

Revista de **FOLKLORE**

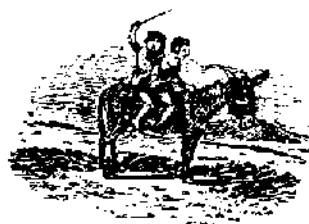
N.º 137



Editorial

En los últimos años y vistos los avances de la tecnología, se ha vuelto a poner de moda la polémica, suscitada ya en los tiempos de Bela Bartok, sobre las transcripciones musicales: Si son o no necesarias, si son o no exactas, etc. Sobre el primer punto, el propio Bartok opinaba en su época que el disco se había convertido en la forma más exacta de reproducción; en lo que respecta a una representación gráfica de los sonidos, el músico húngaro llegó a realizar a veces, en su intento de perfeccionar la escritura musical, transcripciones dobles de una misma canción con multitud de signos diacríticos e indicaciones adicionales. Es ya clásico, aunque reciente, el ejemplo de los cuatro etnomusicólogos (Kolinsky, Rodhes, Garfias y List) a quienes Charles Seeger y Nicholas England invitaron a transcribir una canción bosquimana acompañada de arco musical. El resultado fue tan alarmantemente diverso que los iniciadores del experimento se apresuraron a excusar las diferencias con múltiples argumentos: Insuficiencia del sistema semiográfico, necesidad de comprender primero y después usar adecuadamente el sistema cultural en el que cada canción ha sido compuesta, conveniencia de revisar o crear nuevos signos para nuevos sonidos no apreciados por el sistema musical europeo culto, etc., etc.

Desde luego los programas actuales creados para utilizar en algunos ordenadores son tan perfectos que harán innecesaria en breve plazo la transcripción musical pues su única función (la del análisis posterior, ya que la simple reproducción es mucho más perfecta por sistemas digitales u ópticos que por la escritura) se podrá realizar con mayor precisión utilizando adecuadamente esos mismos programas.



SUMARIO		Pág.
El enigma del molinero. Reflexiones sobre los cuentos de adivinanza.....	Antonio Lorenzo Vélez	147
El juego de la Pita en Trévago (Soria).....	Iris Lázaro	156
Oraciones y conjuros tradicionales de Logrosán (Cáceres).....	José Manuel Pedrosa	159
El folklore coreográfico riojano y las áreas geo- gráficas	José Antonio Quijera Pérez	164
Las Marzas según se cantaban en el pueblo de Bezana (Burgos)	Jaime L. Valdivielso Arce	169
Notas sobre Arroyo de la Luz	Valeriano Gutiérrez Macías	174
De vuelta a casa	Tomás Muñoz Gómez	178

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.

Plaza España, 13, 1.º (Edificio "El Reloj") - Valladolid, 1992.

DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz.

DEPOSITO LEGAL: VA. 338 - 1990 - ISSN 0211-1870.

IMPRIME: Gráficas Turquesa. - C/ Turquesa, Parc. 254-B. Pol. I S. Cristóbal - VA-1992.

EL ENIGMA DEL MOLINERO.

Reflexiones sobre los cuentos de adivinanza

Antonio Lorenzo Vélez

El propósito de este trabajo es dar a conocer un claro antecedente literario de una adivinanza que puede aparecer sola en la tradición oral o, como es el caso, incorporada a un cuento tradicional que recogimos en Navarredonda (Madrid) (1). De paso ofrecemos unas reflexiones sobre el papel que desempeña la adivinanza en los cuentos tradicionales y en otras formas poéticas transmitidas oralmente.

El cuento al que hacemos referencia corresponde al Tipo 922 B del Índice Internacional elaborado por Aarne-Thompson (2), conocido genéricamente como *La cara del rey en la moneda*. Si bien se trata de un relato relativamente bien documentado en el área mediterránea: Italia (cinco versiones de Sicilia), Checoslovaquia (cuatro versiones), Yugoslavia (una versión) y Grecia (una versión), la tradición hispánica tan sólo cuenta hasta hora —que sepamos— con dos versiones españolas, cuatro sefardíes y seis portuguesas (3).

El cuento al que hacemos mención y que hemos titulado *El enigma del molinero* es como sigue:

Un molinero, una vez, pues... el hombre no tenía agua para moler, y resulta de que el rey y su camarilla fueron de cacería y se refugiaron en el molino, porque se llovió una tormenta muy grande. Entonces el molinero dijo:

— *Mire usted, yo le baría comida, pero es que no tengo casi dinero, ni comida, ni eso... Pero, bueno, le voy a poner unos tallarines de comida.*

Le puso la comida, y entonces le sirvió agua en vez de vino. Y le dice el molinero:

— *Si tuviera agua, le daría vino; pero como no tengo agua, le doy agua.*

El rey se quedó pensativo y decía:

— *¿Qué pasará? ¿Por qué dirá este señor esto: que no tiene agua y nos da agua, y si tuviera agua nos daría vino?*

Bueno, pues él se quedó pensando eso; pero, entonces, le dijo el rey:

— *Esto no se lo dirá usted a nadie en lo que no vea mi cara cien veces: si no, será ahorcado.*

Bueno, pues nada...

Entonces, hay uno medio tontuleto en el pueblo que se quiere casar con una hija del rey y, claro, totalmente ella estaba enamorada de él, y no había posibilidad de que le desviaran de él.

— *Pues mira, tienes que ir a saber este significado que tiene esta cosa. Si no nos lo traes bien leído, serás ahorcado. Te doy cien monedas de oro cuando eso... Pero tú te las llevas antes. Si traes el acertijo, bien, y si no, serás ahorcado —dijo el rey.*

Entonces, el hombre, venga a andar, venga a andar... y ya el hombre estaba desesperado porque nada le daba resultado. Al final llega al molino donde había estado el rey, y dice:

— *¡Ah! Mire usted, que yo quisiera saber un significado, que el rey me manda este mensaje, y si no se lo llevo me va a matar, y si no, pues me voy a casar con una hija, y me ha dado cien monedas de oro.*

— *Pues, oiga usted: si me enseña las monedas de oro, a lo mejor le puedo dar el significado ese que usted dice.*

Entonces, el hombre va y echa encima de la mesa las monedas de oro. Y el molinero, pues ve cien monedas de oro con la cara del rey. Y entonces le dice el significado que era.

Va viene con la cosa del rey. Y el rey lo quiere matar porque dice que quién le ha dicho eso. Y le dice que se lo ha dicho, claro, el molinero. Entonces le da las monedas de oro al señor ese.

Conque viene el molinero con cuenta de matarlo.

Bueno, a usted yo le dije que hacía usted una promesa de que no tenía que decir esto a nadie en lo que no vieran cien veces mi cara.

Y dice:

Pues mire usted, su Majestad, aquí está el testigo, que es el mejor. El ha visto como usted me dijo que tenía que ver cien veces la cara de usted antes de decírselo a nadie. Yo he visto aquí cien monedas de oro con la cara de usted, su fotografía, así que usted verá...

Entonces el rey premia al molinero porque es listo. Se queda con las monedas y le dice el significado, porque el rey no sabía el lío:

— *Yo a usted le dije que, como no tenía agua, le daba agua, y si hubiera tenido agua, le daría vino. Es porque el molino no muele: no tiene agua..., pues no tengo dinero. Yo a usted no le podía dar vino, porque no tenía dinero.*

Entonces, pues claro, el otro se queda con el dinero y él se lleva a su hija.

Antes de pasar a comentar el trasfondo de éste y otros cuentos tradicionales de adivinanza vamos a reproducir el antecedente literario que hemos encontrado en la obra de Giulio Cesare Della Croce *Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno*.

La preciosa edición que hemos manejado para este trabajo está fechada en 1791 en Madrid (en la oficina de Blas Román), y en ella no se cita en parte alguna a Della Croce como el autor. Tan sólo figura el nombre del traductor de la lengua toscana y una breve introducción a la obra (1).

El fragmento donde se reproduce la adivinanza es como sigue:

Reina: *Si no fuera decente y correspondiente, no te hubiera hecho venir con tanta instancia. Has de saber que esta noche pasada la pasamos divertida con una gran música, cantando y bailando con grande alegría y regocijo, y al último se determinó hacer un juego entre todas las damas y caballeros, en que el que perdía pagaba un prenda; y para rescatarlas, se mandaban varias penitencias: a unos se les hacía representar; a otros, se les mandaba que echasen una décima de repente; a otros, que dijese versos heroicos; y a otros que escribiesen cartas amorosas. En suma, a unos una cosa, y a otros otra, según el parecer de aquél que tenía las prendas. Y habiéndome también a mí tocado pagar una prenda, he dado una sortija con un diamante, y me han dado un enigma para que le explique esta noche, y mientras que no lo acierte no me volverán mi prenda. El enigma es éste: no tengo agua, y bebo agua; y si yo tuviera agua, bebiera vino. Siendo tan difícil, después de haberme quebrado la cabeza mucho tiempo, no lo he podido adivinar, y cuanto más pienso en ello, mucho menos acierto, y mi diamante corre peligro si no descifro lo que significa la pregunta. Esta es la precisión que tengo de tu persona: sé muy bien que Dios te dio un ingenio agudo y sutil, y me acuerdo que me diste en una ocasión lo que quería decir este misterioso enigma; pero a mí no se me acuerda la explicación; y así en este lance es menester que recorras la memoria para que yo pueda acertar, y así cobrar mi prenda.*

Marcolfa: *Si no es más que esto, por mi cuenta queda el que quedas con lucimiento. Esta es cosa que la saben los pastores de mi montaña.*

Reina: *¿Cómo es posible? ¿Y la tengo yo por una cosa tan dificultosa?*

Marcolfa: *Yo te la descifraré al instante.*

Reina: *Me será de sumo gusto.*

Marcolfa: *El enigma se descifra diciendo: que es el molinero, el cuál se halla en un molino de aquellos que no tienen agua bastante para moler; éste, como no muele, no puede ganar para poder comprar vino; y así le es preciso beber agua por necesidad, porque si tuviera agua para moler, entonces tendría dinero para comprar vino, y no le sería preciso beber agua. Esta es la explicación del enigma. ¿Estáis ya enterada de ella?*

La obra de Della Croce plantea a sus críticos numerosos problemas: tanto de atribución como de datación de sus obras. Sobre la base de lo escrito por el autor boloñés se han producido numerosos añadidos que se han venido repitiendo a lo largo de las numerosas traducciones y copias que circularon por buena parte de Europa desde que apareció, por primera vez, en 1606. Bueno será, para situar a tan atrayente autor, que nos detengamos algo sobre su vida y comentemos el contexto social donde desarrolló su obra más conocida.

Julio César Della Croce nació en San Giovanni di Persiceto, localidad próxima a Bolonia, en 1550. Procedente de una familia de artesanos, su vida estuvo llena de estrecheces económicas, lo que se deja notar a lo largo del recorrido de su obra. Tuvo catorce hijos de sus dos mujeres y fue conocido por sus escándalos nocturnos y sus célebres borracheras, lo que le llevó a la cárcel en varias ocasiones. Debido a su falta de recursos se dedicó a la "caza de mecenas" que aliviara momentáneamente su penuria. Pese a todo, nos encontramos con un escritor prolífico puesto que escribió más de trescientas obras, lo que representa un continuo reto a sus críticos para fecharlas y, más aún, para atribuírselas a su pluma.

Se trata, en suma, de un escritor autodidacta. Su público se encuentra entre los charlatanes de feria y los buhoneros de los mercados. No es de extrañar, por tanto, que su gran maestra fuese la tradición oral lo que le permitió reproducir y reelaborar en sus escritos asuntos y relatos populares que formaban parte del patrimonio común. Su visión realista de las cosas la podemos equiparar al *Picaro*, de feliz andadura en nuestra literatura. Sus personajes —y él mismo— quedan desdibujados en un torrente de aventuras y episodios donde lo cotidiano es el motor de la existencia. Della Croce apenas tuvo tiempo de saborear el éxito de su libro más conocido, puesto que a los pocos años de su publicación moría en Bolonia —en tiempo de carnaval, al igual que cuando nació— el doce de Enero de 1609.

La primera edición de *Bertoldo, Bertoldino y Cacaseno* data de 1606 —desgraciadamente hoy perdida— a la que siguieron numerosas ediciones a partir de 1608, incluso copias manuscritas que circularon

no sólo por la geografía italiana, sino también por el resto de Europa. Su éxito fue tal que se tradujo rápidamente a otras lenguas: griego, español, francés, etc., sobre todo durante el siglo XVIII. No obstante, algo común ha sucedido con la multiplicidad de ediciones de esta obra: numerosas adaptaciones "infantilizadas", cuando no abiertamente censuradas o tergiversadas de determinados episodios, donde se liman o dulcifican ciertas expresiones para "adaptarlas" a las expectativas que se suponían propias del mundo infantil. Todo ello ha supuesto, en buena parte, la pérdida de frescura de la obra de Della Croce, en la que unos tipos carnavalescos se desenvolvían en un mundo hostil, pero que conectaban perfectamente con la visión del mundo que regía en los medios rurales de gran parte de Europa durante más de doscientos cincuenta años desde su publicación primera.

¿En qué consiste —cabe preguntarse— la constante perdurabilidad de esta obra? Creemos que en la sabia utilización de todo un pasado de tradición oral que tan bien asumió y recreó el artista boloñés. Como ocurre con todo artista que ha gozado del fervor popular —Lope, Cervantes, Lorca..., y otros muchos en el caso español—, la sabia conjunción de conocimientos de la tradición oral, unida a la fuerza creadora y renovadora puesta al servicio de una obra de arte, hace que ésta sea degustada tanto por el intelectual como por el campesino. Pero este arte no se improvisa: surge del contacto directo con lo cotidiano, lo vulgar si se quiere, con la vida en suma. No importa que las aventuras de Bertoldo tengan un claro precedente en los *Dialogus Salomonis et Marcolphi*, texto latino que alcanzó gran difusión y popularidad en toda Europa durante la Edad Media, a juzgar por sus numerosas ediciones, incluso durante el siglo XV.

Marcolfa, como Bertoldo, pertenecen de lleno a la tradición de los sabios adivinos: feos y deformes, pero con la expresión justa para resolver situaciones comprometidas.

"Era sumamente pequeño de cuerpo: la cabeza muy gorda y redonda a modo de bola; la frente muy arrugada; los ojos muy colorados, brotando fuego; las cejas muy largas y cerdudas; las orejas eran horribles; la boca grande y un poco tuerla, con el labio de abajo colgando, a modo del de los caballos; la barba bermeja, tan larga, que le caía al pecho, y al último hacía una punta que imitaba a la del Mucho; las narices muy agudas y enfaldecadas hacia arriba, siendo largas en extremo; los dientes le salían de la boca, a modo de colmillos de jabalí, con tres o cuatro papadas en la garganta, que hacían tal ruido cuando hablaba, que parecían ollas que cocían a la lumbre... De este hombre se puede decir que era todo al revés de Narciso" (5).

Croce es un gran observador de la realidad y en ningún momento pretende poner en cuestión la organización social de su tiempo: el rey es el rey y Bertoldo es un rústico que se quiere asegurar, al menos, su plato de comida diario. No son propiamente personajes: son caricaturas, arquetipos. Apenas se vislumbra una diferenciación expresiva entre el rey y Bertoldo: utilizan de igual modo refranes y sentencias que flotan en el ambiente popular. Ciertos sectores pueden considerar a Bertoldo como un representante y defensor de los sectores oprimidos; otros, como depositario de ocurrencias simples y soeces, pero, en definitiva, es la vida la que se escapa de estas páginas.

El libro de Della Croce está repleto de episodios de clara raíz folklórica. Aparte de esta referencia a la adivinanza que sirve de soporte al relato recogido en Madrid, podemos rastrear fácilmente muchas otras que son secuencias de cuentos muy conocidos: "El tonto que tira el dinero a las ranas" (Tipo 1642), "El tonto que se sienta a empollar huevos" (Tipo 1681 B), "La zorra que engaña al oso para salir del pozo" (Tipo 32), "Sobre el por qué las arañas cazan moscas" (Tipo 283), etc., si bien no todos representados en la tradición hispánica.

Los cuentos de adivinanzas pertenecen al grupo denominado "cuentos de ingenio", y, en efecto, es a través del ingenio como se resuelven felizmente las situaciones en las que se ha visto envuelto el protagonista (6). Una de las situaciones más comunes que plantea este tipo de relatos hace referencia a la obtención de la mano de una princesa mediante la solución de un acertijo propuesto por ella, o bien que ésta no pueda resolver. En este tipo de cuentos las "tareas difíciles" que debe superar el protagonista, bien sean propuestas por la princesa o por su padre, están en función de la consecución del matrimonio, y no de la entrega de un objeto mágico como aliado, tal y como suele suceder en los cuentos propiamente dichos de encantamiento. Dentro de este ciclo podemos citar cuentos tan conocidos como: *La princesa que no puede resolver el acertijo* (Tipo 851), *La campesina ingeniosa* (Tipo 875), *El emperador y el abad* (Tipo 922), una de cuyas variantes es el cuento que comentamos, etc.

Pero pasemos a comentar el enigma que aparece en el cuento recogido en Madrid.

La adivinanza: "Agua bebo porque agua no tengo; que si agua tuviera, vino bebiera" ha sido registrada en numerosas ocasiones y forma parte de las recopilaciones más conocidas de acertijos (7). Ocioso sería tratar aquí y ahora sobre la importancia que tuvieron los molinos en la vida de los hombres del campo o incidir de nuevo sobre la reputación del molinero "sangrador de costales", no sólo en España, sino en

el resto de Europa (8). Gran parte de la literatura tradicional recoge ampliamente la mala imagen del oficio de molinero y se hacen eco de la "dudosa" fidelidad de su esposa. No obstante, queremos llamar la atención sobre unos refranes que aluden de algún modo al enigma que se plantea en el cuento. Son estos:

- "Con agua muele el molino, y el molinero, con vino"
- "Mientras tiene agua el molino, el molinero bebe vino"
- "Pide su agua todo molino, y todo molinero pide su vino"
- "cuando no tiene agua el molino, el molinero no tiene vino" (9).

Nos encontramos, pues, con un fragmento de discurso que puede vivir sólo en la tradición, ya sea como adivinanza o como refrán, o bien incorporarse a un relato donde juega un papel distinto al de mero juego de ingenio. Es en esta segunda apreciación en la que nos vamos a detener para comentar el papel, más o menos explícito, que tienen este tipo de adivinanzas en los cuentos tradicionales.

CONSTRUCCION DE LA ADIVINANZA DE "REFERENTE OCULTO"

Muchos de los cuentos de adivinanza utilizan situaciones que le suceden al protagonista como tema para construir el acertijo, lo que impide acceder a su solución a quien no conoce cómo se ha formado. Para distinguirlas de otro tipo, proponemos denominarlas adivinanzas de "referente oculto", pues en esto basan gran parte de su eficacia. Cuentos bien conocidos en España como: *La mata de albahaca* (Tipo 879), *Piel de piojo* (Tipo 621), etc., recurren a este mecanismo para plantear la adivinanza (10). Veamos un ejemplo de construcción de enigmas tal y como se plantea en el propio libro de Della Croce, y que no es otro que el Tipo 921, conocido genéricamente como *El rey y el hijo del campesino*.

Rey: *¿Y qué hace tu padre, tu hermano y tu hermana?*

Bertoldo: *Mi padre es hacedor de un daño; mi madre hace a una vecina suya aquello que no la hará hacer más. Mi hermano cuantos halla tantos mata, y mi hermana está llorando lo que ha reído todo el año.*

Rey: *Descíframe esos enigmas que no los entiendo.*

Bertoldo: *Has de saber que mi padre está en el campo cerrando una senda, y cerrándola con espinos, conque aquellos que solían pasar por medio de la senda, pasan ahora de una parte, y otros de la otra de los espinos; de manera que antes no había más que una senda, y*

ahora, con la continuación de tantos pasajeros, se han hecho dos. Mi madre cierra los ojos a una vecina suya, que se acaba de morir, cosa que no volverá a hacer más. Mi hermano está al sol, matando los piojos de su camisa. Mi hermana casi todo el año se le ha pasado riendo, y ahora está con los dolores del parto" (11).

Los acertijos usados como pasatiempos suelen recurrir a recursos asociativos de ideas que van de lo general a lo particular o a incluir la solución dentro de la estructura versificada de la propia adivinanza. En el caso de los cuentos tradicionales la solución al acertijo propuesto cobra otra dimensión al adquirir la adivinanza así propuesta el carácter de enigma, puesto que la persona que debe adivinar su solución carece de las oportunas "reglas de composición" con que se ha formado.

Veamos otros ejemplos:

*Por allí vienen nuestros padres,
maridos de nuestras madres;
padres de nuestros hijos,
y nuestros propios maridos.*

Estos eran dos hombres que se quedaron viudos. Y cada uno tenía una hija. Y entonces se casaron cada uno con la hija del otro. Después volvieron a tener hijos. Y un día cuando venían de trabajar y las mujeres los vieron venir y dijeron eso (12).

O este otro:

*Beba, usted, señora, deste blanco vino,
que una culiblanca llevaba a su nido.
Yo vengo montado en lo que no es nacido,
y de su misma madre vengo yo vestido.*

Esto era un pastor que tenía una yegua preñada. Mató a la yegua y saca el potro vivo. Cuando ya el potro estaba grande se montó en él y se marchó pal palacio del rey pa echarle el acertajo a la princesa. Y iba vestido de la capa que había hecho de la piel de la yegua. Y en el camino ande iba vido una culiblanca que llevaba un racimo de uvas en el pico. Y la mató y le quitó el racimo y metió el jugo en un frasco (13).

Los enunciados de que constan estas adivinanzas suponen una postura omnisciente por parte del emisor, puesto que sólo él conoce las claves y el código de su construcción. El receptor, por el contrario, es el encargado de recomponer lógicamente la parcela de la realidad a la que estos enunciados se refieren. El emisor, de esta forma, al ocultar premeditadamente el contexto situacional donde los enunciados se apoyan, impide al receptor el inmediato acceso a su percepción significativa. Para decirlo con una frase: la ambigüedad del mensaje recae siempre sobre el receptor y nunca sobre el emisor.

La primera sensación que experimenta el receptor ante este tipo de adivinanzas es la de incertidumbre o

vacilación, puesto que éstas representan una ruptura del sistema, del orden lógico reconocido. Esta especie de irrupción de lo inadmisibile hace que los acontecimientos enunciados sean imposibles de explicar por las leyes de un mundo familiar, puesto que se sitúan aparentemente fuera de toda lógica explicativa.

Estos enunciados de tipo antinómico descansan sobre un doble artificio: la dialéctica entre lo inverosímil y lo real. El constructor de la adivinanza conoce la "realidad real", por así decirlo, de su propuesta (se sitúa en un plano de la realidad cuyo referente conoce), mientras que el receptor se halla sumido en un estado de incertidumbre al desconocer el sentido del referente, lo que le impide el acceso a la verificación de los enunciados que se le proponen.

En toda adivinanza se puede establecer un tipo de relaciones entre elementos presentes "in praesentia" y ausentes "in absentia". Las relaciones "in absentia" son relaciones de *sentido* y de *simbolización*, frente a las relaciones "in praesentia" que son de configuración y construcción. En otras palabras: los referentes de estas adivinanzas se encuentran "in absentia" para el receptor, pero presentes para el emisor. De ahí que denominemos a este tipo de adivinanzas "de referente oculto".

La igualdad de términos contrarios o antagónicos A y B es lo que se entiende por una paradoja. Pero al usar uno de los términos A o B metafóricamente o en un sentido que no contradiga al del otro se desvanece el absurdo lógico de equiparar $A=B$ en un plano estrictamente real. Es decir, el concepto de verosimilitud—entendido éste como lo posible e incluso probable—hace que el sentido de la adivinanza adquiera una dimensión "razonable", lo que no quiere decir que en una primera aproximación nos resulte racional.

SOBRE EL SENTIDO

El hecho de que estos enunciados oculten, a través de su modo de transmisión, una organización adecuada del mensaje no quiere decir que carezcan de *sentido*. Este tipo de proposiciones tienen *siempre* un sentido, aunque no exista aparentemente realidad alguna en que estos enunciados se verifiquen. Es en la dialéctica del diálogo donde se van aclarando los términos, puesto que éstos están empleados con una lógica interna y son verificables a nivel perceptual. Su incoherencia es sólo aparente, ya que una mirada más atenta nos hace descubrir que los términos contradictorios pueden encerrar un sentido inteligible capaz de ser penetrado. ¿Cómo entender si no algunos de los poemas de Lorca, Quevedo, etc. donde se usa este recurso?

Lo que confiere significado teórico a un enunciado no son las imágenes o pensamientos concomitan-

tes, sino la posibilidad de deducir de él enunciados perceptivos, esto es, su posibilidad de verificación.

Si en una proposición coexisten simultáneamente dos términos contradictorios, éstos remiten al menos—para que la proposición tenga sentido—a dos planos diferentes de la realidad. De este modo, los términos contradictorios quedan incapacitados para entrar en conflicto. Planos de una realidad que no se cortan entre sí y que nos sitúan ante una realidad más rica y compleja.

La contradicción expresada por (X) y (no X) en un mismo enunciado remite a distintos planos de la realidad que contienen (X) y (no X) a distinto nivel. Si aceptamos este modelo no existe *una* realidad: hay tantas realidades como sean necesarias para excluir la contradicción.

Una proposición del tipo "cuando me encuentro bien, estoy mal" no presenta contradicción si nos situamos a distintos niveles de la realidad. Encontrarse bien o encontrarse mal son *estados* que existen y que remiten a referentes (plano extralingüístico) que no tienen necesariamente que interferirse. Desde el punto de vista de una Lógica Formal este enunciado no poseería un valor de verdad, simplemente no tendría sentido.

Como ha señalado Todorov: "Puede decirse que hay una contradicción cuando se ponen en relación de igualdad dos palabras que comprenden categorías semánticas no idénticas provenientes del mismo campo nocional" (14). Se trata, en suma, de paradojas, de proposiciones contradictorias integradas por antónimos, aunque, de hecho, las categorías semánticas opuestas no provengan del mismo campo nocional. La contradicción se encuentra en la "combinación" de estas proposiciones, más que en su contenido.

La formulación de las adivinanzas que aparecen en estos cuentos tradicionales se ajusta plenamente a lo que Todorov ha denominado como *anomalías referenciales*. La frase o frases que nos resultan extrañas lo son porque el acontecimiento que describe lo es para nosotros y no podemos contrastarlo con nuestra experiencia. Nos resulta extraño por el carácter de inverosimilitud del acontecimiento que describe. Las anomalías semánticas que presentan este tipo de adivinanzas no constituyen en sí anomalías gramaticales. La rareza concierne únicamente a la enunciación de la frase y no propiamente al contenido.

USO SOCIAL DE LA ADIVINANZA

Los relatos transmitidos oralmente y que giran alrededor de un acertijo hunden sus raíces en antiguas prácticas y rituales, aunque hayan perdido su vigencia con el paso del tiempo y se hayan convertido en simple objeto de pasatiempo. Entre los Vedas era

costumbre organizar competiciones de enigmas en las fiestas de sacrificio. Los brahmanes competían en *jatavidya*, en el conocimiento de los orígenes o en *brahmodya*, lo que se puede traducir como enunciación de lo sagrado. Algunos cantos del *Rig-veda* aluden a estos enfrentamientos que descansan en el conocimiento del rito y sus símbolos. Bajo estas competiciones enigmáticas subyace la sabiduría acerca del orden del mundo y los fundamentos de la existencia (15).

El juego de las adivinanzas es una especie de duelo a menor escala donde lo que se gana no es otra cosa que prestigio. Todo juego implica "ganar", y el concepto de ganar quiere decir mostrarse en el desenlace superior al otro. Esta superioridad en el juego tiende a convertirse en superioridad en general. El que gana aumenta y mejora su prestigio social, puesto que el juego implica también un riesgo, una incertidumbre.

El juego de adivinar es también una forma enmascarada del *control social* que sirve para reducir tensiones dentro de unos límites temporales pactados previamente y bajo unas condiciones determinadas. El plazo para adivinar lo propuesto, para acertar, no es sino un convenio que sitúa socialmente a los que intervienen en el juego.

Dentro del folklore musical existe un tipo de cantos cuya finalidad consiste también precisamente, en aumentar el prestigio del cantor que logra hacer callar al contrincante. Son los llamados "cantos de desafío", tan bien estudiados por José Romeu, y que gozan de una contrastada antigüedad (16). Responden estos cantos a un tipo de composiciones donde un cantor provoca a otro a ver quién de ellos es capaz de recordar más coplas sobre un tema cualquiera, o, incluso, en ausencia de éste, por lo que acaba convirtiéndose en una prueba de resistencia a la par que en un alarde de memoria e ingenio. La correcta utilización de recursos creativos y una buena aptitud para improvisar sobre un modelo dado, convierten a este tipo de cantos en una especie de juegos de lenguaje, similares, en alguna medida, al juego de las adivinanzas.

Dentro de los cantos a desafío existen varias modalidades, pero la que más nos interesa para nuestro caso son los propiamente de desafío en los cantos dialogados. Estos cantos constituyen, en efecto, una especie de torneo donde un cantor propone una cuestión y el otro debe responderle sin perder el ritmo musical establecido. La relación con la adivinanza consiste en que las cuestiones planteadas por un cantor deben ser resueltas por su contrario sin demora. Se establece, de este modo, un desafío de poder y prestigio a semejanza de lo que ocurre con el juego de las adivinanzas. Mediante este recurso de pregun-

tas y respuestas se establece un ganador: que es aquél que logra entumecer al contrincante por su evidente falta de recursos para proseguir el desafío.

Estas prácticas están bastante extendidas y documentadas por todo el área mediterránea y en Iberoamérica. Recordemos los cantos "a desgarrada" (Azores y Portugal), las payadas (Argentina), los contrapuntos de controversia (Cuba)... Y entre nosotros: los glossadors (Baleares), los bertsolaris (País Vasco), las regueifas y enchoyadas (Galicia y Asturias), los trovadores (Levante y Andalucía), las jotas de picadillo (Aragón), etc.

Vemos, pues, cómo el desafío que plantea una adivinanza encuentra su correspondencia, salvando las distancias, con uno de los aspectos del folklore musical, lo que implica un trasfondo estructural común, aunque, eso sí, en contextos netamente diferentes según los casos.

Las adivinanzas que aparecen en los cuentos tradicionales tienen, por lo general, una función diferente respecto a las que sirven de mero entretenimiento. En primer lugar, la adivinanza se encuentra inserta en un contexto donde se perfilan claramente diferentes roles y de cuya solución o no depende las más de las veces la vida del adivinador. Se trata, en suma, de un *juego de poder* donde va implícita la propia existencia. Los cuentos de adivinanza plantean, a su vez, un premio y castigo desproporcionados a un simple juego de ingenio: la propia existencia depende de la correcta solución al tema propuesto. Vemos cómo el simple juego de ingenio que en principio plantea toda adivinanza se puede convertir en tragedia en un plazo más o menos breve de tiempo. Este desafío a la inteligencia que plantea toda adivinanza se asemeja formalmente con los antiguos combates de gladiadores: el prestigio o la muerte. En la adivinanza no es la destreza con las armas o un golpe de suerte lo que te puede salvar la vida, sino la inteligencia que otorga la sabiduría.

El que propone la adivinanza ostenta frecuentemente un rol superior al que debe adivinarla. En los cuentos tradicionales suele ser el rey quien propone el acertijo a resolver y como premio se obtiene la mano de la princesa. Este pacto de obligado cumplimiento tiene como consecuencia la pérdida de la vida en caso de no resolverlo adecuadamente. El recurso que le queda para ascender socialmente al desheredado de la fortuna se centra en un golpe de suerte o en la confianza de su inteligencia. No es casual que tan osado desafío mortal sea aceptado por personajes de condición humilde: molineros, soldados, pastores, etc. La visión del mundo que se trasluce en estos cuentos es la de una sociedad estática, cuyos procedimientos para alcanzar prestigio o un "status" superior no obedecen al esfuerzo personal,

sino a un jugarse la vida en una especie de ruleta rusa donde el juego implica la propia existencia.

La adivinanza en los cuentos tradicionales tiene que ver también con la jerarquía que implica el saber. Las adivinanzas enseñan a *jugar simbólicamente* y a establecer reglas de composición y descomposición que suponen un conocimiento simbólico que es compartido por la comunidad a la que se pertenece. Aristóteles, en el libro III de su Retórica afirmaba, respecto a los enigmas griegos, que la mayor sabiduría era "decir cosas reales juntando cosas imposibles" (17). Lógicamente, esto supone un sistema decodificador de símbolos común: la adivinanza como *formalización* del caos, como elemento de cohesión con la comunidad y conformadora de una compartida visión del mundo. Por otra parte, la adivinanza no se corresponde con una única estructura: la adivinanza trabaja con la polisemia de las palabras y con la ambigüedad. Constituye un excelente ejercicio de interiorización de elementos simbólicos que remiten a un uso socializado de las metáforas, los contrastes y las asociaciones.

La literatura de tradición oral es un claro exponente de la actividad que desarrolla la *memoria social*. Esta memoria social hay que entenderla como la actividad mnemotécnica, no especializada, que asegura la reproducción de unos saberes expresivos de una cultura que se tejen entre la boca y el oído. No se trata, en suma, de una memoria individualizada o personalista, sino de una memoria colectiva que produce, transforma y recrea sus contenidos de generación en generación. En la memoria social se opera un equilibrio dinámico entre cambios y supervivencias que, aunque realizada en la memoria de cada individuo que actualiza un saber tradicional, se encuentra mediatizada por el control que ejerce la vida comunitaria. La memoria social no es sino un sistema de conocimiento y de pensamiento que reorganiza y reinterpreta los elementos esenciales de la relación social donde se inscribe. De esta forma, la memoria colectiva de un grupo se habla a sí misma, puesto que sus contenidos dependen de su aprobación o sanción.

La capacidad humana para aprender por observación proporciona a la persona posibilidades de adquirir modelos de conducta sin tener que proceder al tedioso mecanismo del ensayo y error. Las pautas de conducta no se adquieren solamente por la experiencia directa de un aprendizaje, sino también —y esto es lo más generalizado— como consecuencia de un aprendizaje a través de "modelos". Las teorías desarrolladas por los teóricos del aprendizaje social recalcan cada vez más la importancia que tienen en el aprendizaje el concurso de los modelos como *mediadores* de pautas de conducta. Un ejemplo claro lo constituyen los modelos de conducta que continuamente nos ofrecen los modernos medios de comunicación.

Si admitimos que las diversas exteriorizaciones de la literatura transmitida oralmente constituye una clase especial de lenguaje, entendido éste como un conjunto de estructuras sometidas a unas reglas transformativas —en el sentido que le otorga Chomsky—, la actualización de un cuento o romance depende, en alguna medida, de la internalización de esas reglas por parte de sus consumidores. Internalización que no tiene por qué ser consciente o racionalizada por su parte. Por *paradójico* que pueda parecer, los procesos innovadores y creativos manifestados en las distintas versiones y variantes de un tema dado, sólo pueden originarse en relación a un modelo que se recuerda y se recrea al actualizarlo.

Hemos apuntado la idea de que las adivinanzas conforman una visión del mundo que se ajusta a la cosmovisión de la comunidad. Pongamos un ejemplo revelador: Íñigo de Aranzadi recogió, desde agosto de 1952 hasta noviembre de 1959, mil ochenta y dos adivinanzas del pueblo Fang, en la antigua Guinea Española, dando a la estampa un total de seiscientos veintidós (18). En esta recopilación se puede apreciar claramente el valor que ostentan las adivinanzas en la cosmovisión del pueblo Fang. Así lo hace constar Aranzadi, cuando señala que:

"La adivinanza es el género más significativo del trasfondo psíquico de un pueblo. Mediante ella se puede llegar a conclusiones precisas de la mentalidad y del carácter, de la creencia y del hábito, del ingenio, del sentido de la propiedad y del de las cosas inherentes a sus vivencias" (19).

Este adiestramiento que ejercitan los ancianos con los jóvenes a través de las adivinanzas, no es otra cosa que un ritual que tiene como función, más o menos explícita, la de instruir a los jóvenes en el *uso social del símbolo*, en lograr la socialización a través del juego. Utilizando términos Chomskianos podría mos decir que mediante el juego-ritual de las adivinanzas se adiestra a los jóvenes no sólo en la *competencia* de su lengua, esto es: en el conocimiento que cada hablante tiene del "sistema de reglas" que determina la asociación entre sonidos y significados, sino también en la *actuación*, en el uso de estas reglas interiorizadas donde intervienen factores extralingüísticos: emocionales, memorísticos, gestuales, de atención, etc., que suponen una cosmovisión compartida a través del uso socializado del símbolo. No en vano a través de las adivinanzas se nos informa de su concepto de Dios, del cosmos y sus elementos, del sueño y de la muerte y de la flora y fauna del bosque. Muchas de ellas de indudable belleza: a la claridad de la luna se la denomina "la gallina blanca que está sobre todas las cosas"; al viento "leopardo que tira hacia mí sus brazos desde lejos"; a la llama del fuego "el cuchillo intocable del rey", y al sueño "cuerda de la que oscilan todas las gentes"...

Hemos hablado de las anomalías referenciales que constituyen las adivinanzas en los cuentos tradicionales. En el caso del pueblo Fang, muchas de las adivinanzas que resultan lógicas para su cultura pueden parecernos, si no ilógicas, al menos sorprendentes para nosotros. Como nos ha enseñado la antropología, nuestra lógica no es, en modo alguno, universal: está condicionada por la cosmovisión y la cultura a la que pertenecemos. Decir, por ejemplo, como característica de Dios que "es la persona que está en este mundo y que nunca va al retrete" o que "si el machete de la mujer de Dios tuviera mango sería éste del tamaño de una casa" resulta chocante con nuestra idea, mucho más teológica e ideologizada, de los atributos de la divinidad. Como es sabido, en las sociedades africanas el papel de la literatura oral es sumamente importante: constituye la *memoria* que conserva el conocimiento sagrado. La comunidad puede investir a uno de los suyos, llamado *Griot*, de la singular responsabilidad de conservar y revelar la *memoria de la colectividad, así como la de ser el portavoz del orden social y administrativo* (20).

El juego de las adivinanzas —así como el resto de la literatura transmitida oralmente— constituye una de las fuentes del conocimiento colectivo que se encuentra en relación dialéctica con los saberes adquiridos individualmente. Las adivinanzas se constituyen como *mediadoras del conocimiento perceptivo del mundo exterior*, es decir, tienen como una de sus funciones la de establecer un conjunto coherente de imágenes que son susceptibles de adoptar diversas configuraciones. Las percepciones y juicios colectivos controlan y modulan las fuentes del conocimiento individual. La literatura transmitida de boca en boca viene a ser una fuente de conocimiento de lo que podríamos denominar "sentido común", esto es, la combinación del conocimiento propio con el de los demás, del conocimiento de la gestualidad y las técnicas del cuerpo, de las normas y costumbres propias del grupo a que se pertenece, etc. Compartimos, por tanto, el modelo planteado por una Sociología del Conocimiento que admita las correlaciones funcionales que pueden establecerse entre los diferentes marcos sociales y las respectivas formas de conocimiento que éstos implican (21).

Las adivinanzas se prestan inmejorablemente para ser estudiadas como *etnotextos*: como parte integrante del conjunto cultural del que forman parte. Urge, cada vez más, integrar las manifestaciones expresivas de la literatura transmitida oralmente dentro de una *Teoría General de la Comunicación* que atienda a la especificidad del fenómeno folklórico. Esta disciplina científica, iniciada en la década del cuarenta, integra un marcado pluralismo teórico y metodológico fruto de las diversas corrientes que la nutren: Antropología Social, Psicolingüística, Semiología, etc. (22). La "Teoría de la Comunicación" trata los fenómenos comunicativos de cualquier tipo y nivel, aunque, eso sí,

desde diferentes presupuestos epistemológicos y metodológicos. Creemos que la "Teoría de la Comunicación" se encuentra en condiciones de proponer categorías y modelos que den cuenta de las peculiaridades que rigen la actividad folklórica, especificidad que ya fue puesta de manifiesto por Jakobson y Bogatyrev en un estudio —ya clásico— aparecido en 1929, donde defendían el carácter social y comunitario del folklore frente al individualismo que supone la literatura escrita (23).

NOTAS

(1) Versión de Navarredonda (Madrid), narrada por Juliana Aparicio y recogida el 17 de Julio de 1983 por Antonio Lorenzo, Paloma Esteban y Julio Camarena. Reproducida también en ESTEBAN, Paloma: *Los cuentos tradicionales de adivinanza (Algunos ejemplos recogidos en la provincia de Madrid)*, en "Actas de las primeras jornadas sobre Madrid tradicional", Centro de Estudios Tradicionales de la Comunidad de Madrid, San Sebastián de los Reyes (Madrid), 1985, págs. 33-34.

(2) AARNE, Antti-TIOMPSON, Sirk: *The Types of the folktales*. Second Revision. Folklore Fellows Communications, N.º 181, Academia Scientiarum Fennica, Helsinki, 1961.

(3) Versiones hispánicas:

— AZKUE, Resurrección M.: *Euskalerriaren Yekintza*, (4 vols.), II. Madrid, Espasa Calpe, 1942, cuento N.º 44, págs. 129-130.

— ESPINOSA (Hijo), Aurelio M.: *Cuentos populares de Castilla y León*, (2 Vols.), II. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1988, N.º 244.

— "AKI YERI SHALAYIM", Revista de la emisión en dodeoespañol de Kol Israel —La Voz de Israel, N.º 26-27 (1985), págs. 43-44; N.º 38-39, págs. 84-85.

— OLIVEIRA, F. Xavier d'Altaide: *Contos tradicionais do algarve*, (2 Vols.), (Tavira, Lisboa, Typographia Burocratica, Typographia Universal, 1909, 1905), N.º 175.

— VASCONCELLOS, José Leite de: *Contos populares e lendas*, (2 Vols.), I, Coimbra, Acta Universitatis Conimbricensis, 1963-1969, págs. 181-184.

— PIRES, A. Thomaz: *Contos populares alemtejanos*, "A Tradição", V, 1903, pág. 43.

— SOROMENTO, Alda da Silva: *Contos populares portugueses*, (2 Vols.), I, Instituto Nacional de Investigação Científica, Lisboa, 1984-1986, N.º 193.

— Una versión de este cuento con el título del "El inoliente que no bebía vino" puede encontrarse también, aunque sin citar fuentes ni procedencia, en GARFIER, J. Luis y FERNANDEZ, Concha. *Acertijero popular español*, Fundación Banco Exterior, Madrid, 1989, págs. 125-126.

(4) DELLA CROCE, Giulio Cesare: *Historia de la vida, hechos y astucias sutilísimas del rústico Bertoldo. la de Bertoldino, su hijo, y la de Cucaseno, su nieto*, Traducida del idioma toscano al caste-

ilano por D. Juan Bartolomé, agente de la refacción del Serenísimo Señor Infante Cardenal. En Madrid: año de M.DCC.XCI, en la oficina de Blas Román.

(5) *Historia de la vida...*, op. cit., pág. 2-3.

(6) THOMPSON, Stith: *El cuento folklórico* (1946), Universidad Central de Venezuela, Caracas, 1972, págs. 209 y ss.

(7) GARFÉR, J. Luis - FERNÁNDEZ, Concepción: *Adivinanzas populares españolas* (2 Vols.). Taurus, Madrid, 1983, II, pág. 215. También en ESPINOSA, Aurelio M. (hijo): *Algunas adivinanzas españolas*, en "Revista de Dialectología y Tradiciones Populares", Consejo Superior de Investigaciones Científicas, VIII, Madrid, 1952, págs. 7 y 47; RAMÍREZ DE ARELLANO, Rafael: *Folklore Portorriqueño. Cuentos y adivinanzas recogidos de la tradición oral*, Junta para ampliación de estudios. Centro de estudios históricos, Madrid, 1926, pág. 58. LEHMANN-NITSCHKE, Robert: *Folklore argentino. Adivinanzas rioplatenses*, Universidad Nacional de la Plata, Impág. de Coni Hermanos, Buenos Aires, 1911, pág. 442; FLORES, Eliodoro: *Cuentos de adivinanzas corrientes en Chile*, Santiago, 1912, pág. 373, N.º 10.

(8) REDONDO, Agustín: *De molinos, molineros y molineras. Tradiciones folklóricas y literatura en la España del Siglo de Oro*, en "Revista de Folklore", Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular de Valladolid. Tomo 9. (Primer Semestre), 1989, págs. 183-184.

(9) DIEZ BARRIO, Germán: *El molino y el molinero en el refranero*, en "Revista de Folklore", Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular de Valladolid. Tomo 9. (Primer Semestre), 1989, pág. 178.

(10) ESPINOSA, Aurelio M.: *Cuentos populares españoles*. (3 Vols.). Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1946; I, vid. epígrafe I, págs. 3-49.

(11) *Historia de la vida...*, op. cit., págs. 47-48.

(12) *Cuentos populares...*, op. cit., vol. I, pág. 47, N.º 22.

(13) *Cuentos populares...*, op. cit., vol. I, pág. 19, N.º 6.

(14) TODOROV, Tzvetan: *Las anomalías semánticas*, en "Investigaciones semánticas", Todorov et al. (1966), Nueva Visión, Buenos Aires, 1978, pág. 119.

(15) HUIZINGA, Johan: *Homo Ludens* (1954), Alianza Editorial, 2.ª ed., Madrid, 1984, págs. 129 y ss.

(16) ROMEU, José: *El canto dialogado en la canción popular. Los cantares a desafío*, en "Anuario Musical", vol. III, Instituto Español de Musicología, C. S. I. C., Barcelona, 1948, págs. 133-161.

(17) Citado por VELASCO, Honorio M.: *Definiciones, categorías, desafíos, adivinanzas*. En "Actas del Segundo Congreso de Antropología", Ministerio de Cultura, 1985, pág. 378.

(18) ARANZADI, Inigo de: *La adivinanza en la zona de los Niumu. Tradiciones orales del bosque Fang*. Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid, 1962.

(19) *La adivinanza en la zona...*, op. cit., pág. 17.

(20) BOSSCHERE, Guy de: *De la tradición oral a la literatura. el imperialismo blanco contra la cultura original africana*. Rodolfo Alonso editor, Buenos Aires, 1973, pág. 31.

(21) Vid., entre otros, GUSVITCH, Georges: *Los marcos sociales del conocimiento* (1966), Monte Avila editores, Caracas, 1969.

(22) Una buena selección bibliográfica de la Teoría de la comunicación puede verse en ROIZ, Miguel y MUÑOZ CARRIÓN, A.: *Bibliografía sobre Teoría de la Comunicación*, en "Revista Española de Investigaciones Sociológicas", N.º 33, Madrid, 1986, págs. 197-225.

(23) JAKOBSON, R., y BOGATYREV: "El folkló como forma específica de creación" (1929), en JAKOBSON: *Ensayos de poética*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977, págs. 7-22.



EL JUEGO DE LA PITA EN TREVAGO (Soria)

Iris Lázaro

Es éste un juego tradicional, también llamado el coto o el marro, en el que llama la atención el hecho de que sea un juego de mujeres, raramente participaba algún mozo, y nadie recuerda en Trévago que se organizara un partido entre hombres a pesar de que requiere ejercicio físico, fuerza y habilidad.

Se comenzaba a jugar en primavera, en cuanto la mejoría del tiempo lo permitía y se elegía un espacio llano o con una ligera cuesta, preferiblemente de tierra apisonada donde la pita rodara con facilidad. El campo de juego no tenía dimensiones concretas, se fijaban en cada partido (más pequeño si jugaban niñas) y quedaba delimitado por una raya trazada en el suelo a partir de la cual se "acotaba" y a la distancia que se acordaba entre las jugadoras se colocaban tres piedras espaciadas entre sí, llamadas "las tres", "las seis" y "las nueve".

Para jugar se utilizaban el marro, la pita y delantales.

El marro o coto: Un palo de unos 60 cms. de largo que a veces tenía trabajada la empuñadura.

La pita: Pieza de madera con forma de cilindro rematado en sus extremos por otros dos más pequeños llamados pitiles, de unos 15 ó 20 cms. aproximadamente.

Los marros y pitas buenos eran de roble o de carrasca y solían hacerlos los pastores.

Delantal: Los mejores delantales para jugar eran largos y muy fruncidos en la cintura de forma que tuvieran mucho vuelo.

TERMINOLOGIA

Acotar: Lanzar la pita con el marro; Sujetar la pita con una mano y al soltarla golpear con el marro lanzándola lo más lejos posible.

Recoger: Con el delantal extendido coger la pita al vuelo o mientras rueda por el suelo.

Pitilear: La pita en el suelo, se golpea con el marro en un pitil haciéndola saltar; Mientras está en el aire se toca ligeramente con la mano izquierda dándole un pequeño impulso o modificando su trayectoria para que quede en una mejor posición para golpearla con el marro lanzándola lo más lejos posible.

Vana: Intento fallido de acotar.

Mocho: De común acuerdo las jugadoras declaran "mocho" un trozo del terreno de juego en el que por sus especiales características (un rincón, la hierba, etc...)



Lanzar una pita

es muy difícil recoger la pita. Significa que no se puede acotar en esa dirección, y la jugadora que lanza la pita y cae en mocho pierde el turno.

Cosque: Lanzar la pita rodando y golpear con ella el marro puesto horizontalmente en el suelo.

Ir para arriba y para abajo: Cuando las jugadoras son impares la última va "para arriba y para abajo". Juega en primer lugar con las que acotan y en cuanto es eliminada pasa a jugar inmediatamente con las que

están recogiendo. Es decir, juega con los dos bandos alternativamente y no puede pitilear.

Reunidas las mujeres, dos de ellas echan a suertes para comenzar a elegir a las jugadoras, una cada una hasta que se forman dos equipos. Pueden participar cualquier número de jugadoras, y si son impares la última va para arriba y para abajo. Después se vuelve a echar suertes para ver cuál de los dos bandos comienza a acotar. Las que acotan se ponen detrás de la línea marcada y las



Acotar

contrarias se sitúan a lo largo y ancho del campo con los delantales extendidos cubriendo entre todas lo mejor posible el terreno donde puede caer la pita. Acota la primera, y puede ser eliminada de tres maneras:

- 1.- Si cualquiera de las contrarias coge la pita al vuelo con el delantal.
- 2.- Si la pita cae al suelo se puede coger poniendo el delantal extendido en su trayectoria, de forma que la pita entre rodando, sin tocarla con la mano.
- 3.- Si no se consigue ninguna de las dos cosas, la que ha acotado pone el marro horizontalmente en el suelo, en la línea, y una de las contrarias tiene que lanzar la pita con la mano desde donde ha caído, adelantándose un paso, y darle al marro. Si le da cosque, queda eliminada pero si no, la que ha acotado tiene ahora derecho a pitilear, es decir, a conseguir tantos.

Para pitilear se coloca la pita en el suelo, en la línea, y como se ha explicado anteriormente se golpea con el marro lo más fuerte posible, pues se trata de aproximarse a las señales que marcan "las tres", "las seis" y "las nueve". Se vuelve a pitilear desde donde ha caído la pita (que no se puede tocar ni modificar su posición) y así hasta tres veces. Se puede conseguir un máximo de nueve puntos si se sobrepasa la última señal y un mínimo de uno si no se llega a la primera piedra.

No se puede estorbar a la jugadora que está pitileando y para evitar esto hay una penalización: si cualquiera de las contrarias roza la pita se considera que le conceden las nueve, es decir, la máxima puntuación. Así que las contrarias procuran no acercarse a la que está pitileando ya que ésta cuando no lo está haciendo bien y ve que no va a conseguir una buena puntuación, puede utilizar la astucia de lanzar la pita hacia alguna de las contrarias que esté distraída y al rozarla consigue las nueve.

A veces cuando la jugadora pitilea bien, para abreviar, alguna de las del bando contrario pregunta a sus compañeras: ¿se las damos?— si todas están de acuerdo, una de ellas toca la pita lo que significa que no es necesario que siga pitileando porque se concede el máximo de tantos. En otras ocasiones se producen ofertas y regateos; por ejemplo: una jugadora pitilea la primera vez, y la pita se queda a mitad de camino entre el punto de partida y las señales, entonces las contrarias pueden ofrecer

Te damos cinco tanto (o seis, o tres... o los que crean convenientes) y no sigues pitileando. —Las otras pueden aceptar o regatear tantos dependiendo de la posición en que haya caído la pita y su dificultad para continuar, etc..., o no aceptar y la jugadora termina de pitilear las tres veces reglamentarias.

Sigue acotando la misma hasta que se le elimina, y así sucesivamente todas las del grupo. Cuando todas están eliminadas pasan a recoger y las otras a acotar.

Los tantos que va consiguiendo cada equipo se suman hasta completar treinta "malas" y treinta "buenas"



Recoger

(se llaman así a los 60 tantos que hay que conseguir).
Cuando faltan menos de nueve tantos para completar las

buenas -por ejemplo, a un equipo que lleva 26 buenas, sólo le faltan cuatro- hay que hacerlas justas, pues si se pasa, se retrocede a los mismos tantos que se tenían pero de malas; -en este caso el equipo tendría que continuar pero desde 26 malas- para ello se colocan las compañeras de la que pitilea en fila, agachadas y con los delantales extendidos en el suelo, formando una barrera, en este caso entre las señales de "las tres" y "las seis" más o menos donde se calcula que estarían "las cuatro". Al pitilear la pita va a parar a los delantales y así no pasa de los cuatro tantos necesarios en este caso.

Una vez que se completan las treinta buenas, se deja de pitilear y ya sólo se trata de conseguir uno a uno, cinco tantos más. "A por el novio", "a por la novia", "a por el padrino", "a por la madrina" y "a por el cura" son los gritos que anuncian estas últimas jugadas y con esta boda queda ganado el partido.

Aún se puede prolongar el juego con un tanto más "a por el allávalo", pero éste es voluntario, siempre que las que estén acotando quieran ofrecer de propina una oportunidad más de ser eliminadas (ocasiones ha habido en que por el allávalo se ha perdido un juego que se iba ganando con holgura).

Quedan por consignar dos curiosas particularidades:

Cuando participa algún mozo en el juego, no usa el delantal atado a la cintura, sino que lo utiliza enrollado en las manos, o bien coge la pita con las manos desnudas.

En tiempo de Cuaresma se cuentan las "vanas" (fuera de estas fechas no se tienen en cuenta). Durante estos días la jugadora que hace tres vanas seguidas queda eliminada y si hace una o dos, las contrarias disponen de una ventaja para eliminarla, pues si no recogen la pita con el delantal, la jugadora que va intentar dar cosque, se coloca la pita en el empeine del pie y la lanza hacia adelante aproximándose al marro (dos veces si son dos vanas) con lo cual es ya muy fácil desde poca distancia dar cosque.



ORACIONES Y CONJUROS TRADICIONALES DE LOGROSAN (Cáceres)

José Manuel Pedrosa

El oracionero constituye, dentro de la cultura tradicional española, una de las parcelas más abundantes e interesantes, y a pesar de ello, también de las que han estado hasta hace poco más desatendidas por los críticos y estudiosos. Su valor caracterizador de las creencias y de la ideología, así como de los modos poéticos propios del pueblo, resulta, sin embargo, tan claro y evidente, que hoy, por fortuna, parecemos estar en el umbral de una verdadera proliferación de acercamientos críticos que han de ofrecer, sin duda, datos sumamente reveladores para los estudiosos de la literatura oral. Pueden citarse, entre los análisis parciales con que ya contamos y que ojalá sean seguidos en el futuro por algún estudio más amplio y general de este corpus, diversos trabajos más o menos recientes que se han centrado sobre las oraciones conservadas en los legajos inquisitoriales (1), las que tienen forma romancística (2), las que se conservan en la tradición oral de algún pueblo concreto (3), las de los criptojudíos portugueses (4) y las de los sefardíes de Oriente (5).

Con este artículo no pretendo más que continuar una labor, ya iniciada, de editar con algún soporte crítico las oraciones y conjuros que formen parte del repertorio de un solo pueblo, esperando aumentar así el corpus de textos disponibles con una mínima sistematización. La riqueza y abundancia con que todavía se conserva este repertorio en muchos pueblos de España permite colmar la extensión de este artículo monográfico con la recolección de un solo enclave, tal como nos va a permitir comprobar el ejemplo de Logrosán, un pueblo predominantemente agrícola y ganadero de la provincia de Cáceres (6). Hay que decir que la abundancia de oraciones es en este pueblo tan grande que ha habido que seleccionar para este artículo únicamente las de estilo más tradicional, dejando aparte todo un muestrario de oraciones de factura más culta, difundidas sobre todo en misales y libros de devoción, que tienen un valor menos ilustrador del lenguaje y de las creencias populares depositados en este repertorio. Tampoco ha hallado cabida en este trabajo todo el muestrario de manifestaciones orales de ocasionalidad litúrgica o paralitúrgica (novenas, rogativas, cantos religiosos de Navidad o Semana Santa, etc.) que conformaría en sí mismo un extenso capítulo especial dentro de este repertorio. Nos ceñiremos, pues, a las oraciones presumiblemente más viejas, tradicionales y "familiares", transmitidas sobre todo por herencia generacional y no por hábitos paralitúrgicos.

Dentro de tal selección de repertorio, son las oraciones nocturnas las que conforman el capítulo seguramente más amplio y nutrido, tal como corresponde a un hábito, el de rezar por la noche, que ha cultivado y sigue cultivando un número muy grande de personas. Las que se recogen en Logrosán se hallan, como es habitual en este repertorio, aglutinadas en largas series que han sido definidas por Diego Catalán como "motivos o grupos de motivos yuxtapuestos... (que) pueden barajar, sin restricción alguna, fragmentos sueltos que originariamente pertenecen a temas diversos" (7). Veamos ahora cómo se reza una de estas series donde se "enristran" diversas oraciones nocturnas:

I

*Cuatro esquinitas
tiene mi cama,
cuatro angelitos
me la acompañan,
y la Virgen María
en el medio me dice:
—Duerme, Catalina,
sin miedo,
que te guardo yo
desde el cielo (8).*

II

*Verónica santa y divina,
rosto de mi redentor,
pintada en un paño de lino
que relumbra más que el sol,
más que el sol y las estrellas.
Quien esta oración dijera
tres veces al acostar,
verá la Virgen María
tres veces al expirar.*

III

*Arca cerrada,
divino secreto:
¿dónde está mi Dios?
En el monumento,
con llaves echadas,
con un cuerpo muerto.
Tembló la cruz
y dijo Pilatos:
—No tengáis miedo
ni menos temor.
Quien esta oración dijera*

*la noche de la pasión
sacará un alma de pena
y la suya de perdón (9).*

IV

*En aquel portillito
está la Virgen María
vestida de colorado,
que la ha manchado su hijo
con su divino costado.
Bendiga la Hostia,
bendiga el altar,
bendiga la cama
donde me voy a acostar.
La Santa Cruz
se eche sobre mí,
para que el enemigo santo
no se eche sobre mí (10).*

Otra informante de Logrosán recitó una secuencia de oraciones en parte coincidente y en parte diferente de la anterior:

V

*Cuatro esquinitas
tiene mi cama,
cuatro angelitos
me la acompañan,
San Juan, San Pedro,
San Lucas y San Mateo,
y la Virgen María
en el medio
diciendo:
—Niña, duerme y reposa,
no tengas miedo
de las malas cosas.*

VI

*A acostarme voy,
a echarme en la sepultura,
a entregar a Dios mi alma,
que la guarde con la suya.*

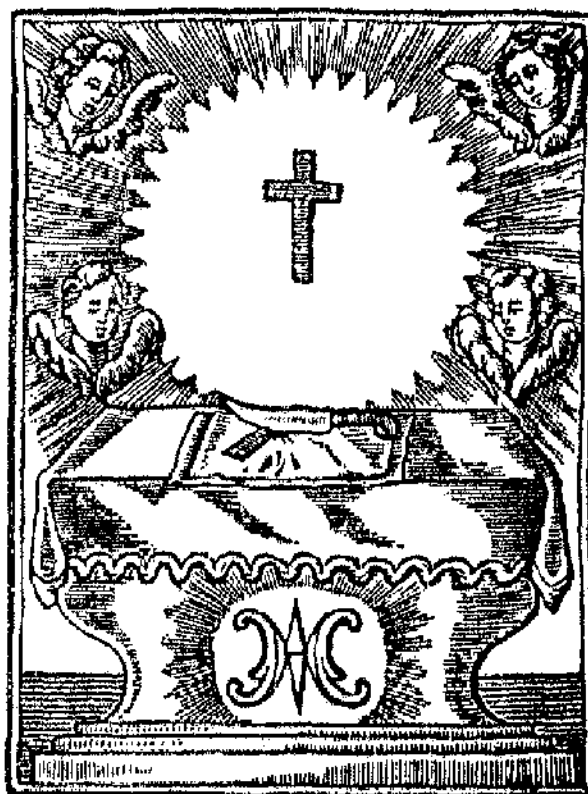
VII

*Santa Mónica bendita,
madre de San Agustín,
a ti te entrego mi alma
que yo me voy a dormir (11).*

VIII

*Jesucristo de mi vida,
dueño de mi corazón,
a ti digo mis pecados,
que tñ sabes los que son.*

*si me muero de noche
me sirva de confesión,
dame paz en esta vida
y en la muerte salvación (12).*



Otra oración nocturna conocida en Logrosán era el "Padrenuestro pequeñito", emparentado, como lo estaba también la oración de *Las cuatro esquinitas*, con el motivo de los *White Paternoster* que se conserva en casi todas las lenguas europeas:

IX

*Padre nuestro pequeñito,
llévame por buen camino;
camino de salvación,
mis pecados muchos son,
no los puedo confesar,
ni en cuaresma ni en carnal.
Yo tenía un escapulario
con la Virgen del Rosario,
cada vez que me lo pongo,
me acuerdo de San Antonio;
cada vez que me lo quito
me acuerdo de San Francisco.
San Francisco era mi padre,
San Antonio era mi hermano,
me agarraron de la mano,
me llevaron a la fuente,
me pusieron cruz y frente,*

*donde el diablo no me atiente
ni de día ni de noche
ni a la hora de mi muerte (13).*

Como oración nocturna se reza también en Logro-
sán el romance de *El Castillo de Rosafiorida* a lo divino:

X

*En el cielo hay un castillo
pintado de maravilla
no le pintó carpintero
ni al menos carpintería,
que le pintó Dios del cielo
para su esposa María.
En el medio del Castillo
hay una rosa florida,
y en el medio de la rosa
está la Virgen María,
dándole el pecho a su niño,
que callarle no podía.
—Madre, no lloro por pecho,
tampoco por la comida.
lloro por los pecadores
que se pierden «to's» los días,
que el infierno ya está lleno
y la gloria está vacía (14).*

Después del nutrido capítulo de las oraciones
nocturnas, hay que mencionar también el de las ora-
ciones de la mañana, mucho menos cultivadas, que
cuenta en Logrosán con un ejemplo de estilo no en-
teramente popular, pero que se reza en toda España
en el momento de vestir o de bañar a los niños por la
mañana. También en Logrosán se rezaba para tales
ocasiones:

XI

*Bendito, alabado sea,
el santísimo sacramento del altar,
de la pura y limpia
concepción de María,
madre de Dios,
señora nuestra,
concebida en gracia
sin mancha del pecado
en el corazón
de su primer instante
de su ser natural. Amén.*

Al entrar en alguna ermita solía rezarse en este
pueblo extremeño:

XII

*Entro en tu casa,
en tu santísimo templo;
te adoraré, te revenciaré
en tu santísimo nombre. Amén.*

Y al salir de la ermita o al pasar cerca de alguna,
sin entrar en ella, se rezaban algunas de éstas:

XIII

*Adiós, clavelina hermosa,
madre del verbo divino,
mi corazón y mi alma
aquí lo quedo contigo.*

XIV

*Quédate con Dios, Virgen pura,
madre del verbo divino,
para mi casa me marcho
y para mi muerte convido,
y para mayor alegría,
rezaré un avemaría.*

XV

*De tu casa me despido
y de tu hijo soberano,
por si no te vuelvo a ver,
en la hora de mi muerte
apareceré aquí.*

Para adorar a la Virgen, cuando se visitaba su er-
mita, se solía rezar una larga serie de doce oraciones,
de estilo bastante culto y artificioso, conocidas como
Las estrellas de la Virgen. Reproduzco una sola con
el fin de facilitar su comparación con las otras de len-
guaje eminentemente popular:

XVI

*Buenos días tengáis, Madre,
hija del eterno Padre;
yo mucho me regocijo
que tengáis a Dios por hijo.
Esposa del Espíritu Santo,
cubridme con vuestro manto.
Hasta aquel dichoso día
que llegue la eternidad,
tengo el sagrario
de la Santísima Trinidad.*

En el capítulo de los conjuros supersticiosos hay
que citar, en primer lugar, la famosa oración de Santa
Bárbara, que se rezaba para pedir protección contra
las tormentas:

XVII

*Santa Bárbara bendita,
que en el cielo estás escrita,
con papel y agua bendita,
en el ara de la cruz
paternoster amén Jesús (15).*

Otro conjuro que, según la creencia popular, pro-
tegía contra las tormentas, es el siguiente, mucho
más raro en la tradición española:

XVIII

*San José perdió el bastón,
la Virgen María se le encontró.
—José, ¿dónde vas?
—Voy a detener esa nube
que tan cargada va.
—Tómala, llévala,
donde no hay era ni vera,
ni tronco de biguera,
ni flor de tomillo,
ni canten los gallos
ni lloren los niños.*

Para curar las heridas de los niños se solía pronunciar el siguiente conjuro, tan conocido en toda España desde el Siglo de Oro:

XLX

*Sana, sana,
cutillo de rana,
si no sanas hoy
sanarás mañana (16).*

Cerraremos este muestrario de las oraciones tradicionales de Logrosán con uno de los conjuros más curiosos que se conservan en todo el ámbito hispánico. Deriva de otro conjuro muy conocido al menos desde el Renacimiento y el Siglo de Oro, ya que se ha conservado, como prueba incriminatoria, en muchos procesos de la Inquisición de aquella época (17). Aunque antiguamente parecía usarse sobre todo para "ligar" el amor de otras personas, hoy en día su principal utilidad, en los pueblos donde se conserva, es la de encontrar las cosas perdidas. Para ello se hacía un nudo a un pañuelo o a un trozo de retama verde mientras se pronunciaba:

XX

*San Cucufato, San Cucufato,
los cataplínes te ato,
y hasta que no me aparezca
no te los desato.*

Otra de sus utilidades, en Logrosán, era la de quitar las verrugas. Para que surtiese efecto se pronunciaba mientras se hacía el nudo correspondiente en el trozo de retama verde, que se abandonaba en algún paraje por el que no se podía volver a pasar hasta que no desapareciese la verruga. A partir de ese momento se podía ya volver al paraje donde estuviese el manojo de retama para desnudarlo:

XXI

*San Cojonato,
un cojón te ato,
hasta que no me quites la verruga,
no te lo desato.*

Finalmente, una invocación medio mágica y medio humorística que se le hacía a este curioso santo tenía la siguiente forma en boca de las mozas casamenteras:

XXII

*San Cucufato bendito
con gran favor te lo pido,
bax que me sueñe esta noche
quién ha de ser mi marido.*

NOTAS

(1) Vid. por ejemplo Jaime Riera Sans, "Oraciones en catalá dels conversos jueus. Notes bibliogràfiques i textos", *Anuario de Filología I* (Barcelona, 1975) ps. 345-367; José M.^a Díez-Borque, "Conjuros, oraciones, ensalmos... Formas marginales de poesía oral en los Siglos de Oro", *Bulletin Hispanique LXXXVII* (1985) ps. 47-87; y François Deibes, "De Marthe à Marta ou les mutations d'une entité transculturelle", en *Culturas populares: diferencias divergencias, conflictos (Coloquio Hispano-Francés)* (Madrid, 1986) ps. 55-92.

(2) Vid. Diego Catalán, "El romancero espiritual en la tradición oral", en *Romanistik in Geschichte und Gegenwart* (Band 20: Schwerpunkt "Siglo de Oro", en *Akten des Deutschen Hispanistenkongresses Wolfenbüttel*) (Hamburg, 1985) ps. 39-68.

(3) Vid. José Manuel Pedrosa, "Oraciones y conjuros tradicionales de Miajadas (Cáceres)", *Revista de Estudios Extremeños*, en prensa.

(4) Vid. Manuel da Costa Fontes, "Orações criptojudias na tradição oral portuguesa", *Hispania* 74 (1991) ps. 511-518, y la amplia bibliografía a la que remite.

(5) Vid. Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, "A Judeo-Spanish Prayer", *La Corónica* 19/1 (1990/1991) ps. 22-31; y además, mis estudios "El diente en el tejado: simbolismo de una costumbre mágica y de una formulilla infantil sefardí"; "Derivados judeoespañoles de la oración de *Las cuatro esquinas*"; "Sobre una correspondencia sefardí de la oración cristiana de *La candela nocturna*"; y "Las tres llaves: un tópico religioso tradicional en el follore hispano-cristiano y judeo-español", todos dentro de mi tesis *Contribución al estudio de las fuentes hispánicas del cancionero sefardí de Oriente* (Madrid, 1992).

(6) Realicé una fructífera encuesta de campo en Logrosán los días 6 y 7 de diciembre de 1990. Deseo agradecer la ayuda que para ello me ofrecieron mis amigos José Manuel —párroco del pueblo—, José María, Juanjo y muchos otros. Mi gratitud también a mis informantes, que fueron las señoras Catalina Sierra, nacida en 1925, quien me comunicó las oraciones n.º I, II, III, IV y XVII de este artículo; la señora Consuelo Loro, nacida en el mismo año, quien me comunicó las oraciones n.º V, VI, VII, VIII y XIX; la señora Catl Barba, nacida en 1952, quien me comunicó las oraciones n.º X y XVIII; y las señoras Sara Calzado (n. 1927), Petra Carmona (n. 1925), Natividad Caballero (n. 1942), Ana Rojas (n. 1946) y Francisca Blázquez, quienes, junto con las anteriormente citadas, me comunicaron las oraciones IX, XI, XII, XIII, XIV, XV, XVI, XX, XXI y XXII de esta selección.

(7) Catalán, "El Romancero espiritual..." p. 67.

(8) Sobre esta oración difundidísima en la tradición oral española, hispanoamericana y paneuropea, vid. los estudios de Evelyn Carrington, o Evelyn Martinengo-Cesaresco, "A note on the 'White Paternoster'", publicado primeramente en *The Folk Lore Record* II (Londres, 1879) ps. 127 y ss., y ampliado luego como capítulo en *The Study of folk-Songs* (Londres, 1886) ps. 203-213; Reichold Köhler, "Kleinere Schriften zur neueren Literaturgeschichte", *Volkskunde und Wortforschung* III (Berlín, 1900) ps. 320-351; Juan Alfonso Carrizo, *La poesía tradicional argentina: introducción a su estudio* (La Plata, Argentina, 1951) ps. 48-56, 128 y 168; Leah Rachel Clara Yoffie, "Chaucer's 'White Paternoster', Milton's angels, and a Hebrew night prayer", *Southern Folklore Quarterly* XV (1951) ps. 203-210; Jona y Peter Opic, *Oxford Dictionary of Nursery Rhymes* (reed, Londres, 1975) n.º 346; Douglas Gifford, "An early White Paternoster in Basque?", *Bulletin of Hispanic Studies* XL/1 (Liverpool, 1964) ps. 209-222; Gabriel Llompart, "Oraciones tradicionales del área catalana: la del alba y la del descanso", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* XXVII (1971) ps. 283-305; John Gornall, "The White Paternoster and a Spanish lyric", *Romance Notes* XXXVIII/1 (1987) ps. 39-43; Samuel G. Armistead y Joseph H. Silverman, "A Judeo-Spanish Prayer", *La Corónica* 19/1 (1990/1991) ps. 22-31; y Costa Fontes, "Orações criptojudias...". Una extensa bibliografía de cerca de un centenar de versiones publicadas se encontrará en mi artículo "Derivados judeo-españoles...".

(9) Existen versiones publicadas en Francisco Rodríguez Marín, *Cantos populares españoles*, 5 vols. (Sevilla, 1882-1883) n.º 1023; y en José Manuel Fraile "Canciones y cuentos", *Revista de Folklore* n.º 20 (Valladolid, 1982) ps. 69-72 p. 71.

(10) Los versos 1-5 de esta oración corresponden al romance de *La Muerte de Bernardarias* a lo divino (cfr. Catalán, "El romancero espiritual" ps. 52 y 59); los versos 6-9 están publicados en Oreste Plath, *Folklore religioso chileno* (Santiago, 1966) p. 12.

(11) Existen versiones publicadas de esta oración en Rodríguez Marín, *Cantos...* n.º 1045; en "Fórmulas populares", *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares* I (Madrid, 1944) ps. 346-348; en Plath, *Folklore religioso chileno* p. 15; y en Fraile, "Canciones y cuentos" p. 71.

(12) Existen versiones publicadas en Rodríguez Marín, *Cantos...* n.º 1009-1013; F. de Castro Pires de Lima, "Folclore de S. Simão de Novais: orações", Separata de *Revista de cultura Pátria* I (Lisboa, 1932) ps. 1-16; n.º 25 y 30; Manuel da Costa Fontes, *Romanceiro português do Canadá* (Coimbra, 1979) n.º 451-455; Manuel da Costa Fontes, *Romanceiro português dos Estados Unidos I* (Coimbra, 1980) n.º 207-210; Antonio Maria Mourinho, *Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas I* (Bragança,

1984) ps. 258, 261 y 275; Antonio Maria Mourinho, *Cancioneiro tradicional e danças populares mirandesas I* (Bragança, 1984) ps. 258, 261 y 275; y Antonio Sánchez del Barrio, *Danzas de palos* (Valladolid, 1986) p.14.

(13) Existen versiones publicadas en Mourinho, *Cancioneiro* p. 261; y en Herminia Barrio y Angel Espina, "Tradición oral en la frontera: Calabor (1925-1936)", *Revista de Folklore* 134 (1992) ps. 50-63; p.58.

(14) Cfr. Catalán, "El romancero espiritual" ps. 52 y 59.

(15) Esta oración fue ya mencionada por Quevedo en el entreñés de *La venta* (cfr. la ed. de C. C. García Valdés en *Antología del entreñés barroco*, Barcelona, 1985, ps. 161-175; p. 170). También García Lorca, en el acto III de *La casa de Bernarda Alba*, ofrece una versión (cfr. Judith Bull, "Santa Bárbara and *La casa de Bernarda Alba*", *Bulletin of Hispanic Studies* XLVII, 1970, ps. 117-123). Existen versiones publicadas en Rodríguez Marín, *Cantos...* n.º 998-990; Luis Alberto Acuña, "Folklore del departamento de Santander", *Revista de Folklore* V (Bogotá, abril 1949) ps. 99 y 100; "Oraciones populares cristianas (de Nicaragua)", en Félix Coluccio, *Folklore de las Américas* (Buenos Aires, 1949) ps. 302-303, p. 303; José Filgo Irigoyen, *Folklore atavés* (Vitoria, 1950) p. 59; Aurelio M. Espinosa, "Folklore infantil de Nuevo México" *RDTP X* (1954) p. 499-547; p. 519; Ricardo Sabio, *Corridos y coplas: Llanos orientales de Colombia* (Cali, 1963) p. 276; Plath, *Folklore religioso chileno* ps. 211-212; Costa Fontes, *Romanceiro português dos Estados Unidos I* n.º 303-304; Ana Pelegrín, *Cada cual atienda su juego: de tradición oral y literatura* (Madrid, 1984) n.º 105; Mourinho, *Cancioneiro* p. 260; Barrio y Espina, "Tradición oral..." p. 58; Félix Barroso Gutiérrez, "Por las montañas de las Hurdes: cantares y decires (II)", *Revista de Folklore* 135 (1992) ps. 103-106; p. 105; y, además de V. Rodríguez Rivera, *Santa Bárbara: estudio histórico y geográfico de la oración de la Santa* (México, 1967).

(16) Sobre las fuentes antiguas de este conjuro, cfr. Margit Frank, *Corpus de la antigua lírica popular hispánica (siglos XV a XVII)* n.º 2053. Versiones modernas han sido publicadas por Rodríguez Marín, *Cantos* n.º 59; Irigoyen, *Folklore atavés* p. 62; Aurelio M. Espinosa, "Folklore infantil de Nuevo México" n.º 40; Juan Alfonso Carrizo, *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina* (Buenos Aires, 1945) p. 460; Angel Carril, *Etnomedicina: acercamiento a la terapéutica popular* (Valladolid, 1991) p. 73.

(17) Vid. el estudio de Juan Alfonso Carrizo "El conjuro de 'la cola te ato'", en *Antecedentes hispano-medievales de la poesía tradicional argentina* (Buenos Aires, 1945) ps. 472-474; en la actualidad preparo, acerca de él, un artículo titulado: "La cola te ato: fuentes antropológicas y pervivencia oral de un conjuro del Renacimiento".



EL FOLKLORE COREOGRAFICO RIOJANO Y LAS AREAS GEOGRAFICAS

José Antonio Quijera Pérez

INTRODUCCION

El campo de trabajo abarcado por el folklore ha sufrido importantes cambios desde que en el siglo pasado iniciara su andadura científica. En principio, el folklore tenía como punto de mira todo aquello que estuviera relacionado con la cultura tradicional, desde lo más general a lo particular. Con esta perspectiva, el campo de investigación era simplemente inmenso, lo que hacía inevitable que los folkloristas, en su intento por abarcar todos los aspectos concernientes a la cultura tradicional, dispararan sus fuerzas en diversos frentes sin poder llegar a centrar y resolver un buen número de problemas, muchas veces elementales. Ello ha conducido a una paulatina reducción y especialización de las diferentes parcelas incluídas en esta primitiva concepción del folklore, en pos sin duda alguna de la mejora de los tratamientos y métodos, ahora más rigurosos y científicos.

Tras la superación, en líneas generales, de esta fase infantil en la evolución del folklore como ciencia, la tendencia actual indica que los investigadores han optado por encauzar los estudios de folklore por una vía más estricta, menos divagante, de tal modo que hoy en día se aplica este término a las investigaciones antropológicas acerca de los aspectos espirituales de la cultura tradicional, a diferencia de otras ramas de la antropología cultural que estudian los elementos materiales y fácilmente mensurables.

Cuando se habla de folklore coreográfico se hace referencia a un aspecto muy concreto del folklore: todo lo relacionado con el mundo de la danza tradicional. J. A. Urbeltz ha ordenado los elementos que giran en torno a la danza tradicional en cinco grupos, a cual más importante:

- Coreografía
- Música
- Instrumentos musicales
- Indumentaria
- Componentes superestructurales como religión, historia, mundo de los símbolos, etc. (1).

A partir de cada uno de estos bloques, es fácil dirigir los pasos tras el análisis de una danza que siempre consideraremos, por definición, como un todo aglutinador de diversos elementos. Sólo así se hace posible comprender el entramado que conforma un número o un conjunto de números musical-coreográficos, no sólo en cuanto a los aspectos formales se refiere, sino que así mismo resulta más sencillo comprender los aspectos simbólicos que le dan verdadera entidad a una danza tra-

dicional, una razón de ser por encima del nivel del mero ejercicio físico.

Desde el punto de vista emocional, la danza sirve, entre otras cosas, para que la comunidad que danza o participa de algún modo en la entramada festiva que rodea la danza, posea un cauce de expresión tanto física como sensorial y emocional. M. Mauss propone un análisis de naturaleza meramente etnográfica para la danza. En su opinión, en torno a la danza gira un elemento rítmico-sensorial que se equilibra con la experimentación de sensaciones satisfactorias por parte del colectivo que vive la danza (2). Esta aseveración es cierta en sí misma, pero también es cierto que no supone una concepción total de la danza. Si centramos la atención en las muchas de las villas riojanas que han conservado sus ciclos de danzas tradicionales hasta el presente, es fácil captar el incremento en el interés que la danza va adquiriendo hasta llegar el momento de su ejecución, cuando se produce una explosión emocional que rodea tanto a los danzadores como a los espectadores en torno a ese elemento rítmico sensorial aducido por Mauss. Pero una concepción del folklore coreográfico de esta índole queda tremendamente coja si no tenemos en cuenta otra motivación de diferente naturaleza a la mera explosión emocional liberadora de tensiones. Los estudios realizados por M. Eliade sobre los fenómenos religiosos, aplicables directamente al ámbito de la danza y de la fiesta tradicional, confirman que la danza, como ritual que es en sí misma, viene a expresar todo un entramado conceptual arcaico en sus más profundos planteamientos, y brota como un fruto de las concepciones religiosas, espirituales, de una comunidad humana, sin menoscabo de que además permita el encauzamiento emocional (3).

Los aspectos sensoriales, emocionales de la danza no deberían impedir que determinadas coreografías pudieran ser interpretadas en cualquier momento, festivo o no. Pero la realidad es otra. En la práctica, es notorio que existen, tanto dentro del marco geográfico riojano como fuera de sus límites, un gran número de danzas sobre las que el grupo humano responsable adquiere una serie de compromisos muy especializados, como son los siguientes: sólo deben ser interpretadas en determinados días de naturaleza marcadamente festiva a lo largo del ciclo anual, su ejecución debe correr a cargo de unas personas que han de cumplir diversos requisitos en cuanto a sexo, edad e incluso dedicación laboral determinada. Es evidente que, además de la pura expresión emotiva y física, se localizan en la danza otros aspectos de índole espiritual. Se trata de motivaciones enraizadas

en la concepción sagrada del cosmos, fundamentales en la esencia humana.

Es factible realizar un balance de la riqueza coreográfica riojana, sobre todo desde un punto de vista cuantitativo. Para ello, es necesario llegar a conocer en profundidad los ciclos de danzas riojanas y sus macroestructuras festivas. Dicha información sólo puede ser aportada en el presente por el trabajo de campo, recorriendo las poblaciones de esta zona de la Península, pues debe reconocerse que los documentos publicados hasta la fecha sobre la cultura tradicional riojana son escasos. A esta labor de trabajo de campo he venido dedicando el tiempo libre de estos últimos diez años. La siguiente consecuencia que expongo a continuación viene aquí tan sólo como una idea general, sin matizaciones que exigirían mucho espacio: si relacionamos el número total de localidades riojanas actuales con la cantidad de ellas que han conservado sus ciclos de danzas particulares hasta el presente, obtenemos un coeficiente de proporcionalidad muy alto que tiende a la unidad de un modo más ostensible que en otras zonas geográficas europeas. Cuantitativamente, la riqueza musical coreográfica riojana es muy alta con respecto a tan reducido espacio geográfico, lo que no concuerda con la importancia que a esta situación se le ha venido dando desde todos los frentes: investigadores, instituciones, etc.

Pero, ¿hasta qué punto La Rioja es realmente homogénea a nivel coreográfico como para hablar sin reticencias de una entidad cultural desde la perspectiva particular que nos atañe? Evidentemente La Rioja, al igual que cualquier otra área, es el fruto de diversos factores: geográficos, históricos, sociológicos, etc., y sin ánimo de priorizar hemos de atenernos a ellos. Tan sólo entendiendo el folklore riojano como una pieza más integrada en superestructuras geográfico-culturales (lo que no impide la existencia de aspectos particulares, por cierto abundantes), el investigador se encontrará en situación de asumir la realidad riojana en cuanto al mundo de la danza se refiere.

LOS GRANDES MARCOS GEOGRÁFICO-CULTURALES

Con la intención de ir centrando La Rioja desde los espacios más amplios a los más reducidos, debemos comenzar por observar su situación geográfica dentro de la Península Ibérica. Rápidamente se hace perceptible que es precisamente aquí donde el amplio valle del Ebro, abierto al Mediterráneo, por fin se encajona y llega prácticamente a cerrarse entre montañas, donde se localizan fáciles puertos que dan acceso al norte peninsular. La Rioja se configura como una cuña, la punta de lanza del Ebro clavada entre las montañas de la vertiente peninsular atlántica. De este modo, entra en íntimo contacto geográfico y humano con las vecinas tierras y gentes de Alava y Burgos, encajando como una pieza más en esa banda atlántica que, sin pretender fijar límites

precisos e invariables, nos lleva desde Tras os Montes hasta la Navarra húmeda, de oeste a este, y desde el Duero y alto Ebro hasta el mar de sur a norte. De este modo, La Rioja se convierte en una zona de encuentro (no la única) de dos amplios modelos culturales diferenciados, lo que no debe llevarnos a pensar que aquí chocan elementos conceptuales irreconciliables. Todo lo contrario, la práctica riojana aduce claramente la fácil fusión de principios atlánticos y mediterráneos entre estas montañas y valles, surgiendo como consecuencia un entorno cultural rico y armónico. Un proceso lógico que aquí se da de un modo natural, sin brusquedades, es el desarrollo a un nivel de concreción casi local de los elementos aportados desde estos dos ámbitos culturales, adaptándolos a la realidad geográfica y humana riojana, y que en definitiva vienen a combinarse con los elementos elaborados in situ y que no se dan fuera de esta área concreta.

Lo que intento explicar no es un desarrollo puramente teórico a la vista de un mapa de la zona. Al contrario, surge como fruto del análisis de los elementos del folklore riojano recogidos a pie firme, y más aún de los aspectos coreográficos.

Veamos algunos de los ejemplos en los que se asienta todo lo anterior:

a) Un modelo orquestal extendido por toda la zona riojana es el formado por varios cordófonos (guitarras, bandurrias, violines) que ha servido para acompañar diversas tipologías de cantos, bailes por parejas de hombres y mujeres y rondas de jóvenes. Este modelo, tan propio del entorno geográfico mediterráneo en sus dos vertientes, se da sin interrupción desde el Cáucaso y el Egeo hasta la Península Ibérica.

b) Mientras tanto, y conviviendo con el modelo anterior en las mismas poblaciones, encontramos gaitas de odre con "el ronco" colocado sobre el hombro del músico, morfología propia del entorno atlántico, a diferencia de los modelos mediterráneos (no localizables en La Rioja) que disponen el largo tubo sonoro colgando hacia el suelo (4).

c) Uno de los tipos de canto más tradicionales en La Rioja es "la jota". Su área de extensión abarca la vertiente norte del Mediterráneo, desde el Cáucaso hasta la Península Ibérica.

d) A la vez, unos esquemas coreográficos y musicales conocidos como "el agudo" y "las pasadillas" son propios de la zona atlántica, y su importancia cuantitativa disminuye a medida que avanzamos hacia el sur (5).

e) Uno de los modelos musical-coreográficos de La Rioja es el conocido en algunas poblaciones como "el muerto" (Briones, localidades del valle de Ojastro), "la almendrita" (San Asensio), "el borracho" (Cenicero). Su área abarca una zona concreta del norte peninsular, desde Vizcaya hasta La Rioja (6).



f) Otra estructura coreográfica concreta que se da en La Rioja en algunas localidades es la genéricamente titulada "el castillo", es decir, la formación de torres humanas por los danzadores como parte integrante de los ciclos de danzas. Se trata de un modelo especialmente enraizado en el ámbito mediterráneo, incluso fuera de la Península.

Podríamos continuar aportando más ejemplos que nos permitieran comprender cómo La Rioja participa a la vez de estos dos ámbitos culturales, el atlántico y el mediterráneo. No hemos de cansar al lector, pues aún nos queda por aportar algún elemento intrínsecamente riojano, elaborado in situ en sus aspectos formales:

g) Los instrumentistas riojanos han ido produciendo a lo largo de los siglos algunas líneas melódicas particulares, sobre todo como sustento del entramado coreográfico riojano, y aún así se ven ceñidas a valles concretos.

h) Lo mismo debe anotarse con respecto a diversas estructuras coreográficas particulares de la zona. Esto es fácilmente observable, por ejemplo, en un tipo de baile conocido en gran parte de La Rioja con el título de "la danza" o "el pasacalle", y que sirve, en líneas generales, para que los danzadores acompañen a la imagen de la *deidad de culto local durante las procesiones* con una melodía y una coreografía correspondiente no observable en áreas limítrofes.

ESPACIOS GEOGRÁFICOS INTERNOS

El estudio del folklore coreográfico riojano, aplicando un punto de vista geográfico, nos conduce a la conformación de un mapa en el que se sitúan los diferentes modelos localizados en cada población. *Ella nos va a*

permitir observar en muchos elementos la existencia de diferencias morfológicas importantes al trasladarnos de una valle a otro, e incluso los objetos particulares se van transformando paulatinamente a medida que se descien- de por las diferentes cuencas de los ríos. Es aquí donde realmente se hacen palpables los aspectos del folklore coreográfico que suponen una elaboración riojana.

Valles conjuntos como son el Tirón, Oja, San Millán, Najerilla, Iregua, Leza, el propio Ebro, etc., se diferen- cian entre sí a este nivel por más de una característica: diversidad en las piezas de indumentaria de los danzadores tales como la utilización de faldas o la falta de ellas, el tipo y color de las faldas cuando se dan, el empleo de uno o dos palos para danzar, la presencia de coreografías propias de un valle no existentes en las cuencas adyacen- tes, la existencia de melodías propias de un valle que no son localizables en el siguiente, etc. Por ejemplo, la es- tructuración del período festivo, del grupo de danzadores y su función son similares en los vecinos valles del Oja y del Najerilla, mientras que las melodías empleadas como *sustento coreográfico no tienen apenas puntos en común*. Todo esto es fruto, para empezar, de la propia orografía riojana, que ha encauzado las comunicaciones en unas direcciones mucho más intensamente que en otras (si- guiendo la ley del mínimo esfuerzo generalmente).

Ello obliga al investigador a asumir una realidad: La Rioja, por lo menos en cuanto al folklore coreográfico se refiere, no es en el presente una sólida unidad en sí mis- ma, como más de una vez se ha intentado afirmar. En mi opinión, *se trata más bien de una suma que surge a partir de unidades diversas* (lo que no implica su disjunción, pues a pesar de lo anterior sí vamos a encontrarnos con elementos comunes, como puede ser el modo de estruc- turar el período festivo en todas sus facetas).

No me parece correcto dotar a las subdivisiones este- reotipadas riojanas (La Riojilla Burgalesa, La Rioja Ala- vesa, Rioja Alta, Rioja Baja, Los Cameros, La Comarca de Viana, etc.) de contenido antropológico, en lo que al folklore coreográfico respecta por lo menos, pues no se corresponde en absoluto con los resultados surgidos tras el análisis del mapa de diferencias y similitudes coreo- gráficas, y del examen del folklore en general. Por ejem- plo, el valle del Tirón es altamente homogéneo desde los Montes de Oca hasta la confluencia con el Oja. Igual ocurre con las dos márgenes orográficas del Ebro desde Las Conchas hasta la comarca de Logroño. Existen dife- rencias morfológicas a nivel coreográfico entre el Came- ro Nuevo y el Camero Viejo como para poder introducir ambos valles en el mismo saco. Soy, sin embargo, total- mente partidario del empleo de un código de identifica- ción fundamentado en la estructura de valles, pues me parece más acorde con la realidad cultural riojana.

DE LA FORMA AL FONDO

Hasta ahora me he fijado en los aspectos formales del folklore coreográfico. Para poder entender las moti-

vaciones matrices de los diferentes objetos simbólicos en las danzas riojanas, hemos de asumir en primer lugar una realidad más que palpable: los elementos que analizamos no se diferencian formalmente de los existentes en la mayor parte de los ciclos de danzas de igual categoría en otras zonas europeas. El aparato conceptual que creó éstos y aquellos ha vivido inmerso en una concepción agraria del cosmos. Es la agricultura, con todo el entramado simbólico que gira a su alrededor, lo que ha permitido configurar en un principio las estructuras coreográficas básicas para la creación de estas danzas, especialmente en lo referente al modelo mítico ejemplar sobre el que las comunidades agrarias arcaicas basaron tradicionalmente sus sistemas religiosos: el mito de la muerte sacrificial de la deidad que luego renacerá, imagen del ciclo agrario, a la vez que modelo ejemplar a emular por el hombre a su correspondiente nivel humano. De aquí surge un calendario festivo con danza que en líneas generales, para el caso riojano, abarca dos períodos bien diferenciados, uno de penuria (mediados de otoño e invierno hasta entrada la primavera) en el que, salvo alguna excepción, no se interpretan las danzas y las divinidades de culto local inviernan fuera de la población en alguna ermita, y otro período vital (primavera, verano y comienzos del otoño) en el que las sagradas imágenes residen en las localidades asegurando y propiciando con su presencia la reaparición de la vida y sus frutos. Este segundo período suele incluir tres momentos festivos con danza: la llegada de la imagen con la primavera a la localidad, las fiestas mayores frecuentemente a mitad de verano, y las fiestas de acción de gracias tras la recogida de los frutos propiciados por la deidad. De esta visión agraria del ciclo vital debieron surgir, milenios atrás, la mayor parte de las estructuras coreográficas básicas que configuran las danzas de palos, los castillos humanos, modelos como "las pasadillas" en las que se dibujan líneas infinitas sobre la tierra, danzas como "el muerto" en donde el maestro de danza (cachiburrio, cachiberrio, cachibirrio, cachimorro, cachi, zurra, zurramoscas, etc.) es ejecutado figurativamente para rápidamente regresar a la vida siguiendo el modelo divino ejemplar. El bien hacer de los maestros de danza, verdaderos maestros de iniciación en este entramado religioso de naturaleza agraria, contribuiría decididamente a la expansión de cada modelo, a la elaboración de otros nuevos enraizados en esta concepción tradicional realmente arcaica.

Aún así, se observa la aportación de otro modo de vida que surgió posteriormente a la agricultura de donde supo tomar más de un fundamento, y que también ha dado origen a unos modelos coreográficos muy concretos: me refiero a la metalurgia. El dominio de los metales ha sido, para el mundo arcaico, otro de los oficios de marcada naturaleza sagrada, del que han surgido las danzas de espadas, por ejemplo, las cuales se encuentran presentes en el ámbito riojano en un buen número de localidades y bajo estructuras formalmente diversas, tal y como son las danzas de combate y las de pabellón. Otro

modelo sacrificial es recogido en estas coreografías: la conformación de una estrella de espadas que sirve para degollar al representante de la deidad, quien enseguida volverá a la vida.

Otros modos de vida no han dejado una huella tan marcada en el folklore coreográfico europeo, tampoco en el riojano, aunque no por ello debemos pensar que no fueran considerados sagrados en el pasado: el pastoreo, la pesca en las áreas costeras, etc. Por supuesto que estos oficios han dejado su huella en el folklore: ahí están muchos romances y cantos de pastores, algunos instrumentos de música, piezas de indumentaria, etc. (7). No cesaré de repetir que lo que aquí estamos repasando es el folklore coreográfico, es decir, todo aquello que gira en torno a la danza tradicional.

ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

Es evidente que La Rioja no supone un área geográfica de grandes proporciones, lo que puede conducir a las personas interesadas en su estudio a intentar abarcar todos los aspectos de la cultura tradicional. La práctica ha demostrado una y otra vez que por ese camino no hay salida, y que la caída en un error tras otro está asegurada. Independientemente de que el folklore coreográfico riojano sea muy rico, sólo se puede llegar a conocer la propia realidad cuando también se conocen a fondo las realidades circundantes. Eso nos ha de evitar la aseveración de ideas basadas en la suposición (de lo que creemos que existe o puede existir), tanto puramente teóricas como las surgidas de la falta del trabajo de campo. La investigación en el mundo del folklore requiere especialización.

Otro punto a tener en cuenta es que los estudios sobre el folklore riojano deben abarcar toda su área geográfica. De otro modo, sólo nos haríamos idea de aspectos y situaciones parciales. No podríamos adquirir una visión global. ¿Cómo es posible que el espíritu científico se vea enclaustrado por los límites administrativos?

Tal y como están las cosas en cuanto a estudios sobre el folklore riojano se refiere, tan sólo el trabajo de campo es hoy en día capaz de aportar la información que necesita el folklorista para elaborar teorías sobre aspectos simbólicos, sobre la identificación de los caracteres particulares de un modelo coreográfico, su extensión dentro y fuera de La Rioja (lo mismo deberíamos decir con relación a los instrumentos de música, las melodías, los elementos de indumentaria, leyendas, etc.), las aportaciones exteriores, la creatividad tradicional, la variabilidad de los objetos a estudio de un valle a otro y a lo largo de un mismo valle, etc.

NOTAS

(1) URBELTZ, J. A.: "Reflexiones sobre el folklore coreográfico vasco", *Cuaderno n.º 1 de la Sección de Folklore de la Sociedad de Estudios Vascos*, p. 285 (San Sebastián, 1983).

(2) MAUSS, M.: *Introducción a la etnografía*, p. 199 (2.^a ed. en castellano, Madrid, 1974).

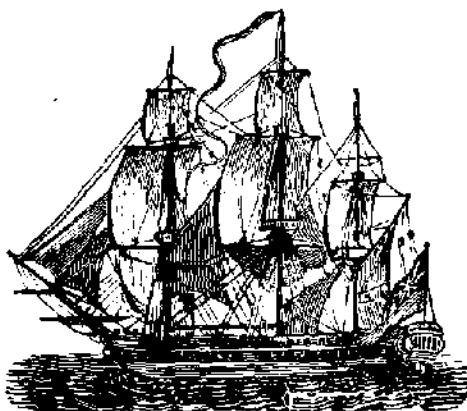
(3) ELIADE, M.: *Lo sagrado y lo profano*, Cap. III: El tiempo sagrado y los mitos, p. 63-100 (3.^a ed. en castellano, Barcelona 1979). También en *Historia de las creencias y de las ideas religiosas*, tomo III/1, p. 235-238, con un modelo de análisis concreto (Madrid, 1983).

(4) Esta importante diferenciación morfológica ha sido estudiada en profundidad por J. A. Urbeltz en su trabajo *Notas sobre el xibolarrri en el País Vasco*, en el Cuaderno n.º 1 de la Sección de Folklore de la Sociedad de Estudios Vascos (San Sebastián, 1983). Acerca de este tema, pueden encontrarse más referencias particulares sobre La Rioja en mi trabajo titulado *La gaita de odre en La Rioja*, en el Cuaderno n.º 3 de la misma colección, p. 199-221 (San Sebastián, 1990).

(5) A este tema he dedicado un pequeño trabajo en la Revista de Folklore titulado *Notas sobre dos modelos dancísticos de La Rioja: el agudo y las pasadillas*, vol. 8.2, p. 3-8 (Valladolid, 1988).

(6) Este espacio corresponde con el área geográfica del dialecto vizcaíno de la lengua vasca, como bien ha hecho notar Urbeltz en su obra titulada *Dantzak* (Bilbao, 1979), con esta idea pude elaborar mi trabajo publicado en la Revista de Folklore bajo el título *Notas sobre un modelo dancístico de La Rioja: el muerfo*, vol. 8.2, p. 147-150 (Valladolid, 1988).

(7) El hecho de que un maestro de danza lleve en su indumentaria ritual una piel de oveja, un macuto o cualquier otra pieza pastun! es una consecuencia de la influencia de este oficio, pero que rara vez pasa de ahí. No interviene en la conformación de las estructuras coreográficas.



LAS MARZAS SEGUN SE CANTABAN EN EL PUEBLO DE BEZANA (Burgos)

Jaime L. Valdivielso Arce

Una de las tradiciones más arraigadas en la provincia de Burgos han sido las Marzas.

Todos los años, la última noche del mes de febrero, los mozos salían a la calle a cantar las Marzas, anunciando el inicio del mes de Marzo, la llegada de la primavera, estación fecunda y rondando con sus canciones que exaltaban la feminidad de las mozas y al mismo tiempo haciendo postulación, como lo habían hecho sus antepasados con motivo de la misma fecha.

En la provincia de Burgos son muy conocidas las Marzas de muchos pueblos de la Ribera del Duero, partidos de Aranda de Duero y de Roa de Duero y de Lerma. Quizá sea el partido de Lerma el que cuente con más pueblos en los que ha existido esta costumbre.

Hay algunos pueblos que se han distinguido no sólo por haber conservado esta antigua tradición, sino por haberla divulgado y haber creado un gran interés en el público por estas manifestaciones folklóricas.

Pueblos como Baños de Valdearados, Villanueva de Gumiel, Tordómar, etc. merecen todos nuestros elogios por los esfuerzos que han hecho para conservar el legado tradicional que representa una costumbre como la de cantar las Marzas.

Todos estos pueblos se encuentran en la mitad sur de la provincia de Burgos.

La zona norte de Burgos, que también es muy rica en manifestaciones folklóricas parece que quedaba olvidada al recordar la tradición de las Marzas como si en ella no existiera esta costumbre.

Por esta razón presento ahora unas Marzas localizadas en el norte de la provincia, zona en la que apenas había noticias de que hubieran existido.

Es una aportación sencilla que viene a enriquecer un poco más el tesoro de la cultura popular que heredamos de nuestros antepasados y que debe hacernos cuestionar nuestro interés y cuidado por conservarlo.

BEZANA es un pueblo pequeño que en sus mejores tiempos lo habitaban unos 40 vecinos, distribuidos en tres barrios muy diferenciados con sus casas

disgregadas en un hermoso valle en la falda del monte Carrales, entre un espeso monte de hayas y una dilatada pradera siempre verde y fresca, que contrasta ya con el paisaje seco de la meseta castellana, más al sur. Bezana da nombre al Valle Valdebezana al que pertenece, cuya capitalidad ejerce Soncillo, que ha sido centro comercial de aquella zona. Muy próximo está el pantano del Ebro y el puerto del Escudo, que hace de línea divisoria con la provincia de Cantabria.

Como los pueblos próximos de Cantabria, Bezana y sus pueblos vecinos se dedican fundamentalmente a la ganadería, pues la abundancia de pastos en sus prados favorece este trabajo, quedando el cultivo del cereal en un segundo lugar, siendo de muy buena calidad sus patatas, a cuyo cultivo ha dedicado la mayor parte del terreno cultivable.

Aunque en primavera y en verano el clima es muy agradable atrayendo a no pocos habitantes del país vasco, los inviernos son muy duros y prolongados. Por ser un núcleo de población muy pequeño y por la poca ayuda y protección recibida para adaptar sus recursos a sistemas modernos de producción no ha podido remontar las crisis de despoblación y muchos de sus habitantes especialmente los jóvenes han emigrado, quedando el pueblo en una situación difícil ya que en la actualidad sus pobladores habituales son todos jubilados.

En el aspecto tradicional, BEZANA, sus hombres y mujeres han conservado hasta donde han podido sus costumbres, su cultura popular, sus fiestas, sus canciones, como lo muestran los ejemplos que hoy presento.

Cuando yo recogí este material en el año 1964, existían en el pueblo varios músicos que eran llamados de muchos pueblos para amenizar sus fiestas patronales con su música, boleros, pasodobles, pasacalles, e incluso los bailes más modernos. Y aunque en aquellos años ya no ejercía su oficio, pues era anciano, vivía en el pueblo Estanislao Ruiz, dulzainero que durante su vida había recorrido todos los pueblos del valle amenizando las fiestas con su dulzaina, que conservaba como oro en paño.

Además de la costumbre de las Marzas, todavía se conservaban las de hacer la matanza, reunidos por familias, con la práctica de llevar a los familiares "la ración" y también a las autoridades del pueblo, Sr. cura, maestro, etc.

Era corriente entonces celebrar los carnavales, en cuyas fechas salían los "chamarros", mozos y mozas disfrazados que hacían cuestación para después celebrar una merienda con lo que les daban en cada casa.

Los niños, desde los más pequeños hasta los que estaban en edad escolar, el día de Pascua recibían de sus padrinos el "hornazo", pan o rosco que se confectionaba para esta ocasión, relleno de torrecznos, chorizo y huevos y que los niños comían en la tarde de Pascua de Resurrección, juntos en las eras del pueblo o en la pradera cercana al pueblo.

Los mozos y casados practicaban con mucha afición, principalmente los domingos y las fiestas, después de la misa y durante toda la tarde el tradicional juego de los bolos en un juego de bolos cubierto, anejo a la cantina, bolera en la que no faltaban partidas, dados los constantes desafíos entre las cuadrillas, que imprimían interés y gran animación entre los jugadores.

Por su proximidad a la región montañesa de la actual Cantabria, Bezana, participaba en gran manera de las costumbres típicas de la montaña, estando su vida comercial y social polarizada entre Soncillo, capitalidad del Valle de Valdebezana y Reinosa, el centro comercial más importante de la comarca.

Todas las características que hemos apuntado se ven reflejadas en las canciones tanto de las Marzas como en las otras que ofrecemos.

Una enseñanza y conclusión he sacado después de haber hecho la transcripción de estas canciones y romances: La riqueza folklórica, el tesoro de cultura popular que ha habido escondido en los pueblos más pequeños es incalculable. La sorpresa que supone encontrar un hombre de pueblo, sin apenas cultura, que recite o cante el ARADO, con sus numerosas estrofas, sin fallarle la memoria y dando a su voz el tono característico de una canción de matiz religioso y que ese mismo hombre cante a renglón seguido otra serie de estrofas de carácter picaresco y hasta obsceno, con el mismo entusiasmo, es el premio que más satisface a quien va buscando en cada rincón del alma popular su manifestación más genuina.

Aún quedan en muchos de nuestros pueblos, canciones, romances, coplas, refranes sin recoger, que si nadie lo remedia se perderán. Aquí van algunos de los frutos recogidos en un pequeño pueblo de la provincia de Burgos llamado BEZANA.

LAS MARZAS SEGUN SE CANTABAN EN EL PUEBLO DE BEZANA (BURGOS)

Los mozos del pueblo formando un solo grupo recorrían todas las casas de la localidad cantando las Marzas en la noche del último día de Febrero.

Llegados a la casa que corresponde en su recorrido, el mozo que dirige el grupo pregunta:

— ¿Cantamos o rezamos?

Obtenida la licencia del dueño de la casa, comienzan a cantar:

*Santas, buenas noches
gentes de esta casa,
nobles y caballeros,
galanes y damas.*

*Si nos dan licencia
para que cantemos
con mucha prudencia
las marzas diremos.
Oh, dichoso Marzo,
que mañana llegas,
regando los campos
con tus flores bellas.*

*Y los pajaritos
en las arboledas
con el sol brillante
buscarán la ausencia.*

*Y los ganadillos
irán a la sierra
a pacer las flores
y las frescas hierbas.*

*Oh, dichoso Marzo,
que mañana llegas,
con una nevada
que tiembla la tierra.*

*Traemos un burro
cargado de arvejas,
lleno de gorgojos
hasta las orejas.*

*Traemos un burro
cargado de nada,
que no come trigo,
paja ni cebada,
que come chorizos
que le dan las damas.*

*Visperas de Marzo,
traemos por escrito
que guarden la fiesta
del Angel bendito.*

*Con mucha prudencia
las Marzas cantemos
y que un día todos
en el cielo estemos.*

Durante el canto de las Marzas aprovechaban los mozos para rondar a las mozas, y solían utilizar en

esta ocasión dos cantares de ronda tradicionales, que son LOS MANDAMIENTOS y LOS SACRAMENTOS SANTOS, en los que se glosan los Mandamientos y los Sacramentos, pero dándolos una orientación amorosa muy propia de la finalidad que se pretendía.

LOS DIEZ MANDAMIENTOS

*Los diez mandamientos santos
voy a cantarte, paloma,
para que me des el "Sí"
ellos ten en la memoria.*

*En el primer mandamiento
lo que se manda es amar,
te llevo en el pensamiento
y no te puedo olvidar.*

*El segundo es no jurar:
yo tengo hecho juramento
de seguir siempre a tu lado
y de seguirte queriendo.*

*El tercero es oír misa
y nunca con devoción,
sólo por pensar en tí,
prenda de mi corazón.*

*El cuarto honrar padre y madre;
El respeto lo perdí;
el respeto y el cariño
sólo te lo tengo a tí.*

*Es el quinto no matar:
A nadie he dado la muerte
y tú me matas a mí
el día en que vengo a verte.*

*Niñas que al balcón salís,
meled las faldas para adentro,
que hacéis pecar a los hombres
contra el sexto mandamiento.*

*El séptimo es no robar:
a nadie he robado yo,
sólo he robado a una niña
que llevo en el corazón.*

*Octavo no levantar
falso testimonio a nadie
como a mí me lo levanta
una niña de esta calle.*

*Noveno no desear
la mujer de tu vecino
como yo lo deseaba,
niña, casarme contigo.*

*Décimo es no codiciar
de los vecinos los bienes.
No hay bienes en este mundo,
niña, como tus querer.*

*Los diez mandamientos santos,
niña, se encierran en dos:
que me quieras y te quiera
y nos casemos los dos.*

LOS SACRAMENTOS SANTOS

*Si quieren oír, señores,
los Sacramentos cantar,
incorpórense en la cama
que los vamos a empezar.*

*El primero es el Bautismo,
ya sé que estás bautizada;
te bautizó el señor cura
para ser buena cristiana.*

*El segundo es Confirmación,
ya sé que estás confirmada,
te confirmó el Arzobispo
para ser mi enamorada.*

*El tercero es Penitencia
y ésa me la echan a mí,
que el andar contigo a solas
no lo puedo conseguir.*

*El cuarto es la Comunión,
recíbela con anhelo,
que si la recibes bien,
derechita irás al cielo.*

*El quinto es Extremaunción,
de extremo a extremo te quiero.*

*El sexto es el Orden,
yo cura no lo he de ser,
que los libros de latín
yo nunca los estudié.*

*El séptimo es Matrimonio
y es lo que vengo a buscar;
aunque tus padres no quieran
contigo me he de casar.*

.....

ALGUNOS COMENTARIOS SOBRE LAS MARZAS

— Las Marzas, según parece, eran cantos propiciatorios dedicados a dioses o diosas de la fecundidad, pero han pasado a ser, más bien, cantos que anunciaban la fecundidad de la naturaleza inmediata y que expresaban la alegría por la llegada inminente de la primavera, estación fecunda.

— Son también una exaltación del amor humano y de la feminidad personificada en las mozas a las que se ronda especialmente en esa noche y un canto a la mujer en general.

— Son tradiciones que, con un origen pagano, tienen aún vigencia en algunos pueblos y subyacen y

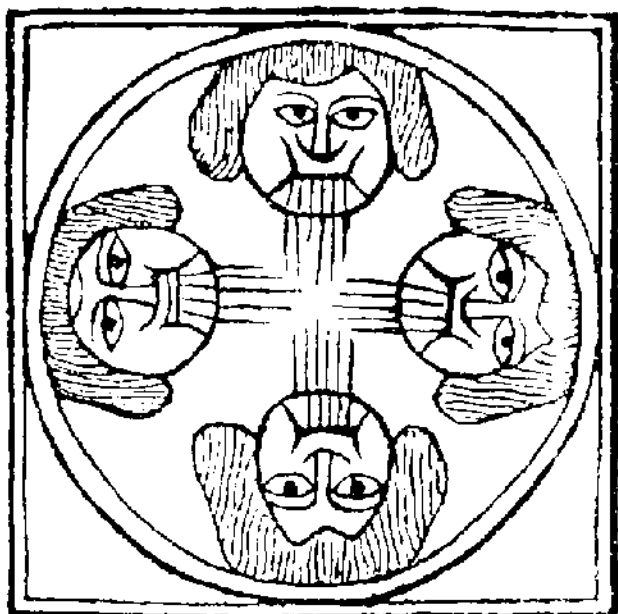
conviven —como otras muchas tradiciones— con la cultura y civilización cristiana de esos mismos pueblos.

— Son tradiciones rituales muy antiguas que han pervivido en las sociedades rurales cerradas porque sintonizaban con sus intereses, deseos, inquietudes y aspiraciones, pues propiciaban a alguna divinidad para lograr la fecundidad de las cosechas y de los ganados.

— Son cantos que preludiaban la primavera deseando su llegada, con su floración exuberante, pues en esa estación despiertan las fuerzas fecundas de la madre tierra en los vegetales, en los animales y en el hombre y en la mujer a la que se canta explícitamente.

— El canto de las Marzas es una costumbre que en sus remotos orígenes estaba impregnada de un significado sagrado, según se expresa en estos versos populares:

*Esta es una cirimonia
que nuestros tatarabuelos
nos dejaron prevenio
se observase con respeto.*



— En la época en que se cree que tuvo origen esta costumbre, el año comenzaba en los inicios de Marzo. Las Marzas provienen de “kalendas martiae”.

— En muchos casos han quedado reducidas, antes de desaparecer, a un pretexto para salir a rondar y a hacer postulación.

— En correspondencia, los vecinos y vecinas les dan, según su generosidad y posibilidades, dádivas y obsequios en especie y en dinero.

— En el grupo de mozos uno se encargaba de llevar el cesto en el que recoger lo que tenían a bien

darle. Se hace alusión a él en las letras que se cantan, pues se le designa como “burro”.

— Llevaban también los mozos palos o garrotes y esta costumbre no tenía otra finalidad que la de defenderse de los numerosos perros que a esas horas de la noche solían estar sueltos defendiendo las casas. También era debido a que por el mal estado de las calles, los palos y garrotes ayudaban a transitar por ellas que solían estar mal iluminadas y frecuentemente enfangadas de barro por las recientes nevadas.

— Con lo recaudado en la postulación, huevos, chorizo, tocino, morcillas, patatas y con lo que compraban con el dinero que les han dado los mozos “marzantes” organizaban una merienda o cena en la que participaban todos y solían celebrar el domingo siguiente.

— Manuel García Matos (1) recoge las Marzas de Viérmoles, de la provincia de Santander, hoy Cantabria. En esa versión se aprecian numerosas semejanzas con las que hemos recogido en BEZANA (Burgos) más que las que se pueden observar si las comparamos con las que se cantan en el sur de la misma provincia de Burgos. Lo mismo sucede con un tipo de Marzas recogido por Joaquín Díaz en la provincia de Palencia, zona norte. Son muy parecidas a éstas de Bezana (2). Esto quiere decir que éstas Marzas de Bezana se parecen a las de la provincia de Cantabria y a las del norte de la provincia de Palencia, con las que limitan.

— Las letras de las Marzas están escritas en versos hexasilabos en unas ocasiones y otras veces octosilabos, formando estrofas de cuatro versos. Se repiten siempre los versos segundo y cuarto de cada estrofa acentuando la sensación de monotonía del canto.

— La música de las Marzas es muy conocida y popular en los pueblos en los que se cantan porque se han oído repetir año tras año.

— El canto de las Marzas se hacía de viva voz, sin ningún acompañamiento instrumental musical ni siquiera de percusión.

— Con esta aportación de un modelo de Marzas distinto al que se conoce hoy en la parte Sur de la provincia de Burgos, queremos reivindicar con una prueba más la riqueza folklórica de esta provincia.

— Tenemos noticias de que también en la zona norte de la provincia de Burgos otros pueblos, aparte de Bezana, han cantado o siguen cantando las Marzas, como Medina de Pomar, Las Machorras, Basconillos del Tozo...

— En muchos pueblos de esta zona norte de la provincia de Burgos en los que existía la costumbre de cantar las Marzas en la primera mitad de este si-

glo, ha desaparecido tal costumbre, debido a que normalmente son núcleos de población muy reducidos que se han quedado semidespoblados, sin juventud, sin mozos que puedan continuar sus tradiciones.

— La versión de las Marzas que ofrecemos aquí fue recogida en BEZANA, (Burgos) en la noche del 28 de febrero del año 1964, última vez que se cantaron en dicha localidad.

— Además de la versión escuchada a los jóvenes del pueblo mientras la cantaban, casa por casa, tuvimos la suerte de contar también con la interpretación de las Marzas por parte de algunos casados y algún anciano, que con su buena memoria recordaron para nosotros las letras que cantaban cuando eran mozos. Con las aportaciones de los jóvenes y los mayores

podimos redactar definitivamente la presente versión.

A ellos y a todo el pueblo de Bezana, mi más sincero agradecimiento a quienes dedico este recuerdo como homenaje.

NOTAS

(1) GARCIA MATOS, MANUEL: *Magna antología del folklore musical de España*. Hispavox. Las Marzas de Viérnoles (Santander) 60.101 Cara 2 Banda 7.

(2) DIAZ, JOAQUIN: *Cancionero del Norte de Palencia*. Institución Tello Téllez de Meneses. Diputación Provincial de Palencia, 1982, pág. 41.



NOTAS SOBRE ARROYO DE LA LUZ

Valeriano Gutiérrez Macías

Voy a hacer un recorrido histórico, por las distintas facetas, en el transcurso de la existencia que ha tenido Arroyo. Fiestas castizas y populares son las que nos traen las ferias del lugar, en el que tienen carta de ciudadanía todos cuantos aquí viven y trabajan, aman y sufren.

Arroyo se señorea en la historia. Antiguamente, se llamó a esta villa Arroyo del Puerco. El origen de este topónimo se debió, al parecer, a la leyenda, según la cual un jabalí tenía amedrentados a los campesinos y caminantes arroyanos. Su madriguera estaba en unos espesos matorrales, en un bosque de fresnos, junto a un arroyo. Lenguas dicen y dicen que un bastardo del señor del castillo de Herrera le dio muerte. Del contenido de la leyenda se formó el motivo alegórico del antiguo castillo que hubo en la villa, que fue otorgado por Enrique III el Doliente. Conviene especificar lo relacionado con la existencia de las figuras de verracos halladas en la zona en el pasado arroyano.

Estima el gran historiador alemán Ranke que la historia ha de revelar las acciones del hombre, tal y como ocurrieron. La historia es noticia.

En los límites arroyanos se han encontrado tumbas prerromanas, que se unen a las romanas extendidas por la Dehesa de la Luz. Los pueblos árabes y visigodos dejaron también huellas de su historia en Arroyo. La notoriedad le viene después de la reconquista de Cáceres, cuando el pueblo quedó dentro de su Jurisdicción. Durante el reinado de Sancho IV el Bravo, le fue concedido al infante don Alonso de Portugal. No obstante, muy pronto Arroyo sintió deseos legítimos de independencia, por lo que la reclamación no se hizo esperar, y el rey revocó la cesión y lo restituyó de nuevo al término de Cáceres, y pasó a ser posesión del primer Herrera García González. Perdería de nuevo Arroyo su libertad, mediante la intervención del condestable portugués don Nuño Álvarez Pereira, hasta que, años más tarde, el rey castellano recuperó la villa. Entonces fue su independencia definitiva.

Arroyo de la Luz es población agrícola, ganadera y artesana, ceramista. Hay que tener en cuenta la transformación de los productos agropecuarios. Fama, de siempre, tuvieron los labradores y ganaderos arroyanos, y es proverbial su entrega absoluta al recría del ganado mular hasta no hace mucho tiempo.

La iglesia parroquial, dedicada a Ntra. Sra. de la Asunción, exhibe un hermoso y bello retablo,

formado por veinte cuadros con las famosas tablas que pintó el badajocense Luis de Morales, el *Divino*, tan visitadas y admiradas por viajeros llegados de todos los confines. Es el mejor conjunto que brinda la vida de Jesús, su muerte, su resurrección y *ascensión a los Cielos*. Estas tablas fueron estudiadas por un insigne arroyano, el Dr. Criado Valcárcel, excelente orador de grata memoria, y también por numerosos especialistas de arte.

Además de la iglesia de Ntra. Sra. de la Asunción, hay que mencionar también los templos de San Sebastián y San Antón. Es asimismo importante la pintoresca ermita de la Luz, y cabe destacar en ella la estatua de San Pedro de Alcántara, "Sampedrino", en el decir del pueblo, tal vez una de las mejores tallas de Extremadura, de las dedicadas al Portento de la Penitencia que fue el santo de la población de la venera de la cruz verde, Alcántara.

El gentilicio correcto de los hijos de la villa es el de arroyanos.

Como en la actualidad Arroyo se denomina de la Luz en vez de del Puerco, es necesario hacer referencia a que el más eufónico de Arroyo de la Luz es clara alusión a la preciosa madre común de los arroyanos. La traslación se llevó a cabo en plena guerra civil, mediante decreto de 11 de diciembre de 1937. Cabe consignar que el alcalde a la sazón era el fallecido Francisco González Toril.

Esta hermosa localidad, según hemos consignado, tiene tradición artesana y alfarera de verdadera importancia antaño, pero se han ido reduciendo los alfares, que tuvieron una enorme pujanza en los siglos XV y XVI. Aluden a la industria alfarera estos decires:

*Arroyo, puchereros;
Guareña, tinajas;
Tierra de Barros, botijeros.*

.....
*Al Arroyo del Puerco
te vas a casar;
pucheros y barriles
no te han de faltar.*

El objeto principal de la maestría del alfarero, el más representativo, el puchero, se cita con frecuencia al hacer referencia a tan antiguo, noble y bizarro oficio. Ya lo dijo el poeta popular:

*Oficio noble y bizarro
entre todos el primero;
porque en la industria del barro,
Dios fue el primer alfarero
y el hombre el primer cacharro.*

Nadie cantó a los pucheros arroyanos como la musa del inspirado vate de la localidad José Canal Rosado, cuyos versos ya son del pueblo. Canal tenía diversas facetas, y una muy poco conocida, la de investigador. Trabajó en la historia del convento franciscano de Arroyo, de donde procede la imagen de la Virgen de la Luz, excelsa patrona de dicha localidad.

El folklore de Arroyo, tan rico y de un enorme atractivo, aunque semejante al de la amplia comarca de la capitalidad de la provincia, presenta aspectos originales, como los famosos *Corros* arroyanos. Es obligado mencionar el "Cancionero arroyano", gavilla recogida por Paquita García con la colaboración de Pura Pacheco y el exordio del educador y buen poeta que es Juan Ramos Aparicio, que canta a su pueblo con singular emoción:

*Arroyo, mi caro Arroyo,
Arroyito, que te quiero,
cómo te sueño, soñando;
cómo despierto te sueño.
Con tus mujeres bravías
y tus varones discretos.
Con la plata de tus charcas
-dos magníficos espejos-,
donde el collar de esmeraldas
de tus huertas, se hace eterno.*

Os daré a conocer la copla que, con frecuencia, me ha recitado con orgullo el esclarecido hijo de Arroyo, el inclito novelista, filósofo y ensayista Pedro Caba:

*¿Dónde estará mi amante,
que no ha **venío**,
ni a la voz, ni al reclamo,
ni al retumbío?*

Esta copla brotaba de las mozas, en son de queja, cuando, ya hace años, se formaban en Arroyo, en cualquier esquina, bailes al son monorrítmico del pandero moruno y no acudían los mozos.

No podemos dejar de exponer otros *corros* arroyanos, que todo el mundo tiene presente:

*Toda la calle viene
llena de Juanes;
como no viene el mío,
no viene nadie.*

Copla del "Baile del pandero":

*A esa moza que baila
mírale el moño;
si lleva cinta verde,
ya tiene novio.*

En el "Cancionero arroyano" y relacionado con la gastronomía, que ha estudiado Juan Pedro Plaza, se registran coplas del mayor interés y divertimento:

Copla del galanteo de la mujer que no podía contener su amor:

*No tengas pena, guapo,
porque eres chico;
que el torongil que huele
crece poquito.*

*Me llamaste la espuma
de la canela.
Eso es decir, guapo,
que soy morena.*

Una enamorada de Arroyo de la Luz, no contenta con su novio, le espetó:

*¿Dónde vienes tan ancho
con la cuchara?
Esta noche no hay puchas,
vuelve mañana.*

Desengaño amoroso:

*Como vives enfrente
de un confitero,
tus palabras son dulces
y amargan luego.*

En el folklore arroyano y relacionado con la gastronomía popular, figura:

*La cuchara jerreña
y el candilote;
para cuando te cases
tienes la dote.*

Preferencia de la arroyana al reflejar amor:

*No lo quiero del campo,
ni de la era;
lo quiero pastorcito,
que guarde ovejas.*

Oro viejo y fino del pasado arroyano lírico:

*El conde de **Ingalaterra**
tiene una hija bastarda;
él quiere meterla a monja
y ella quiere ser casada.*

*Con el pon, pabilón, pabilón,
pabililla y pon, pabilón.*

Las coplas populares se han convertido en el alma de Arroyo de la Luz, hecha canción.

Sin embargo, también conviene incluir algún canto reciente a la hermosa mujer arroyana, como el del laureado poeta Juan Luis Cordero Gómez, ya desaparecido, que está en boca del pueblo:

*Moza del moño galano,
carita de primavera;
paisanita, quién pudiera
ensalzarte en verso llano.*

No, no es posible pasar por alto una estampa local, fuerte, de sabor. Cerca de un centenar de caballos participan en la gran galopada por la Corredera, con motivo de los festejos de la Patrona, famosas carreras de caballos. Los jinetes galopan por la calle. El pueblo entero vibra ante la carrera y les hierve la sangre a los arroyanos. La fiesta y la carrera las ha descrito con entusiasmo un regidor local. La fiesta se viene celebrando nada menos que desde el medievo, desde el siglo XIV. Hay que hacer constar que el pueblo entero de Arroyo de la Luz se manifiesta jubilosamente. Los jinetes utilizan el mismo camino que recorrieron hace siglos los cristianos para dar la buena nueva en el pueblo de que habían vencido a los moros, según la leyenda, gracias a una luz brillante, que resultó ser de la Virgen, conforme la tradición. Especifiquemos que los caballos corrían antaño de cinco en cinco, llegando a provocar, en ocasiones, alguna desgracia. Por eso, ahora y para mayor seguridad, sólo corren dos o tres caballos a la vez, y se hacen paso por entre la muchedumbre, a toda velocidad.

No obstante la incorporación de los arroyanos a cuanto he expuesto, para responder a la tradición, hay que abundar en sus elementos de cultura popular, en el traje que lucen las bellas arroyanas, en la religiosidad y en las fiestas.

Y, ¿por qué no aludir al clásico vocabulario, a las formas y medios de expresión?. El refranero, la paremiología, tiene mucho que decir. No se pueden pasar por alto los famosos romances del siglo XV, con su picaresca, y la literatura popular.

Arroyo de la Luz se halla a excelente nivel cultural y sabe, al propio tiempo, respetar las costumbres y tradiciones seculares.

Las fiestas arroyanas, como todas, tienen un carácter pagano y religioso, a la vez. Si analizamos en profundidad nuestras más entrañables y arraigadas costumbres, podremos comprobar con sorpresa que casi siempre tienen un origen pagano, telúrico y misterioso y que, posteriormente, la Iglesia ha transformado esos usos y costumbres ancestrales, que trascienden a nuestro más profundo ser, para asimilar cuanto de fuerza vital y espiritual pudieran tener los antiguos ritos.

Desde la oscuridad de la caverna, desde lo más intrincado de las selvas, que cubrieron en la noche oscura del pasado estas tierras, el hombre ha tratado de conjurar las fuerzas adversas de la naturaleza y hacer propicios aquellos espíritus malignos que podrían acarrearles desgracias sin cuento. En esos conjuros, se ha estructurado el hondón de la conciencia humana, con ese entramado de pensamientos se ha hominizado la humanidad, dicho sea en redundancia plástica. Y de aquellos ritos vienen nuestras costumbres, nuestras fiestas, variadas poco a poco a lo largo de los siglos, como un río de hechos y pensamientos que nos hace llegar a las postrimerías del siglo XX, con gestos, voces, anhelos y gustos que, a buen seguro, sintonizarían en parte con los antiguos.

Mercado propio de ganaderos, unos hombres abnegados, trabajadores por excelencia, novedades de todo tipo, galas festivas, espectáculos variados, gastronomía sin par, degustación de platos típicos -principalmente tencas, el pez típico de la comarca, sabroso a fe mía, que lleva a evocar a Carlos V, el llamado glotón, del que dijo el famoso novelista Pedro Antonio de Alarcón que fue el más comilón de los emperadores habidos y por haber.

Vertebrar la identidad de un pueblo. Arroyo del futuro con las esperanzas puestas en realizaciones, y la transformación que experimentará. Además de cuanto se ha verificado ya en estos últimos tiempos.

Coplas de quintos de Arroyo de la Luz:

*Ya se van los quintos, madre,
se llevan los buenos mozos,
y los que quedan aquí
son tuertos y lagañosos.*

*(Tata chuntará, tata chuntará,
tata chuntará, tata chuntará)*

*Dicen que te vas el lunes,
no te vayas hasta el martes,
que tiene mi corazón
varias cositas que hablarte.*

*Si canto, me llaman loca;
si no canto, la enojada;
si me río de los hombres
me llaman la enamorada.*

*Si canto, me llaman loco,
y si no canto, cobarde;
si bebo vino, borracho;
si no bebo, miserable.*

*Estando de centinela
un lunes, por la mañana,
me puse a considerar
los trabajos de campaña.*

*Marchan columnas de frente,
marchan con su división,
que el general Espartero
va mandando con tesón.*

*Andando conforme iba,
a su enemigo encontró,
quiso hacerle resistencia,
mas de poco le sirvió.*

*Las iglesias y los conventos
todos sirven de hospital,
para meter a mi tropa
y acabarla de curar.*

*Llega donde está el herido,
le ha tocado con la espada,*

*ha levantado la cabeza
y ha dicho: "Mii general,
yo tengo cuatro balazos
con catorce puñalás,
todas heridas de muerte
y ninguna de curar.*

*Amigos, los mis amigos,
si alguno os váis para allá,
decirle a mi padre y madre
que ya no me esperen más,
y a mi novia querida,
que ya se puede casar"*

(del "Cancionero arroyano")



DE VUELTA A CASA

Tomás Macho Gómez

Casi sin pretenderlo, con "De vuelta a casa", se cierra una trilogía formada por los títulos: "El aullido del lobo" (N.º 125 de FOLKLORE), "Las Pastizas" (N.º 129) y éste que ahora presento.

Sin duda, las vivencias de las gentes que pueblan nuestros campos y aldeas —antes más que ahora— bien pudieran haber sido cualquiera de las anteriores. Esta es más actual. Es el encuentro de un hombre consigo mismo y con su pasado, después de una ruptura generacional, (—desde mi punto de vista—) casi brutal.

Ya en la última Guerra Civil Española (de 1.936 a 1.939) supuso un serio revés para muchas de las tradiciones más enraizadas. Mi madre afirma que "después de la Guerra nada fue igual que antes". La pandereta, poco a poco, apagó sus sonos en los bailes dominigueros y el rabel dejó de marcar la pauta en las veladas invernales al amor de la lumbre. El desarrollo posterior, con el fortísimo trasuase poblacional, nos sitúa en el punto de partida de esta historia.

Ahora, asistimos a la puesta en escena de lo que se podría considerar, en cierto modo, como la 1.ª generación de la televisión, donde priman las imágenes y las formalidades, es decir, las apariencias. Nos podemos evadir con los "culebrones" y entretener con los concursos. Aún no sabemos los resultados de esta nueva forma de culturizar a la sociedad, al pueblo. Los primeros datos no parecen muy alentadores: estamos solos entre la multitud, padecemos de estrés y, con frecuencia, no acertamos a encontrar los valores que den sentido a nuestra vida. El futuro de mucho saberes populares está en el aire; puede estar en la canción que, como un autómatas, silbaba nuestro hombre.

Volvió por fin. Atrás quedaban muchos años de una lucha tenaz para salir adelante. Regresaba a su pequeño mundo después de 30 años. ¡Parecía un siglo y sólo eran 30 años!

El coche se destizaba veloz por las pistas de asfalto como una pantera rugiente deseando escapar de su jaula en busca de la selva protectora.

Mientras recorría esos primeros kilómetros en una curiosa paradoja de huida al futuro en busca de un pasado reciente, su mente iba analizando los recuerdos, sinsabores y grandezas de una niñez que ahora, en la distancia, se le antojaba feliz.

Poco a poco, se fue acercando a los personajes, casi míticos, que marcaron aquellos primeros años: La señora Engracia, con sus dotes brujeriles que él nunca pudo comprobar. ¿Sería verdad que doblaba un palo con la fuerza de su mirada? ¿Cómo podría echar agua por la punta de un trozo de hierro? ¿Qué rigidez y recelo cuando al cabo de los años se atrevían a pasat por delante de su portera!

El señor José, que era su hermano. ¡Qué mal genio tenía! Dicen que pegaba mucho a la mujer, y a los hijos, y que echó de casa a uno de ellos. Sí, a la pequeña, que estaba embarazada. Eso fue, al menos, lo que le dijo aquel amigo, un poco mayor que él, que tanto le quería... ¿Qué habría sido de él?

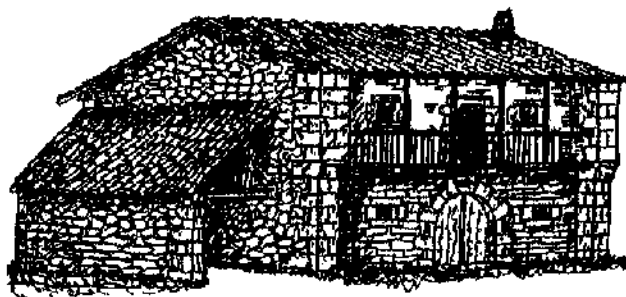
Emilio, aquel señor dicharachero y cazador, que contaba historias increíbles y aventuras de caza. ¡Qué ingenio el suyo! ¡Con qué gracejo recitaba las coplas de la sentencia de muerte al infortunado zorro "García"!

Y "El artista mayor del pueblo", como él mismo gustaba denominarse aprovechando el doble sentido, al ser el de más de edad. ¡Qué hombre tan polifacético! Era carpintero, artesano, escultor... Hacía palos pintos, albarcas, garias, hiellos, armarios y hasta carros; además de rabeles y matracas. ¡Ah! y aquel Cristo crucificado (con cara de plato) que colgaba en la cocina entre dos almireces. También trabajaba la piedra y tenía esculpido su propio busto e innumerables pilas para que bebieran agua las gallinas.

Y aquel otro, ¿Cómo se llamaba?, que era músico y poeta. ¡Cómo tocaba la armónica, y silbaba con aquel chiflo de piedra, y tocaba el rabel, y la flauta de siete agujeros...!

¡Qué pronto se había ido todo! Volvió su mente a la realidad, después de esta primera desviación emocional, y se percató de que, poco a poco, la carretera iba siendo más estrecha, con más curvas. A punto estuvo de equivocarse en un cruce que creía seguro: "Esta no es mi carretera, que me la han cambiado", —pensó— pero, sí que lo era. Era, sin duda, el primero de los cambios que iba a observar. Todo el desfiladero de Piedrasaltas había sido remodelado. No distinguió el viejo tejo en la ladera del monte de la Luz y apenas pudo notar el deterioro del cauce del río, compañero de este viaje en este tramo del recorrido.

Se sintió intranquilo y buscó un sitio para aparcar muy cerca del cruce donde, tantas veces, de niño, soñara con aquel amor imposible. con aquella niña de ojos azules, que la Naturaleza (para no darla todas las gracias) había hecho acompañar de una nariz fea



(que él nunca quiso reconocer) junto a una voz dulce y alegre; tan cristalina como las aguas de aquel riachuelo perezoso, empeñado en parar su cauce a cada remanso, a cada paso.

Contempló el paisaje y, nuevamente, volvió la calma a su interior. Las montañas, aquellas montañas madres, estaban allí, incólumes, desafiantes y, al mismo tiempo, nodrizas y protectoras del valle y del pueblo: ¡Cuántas idas y venidas a sus cumbres! ¡Cuánta paz en su interior! ¡Cuánta armonía! ¡Cuánta belleza! (...) ¡Cuánto dolor al marcharse!).

Reanudó el viaje. Tenía ganas de llegar. No le esperaba nadie, pero se encontraría, sin duda, con muchos amigos de la niñez, con innumerables recuerdos arrancados a pedazos por la vorágine de la vida. De nuevo se esforzó en cambiar de idea y contempló, disciplente, el paisaje a punto de tomar el último desvío. Allí era donde debía estar la finca de la tía Faustina que su padre compró cuando él era niño. ¡Cómo recordaba los sacrificios para poder pagar las pocas pesetas que costó!

El viejo caserón familiar, situado en el mismo centro del pueblo, estaba como él le dejó al marcharse; ¡bueno!, a decir verdad, un poco peor. Su vecino, Remigio, había invadido, casi totalmente, la vivienda con el forraje de los animales y, como pudo comprar más tarde, se había limitado a colocar las viejas ollas de barro en los puntos señalados por las góleras en el desván. Dos gatitos, recelosos y uraños, mostraban su malestar ante la llegada del nuevo huésped asomados desde el hueco de la puerta.

Recorrió las distintas dependencias con una curiosidad mitigada, sin prisa. Realmente, no esperaba encontrar nada en especial. Allí, arriba, desperdigados entre las ollas receptoras del agua corrosiva, empeñada en reducir a polvo la fortaleza de las vigas, rípiá y tarima de roble, estaban sus juguetes. Se emocionó al coger entre sus manos el viejo bucy de cartón sobre ruedas. ¡Cómo recordaba aquel día en que su madre cedió a sus berrinches y le compró el bucy, ya entonces defectuoso! Era la fiesta mayor de la villa. El único día en que se iba a la feria, asombroso acontecimiento multicolor de ganados y feriantes, parlanchines vendedores de coplas y caballitos. ¡Qué imborrable recuerdo!

Aunque no había reparado en ello, colgado en la añeja viga de roble, como si de una ristra de chorizos se tratara, pendía el viejo rabel que su tío le regalara siendo niño.

Le faltaba el puente, pero conservaba, en relativo buen estado, las clavijas y las cuerdas de tripa. Era un pequeño rabel de apenas 45 cms. de longitud, correspondiendo, aproximadamente la mitad, al mástil, unos 5 cms. al clavijero y el resto a la caja de resonancia. Le cogió entre sus manos y los miró y remiró con curiosidad. La tapa de la caja era de hoja de lata y bastante oxidada. Debido a eso, presentaba más agujeros de los que, en un principio, le debió de poner su tío. Tenía la forma de un ocho, con la cara inferior abombada y un pegote de resina en el entalle. Sin duda, el haber compartido clavos y vigas donde tantas veces se ahumó la matanza, le conferían aquel color negruzco, resultando difícil de reconocer la clase de madera con la cual fue construido y, por otra parte, había ayudado a su conservación. Buscó inútilmente el puente entre los viejos cacharros, las muchas pequeñeces y hasta en las ranuras de las robustas tablas del suelo; pero no le encontró. No sin dificultad, buscó navaja y horcina con la que construyó uno nuevo y cogiendo el arco de avellano - con los crines de caballo - que pendía, asimismo, de un clavo próximo, le frotó cuidadosamente en la resina y templó, no con menor cuidado, las cuerdas del rabel. Temeroso de que se rompieran, quedaron afinadas en un tono demasiado grave; sin embargo, al poco tiempo, su voz acompañaba a las notas quejumbrosas, arrancadas con el arco, de aquel rabeluco:

*Señor cura no me riña
porque no he ido al Rosario,
estuve con su sobrina
jugando en el campanario.*



Se acordó entonces de su tío: El le había enseñado a tañer el rabel, acompañando aquellas canciones picarescas, antes de que se fuera para siempre. ¿Por qué se había ido tan pronto? Se empañaron de lágrimas sus ojos y, sentado en la escalera del desván, recordó las tardes de los domingos - después del Rosario, y las de mayo y octubre, y el juego de los bolos y

las carreras montados en los burros cuando, al anochecer, bajaban de la vez; y tantos y tantos juegos distintos: ¿Seguirían jugando de la misma manera los niños del pueblo?

Colgó de nuevo en la viga el arco y el rabel y contempló la apolillada pandereta y las vistosas castañuelas que pendían de los clavos próximos.

Tropezó con una caja de zapatos al bajar y el traspies le trajo de nuevo al pensamiento su infancia y juventud: Las escapadas al desván, incomprensiblemente, prohibidas por su madre. ¿Cualquier tiempo pasado fue mejor?

Se acomodó como pudo en el viejo banco de la cocina, testigo mudo del tiempo, empeñado en mantener una aparente sobriedad que la polilla y los insinuantes quejidos de su funcionamiento se encargaban de desdecir.

No tenía televisión, ni radio, y el periódico estaba en el coche. De manera disciplente dejó vagar la vista por la pequeña estancia. Seguramente, durante toda su vida infantil, jamás había tenido el tiempo, el humor, (o la paciencia), suficientes para indagar en cada rincón. El tiempo no había pasado en valde: Allí estaban las sempiternas vigas más raídas que nunca y el armario de carpintero, ¿eso sí!, tan funcional en su arcaicidad, tan estoico como una estatua; pero doblado en sus travesales, con su fresquera donde, en otro tiempo, se amontonaban unos pocos cacharros, ¡Cómo recordaba el queso fresco! ¡y el jamón! ¡y el dulce de moras que una vez le preparó su madre...!

Ahora estaba solo. Abrió el cajón de la mesa, que protestó largamente la acción con un profundo lamento. Lleno de polvo —con las letras borrosas y las hojas amarillentas— estaba su primer diario. Aquel cuaderno que fue compañero inseparable durante mucho tiempo, durante los días más tristes de su infancia. Dudó en abrirlo ante el torbellino de recuerdos, de imágenes vivas y punzantes que podrían herir de nuevo; pero, una vez más, tuvo la valentía suficiente para enfrentarse con el pasado lo mismo que había hecho con su futuro.

Allí estaban sus primeros versos de poeta aficionado:

*Solo estoy en compañía,
solo en la noche estrellada.
solo cuando ruge el viento,
solo cuando la nieve se ablanda,
solo si hablo para adentro,
solo si sufro mi alma,
solo si canto o si río,
solo, solo, más que nada.*

No quiso seguir. Con emoción controlada, convino a sí mismo que la situación no había cambiado mucho. Sus familiares más cercanos y sus queridos padres, ya no estaban. Nuevamente arremetió contra él una profunda inquietud, una nostalgia pesadosa, casi temida. Entre sus muchos pensamientos no quería dar paso a la pregunta clave: ¿A qué había venido? Durante largo tiempo meditó cientos de situaciones, reales unas, imaginarias las más, y absurdas casi todas. ¿Había triunfado en la vida? ¿Pertenecía a otro "status" social? Como decía la señora Avelina: "Eso es suficiente para ser de nuestra clase" ¡Cuántos tabúes, costumbres injustas y alienantes, supersticiones, ordenanzas y diezmos, habían desaparecido!; sin embargo, habían surgido los nuevos tiranos: El estrés, la droga, el desprecio por la Tierra que nos alimenta y protege, la falta de valores, la inseguridad...

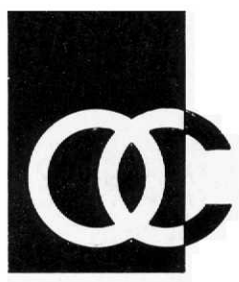
Mientras contemplaba el desorden y la negrura circundante había tomado una decisión: No vendería. Era el mejor homenaje que podría rendir a su tío, a sus padres, así mismo. Arreglaría, limpiaría y ordenaría lo más necesario, pero su vieja casa moriría cuando muriesen sus recuerdos y, estos, permanecerían frescos y vivos. A pesar de la soledad, una extraña y agradable sensación de supervivencia, de seguridad, de tranquilidad y entereza, se iba apoderando de su persona. Su casa sería refugio de paz y sosiego cuando necesitara hacer un alto en la loca carrera de la vida.

¿El progreso trae la felicidad? Creyó absurdo —o demasiado costoso— tratar de buscar algún tipo de respuesta y se acostó.

La mañana le trajo un renovado optimismo y las montañas madres se presentaban ante sus ojos con perfiles cortantes y precisos en un día despejado, visitó cada uno de los lugares que, en un tiempo no lejano, le ayudaron a crecer (sobre todo espiritualmente) y se sintió feliz. Menos emocionante resultó el encuentro con algunos de sus vecinos y amigos: Las mismas frases hechas de siempre, la misma hipocresía... Nada digno de ensanchar sus horizontes humanos y sociales.

Al anochecer no encontró razones suficientes para permanecer en el pueblo. Preparó sus cuatro cosillas y se dirigió a su "pantera", fino y reluciente como el animal del que tomaba su nombre. Se sintió agusto dentro de él. Realmente era su verdadero amor. Suavemente, enfiló la pequeña recta de subida y, al poco tiempo, el motor rugía a 6.000 revoluciones por minuto en busca de la jungla de asfalto.

Nuestro hombre silbaba mecánicamente una canción de moda mientras su mente repetía aquellos versos de su niñez: Solo estoy en compañía, solo en la noche estrellada...



Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular
VALLADOLID