

Revista de
FOLKLOR

N.º 65

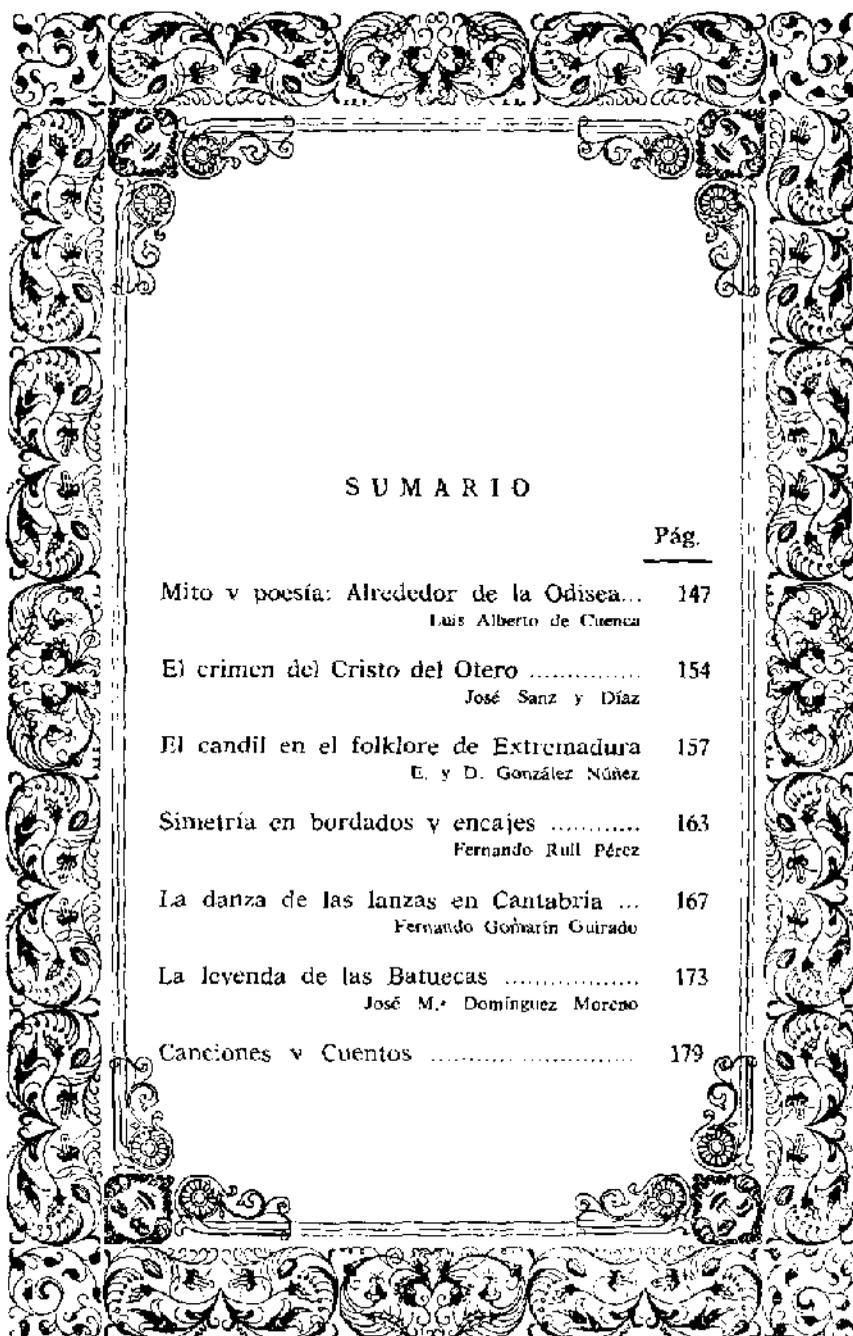


Editorial

Muchas veces hemos insistido desde estas páginas en la importante labor de creación de formas culturales llevada a cabo por los marginales en el seno de una comunidad. Pocas veces lo hemos hecho, sin embargo, sobre la función que cumple el común de los individuos de esa misma sociedad, al aceptar o rechazar cuanto de nuevo o renovado vaya proponiendo el marginal. Muchos y muy diversos factores, en ocasiones arbitrarios y caprichosos, entran a formar parte de ese proceso cuya existencia es evidente y cuyo equilibrio garantiza la conservación de aspectos esenciales de una sociedad, al tiempo que introduce savia que regenera las energías del viejo árbol.

La situación actual varía ligeramente con respecto a estos esquemas del pasado; según hemos advertido en alguna ocasión, los marginales están siendo sustituidos por otros «medios» de comunicación que vienen a cumplir más o menos satisfactoriamente sus papeles tradicionales. Observamos, no sin cierta alarma, que la comunidad acepta las proposiciones de tales comunicadores con mayor pasividad que antes («la vida moderna es así y hay que vivir con los tiempos»; «no se puede hacer nada», se suele escuchar); existe algo así como un fatalismo al asumir las nuevas fórmulas de civilización (sobre todo tecnológicas) que sustituyen a las que se utilizaron durante miles de años. Reparemos, no obstante, en que esa transformación arrastra, junto a modelos de civilización tal vez caducos, cánones culturales vivos y con posibilidades de seguir así si ese es nuestro deseo. La sociedad corre el peligro de perder una de sus prerrogativas (cual era la de ratificar o revocar esas formas de cultura) al abandonarse en brazos de un falso progreso que pone obstáculos a su participación en algo tan decisivo como es la elección de un sistema de vida. Con la delegación de ese derecho en otras personas o medios, el individuo actual renuncia a un privilegio secular y colabora a que las cosas sean como no quisiera que fueran.





S U M A R I O

	Pág.
Mito v poesía: Alrededor de la Odisea... Luis Alberto de Cuenca	147
El crimen del Cristo del Otero	154
José Sanz y Díaz	
El candil en el folklore de Extremadura	157
E. y D. González Núñez	
Simetría en bordados y encajes	163
Fernando Rull Pérez	
La danza de las lanzas en Cantabria ...	167
Fernando Goñarín Guirado	
La leyenda de las Batuecas	173
José M.º Domínguez Moreno	
Canciones v Cuentos	179

EDITA: Obra Cultural de la CAJA DE AHORROS POPULAR,
Fuente Dorada, 6-7 - Valladolid, 1986

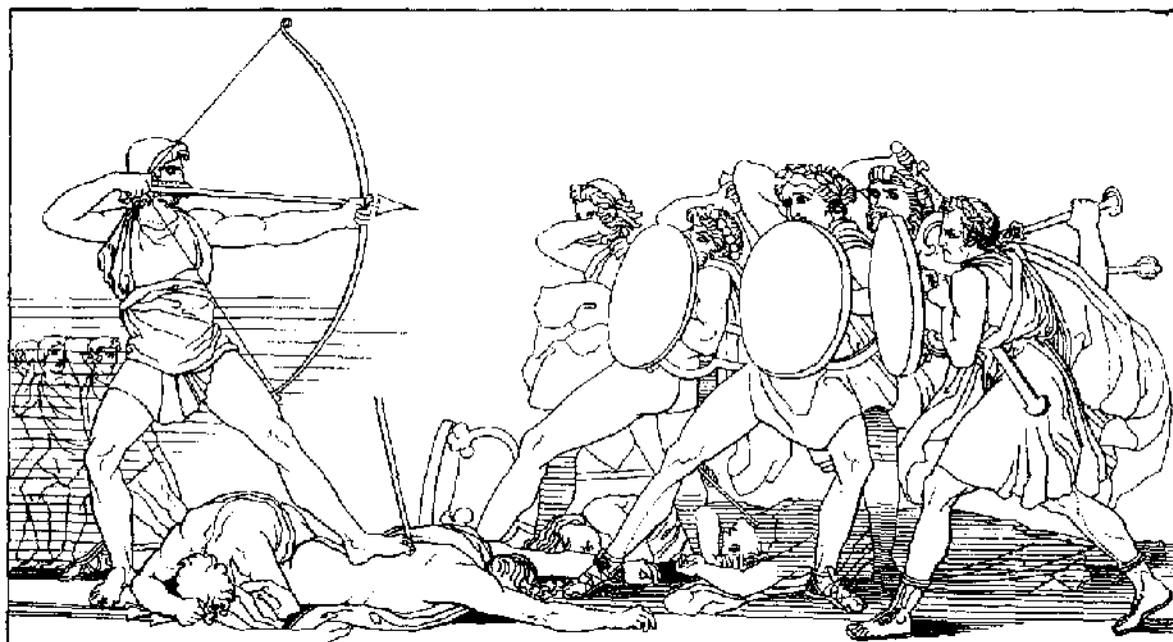
DIRIGE la Revista de Folklore: Joaquín Díaz.

DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1986 - ISSN 0211-1810.

IMPRIME: Tipografía Cristo Rey.—Avda. de Gijón, 17 - Valladolid - 1986.

MITO Y POESIA: ALREDEDOR DE LA ODISEA

Luis Alberto de Cuenca



Cuando un poeta lírico actual, pongamos el hermético Oscar Wladislas de Lubicz Milosz, proclama:

Así que la montaña me hubo arrastrado
en su vuelo, vi de pronto abrirse ante
mí, *sobre el otro espacio*, la puerta de
oro de la Memoria, la salida del laberinto*.

sabemos, por su propio testimonio, que los contornos del tiempo que mata se han, milagrosamente, difuminado. Estamos, pues, dentro del terreno del mito, ese relato sacro y verdadero cuya recitación explica el mundo y nos defiende de la muerte. Porque el poeta lírico también evoca en su poesía el Tiempo sin tiempo de los orígenes. No hay duda de que la función más preciosa de la literatura consiste precisamente en anular ese tiempo personal y terrible que nos va eliminando poco a poco. Y en recobrar a cambio la intemporalidad de los

«comienzos». O, por lo menos, en intentarlo. Desde esa perspectiva, lenguaje mítico y lenguaje poético se confunden. Y ello ocurre en el siglo XX como en las ciudades-estado sumerias o en la Grecia de Pericles.

El gran Arthur Machen, en *Hieroglyphics* (Londres, 1923), considera la religión como campo de cultivo indispensable para que crezca y se desarrolle la poesía. Y por religión entiende el autor de *Los tres impostores* la conjunción de mito y ritual. «El mito es el denominador común de la poesía y de la religión —han escrito Wellek y Warren—. La religión es el misterio mayor; la poesía, el menor. El mito religioso es la sanción de alto bordo de la metáfora poética.» Y Philip Wheelwright, en su famoso artículo «Poetry, Myth and Reality» (recogido por Allen Tate en el volumen colectivo *The Language of Poetry*, Princeton University Press, 1942), se pronuncia en contra de aquellos positivistas que «rechazan como ficciones la verdad religiosa y la verdad poética», defendiendo una perspectiva mítico-religiosa en el estudio de las artes todas.

* Del libro *Los arcanos* (1927). Traducción castellana de L. Z. D. Galtier, Buenos Aires, 1961, pág. 145.

Que el mito aparezca en el ámbito humano como algo no sólo ineludible, sino necesario, es cosa probada. Y la poesía es una prolongación del mito. Hace diez años publiqué un libro, titulado *Necesidad del mito* (Barcelona, Planeta, 1976), que glosaba estos temas. Son absurdos e inútiles los esfuerzos de la razón por eliminar el mito, entre otras cosas porque el mito está en la base de las especulaciones de la razón y porque la razón pura y dura, sin el hálito vital que le transfiere el mito, es completamente estéril. Hay dos frases a este respecto que son particularmente ilustrativas. Una, de Santayana, que reza: «Cuando los dioses se van, dejan siempre detrás fantasmas.» La otra es la archiconocida de Goya, que no sé hasta qué punto sabía lo que estaba diciendo, como leyenda de uno de sus *Caprichos*: «El sueño de la razón produce monstruos.»

A Jung le complacía hablar de la «necesidad del mito», sobre todo en una época como la nuestra en que lo puramente racional intenta imponerse, a veces con curiosos disfraces irracionistas, desde los periódicos, la televisión o el Parlamento. Quienes piensan que los mitos son drogas inventadas para explotar mejor a la gente y que hay que terminar cuanto antes con esas drogas son, cuando menos, unos ilusos. La imaginación, la fantasía, la intuición, la poesía y el mito siguen y seguirán rodeando al hombre con su necesario y benéfico abrazo. Al cabo, lo único que consigue la razón y su cortejo de aduladores al intentar destruir el mito es provocar búsquedas erróneas y banales del mismo. Son esas búsquedas que desembocan en el éxito de las historias mágicas con truco y en otros muchos síntomas morbosos, como ese culto que los consumistas vienen tributando a la Edad Media y a la fantasía desde hace algunos años, con lo que van a conseguir que las literaturas medievales se alineen con la arruga del traje, la postmodernidad y el cuento fantástico en los estantes de la abyección, o sea, de la moda. Pero basta de protestas y enconos con el orden vigente, que el poeta romano Persio empezó así y murió jovencísimo de un disgusto.

Manejando el espléndido libro *Primitive Song* de Bowra (hay traducción castellana con el título de *Poesía y canto primitivo*, Barcelona, Antoni Bosch, 1984), se hace uno una idea de lo unidos que iban en los comienzos, que van en los comienzos de los pueblos y de la mente humana, la poesía y el mito. Las primeras manifestaciones poéticas son recitados míticos, sin duda, y cuando adquieren el vigor necesario para encarnar el *Volksgeist* de una

raza, son toda una mitología. Es el caso, entre los arios de la India, del *Ramayana* y del *Mahabharata*; de las epopeyas homéricas entre los griegos, de la *Edda* escandinava, del *Gilgamesh* mesopotámico, del *Popol Vuh* entre los mayas de Centroamérica. En resumen, la literatura en sus orígenes aparece estrechamente vinculada a la poesía y al mito. Pero hay que tener en cuenta que la poesía primitiva no es simplemente un vehículo de conservación y transmisión de mitos, sino que consiste en una fusión esencial entre lo mítico y lo poético, hasta el extremo de que puede decirse tanto que el mito es la indispensable subestructura de la poesía como que la poesía es la indispensable subestructura del mito.

Como Dios no me hizo para pensar (cuando eso ocurre, inevitablemente me deprimó), ni para reflexionar sobre las cosas a la manera de los filósofos, y no sólo de ellos, sino en general de cuantos eligen quemar incienso en los altares de la diosa Teoría, voy a centrar mi exposición en la glosa, que es lo único que sé hacer, y hablar de todas estas cosas centrándolas en la *Odisea*.

Y es que, hablando de mitos y de poesía, me surge sin querer la *Odisea*. En ese poema homérico la distancia entre cielo y tierra, entre dioses y hombres, es apenas perceptible. Los dioses conocen, como Calipso, la tristeza de la renuncia. Los hombres saben, con sensatez experta, extraer dulce miel de la flor triste de la vida: es cierto que la muerte nos espera, y las puertas sombrías del Hades, y los prados de pálidos asfódelos, pero el sutil e invisible lazo que el optimismo crea para reunir vivos y muertos y volver menos tétrica la mansión de las sombras es algo que no ignora el cantor de Odiseo. Y ello a pesar del desconsuelo que supone la declaración de Aquiles en los *Infiernos* (canto XI, versos 489-491):

Preferiría ser labrador y servir a otro, a un hombre pobre e indigente y sin gloria, que ser rey en el país de los muertos.

Porque, cuando Odiseo narra al fantasma que se llamó en el mundo Aquiles las hazañas de su hijo Neoptólemo,

el alma del Eácida, el de los pies ligeros, se fue a buen paso por la pradera de asfódelos, gozosa de que le hubiesen participado que su hijo era insigne (XI, 538-540).

En medio de esta serenidad fantástica, la matanza de los pretendientes adquiere una rudeza desacostumbrada. Mientras los cortejado-



res de Penélope celebran su última cena, se deja oír la voz tremenda del divino Teoclímeno:

¡Ah, miserables! ¿Qué mal es ese que padecéis? Noche os envuelve la cabeza, y el rostro, y las rodillas; crecen los gemidos; se bañan en lágrimas las mejillas; y así los muros con los hermosos intercolumnios están rociados de sangre. Llenan el vestíbulo y el patio las sombras de los que descienden al tenebroso Erebo; el sol ha desaparecido del cielo y una horrible oscuridad se extiende por doquier (XX, 351-357).

Salvo —quizá— esta excepción, lo trágico se desvanece en el fluir encantado de la *Odisea*, del mismo modo que la sangre no huele ni mancha jamás en el *Orlando furioso*, por mucho que se derrame. Ni el horror de la muerte, ni el de la soledad, llegan nunca a contaminar esa atmósfera primeval, recién lavada, que ciñe el *mythos* de Odiseo.

El desinteresado interés de Homero en la *Odisea* por su propia creación, esa luminosa totalidad en la que el Bien y el Mal se entrelazan para dar con su contraste mayor sabor a la vida, genera un ambiente de catártica ligereza; el mundo de la *Odisea* es un mundo de libertad en el que la sombra del misterioso dominio de lo trascendente se ha desvanecido; el elemento divino que circula por el poema de Ulises no se constituye en ley superracional, como en la *Iliada*, sino en algo fantástico y maravilloso que amplía, en vez de limitar, esa esfera de libertad, y de lo que se sirve el poeta para agilizar los movimientos de los héroes. De aquí nace un contraste entre la concreta y profunda humanidad de los personajes homéricos y el ambiente fantástico en que se mueven; contraste que no origina desajustes ni pro-

blemas y que es, además, el principal factor del tono particular de la *Odisea*. Y es a ese contraste al que debemos el sentido de armoniosa ligereza y libertad catártica que caracteriza el poema. Como si los hombres de este mundo, rotos los vínculos de la necesidad, pudiesen recorrer libremente los caminos del tiempo, convirtiéndose en Odiseo al simple toque de la vara mágica de una diosa benévola.

El carácter festivo de la invención no induce, sin embargo, a la risa; es festivo en tanto que excepcional; divertido en tanto que son muchas y diversas las posibilidades imaginativas que el poema despierta en el oyente o lector. En esto el *Orlando furioso* se parece también a la *Odisea*. El objetivo es la representación de lo humano. Del mismo modo que, diluido en el ritmo de la danza, el cuerpo parece desligarse de la ley de la gravedad para obedecer dócilmente la libre ley de la armonía musical, así en este mundo poético la fantasía de Homero representa, bajo la sola ley de la libertad, la vida cotidiana de los hombres. Y ese fluir gracioso, libre, aéreo, de azares y vicisitudes nos proporciona el exquisito placer de una vida liberada de límites, si no es del delicado límite de la armonía. Y la consciente presencia del poeta, que, sin sumergirse del todo en su mundo fantástico, lo domina con madura ironía, impide que la *Odisea* se convierta en un simple cuento de hadas (aunque nunca deje de serlo) y transfiere al poema un hálito plenamente humano, de manera que la sonrisa cómplice que suscita su lectura es, además, un guiño de emoción e incluso el tierno disfraz de un sentimiento.

Ningún hado conduce a Ulises desde la isla azul de los lotófagos al pulido castillo del rey Eolo, desde el florido prado marino de las Sirenas al palacio de la alegre y sensual Circe, sino tan sólo ese armonioso y fácil vivir en el que cada mal destila su dulce bien, donde cada suspiro tiene al lado su sonrisa, cada tristeza su alegría. La evasión de nuestra realidad histórica, de nuestro tiempo personal, se obtiene, así, instalando en ellos la maravilla, de tal manera que, no llegando a salir jamás del lugar en que estábamos, nos encontramos muy lejos de él, en gozosa fusión de contrarios, a mayor gloria de la fantasía.

Pero, ¿qué fantasía es ésta? Si el palacio de Alcínoo fuese tan sólo un castillo encantado donde, entre una perpetua lozanía de la naturaleza, perros de oro que ladran y bellísimos autómatas que escancian vino, viviesen príncipes fantásticos e irreales princesas, no dejaríamos de complacernos en el ambiente evocado por

el poeta. Pero es que el generoso Alcínoo es, además de un rey de *fairy-tale*, un auténtico emblema de cortesía humana, del mismo modo que Nausícaa es, además de una princesa de *Las mil y una noches*, la más acabada encarnación de la gracia virginal, exuberante y, a la vez, esquivada, tímida al par que audaz, transparente al mismo tiempo que impenetrable. Y los dos están vivos en la nube fantástica de su *Märchen*, como vivos están los demás habitantes de la feliz Esqueria, y su concreta humanidad se encuadra en un escenario irreal, vinculándose ambos en términos de estricta y recíproca necesidad y dando origen a una visión poética en la que lo real o histórico, sin perder un ápice de su corporeidad, adquiere vagos y feéricos reflejos, y lo fantástico o maravilloso, sin perder un punto de su ligereza, retiene algo de la realidad con la que se funde. Hay una frase de Alcínoo en el canto XI que resume admirablemente este clima, y también la identidad primordial entre mito y poesía; Odiseo acaba de interrumpir su narración, y el rey de los feacios lo insta a que continúe, diciéndole:

La noche es larga, interminable, y aún no llegó la hora de dormir en palacio. Cuéntame, huésped, esas hazañas admirables (XI, 373-374).

De la misma manera que una piedra arrojada a las ondas de un lago en calma suscita un temblor de anillos concéntricos cada vez mayores, así, partiendo de la realidad estrecha y limitada de la rústica Itaca, el poeta de la *Odisea* nos va alejando por caminos que conducen a las más variadas regiones de lo maravilloso, para luego volver a la isla primera, enriquecidos —como en el poema de Cavafis— con todos los tesoros que Ulises ha obtenido en moneda de experiencia a lo largo de su viaje. Y ese mundo de maravillas en el que habitan los personajes de la *Odisea* es creado por el poeta con una sagacidad cauta, a través de polidáctilos o de círculos progresivos, en una lenta persuasión que no llega nunca a sorprendernos —la sorpresa sería una emoción demasiado fuerte y no demasiado poética—, sino que nos hace aceptar una realidad dominada por leyes fantásticas que, al mismo tiempo, mantiene vivo el encanto de su coherencia íntima.

Así, Homero no nos traslada de golpe al reino de la fantasía. Nos sitúa, en primer lugar, en el palacio del ausente Odiseo, donde los pretendientes banquetean, lo que constituye una escena de poderoso realismo plástico; por otra parte, en medio de esas imágenes de vida cotidiana aparece Atenea, que viene a despertar en

Telémaco la conciencia de la propia responsabilidad, de la tarea que lo aguarda, ahora que ha dejado de ser un niño. A los gestos y a las palabras humanas se superpone, como una nota de color vivo en un cuadro de tonalidades neutras, la desaparición de la diosa, semejante a un gran pájaro (canto I, verso 320). Este primer indicio se repite en la llegada a Pilos, donde es también Atenea quien llena de atónito y reverente estupor a Néstor y a sus hijos, alejándose como un águila (III, 372). Pero esos toques maravillosos, que pronto se harán cada vez más frecuentes, hasta llegar a sustituir por completo lugares convencionales como el palacio de Pilos o la sala itacense de banquetes, se disponen siempre en el marco de un vigoroso realismo, de manera que el elemento fantástico y el realista se funden por milagro del poeta en un solo elemento que participa de los dos y genera un nuevo encanto narrativo que, con el precedente mesopotámico de la saga de Gilgamesh, se perpetuará a lo largo de los siglos en autores como Chrétien de Troyes, Cervantes, Borges o Tolkien.

En Esparta, en la corte de Menelao, la evocación de aquella tierra de fantasía que, para seguir con el juego de brindar perfíles al sueño, lleva el nombre de Egipto eterniza la sensación de maravilla en un ambiente de estricta verosimilitud. Si lo maravilloso fuese presentado con un colorido de religiosa trascendencia, podríamos quizá percibir el punto de sutura entre lo real y lo irreal; pero el poeta contempla con la misma serena sonrisa la hermosa casa de Menelao, por la que corre un aire de tiempos nuevos —quizá debido a la presencia de Helena en ella, tan desenvuelta y libre de prejuicios en comparación con ese pudor esquivo que personifica Penélope—, y la playa desolada donde Proteo duerme, en medio de su extraña grey.

Y en Itaca, Pilos y Esparta está Telémaco, el triste adolescente que suspiraba, tímido y quejumbroso, por el regreso de su padre —de aquel padre valiente y poderoso que, con su sola presencia, pondría en fuga a todos los pretendientes—, hasta que Atenea le dijo: «¿No ves que ya eres grande, fuerte y hermoso?», y desde ese momento el niño había dejado de serlo para convertirse en hombre.

Junto a Telémaco, su madre, Penélope, cifra la vida en un desesperado esperar. Su larga fidelidad al esposo lejano sería heroica, pero helada, si respondiese a una seguridad sin grietas o a una posición racionalmente asumida, pero el continuo llanto, la obsesiva atención a

cualquiera que venga con noticias de Ulises, y esas dudas cuajadas de suspiros que tanto se parecen a la más refinada coquetería, dan a la resistencia de Penélope un carácter delicadamente humano. No resiste por una reflexiva adhesión al deber, sino por una sensible necesidad que hace temblar todavía vivo en su ser, después de tantos años, el recuerdo de su marido: basta una palabra para reclamar en sus ojos un llanto que no es sólo amargo dolor, sino hirviente deseo. Veinte años han pasado. Telémaco ha crecido, pero ella lo ve todavía tierno y necesitado de ayuda, más como criatura a proteger que como protector. Cuando sabe de su partida, un espanto la invade, una desolada desesperación: también él morirá, y ya no quedará nada suyo en el mundo. Se siente descendida al último peldaño del dolor y le parece absurdo estar sentada sobre un bello trono como señora y reina de una isla, así que, sobre el frío suelo, en el umbral de su aposento, humildemente, como una esclava, se echa a llorar (canto IV, versos 716-719).

La interpenetración de realidad y fantasía se produce con una naturalidad tal que no advertimos el tránsito de la una a la otra, y lo que es una ardua y compleja conquista parece un juego de niños. Algo tan fácil, tan fluido, que casi ya no nos maravillamos cuando, en los cantos centrales, desde la partida de Ogiya a la llegada a Itaca, lo que en la corte de Menelao era tan sólo un *appetizer* se convierte en motivo dominante. Pero la fantasía no llega nunca a ahogar la realidad. Bajo el cielo sin nubes de la feliz Esqueria, en el interior de la gruta encantada de Calipso —prototipo de todos los jardines feéricos de la literatura, entre ellos de aquel de Armida que la pluma de Tasso eternizara—, o en el palacio prodigioso de Alcínoo, seguimos encontrando criaturas reales y vivas, palpitantes de pasiones humanas, a las



que la envoltura de lo maravilloso no quita, sino añade, humanidad y concreción. Porque el mundo de los mitos, que está hecho de palabras que vencen a la muerte, no vindica paisajes difusos e irreales, sino permanencias de brazos concretos, de piernas que se mueven ágilmente, de ojos dorados y cabellos al viento: la eternidad que vindican los mitos no prescinde jamás del cuerpo, porque lo que alimenta el espíritu se traduce en la copa cristalina que apaga la sed de la boca, en el bálsamo que alivia la herida recibida en combate, en la mano del camarada sobre el hombro cansado. Por eso todos resucitaremos con nuestros propios cuerpos cuando llegue la hora.

Entre la dulzura del natural encanto que despliega su cuerpo divino, Calipso, presa de un amor no correspondido, inclina la hermosa cabeza sobre el trabajo que la lanzadera de oro va, poco a poco, llevando a cabo. Esta romántica criatura, que parece surgida de un ensueño sentimental muy *Sezession* vienesa, muy *Modern Style*, ha intentado a lo largo de siete años suscitar la llama amorosa en el nostálgico corazón de Odiseo. Y durante siete años éste, insensible a la oferta de inmortalidad que los amores con la diosa llevarían consigo, se ha consumido a su vez en la obsesión y en el deseo de regresar a Itaca antes de morir. La desilusión y la amarga renuncia penetran en la bella gruta enguinaldada por los pámpanos de la opulenta vid, despertando los ecos del llanto en aquellos parajes de sobrehumana belleza. Pero en seguida percibimos que el poeta no busca el contraste dramático entre el esplendor del ambiente y el apasionado martirio de la diosa; ese esplendor, por el contrario, no es más que un fármaco, una dulcísima medicina que impedirá a la solitaria Calipso gemir en luto tan eterno como su propia inmortalidad. Las soluciones definitivas no se han hecho para la *Odisea*, en cuyos hexámetros reina la suave Persuasión, difundiendo por todas partes su sereno optimismo.

Si así no fuese, sería demasiado cruel la suerte de Odiseo, y digno argumento para la tragedia más patética. Pero así es, y vemos salir al héroe de sus pruebas decenales más rico de sabiduría y más templado, pero sin huella del amargo e incurable desánimo que hubiese sido de rigor en un hombre que ha visto perecer poco a poco a sus queridos compañeros de las maneras más atroces y ha sentido en la cara muchas veces el soplo helado de la muerte. El relato de sus aventuras serpentea, por el contrario, como un amable río por la quietud hospitalaria del palacio de Alcínoo, y del mismo

modo que ese río refleja en sus limpidas aguas ya riberas floridas, ya ásperas gargantas, así en la narración se examinan aventuras alegres o luctuosas sin que desaparezca nunca la armónica dulzura de la evocación. Y es esta armonía lo que impide al poeta caer en lo grotesco o destruir el lado humano de su creación mítica. Los cíclopes, los lestrígones, los lotófagos, el palacio de Eolo y aquella isla Eea donde Circe se divierte con el inconsciente colectivo, abandonándose al capricho de sus encantamientos, marcan la cumbre de este mundo maravilloso donde la libertad poética parece empeñarse en intentar los vuelos más audaces, pero en el que, por otra parte, las continuas llamadas a actitudes y sentimientos propios del vivir cotidiano nos ponen en guardia contra un completo abandono en brazos de la deleitosa fantasmagoría y nos invitan a prestar oídos al otro motivo que la sagaz y atenta medida del poeta no deja nunca desaparecer: el motivo del humanismo.

El inmediato reflejo interior y espiritual que la aventura asume en el ánimo del protagonista y la compleja grandeza que Ulises, psicológicamente, adquiere nos conducen desde la deslumbrante superficie al corazón profundo del poema: de aquí brota la fuente perenne de humanidad serena que hace de la *Odisea* una obra tan cercana a nuestro modo actual de sentir, mucho más cargado, se diría, de milenarias experiencias. Es la *Odisea* la obra que inaugura la literatura moderna, la obra eternamente abierta e inacabada. La *Iliada*, que es superior en aliento y en estilo, no tiene descendencia: espléndidamente estéril, nace para no morir nunca y, por lo tanto, no necesita reproducirse. Al leer la *Odisea*, en cambio, encontramos en sus personajes ese acento de humildad que les hace no sentirse inmortales y querer transmitir a otros el relevo de su angustia, y también ese acento de «verdad» que es el eterno diapasón que acompasa la obra de arte de cualquier época. Criaturas impregnadas de sentido y de evidencia, espíritus de la tierra, primigenios hermanos del Calibán de Shakespeare, o espíritus celestes, libres de la humana caducidad, como el mágico Ariel, y también y sobre todo ambos tipos de espíritus a la vez, animales y dioses a un tiempo, los personajes de la *Odisea* nos conquistan por su esencialidad sin adornos, que es, en cierto sentido, la misma que hace siempre querida y gozosa la lectura del *Sueño de una noche de verano* o de *La tempestad*. La lucha de Odiseo con el Cíclope, su victorioso enfrentamiento con Circe la maga y las pruebas sucesivas que debe afrontar, naufrago y solo, desde Eea a las costas de Ogigia, serían

simplemente los fabulosos episodios de un mito mal contado o de una novela bizantina, si la feroz bestialidad de Polifemo, la irónica astucia de Ulises y el terror de sus compañeros no trajeran a un primer plano el juego vario de las pasiones humanas, dejando a la pomada de la maravilla la tarea de suavizar cuanto de demasiado crudo o vehemente hubiese en esas mismas pasiones, despojándolas del *pathos* cártico propio de la tragedia.

Lo mismo ocurre en el episodio de Circe, en el que al elemento fantástico de la conversión en cerdos de los compañeros de Ulises se le contraponen la cómica y realista representación del terror de Euríloco, quien, espiando fuera del palacio encantado de la maga, asiste espantado a la transformación de sus amigos y corre, después, descompuesto, a las naves, sin ser capaz de articular palabra, de manera que sólo a duras penas consigue referir a sus compañeros la terrorífica escena, no queriendo más tarde volver junto a Odiseo al palacio de Circe. En este episodio mito y *folk-tale* se mezclan. En el fondo, el *folk-tale*, lo que los alemanes llaman *Märchen*, no es más que un mito que ha abandonado ese otro propósito «serio» que lo anima, además del fundamental de contar una historia. Decía Wilhelm Grimm: «El cuento está apartado del mundo, en un lugar tranquilo, no perturbado por nada ni por nadie, más allá del cual no se distingue cosa alguna.» La *Odisea* es mucho más que eso, desde luego, pero también es eso, o a mí me parece que lo es en este momento.

Lo que se me antoja inmovible es que, sea bajo el cielo fantástico del país de los feacios o en tierra conocida y, por así decir, auténtica, suceda hace treinta siglos, nunca u hoy a las siete de la tarde, siempre tiene lugar el mismo diálogo entre padre e hija (son los comienzos del canto VI), momentos antes de que ella se convierta en mujer, sin dejar de ser hada, bruja u ondina, por el procedimiento de ir a lavar unos vestidos sucios al río o por cualquier otro procedimiento. Y todo en la rapsodia VI se desarrolla en medio de esa atmósfera matinal, con un colorido muy simple que, sin embargo, está asociado íntimamente con la maravilla. Si es la voluntad de los pilotos quien empuja las naves de los feacios, y no el soplo del viento ni la potencia de los remos, la cortesía del rey Alcínoo es, en cambio, completamente humana: al reparar en el llanto del huésped, ordena que cese el canto de Demódoco,

pues quizá lo que canta no sea grato a todos los oyentes (VIII, 538);

a continuación propone los juegos, como para distraer aquel dolor cuyas causas, discretamente, no quiere indagar, y, en seguida, al repetirse el llanto de Odiseo, lo interroga, le pregunta quién es, pero sólo para poderlo conducir de nuevo a su patria, después de haberle ofrecido muchos regalos y su más sincera amistad, como si la paz serena y mágica de la que gozan todos en su isla pudiera parecer una ofensa al asendereado ánimo del huésped.

Y cuando Ulises parte de Esqueria se lleva consigo el sueño de Nausícaa, ese sueño que con suave timidez había intentado hacerse realidad en palabras que eran destellos, en palabras armadas de melancolía. Apoyada en el alto quicio de la puerta bien construida (las mujeres siempre se apoyan en los quicios de las puertas, como bien saben los entusiastas de Conchita Piquer), Nausícaa espera el paso del héroe para ofrecerle, como el que ofrece un ramo de rosas, el último saludo. En sus ojos asoma la tristeza de no poder retenerlo para siempre a su lado, pero también la firme esperanza de permanecer para siempre en su recuerdo.

Es un amor que no es amor —como el que practican los elfos en la saga de Tolkien—, un amor hecho de rocío —en la *Odisea* todo ocurre en el alba—, un amor matinal que, en su fresca primigenia, ignora las heridas del deseo:

Salve, huésped, para que en alguna ocasión, cuando estés de vuelta en tu patria, te acuerdes de mí, pues a mí debes antes que a nadie el rescate de tu vida (VIII, 461-462).

Como siempre, la respuesta de Ulises es perfecta: ignora con sabiduría lo que la muchacha no ha dicho con la boca; ignora esos ojos que ya existían antes que hubiese ríos ni fuentes; y, con sus palabras de gratitud, envuelve a la joven en la esfera que le es más propicia, en una esfera de idealidad arquetípica que no refleja en absoluto el más leve temblor de la pasión humana. Y, sin embargo, cuánta ternura hay en las palabras del héroe, qué modo tan sutil y humano de expresar un rechazo. Si Eneas hubiera hablado así, Dido no se hubiese matado.



Etnografía negra palentina

Romance de cordel sobre el crimen de la Ermita del Cristo del Otero

José Sanz y Díaz

Existen diversas versiones populares, que vamos a transcribir tal y como llegaron a nuestra noticia. El tremendo episodio tuvo lugar en 1907.

*“Reparen con atención
en la lista de sucesos
y vean lo que ha pasado
en el Cristo del Otero.*

*En la ermita de su nombre
un crimen se cometió,
que ha causado en toda España
tristeza y gran conmoción.*

*A un pobrecito ermitaño
que vivía santamente,
entre cuatro criminales
le prepararon la muerte.*

*A la vieja (la que lo asistía) la han
en una columna atada [dejado
y la dicen que no chille,
pa que no se sienta nada.*

*Isabel que era la vieja
cuando pudo desatarse
abrió la puerta en seguida,
bajó la cuesta a dar parte.*

*En las primeras vivlendas
se detiene a referir
la muerte del ermitaño
a lo que ella pudo oír.*

*Al bueno del ermitaño
cuando más tranquilo estaba,
aquellos cuatro ladrones
a la puerta ya llamaban.*

*A la puerta dieron golpes
y Mariano respondió,
y al tiempo de abrir la puerta
cuatro enmascarados vio.*

*Al tiempo de abrir la puerta
al ermitaño atropellan
y los cuatro foragidos
sus pistolas le presentan.*

*Preguntan en el portal
con sus palabras serenas*

*y en seguida le amarraron,
y otro se llevó a la vieja.*

*Le pidieron el dinero
y al ver que aquél no lo daba,
le tumbaron boca abajo
y grandes palos le daban.*

El decía:

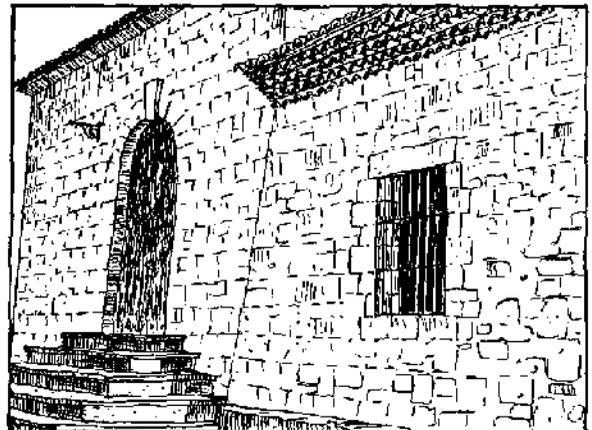
*—¿Y qué queréis que tengamos
si no hay más que las ofrendas
que traen fieles devotos,
y todo es mera promesa?.*

*Al ver que Mariano calla,
más adentro le metieron
y lumbre en un calderillo
para quemarle encendieron.*

*Por fin el pobre ermitaño
dijo: —En aquella ventana
tengo en un bote escondido
los dineros que guardaba.*

*Al instante van por ello
y a donde dijo, allí estaba;
tenía unas mil pesetas
en un bote de hojalata.*

*Empezaron a quemarle
por ver si más declaraba,
y una vez que quedó muerto
la ermita la registraban.*



Fachada de la ermita y ventana de la antigua vivienda, el escenario donde vivía la víctima.



EL QUINCALLERO

(Santos Collado Ortega, jefe de la cuadrilla de malhechores).

*Rompieron todos los cofres,
las imágenes tiraron,
se llevaron el dinero,
cálices y relicarios.*

*Luego, para Almazán se dirigen
montados en una yegua,
el Quincallero y su amante
y un hermano iba con ella.*

*Ya cogieron al Moraita,
al Chato, también al Chivero,
a los que hicieron la muerte
en el Cristo del Otero."*

*Como este crimen horripilante y sacrilego
tuvo una repercusión enorme en toda España
en su tiempo, especialmente en Castilla y la
Tierra de Campos, los ciegos cantaban coplas
alusivas frente a los pintarrajeados cartelones
sangrientos, desde Palencia, Burgos y Vallado-
lid, hasta Soria, Medina del Campo y el Señorío*

*de Molina. A perra gorda (10 céntimos) se ven-
dian los pliegos:*

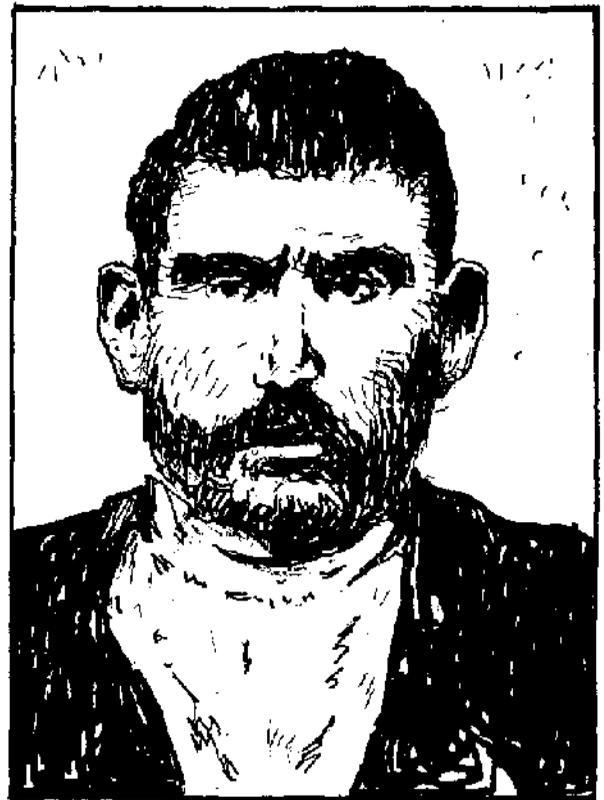
*"Moraita toca la gaita,
Chivero toca el tambor,
el Chato toca los platos,
Quincallero el director.*

*Veinticinco de noviembre
y el pelado Otero escalan
y en la casa de la Ermita
resuenan las aldabadas."*

*(Llamaron pidiendo un poco de agua, pero
en realidad les abrió la vieja criada Isabel Arro-
yo Pérez, que al parecer estaba con alguno de
ellos compinchada.) Sigamos:*

*"El Quincallero, el Moraita,
el Chato y el Chivero
mataron al ermitaño
en el Cristo del Otero.*

*Dicen que estos cuatro hombres
cuando su mal hecho hicieron
a las once de la noche,
después de cenar, se fueron."*



EL MORAITA

(Mariano Monzón de la Rúa).



EL CHATO

(Cipriano González Fraile).

Nota del recopilador.—La víctima, Mariano Rey del Río, en el martirio para que cantara, entre otras cosas, lo sentaron en una cazuela con ascuas a modo de brasero; le introdujeron un velote encendido en el ano y con unas tenazas le apretaron los testículos. Isabel Arroyo Pérez cuidaba al ermitaño mediante un estipendio, no quedando claro que fuera cómplice de los asesinos, aunque éstos la acusaron, y que la ataron, según figura en el proceso, porque ella, para eximirse, les pidió que la ataran, pidiéndoles sin embargo que le apretaran las clavijas al ermitaño, al que sin duda odiaba por su tacañería con ella.

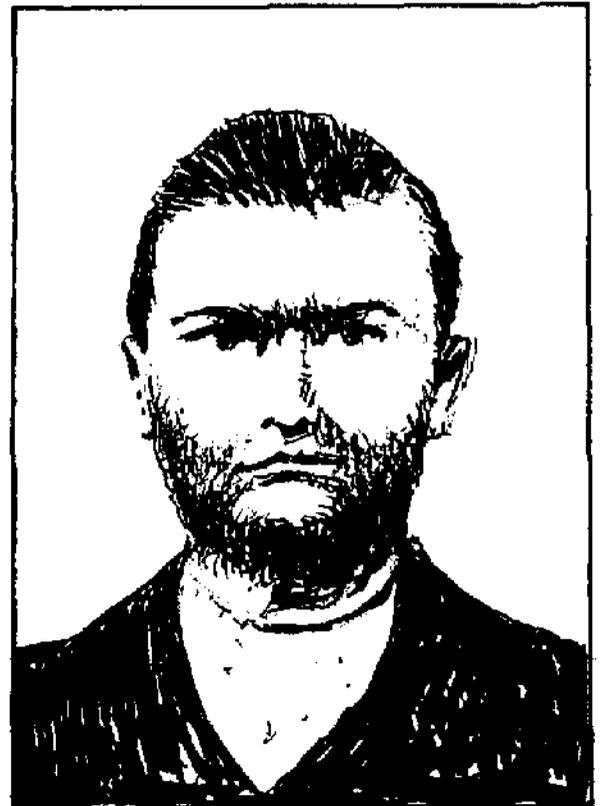
Los criminales se llamaban Santos Collado Ortega, el Quincallero; figura como jefe de la cuadrilla de malhechores, no tomó parte en el suplicio, limitándose a vigilar a la vieja y a desvalijar sacrílegamente el Santuario del Cristo del Otero. Los restantes, Cipriano González Fraile, el Chato; Mariano Monzón de la Rúa, el Moraita, y Gervasio Abía Brizuela. Este logró fugarse de

la Cárcel Modelo de Madrid el 22 de octubre de 1908 y, a pesar de las leyendas, nada cierto se ha sabido después de él.

Con arreglo al Código Penal que entendió en la causa, el veredicto fue de muerte a garrote vil, pero al final, por piedad y manejos políticos, no los ahorcaron. Eso que el Tribunal Supremo había confirmado la sentencia, ajustada a Derecho, pese a las triquiñuelas lógicas de los abogados que defendieron a los reos.

Digamos para terminar, que ya en el poder político don José Canalejas y Méndez, a 26 de marzo de 1910, consiguió del joven monarca el indulto de los tres condenados, estando el cuarto en rebeldía, en ignorado paradero. El Quincallero, el Chato y el Moraita se hallaban a la sazón en la prisión de Palencia, esperando su ejecución.

Cuando eran conducidos al Penal de Figueras, Mariano Monzón de la Rúa logró escaparse malherido en el rostro, y en 1930 cayó por sus malas acciones de nuevo en el garlito. Los demás fueron puestos en libertad en dicho año.



EL CHIVERO

(Gonzalo Abía Brizuela).

Dibujos: Nuere

EL CANDIL EN EL FOLKLORE Y HABLA POPULAR DE EXTREMADURA

Emilio y Demetrio González Núñez

Extremadura es una región olivarera, por lo que la utilización del candil, gracias a la buena calidad de su luz, estaba muy esparcida en épocas anteriores a nuestros padres y abuelos.

El empleo del candil de aceite era bastante general, y en muchas casas se colgaba de la repisa que forma el borde de la campana de la chimenea, de la candilera o de la espetera en la cocina; siempre preparado para alumbrar cuando oscureciera, pues ya se sabe: «Azadón de noche y candil de día, tontería», o también: «Ehpecie de nochi y candil de día, cosa pel-día» (1). En las noches de invierno se evitaba gastar aceite, aprovechando el fuego de la lumbre, y en verano, lo largo de los días; pero la sabiduría popular marcaba acertadamente una fecha: «Por San Gil enciende tu candil», día primero de septiembre; o como se dice en Garrovillas: «Pol San Aguhín, jila la mocita jun'al candil» (2), 28 de agosto, ya los días comienzan a ser más cortos y era necesario ade-rezar el candil. Por el contrario, este refrán del pueblo de Botija señalaba cuando se podía evi-

tar encenderlo: «Aguas de abril, apagan el candil», pues las tardes se hacen más largas.

El candil era moldeado en Torrejoncillo por artífices de la hojalatería, forjado en las fraguas de Don Benito o en los talleres de los artesanos de Zarza la Mayor... y en otros muchos pueblos de Extremadura.

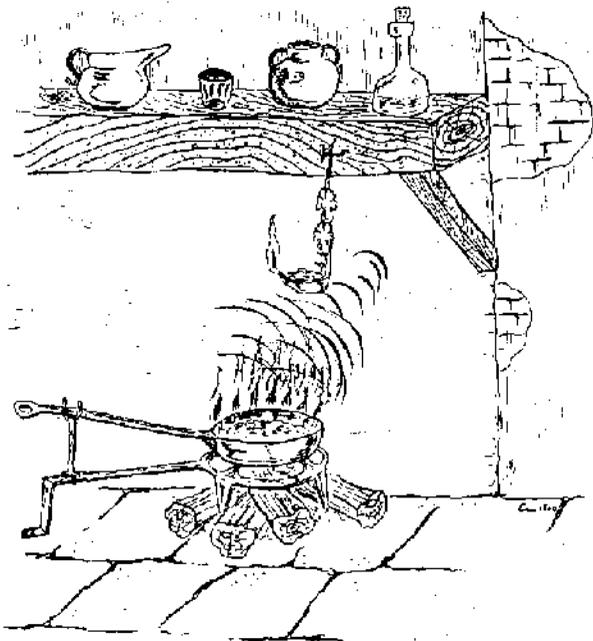
Se vendían en los mercados y ferias de los pueblos; y cuál no sería su importancia social, que se compraban para completar el ajuar de la novia. Por ejemplo: en la comarca de la Vera era costumbre que la mujer aportara a su matrimonio una pareja de candiles; curiosamente, tenían que ser iguales. En Torrejoncillo se preparaban tres conjuntos que respondían a tres categorías sociales: si la novia procedía de una familia acomodada o era gente de «grasa», llevaba al casarse una *candilera mayor* con tres *candiles de ala*; la familia de clase media, la misma *candilera*, pero con un solo *candil de ala* y dos *candiles pequeños*, y las personas más humildes se conformaban con una *candilera pequeña* y dos *candiles sencillos*.

Para confirmar esta vieja usanza, comprobamos cómo en un manuscrito de principios del siglo XVII se puede leer: En la ciudad de Badajoz, a 4-IX-1604, ante mí el Escribano e testigos Beatriz Gudina, mujer de Pedro de Salazar, dio y entregó a Juan Carballo, su yerno, con quien casó su hija, la dote que le prometió en los enseres e alhajas tasados e apreciados en la forma siguiente: —Entre una larga lista de útiles— 2 candiles, 9 reales» (3).

En otro documento del mismo siglo: «Constanza Rodríguez, mujer de Francisco López, labrador de Telena, otorga testamento en 7-IX-1604 ante el Escribano Juan Gómez Balvellido; en él contiene la siguiente información suntuaria:

—... me dieron mis padres ... en casamiento cuatro sábanas y —Entre otros muchos enseres— 2 candiles y...» (4).

Ciertamente que esta práctica tenía que darse, al menos, en Almadén (pueblo contiguo a Extremadura), según dice el cantar:



Candil colgado en la chimenea

*En Almadén
me quiero casar,
que cuerno y candil
no me han de faltar.* (5)

También en Zarza la Mayor, pueblo de herreros, se canta el día de la boda:

*El día que yo me case
ya llevo mi dote,
la cuchara jerreña
y el candilote.* (6)

Otra versión de esta costumbre ancestral son estos versos recogidos en Castuera; pero a falta de la cuchara jerreña, buena es la de palo:

*El día que te cases
te daré la dote,
la cuchara de palo
y el candilote.* (7)

Este medio de iluminación aparece unido a la mujer; lucía desde que ella se casaba, y se apagaba al lado de la cama donde ella moría.

¿Cuántas noches lo «atorció», retorciendo entre sus dedos una tira de tela de algodón o lienzo? Así era el candil:

*En un monte muy alto
hay un hombre muy chiquino,
que se come los trapos
a puñalino.* (8)

¿Y cuántas rellenó de aceite su corazón de candileja?

Muchas veces lo despabiló, atizó o avivó su llama con ese alambre, a modo de punta, que colgaba de algunos candiles, y cuando no, con una horquilla del moño. Esta adivinanza de la villa de Feria lo explica:

*Burro de hierro
albarda de lino,
júrgale, júrgale
con el palino.* (9)

Más exactamente lo hace la interpretación recogida en Garrovillas:

*Burro de hierro
albarda de lino,
y con un palino,
¡jarre burrino!* (10)

Parcidos son estos acertijos de Las Hurdes:

*La pata de jierro,
la albarda de lino,
con un palinu de dice:
—ven pa cá, burrinu.* (11)

*El burru de jierro,
la albarda de lino,
y dali y dali
con un palinu.* (12)

*Pila sobre pila;
trapo bien untado;
si no lo aciertas,
te capo.* (13)

También en Valdecaballeros se dice:

*L'albarda de yerro,
el ramal de lino,
y con un palotino:
¡jarre, borriquino!* (14)

Y al final de la jornada, ¿cuántas veces no apagaría el moco de la torcida, mojando con saliva sus dedos pulgar e índice, para evitar que humease y la alcoba se llenara de aquel mal olor?

La copla dice:

*Acostar, acostar
a dormir, a dormir
a tirar de la manta
y apagar el candil* (15)

Y en Tejada del Tiétar se canta:

*No quisiera parecerme
al pobrecito candil,
que todos le dan muerte
cuando se van a dormir.* (16)

Sin embargo, en La Garganta se escucha esta otra versión:

*Quién fuera clavito de oro
en que se cuelga el candil,
para verte desnudar
y a la mañana vestir.* (17)

Bella estrofa, que encandilaría la imaginación de los mozos en sus noches de ronda.

El candil era llevado y traído, en la casa, por la mujer y en la calle, por el hombre. Brillaba apagado entre sonos de guitarra y ranraños de botella, por entre las calles y plazuelas de nuestros pueblos; como en Villanueva de la Vera:

*Una vieja y un candil
la pérdida de una casa,
la vieja, por lo que gruñe,
y el candil, por lo que gasta.* (18)

Son chismorreos que se cantan «alrededor de la lumbre del candil». ¿Será verdad lo que dice la copla? Lo del candil, puede ser; puesto que según cuentan: en un pueblo de Badajoz,

Higuera de Vargas, vivía un hombre llamado «Piro», que un día, desesperado por lo que gastaba el candil, y viéndose en la miseria, le propinó un tiro con la escopeta. De aquí el dicho popular: «Te voy a dar un tiro, como Piro al candil» (19).

Se puede escuchar la misma copla en Alcántara, Castuera y Zafra: aunque se conoce que en este último pueblo, rico en aceite, no les preocupaba lo del gasto:

*Una vieja y un candil
son la perdición de casa,
la vieja por lo que gruñe
y el candil por lo que mancha.* (20)

Otras canciones han nacido de la algazara del Carnaval, en la alegría de las fiestas, en las bodas, etc.; dictadas por el ingenio abierto y campechano del hombre extremeño. Como esta jota de Carnaval, que se canta en Tejeda del Tiétar:

*¡Ay! que te vi,
que te vi.
Con la puerta cerrada
y apagado el candil.
¡Ay! que te vi,
que te vi.*

(21)

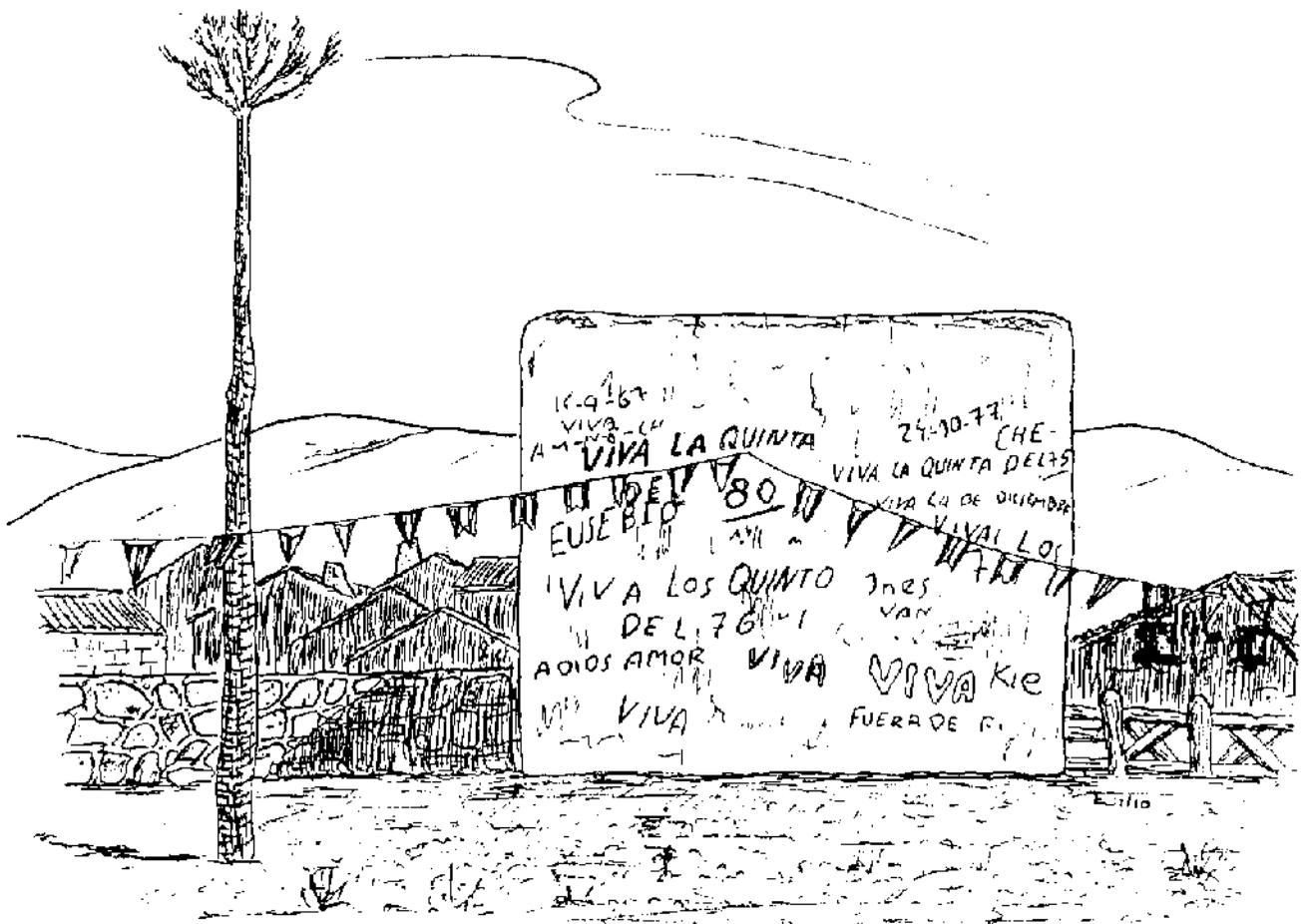
Y que continúa picante en Garrovillas:

*Tu madre tuvo la culpa
por dejar la puerta abierta,
y yo por meterme adentro
y tú por estarte quieta.*

*Que te vi, que te vi
con la puerta cerrada
y apagado el candil.*

*Cuando el candil se apagó
volvimos a abrir la puerta,
pero ya sabes que antes
tú te habías estado quieta.*

*Que te vi, que te vi
con la puerta cerrada
y apagado el candil.*



«Pimpollo» junto al frontón de Saugo

*Tu madre se había acostado,
tú apagaste el candil
porque estabas esperando
que yo pudiera acudir.*

*Que te vi, que te vi
con la puerta cerrada
y apagado el candil.* (22)

Durante la noche Sanjuanera (24 de junio): «Se plantaba un «pimpollo», un pino nuevo, recién cortado, dejándole arriba su vástago de pinaza, al tiempo que cantaban:

*Debajo de un pino verde
tiene mi amante la cama
y cuando se va a dormir
cuelga un candil en la rama.»* (23)

En otro cantar de Tejeda que nos dictó María Naranjo, de 81 años, puede que sea una reminiscencia o recuerdo de lo que hace mucho serían aquellas noches de San Juan en el pueblo:

*En los jardines del turco
tiene mi dama la cama,
y cuando se va a acostar,
cuelga el candil de una rama.* (24)

Misteriosa noche de San Juan, llena de encantos y brujerías, de poderes fecundantes y árboles engalanados. Mientras la gente del pueblo de Santibáñez el Bajo salta sobre las hogueras para purificarse y arrojar sus males al fuego, como comenta Félix Barroso. «La cantinela del sortilegio volvió a sonar en los labios de muchos niños y muchachos:

*«Sarna en una buranca,
¡salú pa Tomah Arranca!»
«Sarna en un pucheru,
salú pa Vitu Lineru.»
«Sarna en un candil,
salú pa Tedoru Chaplin!»* (25)

En Viandar de la Vera, con motivo de la Fiesta del Rosario, primer domingo de octubre, se canta «La ronda de las rosqueras»:

*Que ya la veo venir
y alegraros compañeros,
que ya la veo venir,
con el candil en la mano
y el convite en el mandil.* (26)

Otra versión que canta el Grupo Viandareño:

*Han llegado los compañeros,
que ya los veo venir,
con el candil en la mano
y echan pringue en el candil.* (27)

En Valdeobispo, el día de la boda, al concluir la primera comida que se celebra en casa del novio, se canta la siguiente tonadilla, acompañada de tamboril y flauta:

*La madrina de esta boda
parece un serafín,
y el padrino parece
garabato de un candil.* (28)

También en Extremadura se bailaba a la luz del candil; prueba de ello es la «Jota del Candil», llamada así por el candil que llevaban los mozos cuando iban al baile; pero realmente se la conoce por «Jota de Alcuéscar», por ser originaria de este pueblo cacereño. Y «El Candil», corridiño oliventino, melodía popular nacida en Olivenza. Debe su nombre al candil que iluminaba la estancia donde se reunían para bailar.

En el habla popular se encuentran dichos, decires, anécdotas..., referidos al «candil» o «candili» (en plural), como se dice en Arroyo de San Serván o en Montehermoso. Algunos son difíciles de comprender, otros son más fáciles de entender su significado.

En Tejeda del Tiétar, cuando algo se había perdido, y para encontrarlo fue necesario recorrer con el candil todos los rincones de la casa, se decía comentando el hecho: «Hubo de buscarlo a moco-candil» (29).



Pueblos mencionados de Extremadura

Y cuando salían mal las cosas, se despotricaba también del «pobre» candil:

*Mecachen la pena negra
y en la fábrica de tabaco
y en el candil de mi suegra,
que no tiene garabato.* (30)

En Sierra de Fuentes, en Alcántara, en Garrovillas, en Villanueva de la Serena, en..., la novia solía decir al novio con cierta sonrisa picarona, cuando éste la visitaba en su casa:

*El candil se va a apagar
y mi madre no está aquí,
yo no digo que te vayas
pero qué quieres hacer aquí.* (31)

Otra versión:

*El candil se está apagando,
la alcuza no tiene aceite,
no te digo que te vayas
ni tampoco que te sientes.* (32)

Y aquello que se decía cuando el aceite del candil lo vertía el marido... Es curioso recordar que cuando el candil era derramado por el dueño de la casa, la mujer, malhumorada, le reprendía, y siempre decía: «Lo acabo de llenar.» En cambio, cuando ella lo vertía, antes de que él comentara nada, ella se excusaba: «No, si estaba agotado.» (33).

También los pequeños en sus juegos, allá por los años veinte, al igual que LA NIÑA CHICA llamaba a Platero «con todas las variaciones mimosas de su nombre», ellos tarareaban esta cantinela:

1.—Uní,	1.—Una,	1.—Una,
2.—doli,	2.—doli,	2.—dona,
3.—treli,	3.—teli,	3.—tena,
4.—catoli,	4.—catoli,	4.—catena,
5.—quini,	5.—quili,	5.—quina,
6.—quinete,	6.—quileta,	6.—quineta,
7.—estando	7.—eslaba	7.—cstando
8.—la Reina	8.—la Rcina	8.—la Rcina
9.—en su	9.—detrás	9.—en su
10.—gabinete;	10.—de la puerta;	10.—gabineta;
11.—vino el Rey.	11.—vino Gil	11.—vino Gil.
12.—apagó	12.—y le apagó	12.—apagó
13.—el candil.	13.—el candil.	13.—el candil.
14.—candil,	14.—candil,	14.—candil,
15.—candilón,	15.—candilón,	15.—candilón,
16.—cuéntalas	16.—cuéntalas	16.—cuéntalas
17.—bien,	17.—bien,	17.—bien,
18.—que las	18.—que las	18.—que las
19.—veinte	19.—veinte	19.—veinte
20.—son. (34)	20.—son. (35)	20.—son.

Ya no alumbraba el candil en la casa; como recuerdo, algunos quedan en la cocina, apagados y fríos. También como monumento público, cuelga a la entrada de bares, mesones, restaurantes...

Pero aún perdura la llama de estos candiles en los ojos del hombre viejo, y sus palabras son poemas que lucirán para siempre:

*Harto de soplar candiles
el arriero en posadas,
se vio metido en tal trance
que es digno de mencionarse
por la ocurrencia pasada.*

*Pues al llegar la bombilla
con su luz tan clara y bella,
sostuvo mil opiniones,
y no encontrando razones, dijo:
¡Un candil en la botella!* (36)

(1) Moisés Marcos DE SANDE: "Del folklore garrovillano", en la *Revista de Estudios Extremeños*, 1-2, Badajoz, 1947, pág. 105.

(2) *Ibid.*, pág. 106.

(3) Arcadio GUERRA: "Muebles y enseres del Badajoz del siglo XVII", en *Revista de Estudios Extremeños*, t. XXXVI, n.º III, Badajoz, 1980, págs. 466-467.

(4) *Ibid.*, págs. 466-467.

(5) A. RODRIGUEZ-MOÑINO: "Diccionario geográfico popular de Extremadura", en *Revista de Estudios Extremeños*, t. XVI, Badajoz, 1960, pág. 643.

(6) Dicitó Teodoro Antúnez Vinagre, 68 años, natural del pueblo.

(7) Manuel Sánchez, de Castuera.

(8) Acertijo recogido de Carlos Gañán G., natural de Calzadilla.

(9) Ministerio de I. y E.: *Guía de la artesanía de Extremadura*. Madrid, Servicio de Publicaciones, 1980, pág. 33.

(10) Por Francisca Hurtado Moreno, 73 años, vecina del pueblo.

(11) Félix BARROSO GUTIERREZ: "El saber paremiológico de la Alta Extremadura", en *Revista de Estudios Extremeños*, t. XXXVII, Badajoz, 1981.

(12) Informó: Marina Mareos Sánchez, 51 años, de El Cerezal.

(13) Félix BARROSO GUTIERREZ: "Adivinanzas de la Alta Extremadura", en *Revista de Folklore*, n.º 45, pág. 102, Valladolid, 1984.

(14) Juan RODRIGUEZ PASTOR: "El lino", en *Revista de Estudios Extremeños*, t. XL, pág. 498, Badajoz, 1984.

(15) De Angelita Durán Corchado, 67 años, natural de Garrovillas.

(16) De María Naranjo, 81 años, y Patrocinio Campos, 75 años

(17) Recogido por Pedro Masjada Neila, nacido en La Garganta.

(18) Valeriano GUTIERREZ MACIAS: "Por la geografía cacereña", en *Revista de Estudios Extremeños*, t. XVII, n.º I, Badajoz, 1962, pág. 110.

(19) Recogido por Francisco Felipe Figueroa, vecino de Higuera de Vargas.

(20) Teresa JIMENEZ PRIEGO: "Retazos de folklore extremeño II", en *Revista de Estudios Extremeños*, t. XXIX, n.º I, Badajoz, 1973, pág. 139.

(21) Recogida de Ricardo de la Calle, vecino del pueblo.

(22) Recogida de Julián Núñez Osma, 66 años, natural de Garrovillas.

(23) José SANZ DIAZ: "En el señorío de Molina, en las aldeas de los valles del Alto Tajo", en *Revista de Folklore*, n.º 38, pág. 40, Valladolid, 1984.

(24) Recogido por María Naranjo, de 81 años, natural de Tejada de Tiétar (Cáceres).

(25) Félix BARROSO GUTIERREZ: *Diario Regional Hoy*, 1 de julio de 1984, pág. 20, "La noche de San Juan en Santháñez el Bajo".

(26) Valeriano GUTIERREZ MACIAS: "Por la geografía

cacereña", en *Revista de Estudios Extremeños*, t. XXI, n.º I, Badajoz, 1965, pág. 142.

(27) Pop. Transc. "Grupo Viandareño", de Viandar de la Vera.

(28) Valeriano GUTIERREZ MACIAS: "Por la geografía cacereña", en *Revista de Estudios Extremeños*, t. XXI, n.º I, Badajoz, 1965, pág. 142.

(29) Oído de Atilano Suárez (el tío Atilano), oriundo del pueblo.

(30) Recogido por Alberto Suárez, hijo del anterior.

(31) Recogido por Julián Macías Vivas, 68 años, de Garrovillas.

(32) Recogido por Andrea Cárdenas García, 67 años, de Villanueva de la Serena.

(33) Recogido de Emilio González Rodríguez, vecino de Tejeda del Tiétar (Cáceres).

(34) Recogida por Cecilio Marín Rojo, natural de Jerez de los Caballeros.

(35) Recogida por Francisca Hurtado Moreno, 73 años, de Garrovillas.

(36) Autor: Dionisio Renco Benítez-Cano, 64 años, de Villanueva de la Serena.



Estudio de las propiedades de simetría de figuras repetitivas unidimensionales en bordados y encajes de Castilla-León

Fernando Rull Pérez

INTRODUCCION

La noción de simetría se encuentra estrechamente vinculada a la de repetición.

De forma intuitiva se dice que una figura es simétrica o que tiene mucha simetría cuando el conjunto de ella puede ser reproducido por la repetición de una de sus partes.

Esta repetición significa exactamente la operación de llevar esa parte desde una posición inicial a las diferentes posiciones que configuran el conjunto. Y la manera de hacerlo se reduce forzosamente a unas cuantas posibilidades simples que se llaman operaciones de simetría.

La más sencilla de todas es la traslación, mediante la cual un objeto es desplazado repetidamente a lo largo de una dirección. La distancia del desplazamiento mínimo realizado se llama parámetro de la traslación.

También existen rotaciones, planos de simetría y combinaciones de todos ellos.

La Naturaleza ofrece multitud de ejemplos a escala vegetal, mineral o animal, pero también el arte, la arquitectura y la ciencia ofrecen ejemplos de aplicación de la simetría.

Como una parte de ese panorama general (para nosotros, muy importante), el arte popular también refleja esa búsqueda o necesidad de repetir un motivo a fin de generar una figura armoniosa.

El trabajo que a continuación se presenta está referido al estudio y clasificación de las figuras repetitivas en una dimensión de ciertos motivos artísticos populares a partir de sus propiedades de simetría.

Ha sido realizado en colaboración con los alumnos de quinto Curso de Ciencias Químicas: Ignacio Aliagas, Teodoro J. Olmedo, Luis A. Payno, Belinda Pilar, Fernando Ponce, Lydia Zarceño y Teodoro García, a los cuales debo felicitar por su trabajo y entusiasmo, digno de investigadores cualificados.

ANTECEDENTES Y DESCRIPCION DEL TRABAJO

Resultan frecuentes los bordados y encajes de índole popular en los que aparecen decoraciones generadas por repetición de un motivo (una o varias figuras) a lo largo de una dirección. Constituyen franjas que se emplean como remate, para enmarcar y embellecer la mayoría de estos trabajos artesanales tradicionalmente femeninos. Podemos hallarlos en camisas, manteos, pañuelos, chalecos, etc. Una decoración semejante nos la encontramos en otros tipos de manufacturas populares: rejería, alfarería, tallas en madera y frisos arquitectónicos.

Es interesante reseñar, por otra parte, el hecho curioso, sin duda, de que siendo un símfín el número de los bordados manufacturados unidimensionales, sin embargo, siguiendo un riguroso criterio racionalista, en ningún caso existe modelo alguno que no pueda ser englobado en uno de los siete grupos unidimensionales de simetría que más adelante se describirán.

El hecho en sí es de capital importancia dada la infinidad de artesanos que tradicionalmente han venido trabajando, bien solos o bien en grupo, esta materia, y sobre todo teniendo en cuenta que el postrer origen de dichas artesanías no ha sido otro que la propia capacidad creativa del artífice de cada una. Sujeto, que es de suponer, no tuviese más conocimientos teóricos de la simetría que los meramente intuitivos.

En todo caso, el objetivo último de tales empresas no ha sido otro que la expresión artística, la armonía en las formas, en definitiva, de una u otra forma, la estética sin perseguir, por tanto, la plasmación material de los elementos en que se sustenta la teoría de la simetría de grupos que sin duda le eran extraños al creador o creadores de las obras.

Resulta, pues, ciertamente asombroso que el esfuerzo e imaginación de millares de artistas a lo largo de nuestra historia quepa dentro de

unas pocas reglas matemáticas que ponen coto al poco científico campo de la creatividad. Este hecho no es más en sí que un recuerdo de nuestro sometimiento a la materia y a las leyes que la rigen.

Para el estudio hemos tomado un total de unas ciento treinta muestras de bordados y encajes procedentes de distintas provincias de la Comunidad Castellano-Leonesa.

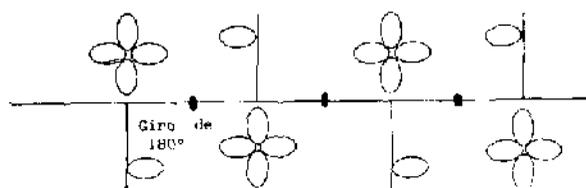
Para simplificar la nomenclatura, a todo este tipo de figuras repetitivas unidimensionales, les vamos a denominar frisos, por extensión del término arquitectónico.

GRUPOS ESPACIALES DE SIMETRÍA UNIDIMENSIONALES

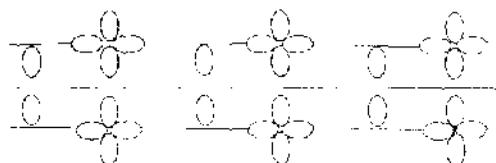
Desde un punto de vista matemático, consideremos a los frisos como un motivo que se traslada en una dirección, de manera que si nos desplazamos una cantidad fija una o varias veces, encontraremos una situación idéntica a la inicial. Con lo cual, un friso queda perfectamente definido conociendo el motivo, la dirección y el parámetro de traslación.

También hay otras operaciones de simetría, que dejan invariable el friso. Son las siguientes:

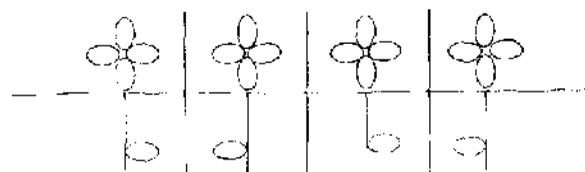
ROTACION: Consiste en un giro de 180° sobre un punto definido en la línea central del friso. Simbolizado por:



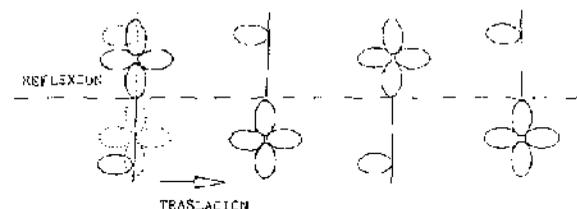
REFLEXION AXIAL: Es una reflexión sobre la línea del centro del friso y que da lugar a una imagen especular. Simbolizado por:



REFLEXION PERPENDICULAR: También da lugar a una imagen especular, pero sobre una línea perpendicular a la línea del friso. Su símbolo es:



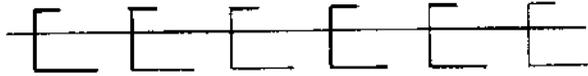
DESLIZAMIENTO: Consiste en una reflexión sobre la línea central seguida de una traslación. Simbolizado por:



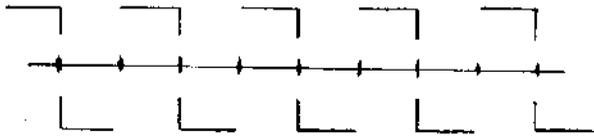
En algunos casos la existencia de unas operaciones lleva implícita la aparición de otras. Por ejemplo, en un friso con rotación y reflexión axial habrá también obligatoriamente reflexión perpendicular. O en uno con deslizamiento y rotación aparece la simetría perpendicular.

A primera vista puede parecer que el número de tipos distintos así definidos es muy grande, ya que las posibles combinaciones de los elementos de simetría son muchas; sin embargo, y esto es lo sorprendente, tan sólo son posibles siete formas distintas que se denominan **GRUPOS ESPACIALES DE SIMETRÍA UNIDIMENSIONALES**, ya que el conjunto de elementos de simetría cumple una condición, que en términos algebraicos se denomina *operación interna*, y viene a significar que si aplicamos dos o más elementos de simetría consecutivos, el resultado es equivalente a otro elemento de simetría del conjunto. Por ejemplo, una reflexión axial, seguida de una vertical, equivale a una rotación. Si intentamos, pues, hacer todas las posibles combinaciones, encontraremos solamente los siete grupos citados junto a los cuales hemos escogido un ejemplo y representamos, además, los elementos de simetría que posee simbólicamente.

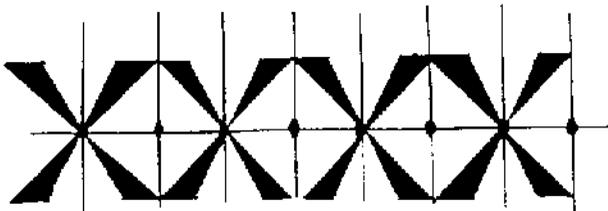
Grupo F1: en él sólo existe traslación.



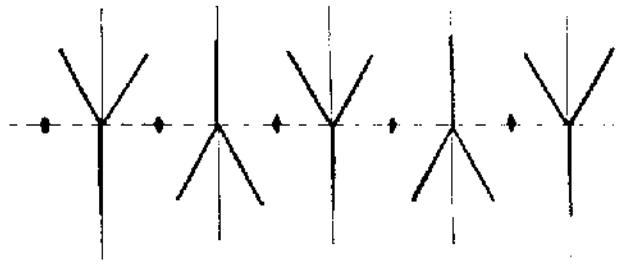
Grupo F2: si hay traslación y rotación.



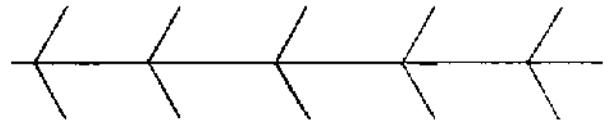
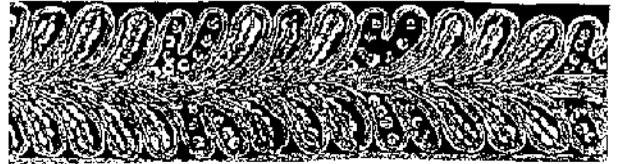
Grupo F21: Cuando coexisten la traslación, la rotación y la reflexión axial.



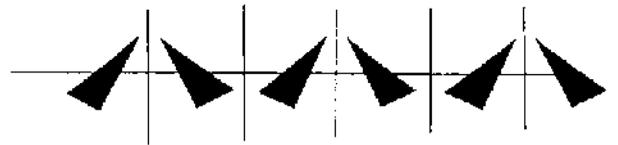
Grupo F22: I.e define la traslación, el deslizamiento y la rotación.



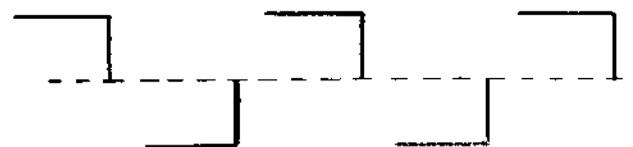
Grupo F11: Este grupo tiene traslación y reflexión axial.



Grupo F13: Este grupo posee traslación y reflexión perpendicular.



Grupo F12: cuando hay traslación y deslizamiento.



RESULTADOS Y DISCUSION

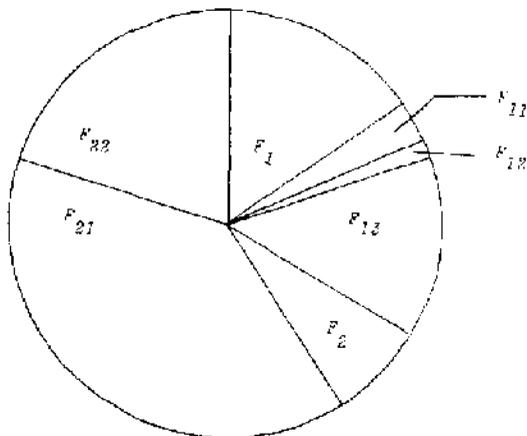
Hemos aplicado el método clasificativo anteriormente descrito a tantas muestras como nos ha sido posible reunir, tanto a partir de fuentes bibliográficas como por observación directa.

De entre ellas hemos clasificado las figuras a partir de 130 motivos diferentes que han sido totalmente identificados.

Su distribución en los siete grupos de simetría se presenta en la tabla siguiente:

Grupo	Número	Abundancia %
F1	19	14,6
F11	4	3
F12	2	1,5
F13	18	13,9
F2	10	7,7
F21	51	39,3
F22	26	20
Total	130	100,0

La abundancia relativa de cada grupo de simetría monodimensional dentro del conjunto estudiado queda expresada en el siguiente gráfico sectorial.



Analizando estas cifras queda clara la predominancia de los bordados de máxima simetría. Esta corresponde al grupo que hemos denominado F21, y de las muestras analizadas constituye casi el 50 %, quizás debido a que los artesanos pueden dar una vistosidad mayor a sus diseños en este tipo que en otros. El si-

guiente grupo en elementos de simetría (F22), con rotación, deslizamiento y simetría perpendicular, también lo es en abundancia.

En menor proporción y con igual porcentaje, tenemos los grupos F1 y F13. El primero por ser fácil de manejar: un motivo sin simetría que se repite por traslación. El segundo con tan sólo un eje de simetría perpendicular es muy utilizado. Precisamente a él pertenecen las puntillas y remates, aunque han sido excluidas del recuento para no dar unos datos equivocados en cuanto a que serían debidos más propiamente a la necesidad del acabado que a la del adorno.

Respecto a los menos abundantes, F11 y F12, sólo hemos podido encontrar cuatro y dos ejemplares de cada uno.

Parece ser que el deslizamiento puro es escasamente utilizado, posiblemente porque no entra en el concepto intuitivo de simetría.

Podemos concluir con que existe una relación directa entre el grado de simetría y la abundancia relativa.

Atendiendo a los elementos de simetría individuales, el que más aparece es la reflexión perpendicular (presente en el F21, F22 y F13). Este confiere al dibujo un sentido de orden vertical a modo de libros en una biblioteca. Su explicación sería tema de estudios antropológicos o sociológicos, relacionados quizás con la capacidad humana de visualizar mejor simetrías de orden vertical que horizontal o debido tal vez a la disposición de los ojos.

Para terminar, debemos señalar que la relatividad de nuestros resultados es fruto de una determinada elección de muestras que puedan estar sujetas a variaciones entre unos lugares y otros de la Comunidad Autónoma, aunque estas diferencias nunca serán rotundas.

BIBLIOGRAFIA

- AMOROS, José Luis: *El cristal*. Ed. Urania, S. A., 1975.
 GONZALEZ IGLESIAS, Lorenzo: *El bordado popular serrano*. Centro de Estudios Salmantinos, 1982.
 GONZALEZ MENA, M.^a Angeles: *Catálogo de bordados*. Instituto Valencia de Don Juan, 1974.
 — *Catálogo de encajes*. Instituto de Valencia de Don Juan.
 INSUCIN HARGITTAL, GYORGY LÉNGYEL: *The Seven One-Dimensional Space-Group Symmetries Illustrated by Hungarian Folk Needlework*. The J. of Chemical Education. Vol. 61, n.º 12, diciembre 1984, págs. 1.033-4.



La "DANZA DE LAS LANZAS" en Cantabria y su transformación a partir de Matilde de la Torre (1)

Fernando Gomarín Guirado

"No son las fiestas honradas
de la mejor aldehuela,
si no hay grana y lentejuela,
arroz y danza de espadas."

LOPE DE VEGA,
La Corona merecida

Mi intención en este trabajo es hacer ver los desaciertos de Matilde de la Torre —mujer inteligente, culta, con unas dotes humanas extraordinarias para la pedagogía—, como folklorista (2). Es cierto que creó un grupo de danza y baile que utilizando el folklore de Cantabria, lo difundió primero en Cabezón de la Sal —punto importante en ese momento dentro de la región— y luego en otros lugares de España e incluso del extranjero. Prueba su calidad de pedagoga el que su modelo haya perdurado hasta hoy. Por el contrario, como folklorista su labor carece de rigor, dado que no sólo extrapola la danza de su medio tradicional, Ruitoba, al implantarla en un entorno ajeno, Ibio, sino que cercena figuras y modifica otras, lo que conducirá finalmente a la pérdida de su lenguaje simbólico, una de sus principales características, convirtiendo así en mixta una danza genuinamente masculina.

En el folklore de Cantabria, Matilde de la Torre ha dado lugar a muy diversa literatura de circunstancias, casi toda ella de idéntico signo; claro está que, tras el olvido y silencio de tantos años, la figura de esta mujer, singular en su época, ha despertado un interés momentáneo, no exento del elogio fácil y oficialista, que ha dado lugar, por otro lado, a que su variada producción haya sido escasamente valorada.

Acerca de ella y de su labor hemos oído muchas cosas, más o menos acertadas, y hasta algún que otro disparate. No falta quien piense, con buen tino, que "La Baila de Ibio" es una creación de Matilde de la Torre. O quien dijera, como un ilustre familiar suyo hoy desaparecido, que Cantabria no tenía folklore alguno y que el que hoy conocíamos, como "La Baila de Ibio", "El Romance del Conde Lara", "Los Picayos" y los bailes "A lo Alto" y "A lo bajo", era todo ello una invención de la pobre tía Ma-

tilde, cuando en realidad lo que ella hizo fue incorporar estas danzas tradicionales, existentes en diversos puntos de Cantabria, al repertorio de una agrupación que formó en Cabezón de la Sal hacia el año 1927, con el nombre de "Voces Cántabras".

Quizás el título que he elegido en esta ocasión parezca demasiado concreto, pero muy al contrario, el centrarnos únicamente en esta danza y no en el conjunto total de manifestaciones desarrolladas por nuestro personaje, puede resultar de mayor interés, ya que en Cantabria la ya citada "Baila de Ibio" está cobrando día a día un valor mítico-social falso y desproporcionado, a la vez que se aleja más del modelo original, de sus características, lenguaje y significados, así como de otros aspectos científicos a tener en cuenta si queremos llegar a conocer de verdad nuestras auténticas raíces y abandonar lo que en muchos casos se reduce a crónica local.

Las danzas de espadas, palos o lanzas han tenido una difusión casi mundial. Merced a la supervivencia de unas tradiciones de época megalítica, en las cuales parecen haberse originado, continúan persistiendo actualmente en varios puntos de Indonesia y Melanesia, mientras que en Europa sólo perduran unos pocos ejemplos, algunos de ellos fragmentados (3).

Según teorías de folkloristas alemanes como Hans Moser o Georg Graber, la danza de espadas y otras también masculinas están íntimamente ligadas a la danza de arcos que a su vez en varias partes estaban vinculadas a las festividades del mes de mayo (4).

Como muy bien señala Marius Schneider, todos estos vestigios desperdigados permiten conjeturar varios tipos de danza: uno puramente ceremonial que se practica desde Navidad has-

ta el mes de septiembre, y especialmente durante los días de Carnaval y de Pascua de Resurrección. En su esencia, estos ritos corren parejos con las ceremonias de vegetación, y más peculiarmente con las de primavera, en las cuales la espada, palo o lanza, mata al invierno (enfermedad) y traspasa las nubes para provocar la lluvia fecundante (salud) durante los meses calurosos. El otro es un rito propiamente terapéutico que puede celebrarse en cualquier momento; pero en gran parte de Europa y en la Cantabria antigua, cada año, ya avanzada la primavera, solían ejecutarse tales danzas puramente ceremoniales, por representar la muerte y la resurrección, la victoria de la primavera sobre el invierno (5).

En Cantabria, este tipo de danzas de espadas y lanzas está escasamente documentado; no obstante, tenemos algunas noticias y referencias de los siglos XVI al XIX, procedentes de diversos puntos de la región: zona alta y costera, principalmente, donde se ejecutaban con motivo de las fiestas patronales y del Corpus (6).

De la existencia de estas danzas en la tradición de Ruiloba y de la fama de sus danzantes, tenemos constancia por un documento registrado en 1669 en la villa de Santillana del Mar y conservado en su Archivo Municipal: "Se hacen pagos en virtud de libranza a los danzantes del Día del Corpus que vinieron al concejo de Ruiloba" (7).

Pasemos, pues, a la ejecución de "La Danza de las Danzas", tal como se realiza todos los años el 2 de julio, festividad de Nuestra Señora de los Remedios, patrona de Ruiloba:



Fig. 1.—Vemos al rabonero marcando las variantes de la danza, a golpe de castañuelas y ejecutando saltos por encima de las lanzas o varas en la Danza de las Lanzas, al término de la procesión de la Virgen de Los Remedios en Ruiloba (Cantabria), en 1930

Toman parte en la danza veintiún hombres (figura 1). Un mozo provisto de un palo o bastón de mando del que cuelgan dos borlas, que recibe el nombre de pelotero, se adelanta y abre plaza entre el gentío, en tanto que los danzantes, tocados con trajes blancos cruzados de bandas rojas o azules, y blandiendo unos palos largos, encintados, que simulan lanzas, pasan airoso ante el público asistente; posan ordenadamente en el suelo las supuestas lanzas, giran en torno de ellas fingiendo velarlas, y volviendo a tomarlas, las sostienen con la mano derecha; con la izquierda coge cada uno la punta de la lanza de su compañero de la izquierda, realizando multitud de hábiles ejercicios al redoble del tambor, único instrumento, aparte de las castañuelas, que acompaña esta danza con su ritmo ininterrumpido en compás de 2/4 (figura 2). El *rabonero* o *zaguero* marca las variantes de la danza a golpes de castañuelas. Trenzan los primeros pasos. Todo es masculino y marcial. Cruzan bajo los puentes formados por brazos o por lanzas, saltan por encima de éstas, trenzando figuras y sin perder el ritmo de la danza. Serpentean como en fila de ataque, al tiempo que el tambor suena, y el pelotero, sin cesar un solo momento, puntea alrededor del grupo de danzantes sus pasos de baile y juego de tobillo, punta y tacón, rígido y solitario, vigilando los movimientos del resto del grupo, cuyo espíritu rudo y constante parece encarnar. El *rabonero* marca con las castañuelas los pasos a los que bailan; el pelotero, con su palo borleado, marca las entradas de los grupos, y el *zorromoco* o *alabardero* —especie de moharrache— es el encargado, con sus piruetas, de distraer a los chicos, apartándolos del corro. El movimiento se acelera, y uno de los de la danza es alzado sobre la plataforma triunfal de las lanzas. Al fin, los danzantes forman, con sus lanzas entretreídas, un complicado y vistoso arco de triunfo, o bien un ágil mozo es subido sobre un techo formado con lanzas.

En Alemania, Inglaterra, Francia, Rumanía y España los números o figuras son muy parecidos, repitiéndose con insistencia una ronda, el paso bajo los brazos, el salto por encima de éstos y la estrella (8). Frazer, en su conocida obra *La Rama Dorada*, discute ampliamente la conexión de la danza armada y la fertilidad en Europa (9).

Algunos regionalistas, dejándose llevar por un provincianismo trasnochado, no han dudado en afirmar que esta danza no sólo era exclusiva del norte de España, sino de Cantabria; nada más lejos de la realidad, y así veremos que en zonas tan distantes de la nuestra, como el caso de Obejo en Córdoba, estas danzas siguen eje-

cutándose; allí reciben el nombre de "patatú" (10).

Hay al frente de ella un hermano mayor que interviene en la danza de modo singular. Tiene lugar el "patatú" ante la imagen del Santo, en la procesión que se hace por los campos en fechas fijas del año: San Antón, en enero; San Benito, el 12 de febrero, y en marzo o abril con motivo de otra festividad. Nótese el período de la ejecución de tal baile, que es sin duda de gran interés. Ahora bien, siempre que alguna calamidad haya asolado al pueblo o cuando se teme la pérdida de las cosechas, sale la danza.

La danza tiene —al parecer— cuatro tiempos. Todos estos tiempos se hacen dentro de la "cadena" de bailarines. Primero avanzan en fila de uno en uno, cogiendo con la mano derecha la empuñadura de la espada propia, y con la izquierda, la punta de la del danzante anterior. Luego los primeros pasos de la fila levantan una espada en arco y bajo ella pasan todos los que siguen, y a medida que van pasando se preparan para formar a su vez ellos un arco nuevo, hasta que los que formaron el primero quedan como últimos, repitiéndose esto tres o cuatro veces (fig. 3). Mientras dura la danza es de rigor que en ningún caso se suelte una de

Musical score for the beginning of the dance. It includes parts for 'tambores' (drums) and 'Lanzas' (spears). The score is written on multiple staves, with measures numbered from 1 to 24. The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Continuation of the musical score for the dance. It shows measures 25 through 87. The notation continues with various rhythmic patterns and melodic lines, maintaining the same instrumental and rhythmic structure as the beginning.

Fig. 2.—Música de La Danza de las Lanzas de Ruiloba, transcrita por Ignacio M. García González y Fernando Gomarín Guirado, de una cinta magnetofónica grabada en directo por el autor en julio de 1977



Fig. 3.—Danza de espadas representada en La kermesse de Saint George, grabado según invención de Pieter Bruegel, 1559. «El capitán coge por la punta las espadas de los guías, siguiéndole los demás individuos, y comienzan el baile con varias marchas y contramarchas, vueltas y revueltas, como produciendo un verdadero laberinto; sigue una figura en línea espiral, a que llaman caracol, y terminan con un puente hecho con espadas cruzadas en el aire, que va deshaciéndose según los danzantes van pasando por debajo y llevándose la espada correspondiente». De C. SAMPEDRO Y FOLGAR, *Cancionero musical de Galicia*, vol. I, Pontevedra, 1942, pág. 189

las espadas. De repente la danza se rompe y el hermano mayor, o danzante principal que va en la cabeza, queda como aprisionado por los demás, que apuntan con las espadas a su cuello. A este momento, tras el cual continúa la danza, se le llama la "horca".

Durante todo el baile, que dura unos tres cuartos de hora, los danzantes van al mismo paso, dando pequeños saltitos constantemente (11).

Aunque esta danza tiene los mismos caracteres que la nuestra, y que otras danzas de espadas próximas, como las de Burgos, interesa subrayar aquí las fechas en que se celebra la danza, con el objeto claro y manifiesto de impetrar ayuda al cielo para que la cosecha sea buena (12).

Según Marius Schneider (13), el origen de estas danzas es un rito medicinal. La espada, símbolo del metal, significa que con ella se ha de matar al espíritu que envió la enfermedad; las lanzas de madera son anteriores a dicha época, pero estos elementos van mezclándose y transformándose con el discurrir del tiempo.

Para este autor, estas danzas se componen de tres fases, y la nuestra podría participar de estos elementos y su explicación.

La primera es la enfermedad: la coreografía de los danzantes que realizan figuras en espiral es denominada "mar de llamas", y simboliza la fiebre del enfermo; a estas mismas evoluciones se les llama también laberinto.

La segunda fase representa la muerte y resurrección o curación; la espada o lanza es un símbolo de esta segunda fase; en algunas danzas los instrumentos son el pito (actualmente, un clarinete) y el tambor, que simbolizan el rayo y el trueno, respectivamente (figs. 4 y 5). Esta segunda danza que estamos describiendo representa casi siempre una ascensión y batalla, simbolizada por un carro en la montaña del fuego donde se verifica la muerte pasajera, y, en virtud de la inversión, la resurrección. La curación está representada en la danza por la primera figura en forma de rosa o estrella.

La inversión progresiva es una forma de realizar las figuras de la danza al revés, de esta manera el enfermo retrocede en su enfermedad, llegando a estar sano de nuevo.

La tercera fase la constituyen los ritos de fecundidad y prosperidad; sus símbolos son el tambor, las espadas o lanzas y los gritos de los danzantes; la bailan gentes ganaderas y campesinas guiadas por el bufón, que aquí hace las veces de médico. En esta tercera fase los ritos de prosperidad están simbolizados con el tambor parlante, cuyo origen se encuentra en los troncos de los árboles ahuecados convenientemente. En la vecina región astur, dice la mitología de este tipo de tambor que es el árbol que habla al atronar el aire ininterrumpidamente con su ritmo (entiéndase "metros sagrados"), estableciendo la comunicación entre el cielo y la tierra (13).

Contrastan con estas danzas masculinas los elementos femeniles en el atuendo de los danzantes (fig. 6), siempre de blanco (la blancura de sus trajes asegura la vida de las plantas).

Pero pasemos ahora a ver cuál es la intervención de Matilde de la Torre en este tema.



Fig. 4.—Danzantes de Solórzano (Cantabria), ejecutando un paloteo con acompañamiento de clarinete o «pito» y tambor redoblante o «caja». Año 1916

En 1927 forma un cuerpo de baile que completaba su agrupación coral. Este grupo de danzas interpretó principalmente "El Baile a lo llano" o "Romance del Conde Lara", pícajos dedicados a su patrona la Virgen del Campo, así como la jota con sus dos variantes: "A lo Alto" y "A lo Bajo". Asimismo, Matilde de la Torre incorporó "La Danza de las Lanzas", que se venía bailando en Ruioba y donde el puesto de danzante entre los mozos del pueblo era transmitido por tradición de padres a hijos.

Entre sus mejores miembros contaba con un danzante de Comillas, que a su decir era "la tierra de los buenos bailarores" (14).

Por primera vez —y entre otras alteraciones— Matilde de la Torre, tal vez por sentido estético o por conseguir un mayor efecto, incorpora a esta danza el uso de la caracola; en palabras de ella: "... Los instrumentos, sobre todo el bigaro, comenzó su labor de asombrar a todo bicho viviente..." (15); cuando tradicionalmente el único acompañamiento había sido el de las castañuelas, el ritmo del tambor y el entrechocar de las lanzas.

Ella misma afirmaba: "... Sí; es cierto: el bramido del bigaro es un son terrible de guerra antigua que sacude la sangre..." (16).

Es indudable que a partir de la incorporación a la zona de Cabezón de la Sal de esta danza, tras denominarla "Baila de Ibio", incorporarle el bigaro y entender que esta danza reproducía y recordaba una auténtica batalla militar, algunas figuras cambiaron totalmente de significado, convirtiéndose en la "cadena", "el corro", "el escudo", "el puente", "la retirada", etcétera, evocando "la supervivencia de una bravura céltica" que acababa de nacer.

Pero ahí no queda todo; otra de las profundas transformaciones que Matilde de la Torre introdujo en lo que hasta aquel momento había sido exclusivamente una danza de hombres, fue el crear una "Baila de Ibio" femenina, cambiando los palos por otros más adornados e incluso por arcos de colores (17). Ya anteriormente en la danza de hombres el tambor venía siendo manejado en ocasiones por una mujer (18). Esta adulteración en la danza de hombres la volveremos a encontrar años después retomada por los grupos de danzas de Sección Femenina, divulgada y potenciada hasta el día de hoy.

Todas estas alteraciones no son de extrañar conociendo el carácter neorromántico y poco científico de Matilde de la Torre, que la lleva a sacar al folklore de su simplicidad mítica y dotarlo de complejidad técnica, como se desprende de unas declaraciones dirigidas a una or-

questa dedicada al acompañamiento de danzas tradicionales: "En principio, yo no alabo esta tendencia artística. La orquesta es cierto que embellece la solemnidad folklórica, pero le resta en cierto modo su característica de ingenuidad campesina. No dejo de comprender también esta decisión inglesa de prestar al folclore todos los medios de expresión técnica que le perfeccionen y amplifiquen, pues se parecen, en cierto modo, a la acción del historiador que presta las galas de la literatura a la simple tradición del pueblo. El cuidar y pulir la melodía rural equivale entonces a la traducción y pulimento de los documentos bárbaros cuya ortografía y estilo no responden ya a la comprensión estética del nuevo tiempo" (19).

A veces resulta contradictorio: así se lamenta de que en el pueblo de Ibio, "esta danza ya no significa nada ni sacude ningún sentimiento guerrero..." (20); mientras que cuando ve el éxito de su coreografía en escenarios urbanos, no duda en afirmar: "... está visto que los gestos bélicos continúan haciendo hervir la sangre de los espectadores..." (21). Resulta lógica, dado el ideal esteticista, su rigidez para efectuar ciertas modificaciones sin reparar en el lenguaje latente en estas danzas, máxime cuando ella misma había dicho que estos bailes rurales españoles "siempre significan algo más importante que la danza misma" (22).

Es a partir de aquí y en transformaciones sucesivas cuando se trata de inculcar que "La Baila de Ibio" tenía una raigambre en el Valle de Cabezón de la Sal y procedía de Ibio, llegando para ello a buscar explicaciones sin base real para interpretar la danza como conmemoración histórica de batallas que nunca tuvieron lugar, para defender según se dice la propiedad de tan preciadas salinas (23).



Fig. 5.—Los danzantes de Solórzano, tejiendo una figura de la Danza de Arcos, vinculada a las festividades del mes de mayo y a las danzas de espadas o lanzas. Año 1916

En el caso de la "Danza de las Lanzas" de Ruiloba, la versión que se ejecutaba en el siglo XVI (o en el siglo XVII) presenta, por tanto, el problema de que entre la danza que hoy conocemos extendida y su fuente tradicional ha intervenido una mujer culta cuyo propósito, al poner en escena y fuera de su marco la danza, no era documentar y preservar folklore. Toda versión supone, de ordinario, un acto de apropiación. En este caso se acomoda la danza para implantarla en un ámbito nuevo, la danza pierde, para nosotros, sus propiedades intrínsecas primigenias; el nuevo objeto nos enmascara la realidad de la danza que tratamos de estudiar.

Para mí, la figura de Matilde de la Torre tiene el valor que aún reconocen en ella cuantos



Fig. 6.—Zorromoco o moharrache de los danzantes de Gama (Cantabria), hacia 1956; vestido con enagüetas de hilo blanco almidonadas y con puntillas; lleva en la mano una chiborra en forma de ramo hecha con papeles rizados de colores vivos

la conocieron y trataron: el de una extraordinaria pedagoga y no el que tanta gente le ha querido dar como investigadora o estudiosa del folklore de Cantabria. La gran lección que Matilde de la Torre dio fue, sin lugar a dudas, la de la campechanía, el conocimiento y el poner la escuela al servicio de un pueblo en libertad; lo demás y en concreto lo que atañe a nuestro folklore debemos entenderlo como un trabajo valorable en su contexto, pero inútil y acaso contraproducente hoy en día; claro que quizá Matilde de la Torre nunca pretendió otra cosa que llevar por el mundo las danzas de esta región en la forma que sabía.

(1) Intervención en el "Curso-Seminario en torno a la figura y obra de Matilde de la Torre (Centenario de su nacimiento)", organizado por la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander y que tuvo lugar el 21 de mayo de 1984.

(2) Véase, Carmen CALDERÓN: *Matilde de la Torre y su época*. Edic. Tarrín, Santander, 1984.

(3) Marius SCHNEIDER: *La danza de espadas y la tarantela. Ensayo musicológico, etnográfico y arqueológico sobre ritos medicinales*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1948, pág. 53.

(4) Julio CARO BAROJA: *El estío festivo (Fiestas populares del verano)*. Edic. Taurus, Madrid 1984, pág. 205.

(5) SCHNEIDER, *op. cit.*, pág. 54.

(6) Véase, Carmen GONZÁLEZ ECHEGARAY: "Danzas para el día del Corpus en la Villa de Reinosa", en *Publicaciones Instituto de Etnografía y Folklore "Hoyos Sáinz"*, I. Diputación Provincial de Santander, Santander, 1969, págs. 175-179; Javier ORTIZ REAL: *Archivo Municipal de Santillana del Mar. Registro de Documentos*. Taurus-Fundación Santillana, Madrid, 1983, reg. 316, pág. 148; y Rogelio PÉREZ BUSTAMANTE: *La Villa de Santillana. Estudios y documentos*. Taurus-Fundación Santillana, Madrid, 1983, págs. 147-150.

(7) PÉREZ BUSTAMANTE, *op. cit.*, pág. 149.

(8) CARO BAROJA, *op. cit.*, pág. 200, que remite a M. F. POSPISIL: "Les vieilles danses guerrières des peuples européens", en *Institut International d'Anthropologie*, III^e session. Amsterdam, 20-29 septiembre 1927, París, 1928, págs. 502-505.

(9) CARO BAROJA, *op. cit.*, pág. 214, nota 22.

(10) Véase, Antonio CARBONELL: "El patatú de Obejo", en *Boletín de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*, año IX, n.º 27 (abril a junio 1930), págs. 159-166.

(11) CARO BAROJA, *op. cit.*, pág. 180.

(12) CARO BAROJA, *op. cit.*, pág. 180.

(13) SCHNEIDER, *op. cit.*, pág. 51 y ss.

(14) Matilde DE LA TORRE: *La Montaña en Inglaterra*. Edic. y prólogo de J. R. Sáiz Viadero. Santander, 1979, pág. 73.

(15) DE LA TORRE, *op. cit.*, pág. 42.

(16) DE LA TORRE, *op. cit.*, pág. 74.

(17) Sixto CORDOVA Y OÑA: *Cancionero popular de la provincia de Santander*, IV. Aldus, Santander, 1955, pág. 249.

(18) DE LA TORRE, *op. cit.*, pág. 73.

(19) DE LA TORRE, *op. cit.*, pág. 55.

(20) DE LA TORRE, *op. cit.*, pág. 75.

(21) DE LA TORRE, *op. cit.*, pág. 75.

(22) DE LA TORRE, *op. cit.*, pág. 53.

(23) Véase, además, Pedro MONTEALVO: "Los bailes tradicionales del pueblo de Ruiloba", en *Narría*, n.º 12 (diciembre de 1978), págs. 24-26.

LA LEYENDA DE LAS BATUECAS

José María Domínguez Moreno

Durante siglos fue opinión erudita que la comarca de Las Hurdes era una región inhóspita, habitada por "alarbes", por gentes extrañas que no sabían de más mundo que el de aquellos valles, y que un día cualquiera de un año cualquiera, como veremos, fue descubierta casualmente. Hasta entonces se pensaba que las alimañas eran los únicos pobladores de tales campos. Y de Las Hurdes se comenzó a hablar, más en concreto de Las Batuecas, ya que con el nombre de ese valle solía designarse la totalidad de las tierras hurdanas, lo que iba a dar pie a un equivoco o confusión que se ha mantenido hasta mediados del XIX.

Las Hurdes habían sido descubiertas y con la "gesta" había surgido una historia legendaria. No creo, al contrario de lo que señala Leandro de la Vega, que a Las Hurdes las descubriese la leyenda (1), sino que ésta nació por causa de un conocimiento progresivo de aquellos lugares incógnitos, ya que la leyenda "siempre es hija de algo... y es indudable que la sencillez de los pobres jurdanos, su atraso, incultura, rusticidad, la miseria con que aún en el día viven y su escaso trato de gentes, timidez y encojimiento, dieron lugar a que se les considerase como una especie de salvajes" (2).

La leyenda tiene su misterio en cuanto a señalar la fecha de su descubrimiento, haciendo que éste ocurra en tiempos de los Reyes Católicos, de Carlos V o de Felipe II, dependiendo del autor que en ella se detuviera. Pero al igual que con la época ocurre con el protagonismo de los descubridores. Para unos son ciertos cazadores; para otros, un paje y una doncella de la Casa de Alba; y para los menos, una Señora y un Caballero de la misma casa ducal.

Sobran razones para pensar en un origen antiguo de la leyenda, un origen que se daría lejos de estas regiones, puesto que nunca faltaron países imaginarios descubiertos y por descubrir, y que en el caso de Las Hurdes solamente fue trasladada a un espacio geográfico y a un tiempo evolutivo. Esta tomó cuerpo con motivo de la repoblación llevada a cabo en Las Hurdes y zonas próximas, por lo que la curiosa leyenda del descubrimiento era conocida oralmente en el siglo XIII, aunque por un mecanismo lógico en este tipo de manifestaciones tradicionales,

con posterioridad, ésta se fue encuadrando en los reinados de los distintos monarcas, desde Alfonso XI hasta Felipe II, en que la impresión de la etemérides impediría que a ningún otro momento histórico se le atribuyera la hazaña.

PRIMEROS DATOS

La primera noticia referente a este suceso es la dada por Fray Gabriel de San Antonio. En su "Breve y verdadera relación de los sucesos del Reyno de Camboxa", obra publicada en 1604, señala: "Descubriéronle los Camboxas andando a caza de badas: como se descubrieron en Castilla en tiempos del Emperador Carlos V, las Majadas de Jurde, junto a la Peña de Francia, que agora son del duque de Alva a quien el emperador hizo merced dellas, por averlas descubierto un cazador suyo" (3).

El descubrimiento como obra de cazadores fue el más popular. Ello lo demuestra el que entre la clase baja se siguiese pensando de esta manera hasta bien entrada la actual centuria. Por el contrario, entre los grupos más cultos y



entre los eruditos se consideraba la historia un engendro de los escritores del siglo XVII. Aunque por lo ya indicado, parece ser que lo único que aquéllos hicieron fue el adornarla con personajes que le dieran un tinte de veracidad, eliminando el azar de los cazadores afortunados.

Lo cierto es que esta leyenda corría de boca en boca, alimentando el ocio de los mesones, los hogares y los caminos, en pleno período romántico. Nos lo refiere Borrow en el libro sobre su viaje a España, realizado en el año 1836. Caminaba el autor inglés en compañía de un barbero, quien, ya pasado Oropesa, señalándole las sierras de la zona de Plasencia, le advirtió: "Es cosa averiguada que allá lejos, hacia el Oeste, en el corazón de la montaña, hay un valle maravilloso, tan estrecho que en él sólo se le ve la cara al sol en pleno mediodía. Este valle permaneció escondido durante miles de años; nadie soñaba su existencia. Pero, al cabo, unos cazadores entraron en él casualmente. ¿Y sabe usted lo que encontraron, caballero? Encontraron una pequeña nación o tribu de gente desconocida, que hablaba una lengua ignorada y que acaso vivía desde la creación del mundo sin tratarse con otras criaturas humanas y sin saber de la existencia de otros seres cerca de ellos. Caballero, ¿no ha oído usted hablar nunca del valle de las Batuecas? Se han escrito muchos libros acerca de este valle y de sus habitantes. A mí me enorgullecen esas montañas, caballero; si yo fuera hombre independiente, sin mujer y sin hijos, compraría una burra como la de usted —excelente, por lo que veo, y mucho mejor que la mía— y me iría a recorrer esas montañas hasta descubrir todos sus misterios y haber visto las maravillas que contienen" (4).

LA OBRA DE LOPE

Para Menéndez Pelayo el documento más antiguo que recoge la fábula del descubrimiento es la obra de Lope de Vega "Las Batuecas del Duque de Alba", escrita entre 1604 y 1614, aunque se imprimiera en el año 1634. Seguramente Menéndez Pelayo ignoraba la cita de la obra de Fray Gabriel de San Antonio que refiere el mismo suceso, anterior a la comedia de Lope, ya que si fue publicada en 1604 es de suponer que estuviera elaborada con anterioridad.

No podemos admitir, como señala Menéndez Pelayo (5), que Lope recogiera la fábula apenas nacida, sobre todo si tenemos en cuenta que ya era conocida siglos antes. Lope de Vega a fines del XVI se encontraba en Alba de Tormes y desde allí recorrió parte de la Alta Extremadura, en

donde recopiló argumentos para algunas de sus obras, tales como "La Serrana de la Vera" (6) y "Los Chaves de Villalba". Pero nada hay que confirme alguna visita a Las Batuecas ni que su drama tenga por fundamento las informaciones directas de los propios hurdanos. Posiblemente fue en Alba de Tormes, o tal vez en el palacio ducal de La Abadía (Cáceres), el lugar en el que el comediógrafo escuchara la referida fábula. No hay que olvidar que en aquellos momentos Las Batuecas eran tema de actualidad, pues no en vano en el año 1597 se emprendían las obras, por parte de los Carmelitas Descalzos, del convento de desierto en aquellos idílicos parajes, todo ello con la aquiescencia de los Duques de Alba, anfitriones del gran dramaturgo.

Lope de Vega retrata en su obra a un pueblo bárbaro pero noble en extremo, en el que sus hombres, los batuecos, se disputan el amor de una mujer; en el que hay juntas de ancianos y excelentes oradores; y en el que existe una mínima idea de otros mundos distintos al que habitan. Será a este lugar al que lleguen huyendo de las iras del Duque de Alba el paje y la doncella. Lope los llamará don Juan de Arce y Brianda. Los huidizos descubridores comprueban que los hombres con los que tropiezan son godos,

"... .. descendientes
de aquellos que la habitaban
cuando la [España] perdió Don Rodrigo
por amores de la Cava" (7).

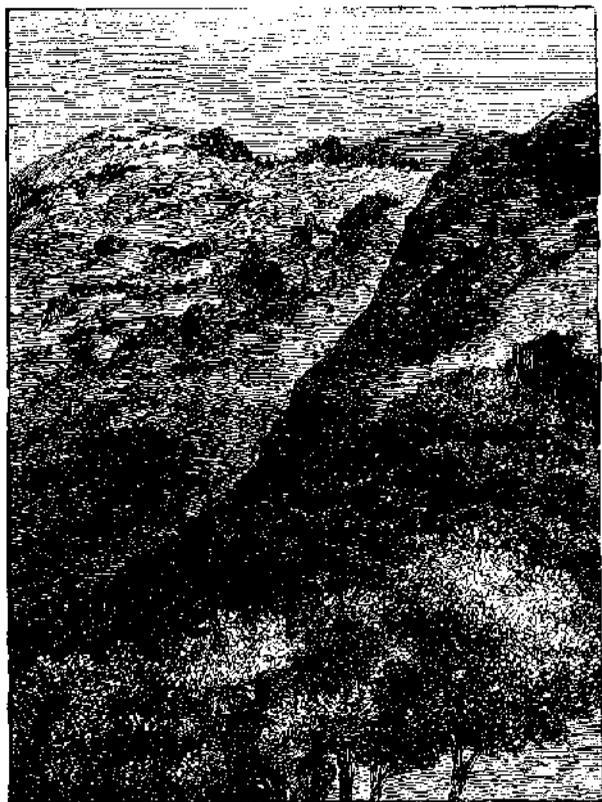
Emparentada con la obra de Lope de Vega, y con ninguna variante sustancial, tenemos una comedia de Matos Fragoso, "Nuevo mundo en España", editada en 1671. Lo mismo que aquél, Matos hace a los batuecos o hurdanos descendientes de los godos refugiados en los intrincados vericuetos al ser perseguidos tras la derrota de don Rodrigo (8).

La leyenda o fábula de Las Batuecas y su descubrimiento no quedaba reducida al interés de los poetas dramáticos, sino que de ella también se hicieron eco representantes de otras ciencias. El historiador Alonso Sánchez en su libro "De rebus Hispaniae", publicado en 1633, se expresaba en los siguientes términos: "Un hombre y una mujer de la familia del señor Duque de Alba se hallaban enamorados; y por huir de las iras del señor Duque, no teniéndose por seguros en España, se habían ido a unas montañas distantes de Salamanca como a doce leguas, que por su aspereza no habían sido penetradas de ninguno de sus vecinos, más que de ellos; y subiendo estos tales por aquellas montañas pareciéndoles que habían llegado al

cielo, descubrieron un valle, y en él a unos hombres sin cultura ni ornato de cuerpo, y de lenguaje no conocido, si no es por algunos términos semejantes a los tiempos de los Godos, idólatras como judíos, aunque habían hallado algunas cruces algo perdida su forma; y que dando noticia por la sierra de lo que habían descubierto, se juntaron algunas gentes de la familia del señor Duque de Alba con armas, habían penetrado y atravesado por los montes y sierras en dirección a aquel valle; y que cuando penetraron en las montañas y se acercaron a tal valle, tuvieron que huir a uña de caballo por temor a aquellos seres humanos del todo desnudos, y que se mantenían de bellotas y castañas que produce el terreno" (9).

Dada la amistad existente entre Lope de Vega y Alonso Sánchez no se descarta la posibilidad de que ambos conociesen la historia del descubrimiento en los mismos términos, aunque el último se ciñe más al hecho que le habían contado. En ambos se destaca el origen godo de los habitantes de Las Batuecas.

El naturalista Nieremberg, hacia 1643, no deja pasar la oportunidad de hablar sobre el mismo tema. Diserta acerca de si en las islas de Ceilán estuvo el paraíso, y dice: "En medio de España se nos ha encubierto por innumerables



años unos valles que llamamos ahora de Las Batuecas, sin saber nosotros dellos, ni los que estaban allí de nosotros, criándose en aquel espacio breve como bestias, sin religión, sin noticia de más mundo. Pues si en la frecuencia del mundo, y sin extraordinaria providencia del cielo se nos ocultó aquella tierra hasta estos días, ¿qué mucho si el paraíso se nos escondiese por singular consejo de Dios y misterio de los ángeles?" (10). No sé por qué razón algunos quisieron ver en esta cita el que Nieremberg enunciase la existencia del edén en Las Batuecas, cuando su única intención era la de utilizar este ejemplo comparativo para potenciar la hipótesis sobre la localización del paraíso terrenal en un espacio ya por él determinado.

Tanto Nieremberg como Alonso Sánchez, aparte de anotar el hecho del descubrimiento de Las Batuecas, se fijan de pasada, aunque suficientemente a mi parecer, en aquel pueblo compuesto de extraños seres humanos. Ni el naturalista ni el historiador inventaban nada. Recogían las noticias de dominio común sobre la raza que habitaba detrás de los montes de la Sierra de Francia. La creencia pudo tener su fundamento, como señalara el doctor Marañón, en "la existencia remotísima de la endemia bociosa y cretínica, que afectaba... a casi todos los hurdanos, y daban a los raros visitantes que recorrían el abrupto país la impresión de un pueblo de raza distinta, estafalaria y salvaje" (11), ya que son grandes las similitudes entre los pueblos primitivos y los pueblos cretínicos. Si se tiene presente que el cretinismo era endémico en Las Hurdes, queda claro que la población de la comarca "podía presentarse con las apariencias de una raza fabulosa ante el viajero de hace siglos" (12). Aquí se daría la evolución típica de todo suceso: el testigo narrador cuenta el hecho a su manera, los oyentes lo amplían o lo modifican y la última versión es considerada como la verdadera.

TIERRA DE DEMONIOS

La publicación del descubrimiento de Las Batuecas o de Las Hurdes por algunos autores despertó la curiosidad y el interés de muchos otros, de los que algunos intentaron relatar la verdad sobre el hecho concreto ya desvirtuado. En este sentido aparece la obra de Tomás González de Manuel "Verdadera Relación y Manifiesto Apologético de Las Batuecas y su descubrimiento". La publicación data de 1693. Era el autor presbítero de La Alberca y buen conocedor de la comarca de Las Hurdes, que él distin-

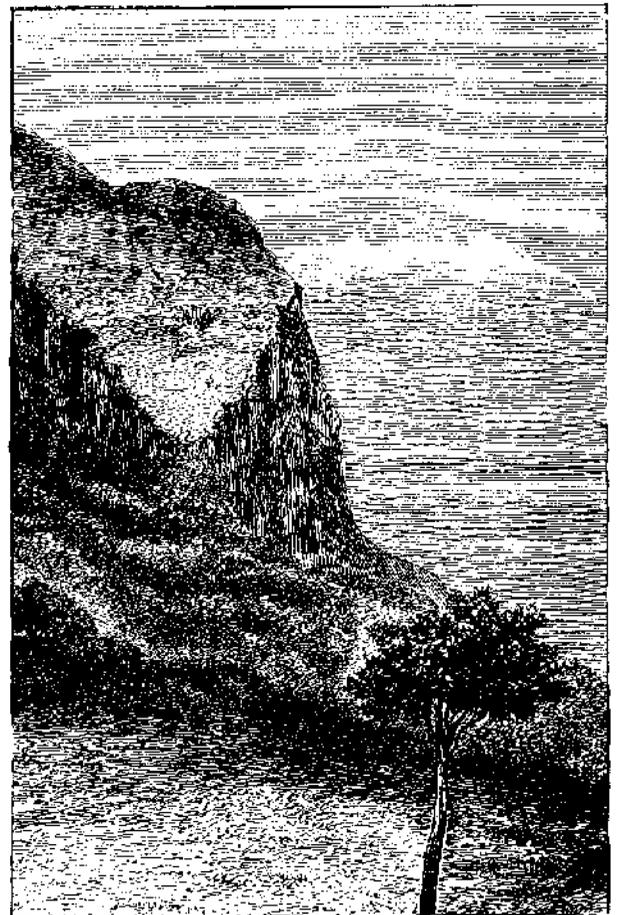
que de Las Batuecas. Con una serie de documentos y datos fiables saca a la luz lo mucho que se sabía de aquellos lugares antes de la popularización de la fábula del descubrimiento (13).

Anterior a la obra de González de Manuel es el libro de Fray Alonso de la Madre de Dios, que titula "Crónica de la Reforma de los Descalzos de Nuestra Señora del Carmen", publicado en 1683. En el lib. X, cap. XIII, abunda en las opiniones ya conocidas y añade otras nuevas, estas últimas sobre el parecer que tenían de la comarca los pueblos circunvecinos y los pueblos más distantes. Estas son sus palabras: "La extrañeza y retiro de estos montes, de estas rigurosas breñas, habían derramado en los pueblos circunvecinos la opinión que allí habitaban demonios, y alegaban testigos de los mismos infestados por ellos. Decían que la causa de no ser frecuentado de los ganados era el miedo de los pastores. En los pueblos más distantes corría fama, que en tiempos pasados había sido aquel sitio habitación de salvajes, y gente no conocida en muchos siglos, oída, ni vista de nadie, de lengua y usos diferentes de los nuestros; que veneraban al demonio; que andaban desnudos; que pensaban ser solos en el mundo, porque nunca habían salido de aquellos claustros. Añadían haber sido halladas estas gentes por una señora de la Casa de Alba, que rendida al amor de cierto caballero, dio tan mala cuenta de sí, que le fue necesario huir para salvar la vida; que ella y él, buscando lo más escondido de Castilla, hallaron estas gentes, a quienes oyeron algunas voces góticas, entre las demás que no entendían; que hallaron cruces, y algunos vestigios de antiguos godos (...). Esta relación tiene de verdad la fama, que en la Alberca y otros pueblos cercanos había de que los pastores velan y oían algunas figuras y voces de demonios. También tiene de verdad, que después que la religión allí entró y se dijeron misas cesó todo, aunque no sé que se haya verificado el hecho con examen jurídico de los pastores" (14).

Fácil debió resultarle a Fray Antonio el comprobar la total aniquilación de los demonios de aquel valle un siglo después de la fundación del convento de los Carmelitas en Las Batuecas y después de una larga presencia de los religiosos en la comarca. Mayores dificultades hubiera encontrado el cronista cien años antes, cuando no sólo el pueblo llano, sino la alta jerarquía eclesiástica eran crédulos en extremo. Resulta reveladora en este sentido la licencia del obispo de Coria, señor Galarza, a cuya diócesis pertenecía el territorio, para la fundación del conven-

to de los Padres Carmelitas Descalzos y que, según el corresponsal de Ponz, se hallaba escrita en el libro de Becerro de aquella casa. Dice así: "Doy yo, mis Padres, gracias al Señor de que esta tierra tan áspera, y en que consta de testimonios, que tengo en el archivo de mi Obispado, ahora quarenta años, poco más, ó ménos, había hombres gentiles, á quien el demonio traía engañados con apariciones exteriores, y visibles; quiera S. M. se haga ese Santuario para ser servido en él. Daré yo esa licencia de muy buena gana, y ayudaré lo que pudiere á tan santa obra" (15).

Se deduce que los testimonios a que se refiere el documento episcopal no son otros que los de los pastores, ya que eran éstos, como señala el escrito de Fray Alonso, los que "veían y oían algunas figuras y voces de demonios" (16). Sigue apuntando la "Crónica de la Reforma de los Descalzos", y lo mismo Ponz, a quien parece haberle seguido de gula, que al principio de su residencia en aquella nueva fundación, los trailes preguntaron a los más ancianos y sesudos de aquellos lugares sobre "el fundamento



de esta fama", a lo que respondieron no haberlo escuchado jamás y "se quejaban de los de La Alberca, diciendo que por hacerles mal la habían inventado, dándoles opinión de hombres bárbaros y silvestres" (16).

Este pasaje hizo pensar a Leandro de la Vega (17) y a Bide, entre otros autores, con escaso fundamento, en el interés de los albercanos por esparcir o mantener el rumor. Para el primero, la creencia de que tales valles "se hallaban infestados de brujos y demonios y de hombres salvajes, sin religión o cosa así... han sido causas del olvido y abandono en que se han dejado aquellas comarcas hasta nuestros tiempos" (18).

El argumento de Bide cae por su base. Hemos de tener presente que una parte del actual territorio de Las Hurdes fue un feudo o explotación de los habitantes de La Alberca, que no olvidaban sus derechos ni con leyendas ni sin leyendas. Si hemos de dar crédito a la ya citada obra de Fray Alonso, eran los pueblos vecinos, y no los hurdanos, los que no llevaban sus ganados a aquellos parajes, que en derecho les correspondían, por miedo a encontrarse con los mencionados demonios. Tal vez constituyan un medio defensivo contra las fuerzas infernales las cruces de cuarcita que los propietarios albercanos insertaban en los muros de las majadas que construían en territorio de Las Hurdes y que pueden observarse actualmente.

El autor de "Viage de España" es más cierto y tajante: "[En] la villa de La Alberca... no podían decir aquellas cosas de un territorio de su propio término, donde llevaban a pacer sus ganados" (19). En resumidas cuentas, las patra-

ñas sólo podían beneficiar a los hurdanos si es que realmente las fábulas tenían la fuerza suficiente para quitarse de encima a los pastores foráneos. En mi opinión nada hay que induzca a pensar en los albercanos como inventores de la referida leyenda de brujos y demonios, sobre todo cuando el perjuicio iba contra ellos. ¿Podría aceptarse la hipótesis de que fuesen los propios hurdanos, aun inconscientemente, los verdaderos inventores de las fabulosas noticias de que cerca de sus alquerías rondaban los seres diabólicos? Es seguro que los hurdanos creían ciegamente en tales leyendas y entes maléficos, creencias que, por observaciones actuales, aún siguen vigentes en mayor medida de lo que en un principio pudiera pensarse. La creencia no es de extrañar que estuviera potenciada por el conocimiento de los naturales de la comarca de ciertas pinturas de carácter diabólico, como algunas de Las Batuecas (20), que ya Ponz las calificaba de "muy mal hechas por los pastores con almazarrón" (21).

Muy poco habrían de disfrutar los brujos y sus inseparables acompañantes diabólicos en los paradisiacos lugares, puesto que las misas y exorcismos de que habla Fray Alonso dieron al traste con las fantásticas apariciones. De nuevo quedaban los hurdanos sin la defensa sobrenatural, que dudo si la tuvieron en algún momento, contra sus explotadores.

Pero si Satanás y sus adeptos habían desaparecido, no desaparecerían ni su recuerdo ni el recuerdo de la tierra en la que acamparon a sus anchas, una tierra que por tales motivos atrajo la atención de Feijoo (22), Montesquieu, Moreri, Tomás Cornelio, Condesa de Genlis y de tantos otros que harían interminable la lista.

(1) DE LA VEGA, Leandro: *Las Hurdes, leyenda y verdad*. Madrid, 1964, pág. 14.

(2) DE LA FUENTE, Vicente: "Expedición científica y artística a la Sierra de Francia, provincia de Salamanca, en el mes de julio (del) año de 1857", en *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo III, septiembre 1883, cuad. III, pág. 171.

(3) París, Leroux, 1914, pág. 6.

(4) BORROW, George: *La Biblia en España*. Madrid, págs. 146-147. Refiriéndose a la misma comarca, el escritor inglés dice unas líneas más arriba: "No hay en toda España cordillera como ésta, caballero; tiene sus secretos, sus misterios. Muchas cosas singulares se cuentan de esas montañas y de lo que ocultan en sus profundos escondrijos, porque ha de saber usted que la cordillera es muy ancha y se puede andar por ella días y días sin llegar a término. Muchos se han perdido en ella y no ha vuelto a saberse nada de su paradero. Entre otras razones, cuentan que en ciertos sitios hay profundas lagunas habitadas por monstruos, tales como serpientes corpulentas, más largas que un pino, y caballos de agua que a veces salen de allí y cometen mil estropicios" (146).

(5) "Introducción a Las Batuecas del Duque de Alba", en *Obras de Lope de Vega, publicadas por la Real Academia Española*, tomo XI. Madrid, 1900, págs. CXXXIV-CXXXVI.

(6) Esta obra tuve la oportunidad de analizarla ampliamente. Ver DOMÍNGUEZ MORENO, José María: "La Serrana de la Vera", en *Revista de Folklore*, n.º 52, 1985, págs. 111 ss.

(7) Además de a los godos, algunas "historias" achacan el origen de la población hurdana a refugiados moros, judíos e, incluso, vettones.

(8) BARRANTES, Vicente: "Las Jurdes y sus leyendas", en *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid*. Conferencia leída en 1.º de julio de 1890, pág. 276.

(9) Madrid, 1633, pág. 368, lib. VII, cap. V.

(10) *Curiosa filosofía*, lib. I, pág. 35.

(11) *El bocio y el cretinismo*. Madrid, 1927, págs. 65-66.

(12) MARAÑÓN, Gregorio, *op. cit.*, pág. 67.

(13) La primera edición de la obra fue publicada en Ma-

drid, lo que refleja el interés del tomo en la Corte. La segunda edición, por mí manejada, es de Salamanca y data de 1797.

(14) La obra fue publicada en Madrid.

(15) Viage de España. Madrid, 1784, t. VII, carta VIII, 11.

(16) Lib. X, cap. XIII.

(17) *Op. cit.*, pág. 14.

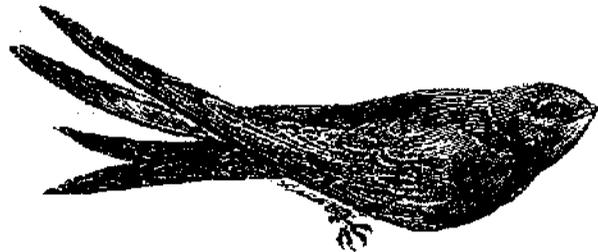
(18) BIDE: "Las Baruecas y las Jurdes", en *Boletín de la Sociedad Geográfica de Madrid*. Conferencia leída el 22 de diciembre de 1891 y 19 de enero de 1892. Separata, pág. 309.

(19) *Op. cit.*, carta VIII, 15.

(20) BECARES, Julián: "Nuevas pinturas en las Baruecas: El covacho del Pallón", en *Zephyrus XXV*, 1974, págs. 253 ss. Una de las figuras, la central, representa a un brujo o diablo.

(21) *Op. cit.*, carta VIII, 21.

(22) "Fábula de las Baruecas y países imaginarios", en *Theatro Crítico Universal o Discursos Varios en todo género de materias, para desengaños de errores comunes*, tomo IV, 7.^a ed., Madrid (en la imprenta del Supremo Consejo de la Inquisición), año 1759, discurso X, 1-4.



CANCIONES Y CUENTOS

CANTOS DE «LA VIJANERA» DE SANTA OLALLA EN 1935 (1)

Señores y señoritas
jóvenes de cien abriles
aquí está la Bejanera
a pedirnos güenos miles.

Los zarramacos son ellos
unos mozos muy robustos
que se mantienen tó el año
comiendo zarzas y arbustos.

El pasiegu ya le veis
es ágil y saltarín
y si no le conocéis
se llama Paco «Tarrín».

El húngaro es alto y fuerte
tiene mucha cara bruto
y el oso con su jarana
no haz más que darle disgustos.



EL HUN-GA-RQES AL-IOY FUER-TE TIE NE MU-CHA CA-PA BRU-TO



Y EL O-RO CON SU JA-RA-NA NO HAZ MAS QLE DARR-TO SU-LS-TO

El oso es un animal
más feroz que Navarrín
y si el húngaro le deja
se come a Goyo el hombrín.

Le cazamos en Casares
una noche de verano
con una caña y anzuelo
en el huerto Valeriano.

Además, le hemos criado
con aguarrás y nabina
para cortar radical
un mal que tiene en la orina.

Los talegueros están,
con gesto triste y cansino,
porque no les dejan ir
a tomar un trago vino.

Este taleguero alto,
que tiene el pelo rizado

darle dinero, señores
que es un punto de cuidado.

El taleguero más chico,
que parece mosca muerta
se piensa estar cerca un mes
pidiendo de puerta en puerta.

La pasiega como ven,
tiene un porvenir glorioso
a treinta céntimos litro
es un caudal muy cuantioso.

Ya la quería comprar
Federico el de Santián
para mandarla a Madrid
a un despacho de la SAM.



Fernando Calderón

«Zarramaco» niño el día de su «entrada» como vija-
nero en Arenas de Iguña (Dibujo de Fernando Calde-
rón para este documento, basado en fotografía rea-
lizada hacia 1920)

*Si tienes dolor de muelas
el dentista está presente
que al que le saca una muela
le saca gratis un diente.*

*Para dar las inyecciones
los amarra a un nogal,
el ayudante señores
los colocará el bozal.*

*La dama y su caballero.
El ciego y su lazarillo,
están más locos señores
que un gran cupazo de grillos.*

*La dama es muy gentil
retrechera y hacendosa,
no tiene más que una falta
que es un poco legañosa.*

*El galán que la acompaña
es un señor muy celoso,
pues la dama al parecer
se ha enamorado del oso.*

*El ciego y el lazarillo,
son dos hombres muy formales
pero sobre todo el ciego
ve las hierbas cuando salen.*

*Este demonio tan grande,
que viene con el tridente,
es el que ayuda al dentista
cuando hay que sacar un diente.*

*Don Quijote en Rocinante,
Sancho Panza en el rocín
han llegado de La Mancha
con el amigo Nandín.*

*La Bejanera señores
de estos muchachos solteros
se despide, y da las gracias
al que les dio los dineros.*

*Al que no nos dio un real
como es persona tacaña,
le echamos la maldición:
que lo gaste en Carabaña.*

*Guarda esta copla señor
y désela a algún tacaña
para cuando empiece a obrar
el agua de Carabaña.*

Recogidos por Fernando Gomarín Guirado,
14 de diciembre de 1983, y transcrita en cola-
boración con Ignacio M. García González.

(1) "La Vijanera" o "Bejanera" es una teatralización en forma de mascarada de una lucha ritual masculina que se celebraba a principios de año en fechas comprendidas entre la No-

chevieja y últimos días del mes de febrero. Las más profundas raíces de estas "Calendas de enero", nos llevan también a las perennas luchas por los límites o *rayas* entre los diferentes pueblos. Así, comparsas de una comunidad acudían a la *raya* donde eran esperados por las vecinas. Se alardeaba y se braveaba. La paz y el jolgorio o por el contrario la guerra y las heridas, dependían en mucho del papel de los *zarramucos*, responsables de tan grave decisión. Junto a este personaje se alinean en el cortejo otros de variados significados y trazas: la *dama*, el *caballero*, el *oso*, el *húngaro*, el *pasiego*, el *demonio*, etc.

Se practicaba esta costumbre en áreas más amplias de la actual región de Cantabria: valles de Anievas, Toranzo, Campoo y Trasmiera. Hoy sólo se conserva en el valle de Iguña.

Estos cantos corresponden a "La Vijanera" celebrada en enero de 1935 en Santa Olalla (Ayunt. Molledo, Part. jud. Torrelavega, Cantabria). La letra pese a recogerla oralmente, circuló aquel año en hojas editadas en Torrelavega por Imp. *El Dobra*.

EL DIABLO Y EL CURA

Esto era una abuela que la estaba cuidando un nieto. Y el nieto le hacía unas sopas. Y fue un día a llevarle las sopas y le decía:

—Abuela, sopas; abuela, sopas.

Y le metió tanto el cucharón... que la ahogó.

Y después decía el nieto:

—¡Ay!, ¿qué haré yo con mi abuela?; ¿qué haré yo con mi abuela?

Pues se me ha ocurrido una idea: la monto en el caballo, la ato bien el cucharón a la mano... y la echo por la hoja.

Después iba un señor por el campo y vio que andaba como el demonio por la hoja. Y fue a decirle al señor cura:

—Señor cura, ¡que anda el demonio por la hoja!

—Puen anda; tocar las campanas y que se junte todo el pueblo para salir a ojeo para matarlo.

Cuando saca el señor cura la jaca, y cuando iba llegando a donde estaba, salió el caballo corriendo detrás de la jaca.

Y le decía la gente:

—¡Señor cura, corra, corra, que le da el diablo con la porra!

Al llegar el caballo donde el señor cura, vieron que era una señora que la habían atado allí.

Entonces la desataron y la enterraron... y ahí se terminó el cuento.

Versión de Vilvestre (Salamanca), narrada por Leonor Gorjón Notario, de 67 años.

Recogida por Antonio Lorenzo Vélez, el 7 de junio de 1983.



Obra Cultural de la Caja de Ahorro Popular
VALLADOLID