vehemente y apasionado, va a rondar a su amada; excitado por las primeras caricias entra en acción olvidando que a ambos les separa una reja²⁷:

Dando las once en la villa / el mozo se presentó
 y se acercó a la ventana / y a su serrana llamó.
 La novia estaba despierta / y al momento lo sintió;
 corriendo abrió la ventana / y con ansia lo abrazó.
 El la dice:-Prenda mía / déjame un rato, por Dios,
 que tape yo la ventana / y gozaremos los dos.
 Se sacó el novio dos clavos / que en el bolsillo llevó
 cogió un canto como un puño / y en la pared los clavó.
 Colgó de ellos una manta / y debajo se metió
 diciendo a su serranita: /-Ya estamos solos los dos.
 Por un cuadro de la reja / él la cabeza metió;
 la idea era meter todo / pero el cuerpo no cogió.
 Su serranita le dice: /-Ungüento de mi dolor,
 si no estuviera la reja / mascaba tu salchichón.
 Con las caricias aquellas / el novio se calentó
 y se puso tan ardiente / que al momento se voló...

²⁶ Antonio José: *Op.cit.* n.144

²⁷ "El que metió la cabeza. Fatigas que pasó un pobre novio al darle un beso a su querida por meter la cabeza por una reja y no poderla sacar, hasta que un maestro herrero tuvo que operar, caso

ocurrido en el pueblo de Solana, provincia de Ciudad Real". S.I.,s.f.

Abro un paréntesis para contar las consecuencias del vuelo: Un herrero tiene que intervenir, con la rechifla consiguiente, para rescatar al intrépido y fogoso mozo:

Tan ensangrentado iba, / el pobre tanto sufrió,
que ya no lo reconoce / la madre que lo parió.

Mencioné antes la escopeta como arma adecuada y preferida por el hombre para dar caza al conejo y traigo ahora a colación el cañón, por ser de acero, por tanto duro, y por disparar:

La noche que me casé / yo creí que me moría
al ver entrar en mi cuerpo / un cañón de artillería.

Por ser de hierro fundido e incluso por utilizarse para dar la campanada, podremos recordar ahora el badajo:

Mozas del barrio de arriba, / mozas del barrio de abajo,
si me enseñáis la campana / yo os enseñaré el badajo²⁸,

Porque se toca, o porque se usa, muchas veces se le denomina al pene "instrumento":

Junté la tripa con Juana / y le metí el instrumento
ella se quedó eclipsada / y yo me fui tan contento²⁹.

Con el sentido de algo punzante podrían apuntarse los dos siguientes, aunque por lo rebuscado del primero parece más un recurso forzado por la rima:

Si te pregunta tu madre / quién te rompió las enaguas
le contestas que tu novio / con la punta del paraguas.

En cuanto al segundo, tal vez se podría atisbar incluso una velada intención satírica, pues el término "pirindolo" tiene connotaciones de adorno:

Esta es la tonadilla / que trajo un fraile,
fraile Francisco, / Francisco fraile,
que descalzo y desnudo / va por la calle.
Dejádmelo solo / con su pirindolo
que lo quiero ver bailar / saltar y brincar
y dar vueltas al aire.

Finalmente, por su simbolismo formal, citaré dos voces más, "rabo" y "nabo", ambas abundantemente utilizadas en este tipo de literatura anfibológica:

El mandil de Carolina / tiene un lagarto pintado
cuando Carolina baila / a Martín le encrispa el rabo...

²⁸ Palomar: *Op.cit.* n.1371

²⁹ *Ibid.* n.1348

Acerca del nabo recuerdo un cuento popular que viene muy a propósito pues finaliza con unos versillos cantados que lo mencionan:

"Pues, las monjas de Fuensaldaña tenían un hortelano que no le daba de sí, el hombre, pa pagarles la renta, y lo debía. Y ellas no sabían cómo decírselo, y como era sacristán, "pues se lo vamos a decir por el órgano". Así que la mandadera se lo dijo al sacristán:

-Le van a pedir la renta po`l órgano.

Conque en misa empiezan:

-Hortelaniño que riegas la huerta
hace tres años que no pagas renta.

Y el sacristán contestó

-Si el pepino se me nace
y el nabo se me endereza
el primer agujero que tape
el de usted madre abadesa".

En el mismo sentido, la copla que dice:

A la Rosario / la han encontrado
debajo el puente / pelando nabos,
pelando nabos / cascando nueces
a la Rosario / ya van tres veces³⁰.

Otros vocablos como "minga":

Cuando paso por tu puerta / tu madre me llama feo
si me lo vuelve a llamar / saco la minga y la meo

procedente del latín o "llave", que tan frecuentemente se utiliza en el refranero y en el romancero con el sentido de pene, objeto férreo que entra en la cerradura, vendrían a completar este breve recorrido, no exhaustivo pero sí bastante significativo, de los términos con que se designan el aparato genital masculino y el femenino. Aún deberíamos tocar (y dicho sea en este caso con perdón de la expresión) los testículos, llamados popularmente "poulain" en francés, "mula" en portugués y "potra" en español:

El cura de Sinovas / tiene una potra,
cuando monta a caballo / se le alborota³¹.

Hemos mencionado ya la voz "pelotas" y daremos dos expresiones más, huevos y colgaduras, amén de la archiconocida "cojones", del latín vulgar "coleo-onis".

Madre, qué contenta estoy / con un nido que he encontrado
que los huevos tienen pelos / y el pájaro está pelado³².

³⁰ Céspedes: *Op.cit.*

³¹ Antonio José: *Op.cit.* n.144

³² Palomar: *Op.cit.* n.1366

Vuelvo a utilizar un cuentecillo con sus versos cantados en forma de salmodia para ilustrar el otro término:

"Estos eran unos pintores que estaban pintando un convento, y las monjitas pues todos los días se asomaban a ver cómo iba la obra, y un día, se conoce que uno de los pintores se rasgó el pantalón y como no llevaba nada debajo pues se le veía la cosa. Y dice una novicia a la superiora:

-Madre, ¿qué hacemos?

-Pues se lo vamos a decir por el órgano.

Y empiezan:

-Al señor de las pinturas

se le ven las colgaduras...

Se le ven las colgaduras

al señor de las pinturas...

Y se vuelve el pintor y dice:

-Para decir que se me ven los cojones

no hacen falta tantas relaciones".

Aún nos quedan dos partes del cuerpo, el culo y las piernas, susceptibles ambas de suscitar emociones eróticas:

Una moza fregando / dijo al puchero:

-Ojalá te volvieras / mozo soltero.

Y el puchero la dijo / con disimulo:

Ahí está el estropajo, / límpiame el culo³³.

La canción del retrato compara las piernas de una mujer con firmes columnas donde reposa el tronco:

Esos tus dos muslos / son de oro macizo

donde se sostiene / todo el artificio³⁴.

Otras coplas son menos delicadas:

Tus piernas son dos pilares / en medio una fuente mana

donde bebe mi caballo / cuando le vienen la ganas.

En cualquier caso, las piernas son una excusa referencial como lo podría ser la cintura en aquellos otros versos que dicen:

Si te duele la cabeza / arrímate a mi cintura

que tengo un medicamento / que todos los males cura.

³³ Domingo Hergueta: *Folklore Burgalés*. Burgos: Diputación Provincial, 1934. p.78

³⁴ Marazuela: *Op.cit.* p.288

Son, como digo, subterfugios para acercarse con la imaginación al lugar deseado:

Esta noche va a nevar / que tiene cerco la luna
esta noche va a nevar / entre las piernas de alguna.

No he aludido aún, pero creo que este es el momento adecuado, a las muchas coplas que hacen referencia equívoca al coito; además de la recientemente mencionada en la que se utiliza la palabra nevar como metáfora, ofrezco estas otras:

"Polvo":

El primer polvo que eché / se lo eché a la molinera
como era la primer vez / la mitad se lo eché fuera³⁵.

Polvo que tiene mucho que ver con el concepto "moler", también usado para la misma función.
"Montar":

Merenciana, Merenciana, / vergüenza te había de dar
que sin llegar a quince años / ya te has dejado montar³⁶.

Con significado similar:

Es tanto lo que quiero / yo a mi Bernarda
que si se vuelve burra / me vuelvo albarda
sólo por ir encima / de mi Bernarda³⁷.

"Clavar":

Si Jesucristo murió / por tres clavos solamente
¿cómo no muere tu hermana / que la clava tanta gente?

"Empampirolar":

Buenos días cabrerillo / de mi corazón
aquí te lo traigo / pa tu diversión.
Rampampiroliroli / rampampirolirola...
Tengo las cabras en la majada / y las tengo que ordeñar
y no te lo puedo / empampirolar...

"Joder":

Encima de tu tejado / un tejo vi relucir
nadie con el tejo daba / y yo con el tejo di.

Creo que la atracción que el hombre siente (y recalco lo del hombre) hacia algunas prendas de vestir de la mujer que rozan zonas íntimas, no puede en rigor calificarse de fetichismo, pues tales

³⁵ Palomar: *Op.cit.* n.1338

³⁶ Angel Carril: *Suerte varia de coplas y tonadas recogidas y cantadas en la provincia de Salamanca*. Salamanca: Autor, 1982

³⁷ Antonio José: *Op.cit.* n.142

prendas, por lo general, no son sino un medio para dejar volar la fantasía y no constituyen en sí mismas una fijación enfermiza; son, eso sí, limitaciones primitivas que mediatizan la libido en un objeto aunque el deseo final sea otro. Recorramos rápidamente esos objetos y vayamos ejemplificando; de arriba abajo:

"Justillo":

Quién fuera cordón verde / de tu justillo
para entrar en tu cuarto / y dormir contigo³⁸.

"Enaguas":

Yendo por el monte arriba / pensando en las tus enaguas
me puse a tocar la gaita / y se me fueron las cabras.

"Medias":

Ayer bailando contigo / te vi las medias azules
y un poquito más arriba / sábado domingo y lunes.

Con una buena media / y un buen zapato
hace una madrileña / pecar a un santo.

"Cenojiles":

Cada vez que te veo / los cenojiles
se me ponen los ojos / como candiles.

"Ligas":

Portalito de la iglesia / cuántas ligas habrás visto
cuántos pecados mortales / habrás cometido a Cristo.

En lo que respecta a las prendas del varón son menos frecuentes y menos referentes; se habla mucho de la faja, del chaleco, del sombrero, pero rara vez de prendas íntimas:

El cura de Perales / y el de Marquillos
se juegan a las tabas / los calzoncillos³⁹.

Del mismo modo que un objeto puede constituir motivo de erotismo, un lugar o una ocasión pueden ayudar a la imaginación o encender más vivamente el deseo. Las historias sobre cántaros rotos en la fuente dejaron en el inconsciente una prevención que se ve reflejada en ciertos relatos tradicionales, pero la pasión se inflama aún más con las prohibiciones o el miedo al castigo; la fuerza oculta, invisible, que genera la sola intuición de lo sensual, el más leve asomo de cualquiera de sus síntomas, es más fascinante o perturbador que la rueda de relatos sobre impedimentos y tabúes: cuidado con el agua que preña; atención a los lagartos y sapos que merodean por las peñas y las po-

³⁸ Eduardo Martínez Torner: *Lírica Hispánica*. Madrid: Castalia, 1966. p.220

³⁹ Pedro Pablo Abad y Luis Guzmán Rubio: *Folklore musical palentino*. Palencia: Caja de Ahorros de Palencia, 1983. p.15

zas; ojo con las zarzas de los caminos que conducen a la fuente porque se puede manchar la camisa de sangre...

Mentir sí, hija, / pero no tanto,
que la zarza / no pica tan alto

dice un cantarcillo que todavía se utiliza para las danzas de palos en Castilla.

El baile es otro enclave fundamental en el que anhelos, miradas cómplices y sentimientos contrarios, encienden y acaloran; sobre todo a partir de la invasión que supuso el baile agarrao, canallesco para algunos párrocos cuyas advertencias y recomendaciones debieron de inspirar coplas como ésta que recogí hace tres décadas en Brañosera:

Las mocitas de Brañosera / ya no bailan más
porque dicen que en el baile / está Satanás.
Eso del baile agarrado / la Iglesia lo ha condenado,
que lo baile Lucifer / y los que se van con él;
muera el agarrado / que es plaga social
y deja en el hombre / pecado mortal.
Antes por ir a verte / paseos daba
y ahora por no verte / vuelvo la cara;
que no lo bailes más / mocita del lugar
ese baile agarrado / que es un baile infernal.

No es nuevo lo de considerar a la música o a la danza como un poder demoníaco que envuelve a la humanidad en los lazos seductores de la angustia con todo el poder excitante del deleite. Pero ¿por qué han de cargar el baile o la mujer con los resultados de la incontinencia del varón? A cada cual lo suyo y denunciemos, por injustas, coplas como ésta:

La primera la hizo Dios / y esa engañó al padre Adán,
cuando a esa la hizo Dios, / las demás cómo serán⁴⁰.

El lugar puede ser una excusa, pero nunca el motivo fundamental del erotismo, porque espacio más santo que la iglesia no le hallaremos y sin embargo la tradición de romances como el de "La bella en misa" nos recuerda hasta qué punto puede distraer la belleza. Por eso dice la copla:

Ayer en misa mayor / hice un pecado mortal,
puse los ojos en ti / y los quité del altar...

y remacha otra, recordando la poca atención que suscitan en algunos las cosas sagradas:

La misa ya se acabó / tiro a salir el primero
por ver si veo salir / tu garbo y tu cuerpo entero⁴¹.

Cierto que hay oficios que conllevan la tentación. ¿Qué puede hacer un médico, por ejemplo, ante una situación como ésta?:

⁴⁰ Enrique Llovet: *Magia y milagro de la poesía popular*. Madrid: 1956

⁴¹ Marazueta: *Op.cit.* p.335

-Dígame de dónde viene / ese dolor que usted tiene.
 -Señor doctor, que me viene / más abajo del ombligo.
 -Pues a sanarlo me obligo / si toma de este licor..
 -Aquí, aquí, señor doctor, /aquí, aquí tengo el dolor⁴²

El pastor o el ermitaño, que pasan tantas horas solos, ¿es extraño que venga el demonio a tentarte disfrazado de mujer? ¿Y el cura con el ama?

El cura Perico / tiene una criada
 le cose y le lava / le hace la cama.
 A la media noche / llama a la criada:
 -Dame el chocolate. / -Pues no tengo agua
 -Sácala del pozo. / -La sogá no alcanza.
 -Estírala un poco. / -Ahora sí que alcanza.
 Y al brocal del pozo / la picó una rana.
 A los nueve meses / parió la criada
 y parió un curica / con capa y sotana⁴³.

No hablemos del gaitero, que siempre tuvo por oficio el de complacer a las mozas. Recuérdese la anécdota del dulzainero que, al fallecer e ir a ser enterrado, vio cumplida su última voluntad de que le sepultasen con la dulzaina entre las piernas. Cuando su viuda llegó al funeral todo se le volvía decir: -Ay Fulano, Fulano, lo que te llevas entre las piernas... Lo que era la alegría mía y de todas las mozas del pueblo...

Por eso dice la copla:

La mujer del gaitero / tiene fortuna
 porque tiene dos gaitas / y otras ninguna.

Y termino ya, con las panaderas y las molineras, las unas por ir a vender.

Aquella panadera / del pan menudo
 cuando va por la calle, / qué panadera
 menea el culo.

Vamos a León...

Y las otras, las molineras, por quedarse solas en el molino: Tuvo fama el molino, por su situación apartada y por las horas a las que se utilizaba, de lugar en el que, si no se producían todos los días hechos escandalosos, al menos nadie dudaba de que se pudieran producir, lo cual daba pábilo a los mal pensados y les servía en bandeja la tentación de imaginar lo peor a la luz de la sospecha:

Mi marido, el señor cura / me quiere pisar el pie.
 -Déjate que te lo pise / si te da bien de comer⁴⁴

dice el entremés de "El Molinero y el Cura", entremés basado en una obrita de Quiñones de Benavente en la que se observa claramente la excusa de la ausencia del marido para llevar a cabo el encuentro prohibido. Pregunta -en este caso el sacristán Anchelos-:

⁴² VII *Libre d'airs de Cour*, 1626

⁴³ J. Díaz, L. Díaz, J.D.Val: *Catálogo Folklórico de la Provincia de Valladolid*. Valladolid: Diputación Provincial, 1982. Vol V. p.214.

⁴⁴ Manuel Alvar: *Romancero viejo y tradicional*. México: Porrúa. p.262

-¿Dónde está tu marido? / -En el molino.
 -Pues a moler también / me determino...⁴⁵

Yo espero no haberles molido ni amolado a nadie con esta sucesión de ejemplos eróticos que aún conserva, creo que por fortuna, la tradición oral. Y digo que "por fortuna", porque la dinámica misma de la transmisión supone una erosión constante, un desgaste inevitable para el repertorio, y esa erosión sólo puede ser contrarrestada con una permanente innovación, con la creación de nuevos giros que, aunque sean más afortunados en la forma que en el contenido (y hay que reconocer que en este tema en concreto es así), sirvan para acercar la cultura tradicional, en permanente crisis, a las generaciones actuales. No me interesa tanto la valoración positiva o negativa que se pueda dar a estas coplas desde el punto de vista social o de costumbres, pues, como decía al comienzo, su aceptación o rechazo dependen mucho del momento en que sean interpretadas o, incluso, de la entonación o la intención que se ponga al ejecutarlas; me interesa más la función lingüística, musical o expresiva que acarrear y, sobre todo, la certeza de que siguen existiendo especialistas que crean, recrean y vuelven a crear. Hay que reconocer cierta originalidad en el poeta al que se le ocurrió comparar el aparato masculino con la lotería:

Si quieres ver lotería / bájame los pantalones
 y verás salir el gordo / con dos aproximaciones.

Posiblemente, todo hay que reconocerlo, las sensaciones que provocaba el doble lenguaje hace años o siglos se han ido debilitando o transformando; como en tantas otras cosas ahora sugiere mucho más una imagen que una frase, pero merece la pena seguir apostando por la fábula o el ensueño pues, entre otras cosas, nos devuelven el sentido de lo particular, de lo individual, y fijan como únicas y exclusivas las fantasías que podamos representarnos.

⁴⁵ *Entremés del Molinero y la Molinera*.
 Bib. Nacional. Libro manuscrito de
 Quiñones de Benavente [15105].Fs.35
 vto y 36. Colección Rossel

El dinero

“Cada uno extiende la pierna, como tiene la cubierta”

LA ECONOMÍA EN LA TRADICIÓN

Si atendemos a la etimología de la palabra economía, nos encontraremos con las claves que van a regir este capítulo. Economía significa "administración de la casa" (oikós, nemein) y de esa forma y con esa intención –moderada y doméstica– aparece siempre en la tradición y en las costumbres. Aunque el vocablo se comienza a utilizar tardíamente –parece que no hay una mención explícita del término hasta comienzos del XVII, e incluso Cobarruvias que publica su *Tesoro...* en 1611 no lo recoge– el sentido de la palabra es antiquísimo y correspondería a todo lo que se relaciona con la dirección y administración de los recursos. Administrar significaba primitivamente dedicarse al servicio de la mesa (ad ministrare), pero también ese mester o menester guardaba relación con los términos "ministerium" y "misterium", así que trataré, en este tiempo que se me ha asignado, de desvelar aquellos misterios y curiosidades que la tradición guarda acerca del tema.

El *Diccionario de Autoridades* describe la palabra "economía" como "administración y dispensación recta y prudente de las rentas y bienes temporales: lo que comúnmente se dice régimen y gobierno en las casas y familias para que no se desperdicie la hacienda". Si hacienda es lo que se obtiene generalmente trabajando –sea dinero, sea cualquier otro tipo de bien– parece claro que en una sociedad eminentemente práctica como la tradicional (principalmente la rural), era obligado dedicar tiempo y esfuerzo a conservar y mejorar esos recursos que a veces se recibían por vía patrimonial y se entregaban al mismo tiempo que otras riquezas menos tangibles como el lenguaje, los hábitos, el honor o las creencias.

Si repasamos la tradición oral y la escrita (canciones, cuentos, refranes, etc.) encontraremos varias ideas fijas alrededor de las cuales giran las narraciones y la poesía populares cuando abordan esta cuestión. La primera, y tal vez la más importante, que el dinero es o significa poder. "A las barras con dinero hacen honrar los caballeros", dice el refrán y la copla refrenda:

En el cielo manda Dios
 Y el diablo en el infierno
 Y en este mundo traidor
 Del dinero es el gobierno.

El dinero manda, dirige y tutela casi todo; seguramente por eso el poeta protesta ante lo inevitable con estos versos filosóficos:

Al pie de un árbol sin fruto
 Me puse a considerar

Qué pocos amigos tiene
 El que no tiene qué dar.
 Todo lo vence el amor
 Todo el dinero lo allana
 Todo el tiempo lo consume
 Todo la muerte lo acaba.

Esto de allanar, suponiendo que el caudal sea suficiente, si no habría que recordar aquel diálogo popular que dice:

-Quien dinero tiene
 hace lo que quiere
 -Pues yo dinero tenía
 y no hacía lo que quería
 -Cállate, loco,
 que es que el dinero era poco.

El dinero, pues, marca y determina la vida del ser humano hasta el extremo de haberse creado el aforismo "Tanto tienes, tanto vales", refrán en el que se equipara de forma excesiva el contenido de una existencia con el peso del bolsillo: "A la bolsa sin dinero, llámola cuero", confirma crudamente otro dicho.

La segunda idea que aporta una consulta de la tradición oral en el aspecto que nos ocupa, es que la buena economía doméstica es el primer peldaño para afianzar una fortuna: "La mejor lotería es una buena economía", dice la voz de la experiencia, pareciendo confiar más en la templanza y el buen juicio que en el azar. De hecho, quien ahorra en vestidos y comida tiene muchas más posibilidades de mantener incólume su hacienda que el imprudente que busca el riesgo en el gasto. La frase "No vistas de seda y no tendrás deuda" parece hecha a medida para las múltiples ocasiones en que los excesos en el vestir y el lujo en los trajes dejaba en la miseria a familias enteras. No pocas veces los propios reyes tuvieron que intervenir promulgando pragmáticas sobre dichos vicios y abusos, condenándolos taxativamente. Una de esas ocasiones se produjo precisamente en Valladolid, en las Cortes del año 1537, y hacía expresarse así al emperador Carlos: "Bien sabéis y a todos es notorio cómo los reyes católicos nuestros señores padres y abuelos de gloriosa memoria queriendo remediar el desorden y exceso que en los trajes y vestidos en sus tiempos había, mandaron hacer sobre ello ciertas leyes y pragmáticas prohibiendo que ningunas personas de nuestros reinos ni de fuera de ellos que en ellos estuvieren de morada, aunque fuesen infantes, duques, marqueses o condes ni de cualquier calidad o condición que fuesen, no pudiesen traer ni trajesen ropas de brocado ni bordados de seda, ni chapado de plata ni de oro de martillo, ni tirado ni hilado ni tejido, ni de otra cualquier manera". Recordaba Carlos V que en las Cortes de Valladolid de 1523 insistió en lo mismo, prohibiendo los bordados y recamados, y que, a pesar de todo ello, "los oficiales y menestrales de manos han inventado mayores desórdenes en los trajes y mayores costas en las hechuras de lo que se gastaba en bordados y recamados".

En lo que respecta a la alimentación, y aunque suenen exagerados, refranes como el que reza "Más vale acostarse sin cena que levantarse con deuda" o el otro que dice "Guarda pan para mayo y leña para abril porque no sabes el tiempo que te ha de venir", son reflejo fiel de la necesidad y esca-

sez de otros tiempos, marcados por una penuria constante y opresora. Esa necesidad y esa escasez contribuyeron a que, desde los siglos medios de nuestra civilización, se acrecentase el mensaje y la significación del ahorro. Los préstamos de grano de los monasterios, así como los silos, cillas y pó-sitos podrían hablar de todo un complicado proceso en el que bien puede advertirse el germen de las actuales cajas de ahorros. Fuesen o no de inspiración franciscana los primeros *montes pietatis* o montes de piedad del siglo xv, la Iglesia tuvo que autorizarlos -pues iniciamente venían a combatir o paliar el daño causado por la usura- y en principio se comprometían a no demandar más intereses que los que pudiesen devenir de los gastos de administración. Qué mejor ejemplo que la pobreza predicada por San Francisco para delinear la actuación y la línea de préstamos de estas primeras instituciones, asegurando de este modo una relación ética con sus usuarios. La Iglesia venía insistiendo desde sus primeros tiempos en una visión positiva y espiritual de la pobreza, orientación que difícilmente consolaba en lo material al necesitado o al indigente. Sin embargo, existen numerosas manifestaciones de la cultura oral en las que el contenido del relato tiende a proteger a los pobres o a los viajeros ocasionales sin recursos. No de otra forma pueden entenderse cuentos y leyendas que tratan de propagar un comportamiento caritativo con los peregrinos, los mendigos y los vagabundos que, en algunos casos acaban siendo un santo o el propio Jesucristo, descendidos a la tierra para poner a prueba la generosidad o la bondad de los hombres. La proliferación de las peregrinaciones en la Edad Media -a Roma, a Santiago, a Jerusalén- sirvió para difundir y aumentar el repertorio de estas narraciones que comparaban al viajero, sin recursos y en tierra ajena, con el mismísimo hijo de Dios, probablemente con la intención de proteger y aureolar la figura del viajero pobre frente a la xenofobia o a los abusos de toda índole que podían cometerse con él. Cuentecillos de ámbito más universal insisten en la felicidad que puede proporcionar la carencia de bienes temporales y en ese sentido habla el famoso relato en que un rey, enfermo de melancolía y aburrimiento, recibe de sus físicos y doctores como remedio a su mal la curiosa receta de ponerse la camisa del hombre más feliz del mundo. Tras buscar infructuosamente por todos los reinos conocidos y a punto de regresar sin resultado alguno, los soldados encargados de recadar la solución escuchan unas fuertes carcajadas detrás de unos arbustos. Tan sana y natural les parece aquella risa que no dudan en tirarse sobre el personaje que la profiere, sin más dilación, para arrebatarse la camisa. La sorpresa y la decepción llegan al descubrir que dicho personaje, feliz y descuidado, precisamente no la tenía.

Aunque esa conclusión moral -que no se aparta demasiado de la pobreza evangélica- se mantiene en la tradición oral, por lo general sin embargo se manifiesta con más fuerza la idea contraria: es cierto que el dinero no da la felicidad, pero ayuda a conseguirla.

Entre estas dos posturas contrapuestas, tampoco es infrecuente la idea equidistante de ambas (en el medio está la virtud cuando los extremos son corruptos) que reconoce dichoso a quien no exige demasiado de la vida. "Rico es quien nada debe" o "Lo mucho se gasta y lo poco basta", serían dos ejemplos con que la sabiduría popular refrenda esa idea de que es mejor y más fácil administrar lo poco que lo abundoso.

No serían ajenos a las dudas que suscitaba en el pueblo la equiparación de pobreza y felicidad, los muchos abusos de quien precisamente se encargaba de predicar y relacionar ese binomio. "Bollo de monja carga de trigo", "Hábito de beato y uñas de gato" o "Renegad de sermón que viene a acabar en daca" (lo que quiere decir, no os fiéis de una prédica que no hace más que pedir), son dichos que manifiestan la desconfianza secular de la gente sencilla -que luego veremos refrendada al hablar de la tradición escrita- hacia quien daba las reglas y luego se las saltaba ("una cosa es predicar y otra dar trigo"). Esta suspicacia, que no era gratuita si recordamos los impuestos con que se cargaba al jornalero y que se llamaban diezmos, primicias, gabelas, servidumbres, contribuciones, pe-

cherías, etc, se sintetiza apropiadamente en la paremia que dice “Lo que no lleva Cristo se lo lleva el Fisco”.

Por último, y más allá del buen resultado de una prudente economía o de un trabajo eficiente y lucrativo, está la suerte y con ella la idea de que “Dinero llama a dinero”. Esa sensación producida por el hecho de que a los ricos parecía perseguirles la riqueza mientras que en la casa del pobre se habían quedado a vivir la penuria y la escasez, se destaca en refranes como “Al rico más riqueza y al pobre más pobreza” o en aquel tan expresivo de “Al perro flaco todo se le vuelven pulgas”.

Para ratificar estas tres ideas que la tradición ha ido acuñando y puliendo a lo largo del tiempo voy a utilizar un texto muy representativo que, por su rareza y por lo acertado de sus glosas, viene a propósito hasta el extremo de hacérsenos imprescindible en los próximos minutos. Se trata del *Teatro Universal de Proverbios*, debido a la pluma y la sabiduría de Sebastián de Horozco¹ –jurista y escritor toledano– que, con sus dotes de observación y el concurso de los refranes más populares de su tiempo –el siglo XVI–, quiso sacar en décimas el fruto jugoso y nutritivo de tanta sabiduría acumulada por el tiempo y el buen juicio. Así, Horozco reconoce nuestro primer aserto, que una economía sólida es sinónimo de poder, y sobre ello escribe:

No hay en este mundo cosa
De lo que es perecedero
Que aunque sea muy preciosa
Muy rica o muy valiosa
No se alcance con dinero.
No hay cosa que no se ajene,
Nadie pierda su esperanza,
Porque quien dinero tiene
Cuando su tiempo le viene
Todo cuanto quiere alcanza.

A Horozco no se le oculta que el dinero puede convertir a un patán en un personaje influyente, por eso compone esta décima:

El dinero es hoy la prima
Y lo que hace valer
Él es el que en más se estima
Y el que levanta y sublima
Al que bajo solía ser.
Él puede de zapateros
Hacer muy grandes señores,
De suerte que los dineros
Hacen dueñas y escuderos
Y dan muy grandes favores

Con estos otros versos denuncia que cualquier persona, tenga o no principios, puede disfrazarse, si posee hacienda, de honrado caballero:

Por el dinero es habido
Cualquiera por caballero

¹ Sebastián de Horozco: *Teatro universal de proverbios*. Ed. José Luís Alonso Hernández. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1986

Y está muy cierto y sabido
 Que nadie es en más tenido
 Que cuando tiene dinero.
 Si tienes, seguro vas,
 Pues que dicen comúnmente:
 Tanto vales como has
 Y quien más ha, vale más
 En esta era presente.

Una de las propiedades que el dinero ha, parafraseando la acertada expresión del Arcipreste, es que hace moverse a todo el mundo, por eso decía Juan Ruiz:

Mucho faze el dinero, mucho es de amar
 Al torpe faze bueno e omne de prestar
 Faze correr al coxo e al mudo fablar
 El que non tiene manos, dineros quiere tomar.

Y por eso mismo también escribe Horozco:

No hay cosa en aquesta vida
 Que tener el hombre pueda
 Por más preciosa y subida
 Que no pueda ser habida
 Por el que tiene moneda.
 Con el dinero se ablandan
 Las duras peñas y el hierro
 Por dinero, ruines mandan,
 Tras dinero todos andan,
 Por dinero baila el perro.

Pasando al segundo apartado, es decir aquel en que hemos englobado las manifestaciones acerca de los resultados de una economía bien administrada, dice Horozco:

Donde no hay razón ni cuenta
 Ni quien sepa gobernar
 Aunque haya mucha renta
 Nunca crece ni se aumenta,
 Antes tiene que faltar.
 Cuando no hay quien se lo impida
 Juegan todos de alivión,
 Mas en casa bien regida
 No hay pobreza conocida
 Habiendo cuenta y razón.

Cuenta y razón que es, al decir de Cobarruvias –precisamente el hijo de Horozco y autor del primer diccionario de la lengua española- “lo que se requiere en toda cosa”, además de una frase acuñada por la tradición que da título a una revista de economía. Y esa sensatez imprescindible es la que parece recomendar Horozco cuando hace la siguiente reflexión:

Si poco paño le das
 Al sastre para la capa
 De ello solo la harás,
 Pero si quieres dar más
 Todo se embebe y se empapa.
 Lo que hurta sobraría
 Si no hubiese demasía
 Y si lo mucho se gasta
 Adonde lo poco abasta
 Gastar mucho es bobería.

Es decir, que si un sastre te puede hacer un traje con poco paño ¿para qué darle más si se va a quedar con ello? Horozco es partidario para economizar –siguiendo a una parte importante de la opinión popular- de la medida en el gasto y de estar conforme con lo que se posee:

Ese es rico y abonado
 El que con poco que tiene
 Siendo suyo y bien ganado
 No debe ni está adeudado
 Y en su estado se mantiene.
 Que cuando en deudas se embebe
 La hacienda queda escasa
 Y en esta vida tan breve
 Rico es quien nada debe
 Y como puede se pasa.

Y ese “buen pasar”, esa anuencia con el trato que nos ha dado la suerte, alienta un mejor encuentro con la muerte, que a todos convida, y a cuya última cita se llega con menos pesar si uno ha dejado la carga por el camino. Hay una línea perfectamente marcada a través de toda la Edad Media y siglos anteriores y que hereda la poesía manriqueña (en especial las *Coplas*) cuyo argumento podría resumirse en la frase calderoniana “la vida es sueño”. Job decía que el hombre era como una flor que sale y es cortada. Don Sem Tob comparaba la existencia del hombre con una sombra. Sombra y sueño la consideraba Sánchez Calavera y Juan de Mena la veía como sueño y flor que perece. Gómez Manrique lo expresaba así:

Porque las glorias mundanas
 Fablando verdad contigo
 Más presto pasan, amigo,
 Que flores de las mañanas...

Toda esta filosofía moral, es resumida de esta forma por Horozco:

De cuanto suda y trabaja
 El hombre por adquirir
 Cuando la muerte le ataja
 Con una pobre mortaja
 Tiene al cabo que partir.
 La riqueza es trabajosa
 De adquirir y de ganar
 Y aunque llegue a ser sabrosa
 Se torna triste y penosa
 Al tiempo de la dejar.

En realidad, ante la muerte –última oportunidad del ser humano de reconocer su desnudez y sus limitaciones- cabían solamente dos posturas. Dejar con más o menos dolor los bienes materiales y preparar el espíritu para el tránsito o confiar en que aquellos bienes podían ayudar al alma en el camino hacia el más allá y disponer en el testamento algunas donaciones *pro anima*, donaciones que, como sabemos por abundante documentación, no eran respetadas por los albaceas. La Iglesia medía en esos casos recordando que el alma que no había dejado bien asegurado su recorrido con tales mandas podía sufrir insospechadas esperas en el purgatorio. La tradición popular guarda muchos ejemplos acerca de cómo los más avisados burlaban dichos preceptos. Santa Cruz en su *Floresta...*² recoge el siguiente cuento: “Estando un escudero a la muerte, dejó mandado a un hijo solo que tenía que vendiese tres halcones que tenían gran precio; y mandó que del valor de uno pagase las deudas que debía, y de lo que valiese el otro hiciese bien por su alma y el tercero fuese para él. Fallecido el padre, de ahí a pocos días se le murió uno de los halcones y dijo:

-Éste, vaya por el ánima de mi padre”.

El cuentecillo se repite hasta nuestros días con diferentes protagonistas.

Ante tales insistencias y tan numerosos cuidados no parecería exagerado afirmar que ese purgatorio es el resultado, tanto de exégesis forzadas como del interés de la propia Iglesia por asegurar los últimos legados de muchos difuntos a favor de la única Institución que, al menos teóricamente, podía garantizar un más allá sin sorpresas.

Horozco parece resumir esta situación de la siguiente forma:

Cuando no queremos dar
 A Dios lo que se le debe
 No es de maravillar
 Si por nuestro mal obrar
 La Justicia se lo lleve.
 Porque según anda listo
 El diablo todas veces
 Por experiencia se ha visto
 Que lo que no lleva Cristo
 Se lleva el fisco y sus jueces.

² Melchor de Santa Cruz: “Floresta...”, en Chevalier, Maxime: *Cuentecillos tradicionales en la España del siglo de Oro*. Madrid: Editorial Gredos, 1975

Horozco se queja del latrocinio oficializado. En una época en que ya se notaban los efectos positivos de una actuación sistemática de la Santa Hermandad en los caminos, los ladrones se meten bajo otra capa y siguen haciendo de las suyas en las ciudades también:

Van seguros los recueros
Por caminos y calzadas
Róbanlos los mesoneros
Taberneros y tenderos
A banderas desplegadas.
Y los que están diputados
Para castigar culpados
Roban dentro de los muros:
Son los caminos seguros
Y roban en los poblados.

Así, mientras que nobles y señores presumen de liberalidad, otros en su nombre actúan y atracan sin piedad:

Aunque quieran los señores
Hacer liberalidad
No faltan intercesores
Que por sus propios favores
Les quitan la voluntad.
Y los que más cerca están
Para sí lo solicitan

Por lo cual dice el refrán

Que los señores lo dan
Y servidores lo quitan.

Iglesia y Estado rivalizan en el arte de esquilmar el bolsillo con argucias:

Es tanta ya la codicia
Y la sed de este dinero
Que sin guardar amicia
A todos con gran malicia
Se lleva por un rasero
Diciendo: si eres del papa
Por eso daca la capa
Y si del emperador
Dala por eso mejor
Y así ninguno se escapa.

Por todo ello, concluye, y concluimos también nosotros esta incursión en el *Teatro Universal de Proverbios*:

Para que a desembolsar
 A veces el hombre venga
 Suélenos mucho arengar
 Los que nos quieren pescar
 Con una muy larga arenga.
 Y su intento y conclusión
 Es decir como la urraca
 Paga paga. Y de este son
 Renegamos del sermón
 Que viene a acabar en daca.

Juan de Arguijo³, en sus *Cuentos* (número 645), recoge un caso que, por no haber perdido actualidad, merece ser consignado aquí antes de terminar con este apartado referido a la importancia de la buena administración para la economía, sobre todo si lo administrado eran caudales públicos: "Consultando el rey Felipe II a un cortesano si estaría bien devolver la plaza a cierto ministro de Hacienda que se había llevado más de doscientos mil ducados y se esperaba de su industria que recompensaría los daños de la hacienda real con ventajas, dijo el cortesano:

-Mucho temo, señor, que esta restitución ha de ser como la del peraille de Valencia. Deseando el rey saber el cuento, le mandó que se lo contase y él prosiguió:
 -Sepa vuestra majestad que en Valencia hubo un carnicero que había hecho diez o doce mil ducados dando pesos falsos a la república y, llegando una Semana Santa, deseó restituir; pero como no supiese las personas ciertas a quienes había defraudado por menudo, echó la cuenta por el tiempo que había pesado carne y parecióle que sería bien servir otro tanto en oficio en que pudiese dar al común pesos sobrados con que satisfacer a bulto lo que le había hecho de menos; y andándose a buscar en qué oficio podría restituir los pesos con mayor facilidad se le ocurrió el de peraille, cuya ocupación es dar a hilar lana en las aldeas por un tanto. Daba pues en cada libra dos o tres onzas más, como solía dar en la carne de menos y las labradoras sencillas que volvían cabalmente lo que se les entregaba, hilaban sin rechistar dieciocho onzas por el precio de dieciséis.
 Echando el rey de ver el intento, le dijo sonriéndose:
 -También yo me temo lo que vos, pero otros le aseguran mucho. Dejémonos engañar esta vez.
 El suceso respondió al pronóstico, porque, restituido el ministro al oficio, continuó las primeras mañas y al cabo se le hubieron de quitar y con mayor afrenta. Tan mala es de vencer la codicia, mayormente cuando acaba en inclinación".

La suerte y la desgracia, como determinantes de la situación económica o como acompañantes no buscados de la misma, reciben en la tradición escrita, como no podía ser menos, un amplio tratamiento. Unas veces se destaca la facilidad con que cualquier viento puede mover la veleta de la fortuna. El maestro Gonzalo de Correas escribe en su *Vocabulario de refranes*: "La fortuna, quando mas amiga, arma la zankadilla".

³ Ibid.

Otras veces se dan recomendaciones acerca de la actitud más apropiada que debe de adoptar el ser humano ante el destino: La fortuna hay que buscarla, mientras que las desgracias vendrán con toda seguridad y además, como reza el dicho, "nuncan vendrán solas". Escribe Correas: "Al bien buscallo i al mal esperallo". Cualquier cosa puede llegarnos envuelta con el futuro y ante tal contingencia el espíritu debe de estar preparado. Acaso por eso mismo, una de las frases preferidas de los comerciantes encerraba el deseo de que aquel futuro no llegase nunca; todavía se ve en antiguos colmados y en algunas bodegas y figones el escrito: "Hoy no se fía aquí, mañana sí". Si la frase se leía a diario, jamás se pasaba la hoja del calendario.

La desconfianza natural de la gente del campo ante la suerte adversa que llegaba disfrazada de tiranía, de guerra, de peste, y que desbarataba planes e ilusiones acarreado la miseria, queda perfectamente reflejada en el famoso cuento de la lechera, cuyos sueños y proyectos caen por tierra cuando el azar le hace tropezar y tirar el cántaro de leche que llevaba a vender en el mercado y con cuyo posible rendimiento había ido haciendo cábalas todo el camino. En cualquier caso, esa desconfianza natural se alimentaba y desarrollaba con las enseñanzas moralistas de todo género de manifestaciones orales (cuentos, relatos, etc) que se alzaban así en su papel preferido de escuela de costumbres, fundamentalmente desde el siglo XVIII en que las fábulas del tipo "La abeja y los zánganos" o "La cigarra y la hormiga" parecían extraer de la naturaleza y del mundo animal las consecuencias positivas del trabajo de calidad y el castigo a la holgazanería. Por tanto, y resumiendo, desconfianza en la suerte y confianza en nuestro propio esfuerzo.

Podríamos seguir trayendo a colación ejemplos sobre los diversos tratamientos que en la tradición se dan a la hacienda, a la fortuna y a la economía. En todos los casos, sin embargo, apreciaríamos una diferencia notable de fondo con respecto a la realidad actual. Frente a la gran economía de nuestros días, esa que absorbe, condiciona y determina un complicado tejido en el que trama y urdimbre se interrelacionan, la economía en la tradición –principalmente en la era preindustrial, pero también después en amplios sectores del medio rural– se produce en círculos concéntricos que se van abriendo según se alejan del ámbito del individuo, centro del universo y principal generador y gestor de los recursos. Del círculo personal se pasa al familiar, de éste al del oficio o al del gremio, de aquí al mercado local o azogue, de éste al mercado comarcal y así sucesivamente hasta abarcar grandes sectores comerciales como el de la lana o la seda, por ejemplo, que prepararon siglos atrás el advenimiento de las economías globales. En el recorrido de ese largo camino suceden muchas cosas, algunas malas y otras peores, pese al grado de buena voluntad con que se hicieran ("El infierno está lleno de buenas intenciones", dice el refrán). Así, los Ilustrados del siglo XVIII, por ejemplo, muestran una preocupación evidente por la economía agraria e intentan aportar soluciones razonables al empleo de la técnica en los cultivos. El informe de Jovellanos publicado en 1795, tal vez el más conocido entre los muchos que se encargaron en la época a expertos de diferentes materias, puso al descubierto los graves fallos sociales y políticos, independientes de los aspectos tecnológicos, que habían condicionado siempre la economía rural y cuyo deseo de rectificación tal vez desembocara en la fiebre desamortizadora que se produjo en la tercera y cuarta décadas del siglo XIX. Los ilustrados pensaban que el declive del Antiguo Régimen provenía de vicios repetidos y enquistados en la sociedad rural, de los que no eran los menores el atraso técnico y la esterilidad de unas tierras sin cultivar que pertenecían a Mayorazgos o a la Iglesia a través de los legados y fundaciones a las que me he referido brevemente antes. El cultivo intensivo propuesto por los bienintencionados ilustrados a semejanza de los ya practicados en Inglaterra y Francia, comenzó, de este modo, a crecer en extensión e importancia frente al cultivo de tradición romana que tratados como el de Columela y otros posteriores (por ejemplo el del clérigo talaverano Gabriel Alonso de Herrera, ya en el XVI) habi-

an consagrado como prototípicos. La nueva agricultura trataba de dar soluciones conjuntas para tierras y ganados no trashumantes, pero existían impedimentos que no estaban integrados en las áreas locales y que excedían las fuerzas y la actuación de los pequeños labradores o de los pastores estantes. Los ganados trashumantes, por ejemplo, dependientes de instancias de ámbito nacional y protegidos desde el siglo XIII por los privilegios que Alfonso X les confirió, tenían también mucha importancia sobre los cultivos, pues obligaban a mantener tierras en barbecho, preferentemente al lado de las cañadas o caminos anchurosos de noventa varas creados para el tránsito del ganado. Estas cañadas, junto con otras vías trazadas para el transporte de mercancías y utilizadas por arrieros y carreteros, dejaron la España peninsular surcada por un dédalo de caminos que tuvo importancia destacada –positiva o negativa– en la economía española desde la edad media hasta casi el fin del siglo pasado, cuando los ferrocarriles impusieron su férreo dominio. Nicolás García Tapia⁴ reconoce en su obra *Técnica y poder en Castilla durante los siglos XVI y XVII* que en ocasiones esa red no estuvo a la altura de las circunstancias: “Resulta una aparente contradicción –escribe García Tapia– la debilidad de las comunicaciones por tierra en Castilla, comparada con la amplitud del Imperio que debía sostener. Sin duda este punto débil fue una de las causas de la decadencia del siglo XVII. Hay que reconocer que la tecnología de los transportes terrestres estaba aún escasamente desarrollada, tanto en lo que se refiere a ingenios para desplazarse (en los que no se había producido ningún invento sustancial en el Renacimiento) como a la propia infraestructura viaria, que mereció escasa atención de los arquitectos e ingenieros de la época”.

Esa estructura viaria, con sus deficiencias y dificultades, fue recorrida arriba y abajo por varios tipos de personajes a los que dedicaremos una particular atención, siquiera sea breve, pues sus características los colocan alternativamente, ya en el campo de la tradición o las costumbres ya en el área de la economía.

El primero podría ser el arriero. Una aleluya del siglo XIX que representa figuras de habitantes de la península y sus oficios, muestra a un maragato leonés sobre un pareado que dice: “En la maragatería no hay en paño economía”, frase con que se hace referencia a la generosidad en la utilización de paño para las amplias bragas o baracas –de ahí el nombre de baracatos o maragatos–, única cuestión en que no escatimaban estos singulares personajes cuyo oficio fue atropellado por el progreso tan pronto como comenzaron a imponer sus leyes los trenes de mercancías y de viajeros. Los maragatos fueron considerados durante mucho tiempo los arrieros por excelencia: su honradez y su eficacia les convirtieron en los mayores aliados de la economía viajera en España; tampoco fueron ajenas a ese trato merecido algunas anécdotas que protagonizó el más célebre de los arrieros ochocentistas, el maragato Santiago Álvarez Cordero. Sobre él se contaron muchas historias, algunas verificables y otras no, que le dieron fama de honesto trajinero y activo político –pues hasta la política llegó en su camino Cordero–. Precisamente por cumplir con su cargo de Presidente de la Diputación de Madrid durante una epidemia que se abatió sobre la capital del reino, enfermó y murió de la peste. Fue él el constructor de uno de los edificios más admirados de la Puerta del Sol, elevado sobre un solar que el Estado tuvo que regalarle a cambio del premio gordo de la lotería, que le había tocado y cuyo importe no pudo satisfacer en aquel momento el erario público cuyas arcas estaban exhaustas. Con Isabel II también le sucedieron dos casos curiosos, uno motivado por el acarreo de unas canalizaciones de hierro que llegaban desde Inglaterra a España (para el canal que luego llevaría el nombre de la reina) y a cuyo traslado desde los puertos del norte hasta Madrid se había comprometido Cordero con la reina por un precio módico, que no quiso subir aun pudiendo hacerlo por haberle dado su palabra de maragato a Isabel. Ésta le confió sus joyas en un momento de apuro, siendo correspondida por la intachable lealtad y probidad del célebre maragato de Santiagomillas.

⁴ Nicolás García Tapia: *Técnica y poder en Castilla durante los siglos XVI y XVII*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1989

Enrique Gil y Carrasco, en el capítulo dedicado a los maragatos en *Los españoles pintados por sí mismos*, desvela que esa honradez se forjaba en la fragua de una vida estricta y económica hasta el extremo, incluso en aquellos casos en que no parecía razonable: "Los maragatos todos a su llegada a Madrid paran en los mesones de la calle de Segovia, que sin género alguno de lisonja pueden calificarse de los más sucios, incómodos y fatales, no ya de la corte sino aun del resto de la península. ¿Por qué así? A vuelta de algunos cicateros y avaros como el mismo Harpagón, hay otros que no adolecen de tan ruines manías, de manera que, a no mediar la corriente irresistible de la costumbre, no sabríamos cómo explicar un suceso que en los pocos días que nuestros hombres residen en la capital les obliga a pasarlo peor que el más miserable jornalero".

El inglés Richard Ford, viajero impenitente por nuestro país, describía de este modo a los arrieros de Astorga: "Son gente formal, seria, poco expresiva, positivista y muy comerciante. Cobran caro, pero su honradez compensa este defecto, pues puede confiárseles oro molido. Son los que hacen todo el tráfico entre Galicia y las dos Castillas y por rara excepción llegan a las provincias de Mediodía o Levante".

Es bien conocido el hecho de que mientras los maragatos viajaban, sus mujeres cuidaban de la economía familiar, realizando los trabajos de la casa y los del campo del mismo modo que lo hacían los ancareses, por ejemplo, también dedicados en gran número a la arriería. Un estudioso de la arriería en Pereruela de Sayago, escribe: "Los arrieros (perigüelanos) no tenían una norma determinada y menos escrita –como en el caso de los maragatos leoneses que tenían un libro de los caminos en el que figuraba todo lo relacionado con la actividad: ferias, mercados, gastos de grupo, encargos, etc- o zonas establecidas para viajar, porque no era un vendedor ambulante, no era comerciante, sino que se servía del trueque para cambiar sus productos por los del lugar". Pescado de las costas gallegas o asturianas, cera o miel y otros productos se acarreamos hacia el sur y de allí se traía el aceite, el pimentón, los paños, etc. En la tierra de Campos trocaban cacharros de barro por harina en los molinos; de la Sierra de Béjar traían castañas y aceitunas. Algunos de esos alimentos, en particular algunas especias, llegaban a adquirir el mismo valor que el dinero, como sucedía en la edad media con la sal; de ahí refranes como aquel que recogió Correas y que decía "Donde ai sal, ai ál", es decir, donde hay sal hay otras cosas –o todas las demás cosas- porque se supone que era una casa rica si podía adquirir la sal. Esta consideración de la sal como un producto valioso pudo tener un origen religioso, pero acabó teniendo una significación claramente económica. China, la India, Fenicia o Grecia exportaron de sus costumbres a otros países los impuestos sobre la sal ya que el uso del condimento se iba haciendo en todas partes cada vez más imprescindible para la conservación de los alimentos y para muchos otros fines. De hecho, la palabra "salario", es decir el pago de un estipendio por un trabajo realizado, procede precisamente de la costumbre antigua de utilizar la sal como dinero. Angel Charro, en un curioso artículo titulado "*La sal, ¿mito o superstición?*"⁵, hace un recorrido histórico por algunos de los hitos en la legislación sobre la sal: "Porteros y mayordomos cobraban el portazgo, los jueces percibían una o dos cargas de sal tal como se consigna en el Fuero de Ledesma...En Castilla, a finales del siglo XIII en tiempos de Alfonso X, se hace una prolija reglamentación del cobro de la renta y de las ventas del producto y se concluye con el establecimiento del monopolio real en 1338... En la Corona de Aragón la explotación de la sal, su distribución y la percepción de las correspondientes tasas, era en regalía de la Corona, igual que en otros muchos estados. En el reino de Valencia se estableció desde el mismo momento de la conquista con Jaime I, cuando en 1240 fijó los límites y precio dentro de los cuales se vendería la sal de la ciudad de Valencia. Pedro IV el ceremonioso prohibió la entrada de sal extranjera en la gabela de Valencia y ordenó que se destruyeran las salinas construidas por particulares, ya que, obviamente, perjudicaban los ingresos

⁵ Angel Charro Gorgojo: "La sal, ¿Mito o superstición?". *Revista de Folklore*. n°214, Valladolid, 1998

de la Corona. Igualmente Fernando el Católico dio una pragmática el 17 de marzo de 1488 con el objetivo de evitar su introducción y los fraudes con la sal del reino, castigándose con la pena de muerte y pérdida de bienes las infracciones... En Vizcaya, en 1631, se produjo la rebelión de la sal en protesta por el establecimiento del poder central de un Estanco de la Sal, lo que se consideró antiforal...”

En fin, toda esta legislación, abundante y prolíja, se mantiene hasta el año 1869 en que se promulga la Instrucción para el desestanco de la sal y se acaba el monopolio del Estado sobre la misma, vendiéndose muchas de las salinas de su propiedad.

Otro caso de representante de la economía viajera es el pastor trashumante. Ya hemos visto que la Mesta, al menos en teoría, fue una de las organizaciones sociales y económicas más poderosas del reino y bien puede decirse que habría llegado a serlo completamente si no hubiese mediado y prosperado la idea de que sus privilegios iban contra las vetustas leyes de lugares, aldeas y villas que pregonaban la libertad en el uso de la tierra. De hecho los propietarios privados y los concejos aprendieron a defenderse de la agresión feudal de los poderosos ganaderos, constituidos en asambleas o mestas, y prefirieron dirimir sus litigios en los tribunales locales, que acababan dándoles la razón. A fines del XVI, durante todo el siglo XVII y definitivamente en el siglo XVIII se fraguó la decadencia de aquellos antiguos privilegios que, aunque sobre el papel volvieron a tener una oportunidad durante el reinado de Fernando VII, en la realidad ya no levantaron cabeza.

Los pastores, es decir los verdaderos protagonistas del complicado entramado económico, veían todo este tejemaneje como un embrollo lejano a sus propias vidas, jalonadas por los viajes anuales entre sierras y extremos. Hoy día, y sobre todo desde la publicación del antiguo y conocido libro de Julius Klein sobre la Mesta⁶, ha aumentado espectacularmente la bibliografía acerca del tema y particularmente la que se refiere a la vida y trabajos del pastor mesteño. Muchos de esos textos, algunos de carácter autobiográfico, desvelan la dureza pero también la belleza de un oficio singularísimo que durante mucho tiempo mantuvo la supremacía económica de España en los mercados europeos, que era como decir mundiales. Todavía en el siglo XVIII, en concreto en 1774, un *Discurso sobre la industria popular* encargado por Campomanes⁷, encarecía el valor económico de la lana y su importancia para la Hacienda española, aunque echaba de menos un aprovechamiento industrial adecuado de la misma: “La lana, dividida en ordinaria y fina, es uno de los mayores productos de la Nación; y aun con todo eso, sus naturales se visten, en cuanto a géneros bastos, de fábricas extranjeras; mientras, las mujeres y niñas que debían hilar la que se cría y corta en el Reino están ociosas y sin ocupación, dejándola pasar a las demás naciones en crudo para que ellas puedan emplear los habitantes de este misma clase en sus países. La lana merina o trashumante se produce por más de cuatro millones y medio de cabezas, y suponiendo que cada diez cabezas dan una arroba lavada, se pueden calcular quinientas mil arrobas de cosecha anual a otra diferencia, o doce millones y medio de libras de a dieciseis onzas la libra. De estos doce millones y medio de libras supongo cinco millones que se hilan o fabrican en el Reino, y por consiguiente dejan todo el aprovechamiento dentro de España, utilizando la industria popular. Los restantes siete millones y medio de libras se extraen en crudo por los puertos al extranjero, sin hilar ni otro beneficio que el esquila y lavado, que hace el ganadero de su cuenta y el de la conducción en sacas hasta el embarcadero. Cada libra de lana hilada rendiría de rédito continuo a beneficio de la industria nacional cerca de seis reales; y los siete millones y medio de libras producirían a esta proporción cuarenta y cinco millones de reales de vellón cuya utilidad quedaría en España, prohibiéndose la saca de lana sin hilar a los dueños y a los extractores. (Por cierto, y hago un inciso, que el vellón éste no tiene nada que ver con el vellón de las ovejas. Proviene de la palabra francesa billon, lingote, y se refiere a la aleación de plata y cobre con que se fabricaban las monedas). Este ramo es tan privativo de la España –sigue diciendo el informe-

⁶ Julius Klein: *La mesta*. Madrid: Alianza Editorial, 1979

⁷ *Discurso sobre el fomento de la industria popular*. Madrid: Antonio de Sancha, 1774

que ninguna otra nación es capaz de disputarlo ni de ganar la concurrencia. Es de primera necesidad la lana y admira que en su beneficio procedamos con tanta indiferencia, teniendo fondos y medios para conseguir fácilmente sin auxilio ajeno el sacar de las manufacturas de lana ocupación honesta y útil a la multitud de brazos que hoy permanecen ociosos en todo el Reino”.

En alguna parte he escrito que el oficio de pastor es uno de los más devaluados desde los tiempos bíblicos, habiendo sufrido quienes lo practicaban un espectacular descenso en la escala social. Durante la edad media todavía aparecía la historia de Caín y Abel como un relato antiguo de las diferencias entre el buen pastor y el rústico e impío agricultor, tendencia que, como digo, fue invirtiéndose e inclinando el platillo de la balanza hacia el lado contrario en siglos posteriores. Y sin embargo, hasta tiempos recientes en que su trabajo se suavizó, los pastores trashumantes tuvieron que soportar, además de las críticas habitualmente injustas de quienes sólo veían en ellos a unos marginales, la pesada carga de llevar una vida dura y llena de penalidades. Su trabajo, complicado y difícil, requería una perfecta ordenación al tener mucha labor y disponer de poca gente para realizarla. Veamos cómo se organizaba, en palabras de un mesterero, un gran rebaño y las dificultades que arrosaba: “La custodia de un rebaño que cuente las mil cien o las mil doscientas cabezas, se componía por un regular de siete pastores: el rabadán, que era el que mandaba a todos los demás, el compañero y el yegüero, que ya son tres. Luego venían otros tres pastores y por último el zagal.

De las mil o mil doscientas cabezas de que se componía el rebaño, las doscientas eran borregas o corderas que se dejaban de un año para otro para reponer las bajas que hubiera, unas las que se morían y otras las que se vendían por viejas. Entonces, aparte de las corderas que se dejaban, que solían ser unas doscientas, quedaban mil ovejas aproximadamente. Mejor dicho, no daba para que llegaran hasta mil, porque de ese número había que separar setenta y tantos carneros sementales, o sea uno por cada veinticinco ovejas. Uno de los pastores estaba con los sementales; otro, que por un regular era el zagal, con las borras; otro cuidaba las yeguas; tres iban con las ovejas, cada uno con una tabla que se hacía poco más o menos de doscientas cincuenta... El último, hasta completar el número de siete, era el que quedaba para arrastrar la rede, para cambiar los corrales, para traer el agua, para buscar y acarrear la leña, que aunque a lo mejor en la misma finca donde habíamos parado abundaba, no siempre nos estaba permitido coger de ella”. Esta organización, cuya seriedad y rigor según este mismo pastor aventajaba a la del servicio militar, no podía sin embargo luchar contra los tradicionales vicios de la población española ni contra su tendencia a considerar innoble cualquier industria, cuya natural incorporación a la producción hubiese ayudado a completar el ciclo económico y a hacerlo rentable. Pero no se piense que este desprecio se daba solamente en las capas bajas de la sociedad. La ignorancia y desprecio por actividades laborales o mercantiles en la propia Administración era proverbial, como demuestra esta curiosa confesión de Francisco González, Maestro de la Real Escuela de Veterinaria de Madrid, a quien el Príncipe de la Paz encarga la traducción del libro del francés Daubenton⁸ titulado *Instrucción para pastores y ganaderos*. González escribe en su prólogo: “Habiendo visto los editores del Semanario de Agricultura la obra que sobre el arte pastoril escribió en francés el célebre Daubenton, me encargaron que la tradujese; y al hacerlo no pude dejar de admirar los profundos conocimientos que sobre este ramo de economía rural posee aquel sabio y los medios de que se ha aprovechado para conservar por más de catorce años en Francia una lana casi semejante a la merina de España: objeto que no pierde de vista ningún gobierno extranjero; y así, de orden del suyo, imprimió Daubenton en 1795 un extracto de la Instrucción para pastores y ganaderos que había publicado en 1782, muy seguro de la utilidad que resultaría a la agricultura, fábricas y comercio, de su publicación y circulación entre los pastores y ganaderos. Aunque se conoció desde luego el mérito de la obra, no se podía saber con seguridad si sus preceptos

⁸ C. Daubenton: *Instrucción para pastores y ganaderos*. Madrid: Pedro Pereyra, de la Imprenta Real, 1798.

serían útiles en España, respecto a que ignorábamos cuanto se practicaba en el arte pastoril con nuestros ganados lanares”. González recibe entonces el encargo de Godoy de ir a estudiar in situ el comportamiento y costumbres de ovejas y pastores en el descansadero de Villacastín, investigación que el propio traductor extiende a Avila, Segovia y parte de Castilla la Vieja hasta llegar a Medina del Campo. Con este bagaje, publica y completa la *Instrucción* convirtiéndola en un libro curioso e interesantísimo, cualquiera que sea la procedencia del lector. En sus primeras páginas se desvela un secreto a voces: que determinados oficios, antiguos y perfeccionados por el uso, tienen en esa misma perfección y sensibilidad el germen de su pérdida y sustitución por otros cuya bisonería les hace indiferentes al propio ser humano y a su delicada relación con el entorno. Siempre he dicho que en la lucha entre labradores y pastores ganaron los primeros por más fuertes y por menos sensibles hacia la propia tierra que pisaban y su utilización. La concentración parcelaria de los años 50, con la eliminación de humedales, linderos, matorrales, etc. en orden a una agricultura sin estorbos o la deforestación intencionada de masas de monte para su utilización con fines cerealistas podrían servir de ejemplo. Pero a esto se podría sumar la poca importancia que se daba en el propio medio rural al conocimiento cabal de la naturaleza y sus recursos. Por tradición y por necesidad, un pastor conocía toda la toponimia local, ya que le tocaba recorrer uno por uno todos los pagos de un término y aun de los circundantes; sabía perfectamente dónde estaban las fuentes y manantiales; además debía conocer los tipos de cultivos de las tierras que bordeaba, el precio de los pastos, etc. Frente a esa acumulación de conocimientos que le proporcionaba la tradición, el agricultor sólo atendía a su tierra y su cultivo. Por eso en el catecismo de Daubenton ya se reconoce esa diferencia y esa mejor preparación cuando se dice:

“P. ¿Cuántas cosas debe saber un buen pastor?.

R. Muchas más que los otros empleados en los diversos oficios del campo. Un pastor bueno debe conocer el mejor modo de apriscar o redilar su rebaño, de alimentarlo, de abrevarlo, de apacentarlo, de curar sus enfermedades, de mejorar su casta o raza, y de esquilan y lavar la lana. Debe saber también hacer los apriscos, conducir y guiar su rebaño, criar y educar los perros y espantar los lobos”.

Pasemos, por último a la figura del ciego vendedor de coplas. Excuso explicar su menester y su dedicación porque la supongo conocida de todos. Tal actividad tiene su origen en la costumbre, practicada ya por los ciegos en los primeros siglos de la edad media, de vender estampas para fomentar la devoción popular. Antes incluso de que la imprenta comenzara a funcionar y a servir como medio de difusión del conocimiento humano, ya tenía el ciego la intuición de que su trabajo, aunque consistiese sólo en rezar una oración por algo o por alguien, podía valerle de materia de trueque. Vemos por tanto desde las primeras peticiones de privilegios, la intención del ciego de separarse de vagabundos y mendigos con quienes no deseaba ser confundido y a quienes las leyes impedían moverse del círculo de las seis leguas alrededor de la población en que viviesen. Para los ciegos y principalmente para ese comercio de estampas, oraciones y pliegos que se establece a partir del siglo xv, era primordial la movilidad y la prerrogativa de utilizar determinados emplazamientos de forma privativa. De este modo, en muchas de las cofradías, hermandades y gremios que se crean para agrupar y a veces educar apropiadamente a las personas privadas de la vista –de la vista corporal, como dijera muy bien Cristóbal Bravo, uno de los ciegos más singulares del siglo de oro español-, en muchas de esas cofradías, digo, el mayordomo se constituía en jefe de una severa organización que, previo pago de cantidades sustanciosas, dotaba a los ciegos de los mejores emplazamientos para vender su

mercancía y les defendía de las agresiones de otros gremios o particulares que quisiesen hacer uso de esos lugares sin haber satisfecho el impuesto. A veces no era necesaria esa defensa pues el propio ciego sabía hacer valer sus derechos adquiridos y si esto no funcionase echaba mano del hecho de que, por tradición o por experiencia, había aprendido a vender mejor su mercancía. Un curioso paso de Juan de Timoneda puede constituir el mejor ejemplo de lo que digo. En él un ciego y su lazari-
llo, atentos a los posibles clientes que les van a encargar el rezo de una oración a cambio de una limosna, discuten con un mendigo acerca de los métodos para atraer a los parroquianos y del mejor lugar para lanzar su mensaje.

El entremés comienza con un recitado del ciego:

Ciego.
Mandad señores rezar
La muy bendita oración
De la santa encarnación
Del que nos vino a salvar.
Otra oración singular
Excelente
Del santo papa Clemente.
Gozos de nuestra Señora...
¡Qué poca devoción mora
hoy día en toda la gente!
¿No hay cosa que mescaliente
por aquí? Hernandillo
Mozo. Señor...
Ciego. Di:
¿Do me llevas?
Mozo. Por la plaza
Ciego. Bellaco, za za, rabaza
¿Dijete yo por ahí?
Mozo. ¿No dijo en la iglesia?
Ciego. Sí.
Mozo. Pues señor...
Ciego. Ah, don bellaco traidor
¿Dónde estás?. Llégate acá.
Mozo. No quiero, que me dará.
Ciego. Ven acá, no hayas temor.
Mozo. ¿Daráme?
Ciego. No por mi amor.
Mozo. Alce el dedo...
Ciego. Cátalo aquí, no hayas miedo.
Mozo. Eh, que lo tornó a bajar...
Ciego. Pues cómo, ¿siempre he de estar
Así con el dedo quedo?
Ase si coger te puedo
Don rapaz.

Ven aquí ¿dónde te vas?
 ¿Andas jugando conmigo?
 Agradécelo a quien digo,
 Don miembro de Satanás...
 Mozo.Rece, que vienen detrás...
 (El ciego vuelve a recitar)
 Ciego.La santa oración que vino
 De Roma no ha mes y medio
 Que tiene gracias sin medio
 Compuesta por Valentino.
 La pasión del Rey Divino
 Bien trovada...
 (al mozo)
 no acertamos hoy pellada,
 todo es dar en los broqueles...
 llévame por donde sueles
 que aquesto no vale nada.
 Mozo.Alguna cosa cantada
 O tañida
 Será mejor, por mi vida,
 Porque da agrado a la gente.
 Ciego.Tú has hablado sabiamente,
 Qué cosa tan trascendida.
 Mozo.Ya no es en nada tenida
 La oración
 Si, a manera de canción,
 No va tañido o cantado.
 Ciego.Digo que tú has acertado,
 Digo que tienes razón.
 Pues por ver si llevo el son
 Que es menester
 Oye y di tu parecer
 A ver si voy entonado...
 (Canta al estilo de los ciegos)
 Hernando ¿he te agradado?
 Mozo.No, no es cosa para ver.
 Ciego.Donosos es el bachiller
 Y alcaldada
 ¿Y esta voz va mal cantada?
 Mozo.Parece voz de bocina
 Ciego.Pues esa es la negra fina,
 Que no la que va gritada.
 Mozo.A toda ley, la delgada
 Es la mejor.
 Ciego.Ahora sea a tu sabor:

Echemos por lo delgado...

(Canta de otra forma)

Bien sé que te he contentado

¿Qué tal va?

Mozo. Por Dios, peor.

Ciego. Donoso está tu primor

Y su asnada

¿Y aquesta voz no te agrada?

Estás muchacho beodo

Pues pongámonos del lodo

Si aquesto no vale nada.

En fin, buena va rezada, la oración...

(En esto, llega un pobre)

Pobre. Dueñas, habed compasión

De este pobre amancillado

Tullido y acancerado.

Con tanta llaga y visión

Muévaseos el corazón

A piedad

Al ver tanta enfermedad

En este cuerpo cristiano...

Algún camisón malsano

Me dad, por la caridad.

Ciego. Válgame la trinidad

Qué plaguero.

Oh, hideputa limosnero

Y cómo encaja la letra

Que hasta el ánima penetra

Con su tono lastimero.

(Dirigiéndose al mozo)

Hernando, sé tan mañero

Oye acá

Que donde aquel pobre está

Me lleves disimulando

Y verás, de que rezando

Me vea, cómo se va.

(se coloca cerca del pobre, que sigue pidiendo)

Pobre ¿Quién señores hoy me da

consolación?

Ciego. Mandad rezar la oración

De los santos confesores.

Pobre. Dadme limosna, señores

Por Dios y por su pasión...

Ciego. La santa resurrección

Canticum grado...

Pobre.Quiérome ir disimulado
 Pues éste la vez me quita;
 Junto a aquella agua bendita
 Cuando irá, estaré sentado.
 Ciego.(Pensando que le han despistado)
 Oh, cuál lo habemos parado
 Cómo irá...
 Mozo.Oh qué trotando que va.
 Ciego.Aguija por alcanzalle
 Que si nos toma la calle
 El lugar nos tomará.
 Pobre.Quién señores hoy me da
 Consolación...
 Ciego.Mandad rezar la oración
 De los santos confesores...
 Pobre.Dadme limosna señores
 Por Dios y por su pasión...
 Ciego.(Molesto y dirigiéndose al pobre)
 Pide quedo, baladrón
 Pobre.Alzad la voz
 Ciego.Si yo rezo, callad vos
 Y no os lo torne a decir.
 Pobre.No, mas quitarme el pedir..
 ¡Malos duelos os dé Dios!
 Ciego.Oh hideputa, y qué coz
 Has de llevar
 Si te oigo plaguear...
 Bellaco, ¿por qué no añas
 Si tienes las manos sanas
 Y ojos para mirar?
 Usa el coser y cortar,
 Rozanguero,
 Asentado en un tablero.
 Pobre.Y tú que andas a rezar,
 ¿No sería mejor estar
 hollando en casa un herrero?
 Ciego.Ah don bellaco plaguero,
 Que si fuera,
 Justicia yo te hiciera
 Tomar a dos galeotes
 Y abrirte a puros azotes
 En un banco de galera.
 Pobre.A ti mejor te estuviera
 Eso tal,
 Que a mí, bástame mi mal.

Ciego. Bástate bellaco ahorcado,
Andas muy entrapajado
Y más sano que un coral.
¿Si estás malo, un hospital
no hay sobrado?.

Pobre. [No haciendo caso del ciego y dirigiéndose a la gente]
Señores, a este llagado
Que Dios os encomendó
Haced piedad, porque está
Contrahecho, manco y lisiado.

Ciego. Ah don bellaco,
Estudiado fue ese quejo:
La oración de san Alejo.

Pobre. ¿Por qué me sigues, ladrón?
Mal seguimiento y lesión
Vengan por ti y mal aquejo.
¿Quiés me dejar?

Ciego. Ya te dejo,
¿Qué te hago,
bellaco con voz de embriago?

Pobre. Anda, fardel de malicias,
Saco lleno de codicias
Que Dios te dará tu pago.
Oh triste día aciago,
Que primero
Con este ciego logrero
Que con hombre he de topar...
Anda bellaco alcucero,
No te abones
Que so color de oraciones
Andas el mundo robando...

Ciego. ¿Yo robando? Dale, Hernando,
No aguardemos más razones.
[Se lían a palos]⁹

Creo que ningún texto mejor para ofrecer el ámbito y las diferencias entre ciegos y vagabundos que éste de Timoneda. En realidad, esa lucha despiadada se produce por el control de un mercado más importante y numeroso de lo que a veces se pudiera pensar y conviene tener presente que la poesía, sobre todo esa poesía de tipo popular que encandilaba a la gente, solía estar en segundo término, "Estos dos factores, el populista y el económico -dice Joaquín Álvarez Barrientos en un artículo titulado "Literatura y economía"- se apoyan mutuamente en la construcción de un tipo de literatura de características definidas. El populismo del ciego al servicio de una facción política asegura un beneficio económico (para él) y un beneficio político para aquellos de quienes es mediador". Álvarez Barrientos recuerda que, antes que ellos, ya los juglares mantuvieron también relaciones mercantiles bajo capa de una actividad artística y cita a Platón para mencionar que el filósofo criticaba a

⁹ Juan de Timoneda: *Turiana. Colección de comedias y farsas que sacó a luz...*
Ed. facsímil. Madrid: RAE, 1936

otros que también vivían de la palabra, los sofistas, por haberse convertido en mercaderes del espíritu. Barrientos concluye con una acotación de Shell en la que se afirma que no sólo eran mercaderes “porque aceptaban dinero a cambio de palabras útiles o halagüeñas, sino también porque eran productores de un discurso cuyos intercambios internos de significado eran idénticos a los cambios de mercancías en las transacciones monetarias”.

Como he dicho antes, estamos ante un mercado con una oferta muy variada en la que lo económico predomina. Para hacernos una idea del volumen comercial que generaba la venta de pliegos bastará con recordar que la imprenta Santarén, de Valladolid, pasa de ser una de las últimas en importancia en la ciudad a comienzos del siglo XIX a constituirse en la primera hacia los años sesenta de ese mismo siglo compitiendo con otras de Madrid gracias a la impresión de esos papeles volanderos. Las tiradas no ofrecen lugar a dudas: cada impresión, según el título y previsiones de venta, oscilaba entre cinco mil y quince mil ejemplares, haciéndose de alguno de los temas varias reediciones. En un país con tan acendrada afición a los relatos, tan sentimental y apasionado, solían tener éxito seguro todas las historias que los ciegos llevaban impresas y que se encargaban de “representar” con su voz característica y sus exageradas formas. Aunque el papel se vendiese muy barato había ganancia para todos: inventor, impresor y difusor del mismo.

Uno de los temas que hoy están presentes a diario en la transacción de imágenes, ideas y formas artísticas es el de los derechos de autor. Podría decirse que la complicada legislación actual, siempre abierta a modificaciones según las innovaciones tecnológicas, surge precisamente para corregir los vicios y abusos de este mercado libre que proponían los ciegos. La primera voz autorizada que protesta seriamente por el uso indebido de su nombre y sus obras es Lope de Vega, autor tan popular como hoy podría serlo el novelista de más éxito. No es extraño, por tanto, que Lope proteste de esta manera ante el rey con un Memorial que dice en su primera página: “Antiguo remedio fue, y permitido, que los ciegos aprendiesen oraciones y las rezasen a las puertas (si bien tan mal compuestas que antes quitan la devoción, como la mala pintura) para que viviesen y se sustentasen pidiendo limosna por este camino...pero ser pregoneros públicos de mentiras y alevos difamadores de nuestra nación, es artificio nuevo de algunos hombres, que se valen de ellos como de ministros y oficiales para ganar de comer, siendo ellos ricos y con oficios en la república y aun en la casa real, de que merecerían ser depuestos”.

¿Qué está denunciando Lope de Vega? Probablemente su cargo de censor oficial de libros y defensor del Santo Oficio le mueve a escribir lo que es evidente: que algunas costumbres se relajan por culpa de personas sin escrúpulos y que, en este caso además, se están propagando ideas políticas o sociales subversivas, siendo sus instigadores personas que viven, y bien, de la Administración, y sus propagadores los ciegos copleros. Algunos estudios recientes revelan un dato muy importante que nos sorprende en un siglo como el nuestro, apellidado de la comunicación. Los verdaderos dueños o propietarios de esas cofradías de ciegos solían ser personajes con mucho poder y más ambición que tenían de esa forma a su disposición una infraestructura mensajera capaz de difundir una noticia por toda la península en veinticuatro horas. Sin embargo, digo, Lope se queja fundamentalmente de otra cosa. ¿Cómo es posible advertir a un público inocente de que una obra que aparece como suya no lo es, o, por el contrario, de qué forma castigar que alguien tome sus poemas y no diga que son suyos? La preocupación no es sólo literaria. El Fénix de los ingenios acaba suplicando al rey que se sirva remitir esas advertencias a quien pueda remediar el mal, de cuya acción él recibirá “particular merced y beneficio”. María Cruz García de Enterría estudia en su obra *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco* este tema y añade algunos testimonios que refuerzan esta teoría de la inquietud por la administración adecuada de los derechos de autor. En un pliego de comienzos del XVII, un autor confiesa:

“Este soneto último me lo pidió un amigo, a quien se lo di, el cual, antes de que yo lo sacase a la luz le imprimió sin mi intervención; púsole con un coloquio de pastores, que salió hará tres meses, y aunque sea ventaja mía que otros apliquen mis obras a su nombre, siendo ellas tan cortas como mi caudal, con todo siento mucho que se hagan dueños de mi trabajo y gocen de lo que no les costó ninguno. Sirva de aviso al lector”.

A nosotros nos sirve para recordar que la gestión de los derechos de autor en el mundo genera tal cantidad de miles de millones que sus cifras asustarían y nos alterarían el pulso si no fuese porque se confunden con muchas otras que nos llegan por los mismos canales de información y crean una capa de material aislante que amortigua y diluye los datos para no sobresaltarnos tan a menudo.

Hemos hecho una incursión ligera en la vida y características de tres personajes cuya actividad estaba muy ligada a la economía, tanto por su forma de trabajo como por su producción. El derecho consuetudinario podría darnos un catálogo de costumbres y manifestaciones que también podrían rozar temas económicos y que estarían plenamente insertados en la tradición de una comunidad. Siguiendo el ciclo de la vida, normalmente la edad para pensar en economías comenzaba en el matrimonio y ya el acto de la pedida era un complicado protocolo en el que cada familia exponía sus haberes y pactaba lo que los cónyuges llevarían a la vida en común. La presentación en público de la ropa de la novia y las colectas entre parientes y amigos el día de la boda, tenían también mucho que ver con ese aprendizaje en el que se iba progresando con el transcurrir de los años. Los bienes del esposo y de la esposa se solían escribir por parte de un notario popular ante testigos en dos documentos que se llamaban hijuelas y en los que iban inventariados y tasados los muebles, ropas, enseres y dinero de cada uno; el marido firmaba la hijuela de su mujer y viceversa, para responder cada uno de la autenticidad y veracidad del documento del otro.

Acerca de las herencias podría insistirse en muchos aspectos curiosos, pero al menos sí convendría recordar el tema de la legítima, costumbre que ya defendieron los Concilios Toledanos para favorecer a los hijos y que con diversa suerte aceptaron diferentes ordenamientos jurídicos. Por el contrario, los mayorazgos y las primogenituras defendían el derecho a heredar uno solo de los hijos, varón o hembra, y no siempre el mayor ya que a veces se hacía uso de la lógica y se elegía como depositario de la hacienda familiar al mejor dotado física y moralmente.

Otra costumbre muy relacionada con la economía era la de “juntar las casas”, es decir, realizar un matrimonio entre herederos. Con verdadera preocupación se veía en la tradición el hecho de que los padres cedieran los bienes en vida; otro caso era si querían gastarlo, circunstancia que recogen muy a menudo los dichos y refranes populares ya que era preferible dar buena cuenta de los dineros en vida que dejar que los hijos los dilapidaran; por eso el refrán advierte: “Lo que el buen padre allega, el mal hijo lo dispersa”.

En otro orden de cosas, las formas de explotación, tanto de tierras propias como colectivas, provocaban abundante casuística de arriendos, senaras (que eran tierras que daban los amos a los criados para que las labrasen por su cuenta como complemento al salario), aparcerías (que era cuando dos personas iban a la parte en una granjería), quiñones (que era cuando la siembra y la producción se repartía entre varios), compascos, mancomunidades o veceras (que era cuando una persona, por turno, cuidaba del ganado de los demás). El trabajo en común daba origen a seranos, filandones, hacenderas (que eran ocupaciones a las que se entregaban voluntariamente los vecinos, como por ejemplo arreglar los caminos o carreras). La pertenencia a cofradías o hermandades daba derecho a socorros mutuos así como a colaciones que se solían tener una o varias veces por año (son numerosísimas las advertencias de los obispos en sus visitas acerca del exceso en los gastos de estos banquetes), pero también generaban obligaciones que si no se cumplían provocaban multas, en vino o

en cera, generalmente. La compra y venta de ganado daba lugar a los tratos, que solían originar códigos, conservados y perfeccionados a lo largo de los siglos y que permitían comunicar asentimiento o desaprobación con simples palmadas que se iban dando los ganaderos y que culminaban en el cierre de la operación con un apretón de manos, sello del convenio que no se podía incumplir sin grave riesgo de perder la honorabilidad. Cuando se observa que la misma costumbre la tienen en Morvan, en Baviera o en cualquier cantón de Suiza uno se pregunta si todos esos conocimientos prácticos que la tradición conserva y almacena no podrían servir de ejemplo para contrarrestar a veces el desgraciado resultado de políticas de intereses particulares. En concreto, determinadas actuaciones políticas de contenido o resultado económico han condicionado la historia de éste y de muchos otros países. Nos podríamos preguntar qué habría sucedido, por ejemplo, si en vez de realizar talas masivas de bosques para construir barcos que incrementasen el poder de España en América u otros continentes, se hubiese contenido la ambición reduciéndose a cuidar precisamente esas masas arbóreas en nuestro propio país. ¿Qué intereses llevaron a Felipe II a trasladar la capital del reino a Madrid? Por supuesto que ninguno relacionado con la temperatura de sus súbditos; una leyenda dice que el rey se planteó la posibilidad de que los Montes Torozos no tuvieran leña suficiente para calentar la Corte y esa idea tan solo ya le motivó para realizar el cambio...En fin...

Cuando la Economía se levanta de la silla la Tradición se echa a temblar. No podría ser de otra forma, si una basa sus mejores posibilidades en la audacia y el riesgo y la otra tiene su más valioso peculio en las actitudes prudentes y conservadoras. Coinciden ambas, eso sí, en la intención de defender e incrementar el patrimonio, que es aquello que heredamos de nuestros padres y que la sensatez y la cordura nos invitan a mantener. Yo creo haber cumplido con mi parte en esa responsabilidad, acompañándoles en este recorrido breve y modesto por algunos de los temas comunes y espero haber descubierto al menos una parte de las infinitas posibilidades de estudio que la comparación de ambas disciplinas podría sugerir.

Otra bibliografía:

- ALVAREZ BARRIENTOS, Joaquín: "Literatura y economía en España. El ciego". *Bulletin Hispanique*. T.LXXXIX, 1987
- CARNERO, Ramón M.: *Historia de la arriería perigüelana*. Zamora: Ed. autor, 2000
- COSTA, Joaquín: *Derecho consuetudinario y economía popular en España*. Zaragoza: Guara Editorial, 1981
- FERNANDEZ RODRIGUEZ, Jesús: *Diario de un pastor trashumante*. León: Renfe, 1999
- GARCIA DE ENTERRIA, María Cruz: *Sociedad y poesía de cordel en el Barroco*. Madrid: Taurus Ediciones, 1973
- GARCIA DE LA TORRE, Bonifacio y ZAVALA, Antonio: *Los merineros*. Oyarzun: Sendoa, 1999
- GUIANCE, Ariel: *Los discursos sobre la muerte en la Castilla medieval*. Valladolid: Junta de Castilla y León, 1998

El oficio

“Quien oficio sabe, no morirá de hambre”



MÚSICA Y OFICIO

La música es, además de la sucesión de sonidos y silencios ordenados según un criterio, una forma de expresión que sugiere o provoca en el ser humano diferentes estados de ánimo. Como tal forma de expresión necesita un lenguaje, y ese lenguaje, como tantos otros sistemas de comunicación, ha de ser compartido por emisor y receptor, que en este caso serían quien crea la música, quien la interpreta y quien la escucha. El mensaje que se quiere transmitir suele tener elementos reconocibles -altura de las notas y su conjunción, timbre, armonía, etc- e indeterminados, que constituyen un conjunto de factores insinuados para que el receptor imagine y sea capaz de interiorizar algunas claves de ese mensaje o pueda servirse de ellas para crear con su fantasía estados estéticos, condicionados sin duda por el grado de patetismo de la pieza escuchada. Dentro de ese complejo proceso hay caminos comunes en los que coinciden casi todos los oyentes: el ánimo se exalta, por ejemplo, al escuchar a una orquesta interpretando un fragmento vibrante y animado, así como viene a serenarse oyendo un pasaje lento que sugiere quietud o parece invitar a una reflexión.

Pero la música, además de todo eso, es un lenguaje universal, entendiendo la palabra en su sentido etimológico. Así, la música sería una forma de expresión capaz de contar todas las cosas, de verter el pasado y el presente de los individuos o de los grupos en fórmulas válidas. Algunas religiones antiguas aceptaban que el mundo fue creado por una voz o un grito divinos, otras atribuían a los dioses de la palabra la invención del arte musical y otras, en fin, tenían sacerdotes especialmente dotados para el canto cuya facultad artística les suponía un privilegio. Cualquier situación anímica, relación social o manifestación ritual se expresaban o acompañaban con música en prácticamente todos los grupos étnicos y culturas del planeta. Otra cosa es el grado de comprensión que esas formas de expresión podían tener entre unas y otras culturas: una persona, fuera de su país o de su entorno cultural, podía cantar y no ser comprendida; en lo que respecta a la figuración gráfica, si bien es cierto que ha venido a representarse del mismo modo en todo el mundo occidental, todavía hay muchas culturas musicales que presumen -y pueden hacerlo- de ser ágrafas. En cualquier caso, hay técnicas que ayudan a enriquecer los modos de expresión, si bien, como puede comprenderse, precisan de un aprendizaje y un perfeccionamiento. Es normal que necesitemos un apoyo para entonar o interpretar lo que nuestra mente ha creado o imaginado. Y ese apoyo va desde la simple voz hasta los instrumentos más sofisticados que se pueden combinar para dar forma a progresiones y armonías asombrosas. Pero recordemos, en fin, que hay que traducir lo imaginado al lenguaje real, sea por el exterior de nuestro oído, sea por el interior. Beethoven, por ejemplo, compuso muchas de sus obras ayudándose de una larga varilla que sujetaba entre sus dientes y cuyo extremo aplicaba a las cuerdas del piano que quería hacer sonar, recibiendo así la nota y sus vibraciones por el interior de la cavidad craneana.

Existen, pues, unos medios que podemos usar para expresar con la mayor exactitud posible y con el más intenso poder emotivo aquello que nuestra mente haya podido concebir. La frontera que se para la libertad creativa del uso y sujeción a esas normas técnicas debe ser personal y por tanto difícilmente valorable o mensurable, pero, quienes se encargan de la educación musical de los más pequeños, deben plantearse como necesidad que éstos conozcan y se familiaricen con ambos territorios, el de la creación y el de la técnica: un genio sin técnica puede llegar a ser una persona tan frustrada como un excelente intérprete cuya capacidad creativa sea nula.

La materia de la música, así como podríamos decir que para un escultor es la piedra o para un pintor el lienzo, es el sonido, cuya forma se va puliendo con las herramientas que el músico tiene a mano y que son la voz y los instrumentos. Si cada nota es, dentro del lenguaje, como una letra del alfabeto, un grupo determinado de notas formará una palabra y una melodía será una frase. Es más fácil que nos conmueva una frase que una simple nota y además es más fácil que nos conmueva si usamos las letras cuyos sonidos son identificables, que son las doce notas de la escala cromática occidental que componen una octava. En cualquier caso lo importante sería siempre haber creado en el oyente la capacidad para diferenciar los sonidos, disfrutando así con su apreciación. Es la eterna cuestión entre escuchar y oír; yo diría que más importante que enseñar la música como técnica es acostumbrar primero a los niños a que la escuchen y la identifiquen como una parte natural de su cultura. Sólo así evitaremos casos como los que he tenido la desgracia de contemplar muchas veces de músicos profesionales que disfrutaban con su oficio mucho menos que otros simples aficionados para quienes la audición de la música era vital.

Si queremos ayudar a ese oyente potencial a diferenciar los sonidos tendremos que explicarle que, independientemente de la emoción o sensación que le produzca, ese sonido obedece a unas leyes físicas y es generado por la vibración de un cuerpo. Si los movimientos de esa vibración son periódicos o regulares, se obtiene el sonido; en caso contrario hablamos de ruido. Me gustaría insistir en la necesidad de evitar que las diferentes formas de expresión musicales aparezcan ante el niño como representaciones antagónicas de entender la música, como banderas que se pueden enfrentar para sustituir a un verdadero diálogo generacional. Convendría enseñarle a analizar la música de su tiempo y la de épocas pasadas bajo los mismos criterios. En vez de obligarle a bajar el volumen sin ninguna explicación, por ejemplo, demostrarle que el aparato auditivo es extremadamente delicado y de gran complejidad y precisión, siendo absolutamente necesario ejercitar los nervios acústicos del mismo modo que se ejercitan los músculos de las piernas o de los brazos en el baloncesto o en cualquier otro deporte; de este modo se le ayudará también a diferenciar o no confundir la acústica fisiológica con la acústica estética.

Todos estos aspectos, aun siendo extraordinariamente importantes, sin embargo se salen del tema central de este capítulo que es el de la música como lenguaje y el oficio.

Es evidente que ese lenguaje ha ido sufriendo, a lo largo de los siglos y de las diferentes zonas del planeta, una evolución formal. Los griegos adoptaron el tetracordo para agrupar los sonidos; durante la edad media se practicó con el hexacordo o grupo de seis notas y hoy día, como hemos visto, nos valemos en nuestro ámbito cultural de la octava o grupo de ocho notas, en cuyo entorno nos movemos con relativa facilidad. Esa octava es, pues, la base de nuestro lenguaje.

Si se nos ocurre viajar a alguna de las zonas montañosas de nuestra región, nos encontraremos con variantes fonéticas de nuestro propio idioma. Son formas de pronunciar o interpretar los sonidos que pueden sorprendernos pero que no nos impiden comprender correctamente el discurso o la frase. Pues bien, la música tradicional, la música étnica, almacena variaciones que, sin alejarnos o separarnos por completo de una génesis universal de los conocimientos, nos dan un carácter o nos

identifican frente a nuestros vecinos. Para crear, recrear y transmitir esa personalidad ha habido, en todas las épocas, unos especialistas, al igual que otras artesanías y oficios se mantuvieron gracias a la dedicación exclusiva de determinadas personas que heredaban y perfeccionaban esa actividad.

Mi propuesta consistirá en tratar de explicar las pautas por las que esos especialistas, esos artistas locales, se guían para inventar y comunicar sus conocimientos -en especial los musicales- y voy a hacerlo a través de un género creativo popular cuya versatilidad le ha permitido llegar a nuestros días; es una forma de expresión a través de la cual nos reconocemos como comunidad cultural y que combina los lenguajes musical y poético para permitirnos contar, a través de los tiempos, nuestra historia personal y colectiva: estoy hablando del romance.

Para empezar habría que establecer unas premisas sobre cuyo contenido tendríamos que estar de acuerdo. Todos sabemos que don Ramón Menéndez Pidal¹, uno de los españoles más sabios de los dos últimos siglos y posiblemente el que mejor estudió y comprendió el Romancero, fue también uno de los primeros en percibir que la poesía y la música populares se producían muy frecuentemente a partir de un acto de invención, sobre cuyos resultados realizó notables descubrimientos. Los poemas o las melodías, después de compuestos, se comunicaban -se entregaban de una generación a otra- estableciéndose así una imparable difusión en cuyo proceso se producía un perfeccionamiento de aquellas poesías y tonadas por el propio uso y por la intervención de lo que él llamó "el autor legión". A Pidal le interesaba, pues, la creación, pero más el producto de ese acto que quien lo llevaba a cabo, hasta el extremo de, aun siendo una de las bases de su teoría la actuación más o menos casual del pueblo, llegar a matizar o cuestionar la importancia de esa actividad, especialmente en los períodos de tiempo que él llamaba rapsódicos, en los que prácticamente la función popular se limitaba a la repetición de lo antes creado en la época aédica. Pidal llega a reducir al mínimo la posibilidad creativa en esos lapsos de tiempo hasta el extremo de circunscribir la difusión del repertorio al (son palabras suyas) "ínfimo vulgo y población más rústica".

Más joven y probablemente menos rígido que Menéndez Pidal, Paul Benichou, también gran conocedor del Romancero, remeda años después al maestro cuando escribe: "El pueblo, aun en su parte más inculta y en nuestros tiempos, nunca transmite pasivamente lo que adopta, y no siempre lo echa a perder"².

Mi defensa apasionada del especialista en crear y difundir la tradición oral no es gratuita. He conocido tan grandes poetas y músicos, he descubierto tanta elegancia y acierto en su expresión artística que, como mínimo, me parece injusto el olvido en que le han tenido y le tienen quienes creen conocer la transmisión oral sólo por haber analizado su resultado más evidente.

Mis reflexiones constituyen, pues, la reivindicación de un oficio pasado de moda pero de gran importancia cultural y casi siempre iluminado por la antorcha estética, con todos los resplandores y sombras que queramos ver en ella.

Pero vayamos con las premisas anunciadas que serían las siguientes:

1. El acto creativo es personal e individual. Lo que Menéndez Pidal denominaba autor-legión no engendra ni inventa y como mucho aceptaría que manipula o altera (puedo reconocer que artísticamente en ocasiones) un material previamente creado.

2. La creación poética o musical no se produce *ex nihilo* sino que utiliza recursos, fórmulas o esquemas que fueron aprovechados antes por otros creadores, extrayendo de ese "estilo" o fuente común el venero más o menos fecundo del que brotarán las nuevas aguas.

3. En la medida en que dicho "estilo" responde a unas características comunes, aceptadas y re-frendadas por la comunidad que va a recibir el mensaje creado, las posibilidades de comunicación y entendimiento entre el autor y el público aumentan y se hacen más fluidas y eficaces.

¹ R. Menéndez Pidal: *Romancero Hispánico*. Obras Completas de R. Menéndez Pidal, tomo IX, capítulos I-III, Madrid, Espasa Calpe, 1968 y *Estudios sobre el Romancero*. Obras Completas, tomo XI, capítulo I, Madrid, 1973

² Paul Benichou: *Romancero judeo español de Marruecos*. Madrid, Castalia, 1968

4. En la medida en que el mensaje expresa con más sencillez y claridad la idea o el concepto que se pretende transmitir, se amplía el número de personas que pueden entenderlo y desde luego se facilita su difusión. Al hablar de sencillez no me refiero a simpleza, sino a esa virtud tan difícil y escasa que permite dibujar con pocos trazos o construir en pocas palabras o notas un mundo de imágenes y sonidos altamente expresivo y gratificante.

Estas serían las premisas, sobre las que volveremos a lo largo del capítulo para tratar de explicarnos mejor el fenómeno. Comencemos por la primera. El acto creativo es personal e individual, pero ¿está capacitado cualquier individuo para realizarlo? Creo que el hecho de que cualquier ser humano esté, en potencia, facultado para llevar a cabo lo que otro ha llevado a cabo, no respondería cabalmente a esa pregunta. En la historia -en la de la ciencia y la técnica fundamentalmente, es decir en aquella que mejor puede testimoniar los avances del género humano- hay dos referencias constantes y complementarias: teoría y práctica. El avance técnico no se produce sin una reflexión previa o una invención, que luego se aplica y se traduce en hechos. Se da, no necesariamente en la misma persona, un creador y alguien que interpreta su idea. En uno y otro caso se precisa una cierta especialización, esto es, un grado de experiencia que reduzca o acorte las dificultades que pueda presentar el proceso desde el origen a su finalización. Hay, por tanto, un progresivo aprendizaje en unas y otras funciones que limita el número de personas que se dedicarán a una misma tarea, al tiempo que las reparte -no hace falta que todos seamos músicos- entre las múltiples actividades que se nos puedan ocurrir. Entre esas actividades, no parece la menor, y de ello pueden ser testigos los estudios antropológicos, la de recordar la historia de un grupo, cuyas características y empresas comunes van creando una identidad compartida. La labor que realiza un poeta o músico tradicional al ser capaz de crear nuevas sensaciones sobre una trama universal ya existente y aceptada por todos se parece, pues, a la que en las culturas ágrafas llevaba a cabo el narrador de la historia de la tribu, cuya función consistía, no sólo en entregar un relato patrimonial sino en hacerlo interesante y atractivo.

Si estamos de acuerdo -y espero que sí- en que para la creación, lo mismo que para otras actividades, se precisa una cierta dedicación y conocimiento y en que el perfeccionamiento se va consiguiendo gradualmente, podríamos dar un paso más, identificando algunas claves sobre las que se basaría esa especialización. Primero habría que hablar de curiosidad y después de interés por el oficio, la actividad y la temática que conlleva. Un niño o una niña cuya capacidad de observación y retentiva se vayan dedicando desde temprana edad a un tema concreto, pueden haber almacenado al cabo de un período de tiempo determinado una información infinitamente más abundante que otros niños que hayan puesto su atención en otras materias diferentes. Cada vez que en una conversación o en una reunión sale el motivo de su curiosidad, el niño graba en su memoria los datos que se le ofrecen o modifica su talento perfeccionando su capacidad mientras que los otros niños de su edad no lo hacen o lo hacen en menor medida. Así, un especialista -un creador en nuestro caso- ejercita desde pequeño la inventiva y la eficacia gestual que le servirán más adelante para convencer a su auditorio y comunicarle mejor su mensaje. Este puede revestir diversas formas, según interese resaltar unos aspectos u otros, ya que cualquier motivo vital o de relación entre el ser humano y sus semejantes o entre el ser humano y la naturaleza son susceptibles de convertirse en tema poético. Veamos como ejemplo un tema de fondo cuya actualidad no desaparece y que nos va a permitir -siendo un ejemplo único- dar más coherencia al hilo conductor. Se trata de un romance -podríamos también haber seleccionado un tema lírico, pero prefiero referirme a un género de creación con una estructura cerrada de tipo dramático en la que se exige una tensión en el argumento y en el desarrollo- se trata de un romance, digo, popular y antiguo que nos puede servir como paradigma para analizar los estadios del acto creativo. Aparentemente es una historia intrascendente pero si penetra-

mos en el núcleo podríamos descubrir sin dificultad el siguiente leit motiv: Las costumbres distintas a las nuestras nos intimidan y pueden hacernos sentir amenazados, pues nos exigen algo tan difícil como una reflexión y una posible evolución.

En el medio rural, habitual terreno en que la tradición se ha mantenido -y no olvidemos que hasta ayer mismo el medio rural éramos casi todos-, en el medio rural, digo, ese sentido de conservación de los propios usos y ese recelo hacia los ajenos se lleva hasta extremos fácilmente comprobables en las luchas entre pueblos limítrofes de las que tanto hablan los estudios de Antropología. El romance de "La loba parda" describe este problema en términos de preservación del territorio y de la propiedad. Si tuviésemos que traducir sus primeros versos a un lenguaje antropológico, nos sorprenderíamos ante la transformación que experimenta el contenido:

Estando yo en la mi choza / pintando la mi cayada
vi venir a siete lobos / por aquellas emboscadas...

La transcripción podía ser:

"Yo, situado en el centro de mi mundo, es decir en el lugar en que tengo mi hogar y desarrollo parte de mi trabajo -trabajo que me da apellido y me caracteriza- observo venir a un enemigo (en este caso un animal cuyas artes de caza amenazaron a otros individuos desde tiempos remotos) saliendo del bosque, esto es, del lugar que, por cerrado y oscuro me es desconocido y me asusta". Espero no haber sido demasiado atrevido en mi interpretación, pero, si lo que llamamos mentalidad es el conjunto selecto de caracteres y pensamientos que habitualmente componen el espíritu y las creencias de un individuo o de un grupo, entonces estamos ante una mentalidad pastoril que se manifiesta en múltiples aspectos: soledad que invita a la reflexión, preocupación por las relaciones con el entorno natural, etc.

Se podría añadir que, en efecto, las distintas versiones del romance hablan, al referirse al trabajo que está el pastor ejecutando en su choza, de pintar la cayada, remendar la zamarra, ahondar la cuchara o simplemente vigilar su majada: en una palabra, de trabajar, como digo. Al describir el sitio desde el que vienen los lobos, se habla de oscura cañada, oscura montaña, espesa cañada, triste montaña o sierras nevadas, por lo general.

El mensaje que quiere transmitir el autor tiene posibilidades de perpetuarse, pues no es circunstancial y, pese a su apariencia y el primer tiempo del verbo, tampoco excesivamente personal. Ahora debe buscar unas fórmulas adecuadas con las cuales atraer más fácilmente la atención de sus posibles oyentes. Ha comenzado hablando en octosílabos, la medida del verso español por excelencia, y los rima en asonante en los versos pares, esos versos en los que la lógica pide una pausa y que, normalmente en cada dos tiras, le permiten cerrar el sentido de la frase con un punto. Ya ha utilizado en los primeros cuatro versos uno que le sonaba; lo ha escuchado en otros casos similares para destacar que al protagonista, al autor, se le acerca algo o alguien: vide venir, vi venir, vi venir a tres, cinco o siete; vi venir por aquí, por allá, etc. La fórmula es correcta y válida. Los versos, esos y otros, van completando el sentido del mensaje. Los momentos más destacados del argumento a transmitir son:

1. Presentación de los personajes y puesta en situación de los mismos.
2. Uno de esos personajes, la loba parda, roba una cordera después de dar siete vueltas al redil.
3. El pastor pide ayuda a sus perros y les promete una recompensa si dan alcance a la loba.
4. Se produce una persecución.
5. En un diálogo final la loba ofrece devolver la cordera para salvar su vida pero los perros se niegan a aceptarlo.

Estando yo en la mi choza / pintando la mi cayada
 vi venir a siete lobos / por aquellas emboscadas,
 venían echando a suertes / por ver a cuál le tocaba.
 Le tocó a una loba parda / patituerta y corcovada
 que tenía los colmillos / como puntas de navaja.
 -¿Dónde vas, loba maldita / dónde vas, loba malvada?
 -Voy por la mejor borrega / que tengas en la majada.
 Siete vueltas dio a la red / y no pudo sacar nada.
 A la otra vuelta que dio / sacó una cordera blanca
 hija de la oveja negra / que criaba con la cabra.
 -Aquí mis siete cachorros / aquí mi perra guardiana
 que si me agarráis la loba / cenaréis leche y hogaza.
 Han corrido siete leguas / todas siete barbechadas
 y al pasar un arroyuelo / la loba ya iba cansada.
 -Tomad perros la cordera / buena y sana como estaba.
 -No queremos la cordera / de tu boca alobadada,
 que queremos tu pelleja / pa el pastor una zamarra,
 las patas para unas botas / las manos para unas mangas
 y las tripas pa un violero / para que bailen las damas.

El autor vence a su enemigo sublimando su victoria, aunque para ello precise de ayuda; demuestra sin embargo -y quiere fijarlo de alguna forma- que deberá ser siempre así para las siguientes generaciones, pues determinadas virtudes o facultades humanas son superiores al instinto animal cuya más descarada ferocidad se manifiesta claramente en los versos que aparecen en casi todas las versiones: "voy por la mejor borrega/ que tengas en la majada". Luego, el poeta castigará al animal por su insolencia y procurará que aparezca ese castigo reflejado, aunque no se hable en ninguna versión de su ejecución sino de su captura. El animal morirá y sus restos servirán para muchas aplicaciones -nada se desperdicia en un mundo en el que la escasez es la norma- pero la principal y última para que bailen las damas. Un guitarrero convertirá las tripas de la loba en cuerdas de vihuela y un músico hará el resto.

Me parece que estamos ante un poeta que no ignora el oficio de pastor. Es más, yo diría que quien compuso el romance era un pastor de los muchos que esperan en el limbo poético su imposible ascensión a los cielos de la fama. Como dato que corrobore su extracción diré lo siguiente. En algunas versiones antiguas o sin fragmentar, los primeros octosílabos dicen:

Las cabrillas altas iban / y la luna rebajada
 las ovejas de un pastor / no paran en la majada.

No es novedad especial el dato de que los pastores, sin necesidad de ingenio alguno para medir el paso del tiempo, sabían qué hora del día o de la noche era por la posición del sol o de la luna en el firmamento; especialmente durante el período nocturno sabían, según la época del año y la posición de las estrellas, cómo evolucionaba el cielo. Repito que quien escribió el romance completo conocía la importancia de las Cabrillas -las siete estrellas también llamadas Pléyades- en el signo de Tauro y el peligro que suponía para el ganado en el aprisco ese "estar la luna rebajada" o "arrebata

Me interesa traer aquí un ejemplo de cómo se expresaba un poeta popular, pastor trashumante de Prioro, en una de sus primeras creaciones fijadas por escrito, tratando de describir su emoción ante la posibilidad, no sólo de hilvanar versos, sino también de comunicar sentimientos o incluso de buscar en las palabras su misterio, ese secreto significado que contienen y atesoran sólo para quien tenga voluntad de encontrarlo:

Con decisión y optimismo
 me puse a hacer poesía
 y resultó que soy poeta,
 cosa que yo no sabía.
 Empecé a llenar cuartillas
 en prosa, y no me salían
 las ideas tan apropiadas
 como yo de ellas quería
 y en un arranque postrero
 ataqué a la poesía
 descubriendo ahí un secreto
 que me llenó de alegría...

Ese "ataqué", concebido como una logomaquia, entendido el término en el sentido de luchar contra una palabra, vencerla y obligarla a que nos entregue todo su valor. No es necesario decir, que el poeta popular no sólo sabe contar historias, relatos razonables en los que él mismo o su mundo estén presentes, sino que usa las palabras para crear absurdos o imágenes abstractas, a las que desde luego contribuye su habilidad pero también la casualidad que llega en forma de pirueta fragmentaria o de ignorancia semántica. Ahí es precisamente donde se diluye la responsabilidad poética del creador popular y comienza la actividad del autor-legión pidaliano, puliendo aquí, eliminando allá o zurciendo historias que jamás hubiesen sospechado sus autores que vendrían a juntarse.

En lo que se refiere al acompañamiento musical de los textos, también cabría hablar de una especie de antigua herencia, de un conocimiento universal y compartido que se va perfeccionando con el uso y acomodándose a las circunstancias. Ya me referí antes a ese "estilo", ese aire conocido que sirve de sustrato o de base a cualquier escarceo creativo y que representa el gusto común. Parece probado que el músico prefiere componer sobre un texto previo, ajustando más o menos los acentos musicales a los de cada verso. El verso es, precisamente, la medida que toma el compositor como referencia para su pequeña obra musical. En el mundo de lo popular, sílabas y notas van emparejadas hasta llegar al final de la frase donde, por lo común, se produce una cadencia adornada con algún melisma. El artista tiene, pese a lo ajustado y corriente de la estructura, muchas posibilidades de combinación, desde crear una frase musical para un verso de ocho sílabas o hacer una frase seguida para uno de dieciséis, hasta combinar dos y dos, una y tres, etc. Hace años traté de sintetizar para una revista especializada ese complicado entramado que ahora reproduciré de forma abreviada. Hablaré siempre del romance porque su esquema repetitivo se puede aplicar, básicamente, a cualquier tipo de composición. La idea es crear unos módulos melódicos -módulos que forman habitualmente una línea ascendente descendente- que se adapten a los versos que interesa abarcar.

Voy a presentar varias versiones musicales de la loba parda pertenecientes a un repertorio tomado al azar -vuelvo a repetir que podríamos hacer lo mismo con cualquier tema pero me apetece éste en especial- para comprobar cómo diferentes músicos han resuelto de formas distintas ese primer problema.

La primera versión grabada procede de un intérprete de Toro (Zamora) que fue durante su larga vida pastor y músico. Celestino Martín tenía un alto concepto de su trabajo como tamboritero, es decir músico de flauta y tamboril, y reunía en su memoria un verdadero arsenal de canciones y bailes en cuya autoría no me cabe duda de que había participado ocasionalmente. Respecto al romance de la Loba parda, por ejemplo, decía que lo había compuesto él, que era una cosa suya; sin duda se refería a la responsabilidad de haber cosido al texto tradicional el diálogo del pastor y el amo, tan frecuente en repertorios pastoriles leoneses y aun en otros de la península:

-Pastor, ¿vino el lobo?
 -No, que no vendría
 -¿Llevó, llevó, llevó?
 -No, que no llevaría
 -¿Y de qué ovejas llevó, de las blancas o de las negras?
 -Vaya unas preguntas...Llevaría de las coloradas, como tiene usted tantas.
 -Y pa dónde tiró, ¿pal monte o pal carrascal?.
 -Vaya unas preguntas, tiraría pa la iglesia, como era tan amigo de rezar..
 -Vaya un criado más respotón.
 -Vaya un amo más preguntón.
 -Ah, pues el domingo te doy la cuenta...
 -El sábado me voy yo...

Otros detalles que explicaré después hablan en favor de la hipótesis de que este tema fuese uno de los favoritos del intérprete por ser el que mejor captaba su propia realidad y uno de los que cantó con más gusto y seguridad a lo largo de su vida cuidándolo especialmente.

Estando yo en la mi choza / remendando mi zamarra
 vi venir a siete lobos / por aquellas emboscadas
 venían echando suertes / a ver a cuál le tocaba.
 Le ha tocao a una loba vieja / tuerta, manca y jorobada
 dio dos vueltas al corral / y no pudo sacar nada
 de la tercera que dio / sacó una cordera jarda
 hija de la oveja galana...

Hemos recorrido trece octosílabos del romance que nos van a permitir comentar algunas de las costumbres habituales entre compositores e intérpretes. El músico ha compuesto una melodía breve sobre un ámbito corto -un pentacordo, es decir, cinco notas- y unos intervalos cómodos (es decir, poca distancia entre una nota y otra). Esa melodía, hermosa y no precisamente vulgar, juega con la nota central de ese pentacordo, que se desplaza entre el natural y el bemol, quedándose en este último para dar carácter definitivo a la escala.

El intérprete conoce el texto del romance: sabe que los cuatro primeros octosílabos tienen sentido perfecto y se corresponden con las cuatro frases musicales, pero al leer los dos siguientes percibe que también puede colocar ahí el punto que va a cerrar el sentido de la locución, para lo cual lleva a cabo uno de los recursos más frecuentes del cantor o músico tradicional cuando se trata de realizar este tipo de ajustes: repetir las dos últimas frases musicales para adecuar la melodía al sentido completo del texto. Pero aún hace algo más: al llegar al verso número 12 se da cuenta de que

necesita aclarar, pues no lo ha hecho de forma precisa, qué oveja se ha llevado la loba. Es la corde-
ra jarda, es decir rojiza, pero, al haber probablemente más de una en el rebaño, el pastor recurre a
su apellido: es la hija de la oveja "galana". Y para que le quepa esa acotación repite de nuevo, en es-
te caso la última frase musical.

La siguiente versión fue cantada y acompañada al rabel (instrumento de cuerda típico de pasto-
res) por Isidro Alvarez, de Porto de Sanabria, en Zamora. Porto es un pueblo cercano a la frontera con
Portugal y con Galicia, cuyos habitantes eran tradicionalmente pastores trashumantes con una exis-
tencia que discurría entre su localidad y Extremadura. Isidro, el único rabelista de todo el contorno,
que tomó buena parte de su cultura en el trasiego anual, interpretó una melodía muy sencilla, cua-
tro notas, apropiada para tocar fácilmente en el rabel al unísono con la voz utilizando sólo tres de-
dos y sin necesidad de mover la mano arriba o abajo del mástil. Parece una melodía hecha especial-
mente para este instrumento, de cuyos limitados recursos termina siendo cautiva. De hecho las dos
frases musicales son iguales y sólo varían en la cadencia que resuelve al finalizar la segunda.

Estando yo en mi chozuelo / pintando yo mi cayata
vi venire siete lobos / por una estrecha cañada
venían echando suertes / a ver a cuál le tocaba
le tocó a una loba parda / tuerta, coja y derrengada...

Casi de inmediato podemos ver una versión de esta misma melodía, cantada por Juana Rodrí-
guez, de Prioro, uno de los pueblos más característicos de la Cañada Real Leonesa. Juana, o la per-
sona que se lo transmitió, ha bemolizado la anterior melodía: comienza en una cuarta arriba de la
nota fundamental, en vez de en la tercera como Isidro, y sin embargo el esquema ascendente des-
cendente parece que está calcado aunque los intervalos varíen levemente.

Estando yo en mi chozuelo / pintando yo mi cayada
vi venir por lejas tierras / una muy grande lobada
venían echando suertes / venían echando tramas
venían echando suertes / a ver a cuál le tocaba...

Obdulía Rodríguez, de Mojados (Valladolid), nos muestra otro ejemplo de combinación de melo-
día y texto. Dos octosílabos van unidos a tres frases musicales. Obdulía, una interesante romancista
con amplio repertorio, aplicaba una melodía distinta para cada romance de los muchos que nos can-
tó, aunque yo la calificaría más como excelente repetidora de repertorio que como creadora.

Estando yo en mi rebaño / pintando la mi cayada (bis)
yo vi bajar a una loba / derechita a mi majada (bis)...

Digna Prieto, de Salio, nos ofrece un ejemplo de cómo los romances o cualquier otro tipo de tex-
to podían interpretarse con melodías vulgares, conocidas (y en este caso se podría decir además que
demasiado simple) que, si bien no aportaban nada nuevo ni interesante al repertorio tradicional, ser-
vían al menos como regla nemotécnica.

Estando en la mia choza / pintando la mia cayada
miré pa Sierra Morena / vi venir una lobada...

Para terminar, el "Tío Guitarra", de Castrodeza (Valladolid), cantó la Loba parda con una melodía que él mismo utilizaría poco después para un aguinaldo durante la misma entrevista. Estamos ante una melodía con aplicaciones a diversos textos aunque probablemente el mismo uso, que sería interpretarla en Nochebuena con abundantes tiras de versos para que pudiesen ser recordados más fácilmente por los niños y mayores que participaban en las largas veladas invernales o cantando de puerta en puerta:

Estando en mi tesesito / remendando mi zamarra
tocando mis castañuelas / y templando mi guitarra...

Como se ve, estamos en esta versión ante un pastor alegre que le daba más importancia a la versión que al trabajo. La introducción de su aguinaldo decía:

San Silvestre campesino / te saluda esta cuadrilla
que venimos a cantar / para ganar la perrilla...

Hemos visto, pues, ejemplos concretos que responden a distintas fases del proceso tras cuyos pasos nos hallamos. A estas alturas podríamos ya afirmar que el músico actúa con posterioridad al poeta, pero teniendo a su favor la facultad de adecuar su composición con cierta libertad a una estructura ya cerrada como es la de un argumento concreto y terminado, en verso octosílabo. En cualquier caso conviene volver a insistir en que un tema musical o literario que se crea dentro del estilo tradicional o se adapta a él constituye, a partir de ese mismo momento, una especie de material arcilloso susceptible de cambiar de forma, modelándose según el capricho del "artista" (y recalco lo de "artista" porque se requiere habilidad y preparación para intervenir con fortuna sobre semejante material). Ahí encontramos, como hemos ido viendo, frases cortas y fáciles de recordar, intervalos más o menos repetidos, escalas familiares, líneas melódicas de diversas formas, etc.

Es probable que al leer alguno de los temas anteriormente ofrecidos, muchas personas hayan reconocido fragmentos o melodías enteras cuyo aire les resultaba conocido. No cabe extrañarse del hecho: las melodías que algunos estudiosos denominan "vulgares" vienen a ser como Guadianas musicales que aparecen y desaparecen aquí y allá con enorme facilidad. Tan pronto surgen en forma de canción popular, como los podemos escuchar integrados en una obra sinfónica. Tradición oral y escritura se confunden así en una cultura que no hace distinciones entre lo culto y lo anónimo.

Decía anteriormente que es una suerte que se haya adoptado para la música un tipo de grafía casi universal si exceptuamos, claro está, aquellos pueblos que la transmiten de viva voz sin recurrir a la notación. A los sistemas alfabético y neumático se impuso definitivamente la notación pautaada cuyas normas permiten reproducir con bastante fidelidad la expresión del autor o la intención del transcriptor de un tema tradicional. Sin embargo, hay cuestiones de fondo en las que todavía no existe acuerdo –y sinceramente espero que no lo haya en beneficio de la diversidad y riqueza de la cultura-. No todas las lenguas coinciden, por ejemplo, en la denominación de la actividad musical; un término que corresponda al concepto occidental de la palabra música falta en las lenguas y dialectos del África subsahariana, donde la producción musical está dividida en varias categorías (que podríamos comparar con nuestra poesía, canto y danza). Además no se puede decir –y a esta conclusión han ayudado precisamente los estudios etnomusicológicos- que existe una escala musical única, ni mucho menos que sea una escala natural. Alexander Ellis creó un sistema que todavía hoy utilizan muchos etnomusicólogos para medir los intervalos y que permite descubrir enormes diferen-

cias entre las escalas de unas y otras culturas. En los primeros años de este siglo, algunos estudiosos de la escuela de Berlín se atrevieron tímidamente a declarar la universalidad de algunos intervalos, en particular los de octava y los de quinta, que son los dos primeros en la serie de los armónicos, pero tuvieron grandes dificultades al querer demostrar científicamente su teoría. De hecho, los estudios etnomusicológicos han contribuido de manera decisiva a cuestionar conceptos que parecían absolutamente consolidados durante el período romántico, como el de la melodía como única forma de expresión musical, y que se habían venido usando sin duda desde el tiempo de Rousseau. La melodía se concibe como un cuerpo cerrado, constituido por diferentes alturas de sonido, en el que todas las variantes de ritmos, caracteres tímbricos o intensidad pueden darse cita, pero siempre siguiendo unas reglas precisas y casi inmutables. Como digo, el descubrimiento y estudio de diversas músicas étnicas produjo, a medida que se iban conociendo, mayores dudas sobre las melodías cerradas, pero sobre todo cuestionó de forma razonable esa visión globalizadora de la cultura musical que, lejos de aportar más originalidad y riqueza a un arte antiquísimo, le dejaba reducido a unos patrones estrechos y empobrecedores. Quedan por estudiar muchísimos aspectos de la tradición oral que sin duda aportarán notables avances al arte creativo musical, sobre todo en lo que respecta a las normas de organización de las notas, el perfil melódico, la sucesión y altura de los sonidos o el análisis acústico. A ese estudio de unas leyes generales que permitan conocer mejor los procesos creativos y su normativa, he tratado de contribuir con este capítulo.

LA TRADICIÓN PLURAL

Joaquín Díaz

