

Revista de
FOLKLOR

N.º 158



Editorial

*La expresión "tienes más cuento que Calleja" es una frase coloquial que sirve, tanto para recriminar a otro el que haga uso de excesivos argumentos como para admirar en él esa misma capacidad; en cualquier caso, sólo hace justicia a Saturnino Calleja Fernández a quien se refiere— en cuanto que implícita o latentemente reconoce la enorme capacidad del editor burgalés para dar a la luz libros de relatos y facécias. Sin embargo, creemos que —pese a las reediciones recientes de parte de su obra— se han olvidado los aspectos más notables y ejemplares de su trabajo, ignorándose casi todo acerca de su vida y de sus constantes desvelos por elevar el nivel cultural de los españoles a través de la lectura, preocupación ésta que le llevó a escribir un curioso ensayo titulado **Sobre el arte de enseñar a leer**. Desde 1875 hasta bien avanzado nuestro siglo, su editorial publicó toda suerte de ediciones didácticas y recreativas, ayudando a maestros y docentes en general a apoyar sus esfuerzos personales y sus desvelos profesionales sobre excelentes textos.*

Hay que reconocer, sin embargo, que Calleja es uno de esos personajes españoles cuyo fracaso evidente (la vaciedad actual y el casi nulo interés por la lectura —no por la adquisición de libros— lo podrían confirmar) debería hacernos reflexionar sobre el escaso eco de sus teorías y enseñanzas: Como en tantos otros aspectos el español de hoy cree cumplidos sus deberes con la literatura leyendo algún periódico o sintiéndose representado por algún conocido escritor paisano suyo.



SUMARIO

| | <u>Pág.</u> |
|--|-------------|
| La leyenda de la Virgen de Guadalupe. I: La traslación | 39 |
| José María Domínguez Moreno | |
| Llaves de Madera..... | 47 |
| Ignacio Sanz | |
| El breve cancionero de la tía Petra (Miranda del Castañar, Salamanca) | 49 |
| Manuel Garrido Palacios | |
| Comentarios sobre algunas coreografías en las danzas riojanas: La venia o El brindis | 60 |
| José Antonio Quijera Pérez | |
| La postulación de aguinaldos una costumbre popular..... | 67 |
| Jaime L. Valdivielso Arce | |

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.
Plaza España, 13, 1.ª (Edificio "El Reloj") - Valladolid, 1994.

DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz.

DEPOSITO LEGAL: VA. 336 - 1980 - ISBN 0211-1810.

IMPRIME: Gráficas Turquesa. - C/ Turquesa, Parc. 254-B, Pº. I. S. Cristóbal - VA-1994.

La leyenda de la Virgen de Guadalupe. I: La traslación

José María Domínguez Moreno

I.- LAS FUENTES

«... Considerando el muy reverendo padre fray Alonso de Oropesa, general de la Orden de nuestro generoso padre San Jerónimo, doctor y luz de los doctores de la Iglesia..., acordó con los padres definidores del capítulo general, que se celebró el año de 1459, que cada prior hiciese escribir la fundación de su monasterio, porque fuese dada razón de ella a los que quisiesen saber; y esto mismo fue después mandado por el reverendo padre fray Leonardo de Aguilar, siendo general, en el capítulo general que se celebró en el año de 1501. Y que asimismo fuesen escritas las cosas notables y de buena edificación que los priores y frailes de la Orden por la gracia de Dios hiciesen y se supiese de muy ciencia cierta haber hecho...».

Con esta larga parrafada Fray Diego de Ecija, conocido cronista de la Orden Jerónima y del Monasterio de Guadalupe, justifica la escritura de su *Libro de la Ynvencción de esta Sancta Imagen de Guadalupe y de la erección y fundación deste Monasterio, de algunas cosas particulares y vida de algunos santos religiosos de él*. Dicho manuscrito, encuadrado bajo la signatura C-10, se conserva en el Archivo del Monasterio de Guadalupe (1).

A tenor de la citada decisión capitular de 1459 aparecen los dos primeros «historiadores» del Monasterio de nombre conocido. Son éstos Fray Alonso de la Rambla, muerto en 1474, y Fray Pedro de Guadalupe, maestro de novicios, recordados ambos en el códice setenta del Archivo del Monasterio (2). Dicho códice no es más que una copia iniciada hacia 1524, de la narración recogida en el C-6 del mismo Archivo y manuscrita entre los finales del siglo XV y los principios del XVI. Nada añade el amanuense a las aportaciones que se nos antojan nulas o escasas, que los dos frailes jerónimos hicieran para el conocimiento de la historia legendaria de Nuestra Señora de Guadalupe.

La susodicha obra del Padre Ecija se manifiesta como una consecuencia directa de la segunda de las disposiciones generales, es decir, la del año 1501. En su *Libro de la Ynvencción*, según consta en la propia obra, elaborada a lo largo de 1514, el Padre Ecija va a utilizar documentos más antiguos y que a la sazón él custodiaba en la biblioteca del Monasterio: «... Y como hallé escrito un libro muy antiguo de muy viejo, que había más de cien años que era escrito, en pergamino, antes que éste se es-

cribiese que fue en el año de 1514 años» (3). Con toda probabilidad el libro muy antiguo de muy viejo que sirve de base a la crónica de Fray Diego, teniendo en cuenta esos cien años que se le atribuyen, ha de ser el titulado *Fundación antigua desta casa de Guadalupe*. Con la exclaustración de los jerónimos en 1835 este primer manuscrito llegó a parar al Archivo Histórico Nacional, en Madrid, donde se conserva bajo la codificación de C-48 B. Tal documento debió escribirse entre los años 1400 y 1440, aunque algunos escritores alejan la fecha hasta finales del siglo XIV (4). Una copia del C-48 B (5) es otro manuscrito del Archivo del Monasterio, cuya titulación responde a *De los miraglos de Nuestra Señora de Santa María de Guadalupe y primeramente de la fundación desta su Sancta Casa* y que presenta la signatura C-1 como referencia (6). El original corresponde a un volumen de pergaminos de 266 folios, con unas medidas de 22 por 29 centímetros y encuadernación en tabla forrada de cuero y planchas labradas. El tipo de letra hace que lo datemos como de finales del siglo XV o principios del XVI (7). Con claridad observamos en el C-1 ligeras adiciones, modificaciones y omisiones respecto al C-48 B, sin que ninguna de ellas repercuta mínimamente en el análisis de la invención. Lo mismo cabe decir de otras copias, casi facsímiles, del siglo XVI, lo que ocurre con el Códice 101 B, conservado en el Archivo Histórico Nacional, y con el códice III, 222, del Archivo del Monasterio de San Lorenzo del Escorial (8).

El hecho de que el cronista por excelencia de la Orden Jerónima en el Monasterio, Fray Diego de Ecija, hubiera tenido a su cuidado el oficio de la escribanía le facilitaba el ser conocedor de todo cuanto se custodiaba en la vieja biblioteca acerca de la Virgen de Guadalupe. Por ello no nos extraña que, amén de los fondos manuscritos referidos anteriormente, su *Libro de la Ynvencción* beba a borbotones de los *Milagros de Nuestra Señora de Guadalupe, desde el año 1420 a 1503*, redactado posiblemente cuando el siglo XV andaba en su último tercio. Se trata del Códice 3 del Archivo del Monasterio de Guadalupe. Aunque el interés del escribano estribaba en recoger los numerosos milagros atribuidos a la indicada Nuestra Señora, tiene a bien insertar en los primeros folios de los 190 que componen el cuadernillo una curiosa versión de la leyenda. El capítulo bibliográfico del Padre Ecija, aun suponiendo la existencia de escritos actualmente desaparecidos o desconocidos, se completaría con las aportaciones manuscritas de los enunciados más arriba Fray Alonso de la Rambla y Fray Pedro de Guadalupe, a los que se cita en el Códice 70 del Archivo del Monasterio de Guadalupe (9) sin aportar luz alguna sobre los que serían sus originales. La copia de este códice, por

lo que se desprende de algunos aspectos caligráficos, debió ser comenzada hacia 1524. A unas décadas ligeramente anteriores, puesto que se supone escrito a caballo de los siglos XV y XVI, pertenece el Códice 6, que en la actualidad se conserva en el archivo monacal.

Un análisis de los últimos códices reseñados y del *Libro de la Ynvención* nos sugiere que más que una influencia de aquéllos en éste, lo que se da es una identidad casi total de redacción y de contenido, hasta el punto de que no faltan críticos que consideren que las tres obras han salido del magín del Padre Eciija. No hay que olvidar que el cronista jerónimo reside en Guadalupe desde 1479 hasta 1534, año en que fallece, según se desprende del estudio del Padre Barrado (10), y es entre estas dos fechas cuando se redactan los tres manuscritos (11).

Con todo lo dicho más arriba llegamos a la inevitable conclusión de que la obra de Fray Diego de Eciija constituye la síntesis o compendio de todas las crónicas bajo-medievales sobre la leyenda de la invención de Nuestra Señora de Guadalupe. Ya dijimos, reseñando a su autor, que el *Libro de la Ynvención* fue escrito en el año 1514, aunque por razones que no acertamos a dilucidar el original desapareció. La copia más antigua, conservada también en el Archivo del Monasterio de Guadalupe, fue hecha por el amanuense en 1534, veintidos años después de la muerte de su autor.

De los escritos del Padre Eciija se desprende que el fraile jerónimo no sólo se beneficia de cuanto hasta la fecha se tenía en la biblioteca del Monasterio, sino que para completar determinados pasajes recurre a la tradición que mantienen viva los devotos de Nuestra Señora de Guadalupe y los propios frailes de Guadalupe y a la interpolación de aspectos ajenos a esta leyenda. Lo primero queda claro en el reiterado empleo de muletillas, tales como *que se dice, según dijeron los padres antiguos de esta casa, como nuestros padres antiguos dijeron...*, que suelen anteceder a informaciones sobre la leyenda innovadoras respecto a manuscritos anteriores. En lo que atañe a las adiciones salidas de la pluma de Fray Diego, basta fijarnos en las concomitaciones existentes entre la leyenda de Guadalupe reflejadas en el manuscrito y la leyenda de la Virgen del Valle, de Eciija, ciudad de origen del cronista jerónimo (12).

A partir de los escritos de Fray Diego de Eciija la leyenda sufrirá toda una serie de reelaboraciones que la alejan en demasía del tratamiento que recibe en las obras manuscritas de la Baja Edad Media. Esa otra forma de acercarnos a la leyenda de Nuestra Señora de Guadalupe halla su punto álgido a los finales del siglo XVI con el libro de Fray Gabriel de Talavera *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe, consagrada a la soberana magestad de la Reyna de los Angeles, milagrosa patrona deste sanctuario* (13). Quiere esto decir que la obra del Padre Talavera nos parece de escaso provecho para el estudio de la primitiva leyenda. Otro tanto nos sucede con las posteriores publicaciones de Fray Diego de Montalvo (14), de Fray Juan de Malagón (15), de Fray Francisco de

San José (16) y de Fray Federico Sapiéh (17), que ven la luz a lo largo de los siglos XVII y XVIII.

II.- CRONICA DE LA TRASLACION E INVENCION DE LA VIRGEN DE GUADALUPE

A pesar de que el C-3 es el más antiguo de cuantos existen en el Archivo del Monasterio de Guadalupe que refiere la leyenda de la invención de Nuestra Señora, hemos preferido acercarnos a la misma mediante la impresión de C-1. Como razones para así decidírnos sirven la mayor riqueza expositiva que observamos en este códice y, lo que es más importante, el hecho de que la versión aquí recogida se confunde con la del C-48 B, del Archivo Histórico Nacional (18), el primero de los códices que se conservan sobre el particular (19).

Capítulo I. De cómo San Gregorio envió a España la imagen de Santa María de Guadalupe a San Leandro. Arzobispo de Sevilla.

En el tiempo que reinaba Rescesvinto... (20) era Papa de Roma el glorioso doctor San Gregorio. El cual tenía en su cámara un oratorio en el cual tenía muchas reliquias, entre las cuales tenía la imagen de Nuestra Señora Santa María...

... envió nuestro Señor Dios una pestilencia muy espantosa en el pueblo romano; y que andando las personas o estornudando o bostezando se caían muertos en el suelo. Y viendo este glorioso doctor esta plaga tan cruel, púsose en oración delante de aquella imagen de nuestra Señora, rogando a nuestro Señor Dios y a ella que los pluguiese tener piedad de su pueblo.

... Y ordenó este santo padre San Gregorio una solemne procesión... Y en esta procesión llevaba San Gregorio la imagen de Nuestra Señora Santa María arriba dicha...

...y cesó luego la pestilencia... Y acabada la procesión volvió San Gregorio a su palacio, y puso la imagen en su oratorio.

Capítulo II. Cómo San Gregorio envió a San Leandro, arzobispo de Sevilla, la dicha imagen y lo que por ella fue mostrado en el mar.

Conociendo el bienaventurado San Gregorio que era muy necesario para servicio de Dios y ensalzamiento de nuestra fe que se juntase concilio, envió con solemnes mensajeros a llamar por sus cartas a San Leandro, arzobispo de Sevilla, y a otros muchos preladados... El cual viendo que no podía ir entonces allá, respondió por sus cartas poniendo en ellas sus excusas legítimas; pero, envió con ellas a su hermano San Isidoro y a otros preladados. Los cuales como embarcasen en la mar, llegaron muy pronto a Roma...

Y díjole San Gregorio: Hijo, el arzobispo tu hermano me envió demandar las escrituras que he hecho sobre Job, y las homilias que escribí sobre los evangelios... y yo le quiero enviar esta imagen de nuestra

Señora que tengo en mi oratorio, y esta cruz y un palió... y quiero enviarle estas santas reliquias que tenemos... Y aparejados los que mandaron volver a Sevilla, mandó San Gregorio poner la imagen y las santas reliquias, y las santas escrituras en un arca muy noble...

Y viniendo por mar resolvió el demonio muy gran tormenta... Y como esto viese un santo clérigo que ahí iba, abrió el arca que contenía la imagen de nuestra Señora Santa María, y la tomó en los brazos y saltó con ella sobre el navío. Y luego, en esa hora, pareció todo el navío lleno de cirios encendidos, y cesó toda aquella tormenta... Y desde que llegaron a Sevilla fuéronse al palacio del arzobispo... Y abriendo San Leandro el arca en que venía la dicha imagen, la sacó con mucha alegría y devoción; y la puso en su oratorio y las santas otras reliquias.

Capítulo III. De cómo fue traída la dicha imagen de nuestra Señora por los clérigos de Sevilla y como la dejaron en este lugar escondida huyendo por miedo a los moros.

En el tiempo en que reinaba don Rodrigo... pasaron tantos moros sobre el mar que no podrían ser contados; los cuales desembarcaron en el puerto de Gibraltar.

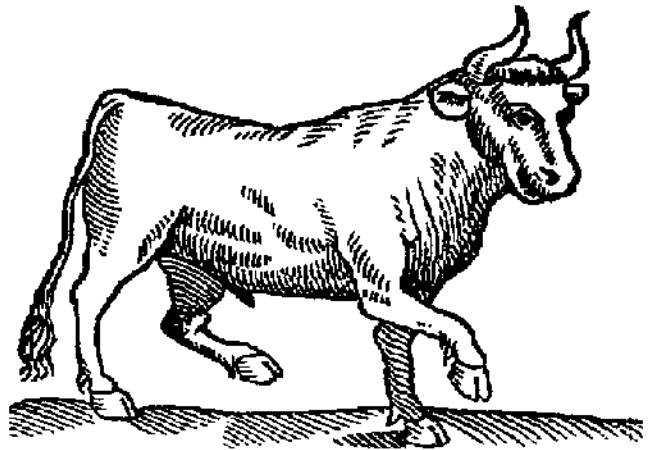
Por esta causa huyeron de Sevilla todas las gentes. Entre las cuales también huyeron unos clérigos devotos y de santa vida; y trajeron consigo la dicha imagen de nuestra Señora, Santa María, y la cruz y las santas otras reliquias. Y viniendo huyendo cuando, fuera del camino, llegaron a un río que llaman Guadalupe. Y junto con él estaban unas grandes montañas. Y en esas montañas hallaron una ermita y un sepulcro de mármol, en el cual estaba puesto el cuerpo de San Fulgencio, cuyos huesos están ahora enterrados en el altar mayor de esta iglesia de nuestra Señora Santa María de Guadalupe. Y estos devotos clérigos hicieron una cueva dentro de la ermita, a manera de sepulcro y pusieron dentro la dicha imagen de nuestra Señora, y con ella, una campanilla y una carta y cercaron aquella cueva con muy grandes piedras, y pusieron encima unas piedras grandes y se fueron de ahí.

Y en la carta que dejaron con la imagen, de Santa María estaba escrito cómo aquella imagen de Santa María tenía San Gregorio en su oratorio y que la hiciera San Lucas (21) y cómo San Gregorio la trajera en procesión y cesara la pestilencia; y cómo la envió San Gregorio de Roma a San Leandro, arzobispo de Sevilla, con otras santas reliquias que le envió el Papa San Gregorio; y como fuera allí traída por unos clérigos devotos...

Capítulo IV. De cómo fue hallada y revelada la dicha imagen de nuestra Señora por el milagro del pastor y de lo que entonces acaeció.

En el tiempo que este rey don Alonso (22) reinaba en España apareció nuestra Señora, la Virgen María a

un pastor de las montañas de Guadalupe de esta manera: undando unos pastores guardando sus vacas cerca de un lugar que llaman Halía, en una dehesa que se dice dehesa de Guadalupe, uno de esos pastores que era natural de Cáceres, donde aún tenía su mujer e hijos, halló menos una vaca de las suyas. El cual se apartó de ahí por espacio de tres días buscándola. Y no encontrándola, se metió en unas grandes montañas que estaban río arriba, a su búsqueda; y se apartó a unos grandes robledales y vio que estaba allí su vaca, muerta y cerca de una fuente pequeña.



Y al ver su vaca muerta, se llegó a ella; y moviéndola con diligencia, y no hallándola mordida de lobos ni herida de otra cosa, quedó muy maravillado; y sacó luego su cuchillo de la vaina para desollarla. Y abriéndola por el pecho a manera de cruz, según es costumbre desollar, luego se levantó la vaca. Y él, muy espuntado, se apartó del lugar; y la vaca estuvo quieta. Y luego, en esa hora, apareció ahí visible nuestra Señora la Virgen María a este dichoso pastor y díjole así: «No tengas miedo; pues yo soy la madre de Dios, por la cual el linaje humano alcanzó redención. Toma tu vaca y vete, y ponla con las otras; pues de esta vaca habrás otras muchas, en memoria de esta aparición. Y después que pusieres tu vaca con las otras, irás luego a tu tierra, y dirás a los clérigos y a las otras gentes que vengan aquí, a este lugar donde yo me aparecí a tí; y que cavén aquí y hallarán una imagen mía».

Y después que la santa Virgen le dijo estas cosas y otras, las cuales se contienen en este capítulo, luego desapareció. Y el pastor tomó su vaca, y se fue con ella y la puso con las otras. Y contó a sus compañeros todas las cosas que le habían acaecido. Y como ellos hicieron burla de él, respondiéndoles y les dijo: «Amigos, no tengáis en poco estas cosas. Y si no queréis creerme, creed aquella señal que la vaca trae en los pechos, a manera de cruz», y luego le creyeron.

Y el citado pastor, despidiéndose luego de ellos, se fue pura su tierra. Y por donde iba contaba a todos

cuantos hallaba este milagro que le había ocurrido. Y al llegar a su casa encontró a su mujer llorando, y le dijo: «¿Por qué lloras?». Y ella le respondió, diciendo: «Nuestro hijo está muerto». Y dijole él: «No tengas miedo ni flores: pues yo le prometo a Santa María de Guadalupe para servidor de su casa, y ella me lo dará vivo y sano».

Y luego, en esa hora, se levantó el mozo vivo y sano, y dijo a su padre: «Señor padre, preparaos y vamos para Santa María de Guadalupe». Por lo cual, cuantos allí estaban presentes y vieron este milagro, quedaron muy maravillados, y creyeron después todas las cosas que este pastor decía de la aparición de la Virgen María. Y luego, este dicho pastor llegó a los clérigos y les dijo así: «Señores, sabed que me apareció nuestra Señora la Virgen María en las montañas cerca del río Guadalupe, y me mandó que os dijera que fueseis allí donde me apareció, y encontraríais una imagen suya; y la sacaseis de allí; y le hicieseis allí una casa. Y me mandó que dijese más: que los que tuviesen a cargo su casa, diesen a comer una vez al día a todos los pobres que a ella viniesen. Y me dijo más: que haría venir a esta su casa muchas gentes de diversas partes, por muchos y grandes milagros que ella haría por todas partes del mundo, así por mar como por tierra; y me dijo más: que allí, en aquella gran montaña, se haría un gran pueblo».

Y después que los clérigos y las otras gentes escucharon estas cosas pusieron luego en obra lo que le había dicho este pastor: los cuales, partiendo de Cáceres anduvieron su camino hasta llegar a aquel lugar, donde la santa Virgen María apareció al pastor. Y después que llegaron, comenzaron a cavar en aquel mismo lugar donde el citado pastor les mostró, que le había aparecido nuestra Señora Santa María. Y ellos, cavando allí, hallaron una cueva a manera de sepulcro, dentro del cual estaba la imagen de Santa María, y una campanilla y una carta con ella; y sacáronlo todo allí, con una piedra donde la imagen estaba sentada. Y todas las piedras que estaban al derredor de la cueva y encima, todas las quebraron las gentes que vinieron entonces y se las llevaron por reliquias.

Y luego edificaron ahí una casa de piedras secas y de palos verdes, y la cubrieron de corchas; y pusieron en ella la dicha imagen con la campana y la carta. Y el sobredicho pastor se quedó como guardador de esta ermita, y como servidores continuos de santa María él y su mujer e hijos y todo su linaje. Y sabed que con estas gentes llegaron también muchos enfermos, los cuales, en tocando la dicha imagen de santa María, luego cobraban la salud de todas sus enfermedades y volvían a sus tierras dando gracias al Señor y a la Virgen Santa María por los grandes milagros que había hecho. Y luego que fueron estos milagros publicados por toda España, venían muchas gentes de diversas partes a visitar esta imagen, en reverencia a la Virgen santa María, por cuyos méri-

tos y ruegos nuestro Señor, Dios, tantos milagros y maravillas hacía a los que con devoción la visitaban.

Y como ya el dicho rey don Alonso supiese estos milagros, hubo un escrito que hallaron con la dicha imagen de santa María, y mandó que fuese trasladado en sus crónicas reales. Y poco después hubo una batalla con los moros. Y temiendo ser vencido en ella, prometiéndose el rey a Santa María de Guadalupe, de la cual fue luego socorrido en tal manera que fue vencedor. Y pasada la batalla, vino luego a esta casa de Guadalupe cumplir el voto que había hecho; y trajo muchas cosas de las que se ganaron en la batalla, para servicio de la casa de nuestra Señora. Entre las cuales cosas trajeron muchas ollas de metal que sirvieron aquí mucho tiempo a los peregrinos...

III.— PRIMERA INTERPRETACION

La leyenda de la Virgen de Guadalupe reflejada en los párrafos anteriores, amén de la exquisita belleza, nos ofrece toda una amalgama de aspectos simbólicos que llaman poderosamente la atención. No quiere nuestra afirmación significar que este relato y los que recogen los viejos códices, así como las crónicas posteriores, no estén cuajados de ciertos acontecimientos históricos que pretendan dar a la leyenda guadalupana una impronta de autenticidad. Sin embargo, conforme profundizamos en sus estudios se constata que los hechos reales únicamente coexisten como revestimiento de lo que se manifiesta como *historia mítica*, lo que nos lleva a situar el análisis de lo simbólico como el punto más sobresaliente de este estudio. Lógicamente no vamos a descuidar otros aspectos.

La imagen que se venera en el Monasterio de Guadalupe, según los análisis químicos efectuados por Sebastián de la Torre en 1968, fue tallada en madera de Libano. Es una imagen sedente, con el Niño colocado en la parte contral del regazo, que hace las funciones de *Tronum Dei*. A lo largo de los siglos esta talla ha sufrido distintas restauraciones, que en más de una ocasión se convirtieron en auténticas mutaciones de la imagen. Tras la última y más acertada restauración, llevada a cabo en la década de 1980, las dimensiones de la talla han quedado ligeramente reducidas gracias a la eliminación de tardíos aditamentos, alcanzando una altura total de 59 centímetros. Por otro lado, este último tratamiento ha permitido el conocimiento integral de una imagen que siempre se muestra vestida. Destacan en ella la frontalidad, la nariz recta y el mentón aleniense, los grandes ojos, las posturas hieráticas y una cabeza desproporcionadamente grande en relación con el resto del cuerpo. La morenez de los rostros de la Virgen y del Niño la llevan a su inclusión en el catálogo de las denominadas *Virgenes Negras de la Europa Occidental del siglo XII*. La mano izquierda la presenta entreabierta y caída por encima de la rodilla, en una actitud poco lógica de sujetar al Niño. En el siglo XV la primitiva mano derecha que sostenía la fruta que María mostraba al Niño fue sustituida por otra mano hecha expresamente para sostener el cetro.

Viste la Virgen una túnica de color azul-oliva y un manto de color rojo. El negro es el color de sus zapatos puntiagudos. Se cubre con un velo dorado que le baja desde la cabeza a los hombros. Está sentada en una sede o trono sin respaldo. Su parte posterior fue cortada en el siglo XIV con la finalidad de poder revestir la imagen. En este lado de la espalda se le practicó una oquedad para reducir el peso.

El Niño viste manto verde-dorado y túnica pintada de color rojo. La mano derecha, de plata, que vino a sustituir a la primitiva en el siglo XV, se muestra en actitud de bendecir. La izquierda sostiene el llamado *Libro de la Vida*. La efigie de Cristo mide 33 centímetros de alto y presenta los mismos rasgos arcaicos que hemos observado en su madre (23).

Las características de la talla, en la que se pone de relieve la más sencilla y popular inspiración románica, hacen que la fechemos como de la segunda mitad del siglo XII y que se le atribuya un origen leonés (24).

El estudio artístico de la imagen guadalupana, tal y como se refleja más arriba, entra en franca contradicción con la afirmación que se recoge en el C-1 en el sentido de que el evangelista San Lucas fue el artífice de la talla. Ya de por sí sorprende el hecho de que los documentos más antiguos que narran la invención de Nuestra Señora de Guadalupe, es decir, el C-48 B del Archivo Histórico Nacional y el C-3 del Archivo del Monasterio, silencien este dato de tan primer orden, que sólo se explica por el desconocimiento que de ello tuvieron sus autores. En nuestra opinión se trata de un añadido posterior, ya que aparece por primera vez en el citado códice del siglo XVI, del que más tarde se hacen eco las obras de Diego de Ecija (25), Francisco de San José (26) y Juan de Malagón.

No es nueva esta adición en las narraciones marianas, puesto que lo que se dice para la Virgen de Guadalupe se refleja también en buen número de leyendas sobre imágenes de María a las que la tradición hace salir del taller de San Lucas. Por lo general son leyendas que en este aspecto y en otros muchos obedecen a un mismo arquetipo y que, como atinadamente sugiriera Rovira López en relación con la talla guadalupana (27), tienden a acercar los orígenes de sus imágenes a los propios orígenes del cristianismo. Sucede de esta guisa con las imágenes de Arconada (Palencia), de la Caridad (Huesca), de la Almodena (Madrid), de la Cabeza (Andújar), de la Fuenclisla (Segovia), de Sonsoles (Ávila), de Henar (Cuéllar) y de tantas otras vírgenes peninsulares (28) y europeas, encuadradas en bastantes ocasiones bajo la denominación de *virgenes negras* (29).

Llama la atención que el Padre Ecija al aludir a la «*Virgen María que él (San Gregorio) tenía en su oratorio*» deja sumamente claro «*que se dice haberla pintado el evangelista San Lucas, que era gran médico y pintor*» (30). Luego, en relación a los regalos que el pontífice hace a San Leandro, escribe: «...y usimismo le envió la

imagen de la Santísima Virgen María Nuestra Señora, que él tenía en su oratorio». A decir de los cronistas jerónimos, esta Nuestra Señora recibe culto en Sevilla hasta la llegada de los musulmanes, momento en que los clérigos de aquella ciudad optan por ocultarla en los vericuetos de Las Villuercas, y es, por consiguiente, la misma imagen que, desde el instante de su aparición es venerada en el Monasterio de Guadalupe. Si tomamos por base los escritos de Fray Diego de Ecija resulta sorprendente el constatar la mutación de esta imagen de la Virgen, por cuanto se nos presenta como un icono en los primeros tiempos y se nos muestra como una escultura tras el milagroso hallazgo. ¿Podríamos conjugar ambos extremos aceptando alguna vieja tradición que apunte que sólo la policromía de la talla fue obra del evangelista? O, lo que parece más verosímil, ¿se intuye en los cronistas un intento de significar que la imagen de Guadalupe sea una copia del original, supuestamente pintado por San Lucas, que San Gregorio dona al obispo de Sevilla? Este último interrogante participa de las tradiciones orientales que propugnan la influencia de los retratos atribuidos a San Lucas en la posterior iconografía mariana, como comprobaremos al acercarnos a ellos con algún detalle.

Los estudios históricos sobre San Lucas coinciden en afirmar que éste no conoció a Cristo. Por consiguiente, sus evangelios responden a una información de sus discípulos y de cuantas personas se movieron en su entorno. Y entre estas personas próximas a Cristo destaca con luz propia la Virgen María. Santiago de la Vorágine, en pleno siglo XIII, escribía al respecto: «*Igualmente se tiene por cierto que especialmente San Lucas recurrió a María como arca del testamento, y que la Virgen le proporcionó información abundante, especialmente sobre asuntos que solamente ella conocía, como los relativos a la anunciación del ángel, el nacimiento de Cristo y a otros temas que los otros evangelistas no mencionaron, y de los que únicamente Lucas trata*» (31). Este acercamiento (= conocimiento) del evangelista a la madre de Jesús va a alimentar la leyenda que convierte a San Lucas en pintor de María, leyenda que, como hemos visto y seguiremos viendo, choca frontalmente con la realidad de los hechos. Ya en sí sorprende que en las más críticas biografías de San Lucas no se le menciona otra profesión que la de médico, cuando la lógica llevaría a destacar su faceta artística, máxime cuando, según quiere la tradición, había plasmado en las tablas la figura de la Virgen. Más aún: en los cuadros imputados al evangelista se representa a una María joven en extremo, con el Niño en el regazo, que de ninguna de las maneras concuerda con la imagen de la Virgen que San Lucas debió conocer, cuya edad ya superaba los cincuenta años. Tal observación no pudo contrarrestar la opinión de San Lucas pintor de María, por más que el propio San Agustín negara categóricamente la autenticidad de cualquier retrato de la Virgen (32).

El número de retratos de María hechos por San Lucas, teniendo a ella como modelo, pasaron de cuatro o

siete que se le atribuyeron en los primeros siglos a los más de seiscientos que en la actualidad se dicen salidos de sus manos (33). El más popular de todos es el icono en el que se representaba la Virgen llamada *Hidogitria* o *Panagia Odegitria* (= la que guía), a la que cita en sus escritos el historiador Teodoro a principios del siglo VI. Procedente de Jerusalén, la tabla fue regalada por la emperatriz Eudoxia a Pulqueria, hermana de Teodosio II, quien procedió a colgarla en la iglesia de Odogón, en Constantinopla. Con ocasión de la conquista de la capital por los turcos la imagen desaparece, no sin que antes haya extendido los tentáculos de su influencia hacia occidente, como ponen de manifiesto las muchas copias que se conservan de esta tabla, especialmente desde el siglo XIII, como la de Santa María la Mayor de Roma o la de la catedral de Valencia (34).



Bajo el nombre de *Nicopoya* (= la que da la victoria) se conoce otra supuesta tabla de San Lucas, fechada artísticamente como del siglo VI, que deriva de la Virgen bizantina llamada *Teótochos* (Madre de Dios). Permanece en la iglesia de San Marcos de Venecia desde que los cruzados, que la llevaban a sus combates, la trajeron desde Constantinopla (35). La Virgen se retrata entronizada, sujetando al Niño en su regazo, que hace las funciones de *Tronum Dei*. No se hace necesario insistir en la influencia de este icono sobre las vírgenes sedentes en Magstad del románico y del gótico (36), como pone claramente de manifiesto la propia imagen de la Virgen de Guadalupe. Muy escasa repercusión en la iconografía posterior tienen otras imágenes bizantinas, igualmente achacables a San Lucas, cual es la Virgen conocida por

Blaquermiostissa, que se veneraba en la constantinopolitana iglesia de Las Blaquernas.

Tras este largo paréntesis volvemos ahora al primitivo hilo conductor. Apuntan las crónicas de los Jerónimos referidas al comienzo del trabajo que San Gregorio tuvo en sus aposentos una imagen de la Virgen, y alguna de ellas, como ya se indicara, informa que dicha imagen la ejecutó San Lucas. En cuanto a lo primero, la historia de San Gregorio Magno (540-604) certifica su gran amor y veneración a los iconos, por lo que no es de extrañar que uno de la Virgen se expusiera en la capilla papal. Hasta aquí los autores de los códices se atienen a relatar la historia que ellos conocen, una historia que entre los siglos XIII y XV, llega a los monasterios en manuscritos casi siempre sacados de *La leyenda dorada* del arzobispo de Génova. Quizás por este motivo apenas se encuentran desviaciones entre la narración que Santiago de la Vorágine hace de la rogativa romana con la imagen de la Virgen y aquellas otras que nos sirven los códices guadalupanos e, incluso, la crónica del Fray Diego de Eciija. Sin embargo, es en este capítulo donde Santiago de la Vorágine recoge un aspecto de suma importancia y que la lógica opone a una parte de la leyenda de Nuestra Señora de Guadalupe, cual es la donación a San Leandro de la imagen supuestamente realizada por San Lucas. Dice al referirse a la susodicha rogativa: «... pero quiso que a la cabeza del cortejo, con toda reverencia, se llevase la imagen de la Bienaventurada siempre Virgen María. La imagen que en aquella ocasión presidió las rogativas fue la misma que actualmente se conserva en la iglesia de Santa María la Mayor de Roma; de ella se dice que fue realizada personalmente por San Lucas, que además de médico era pintor, y que guarda un fiel parecido con el rostro físico de Nuestra Señora» (37).

Aún suponiendo que San Isidoro acudiese a Roma a la llamada de San Gregorio, asunto este que escapa al análisis de nuestro trabajo, e incluso aceptando que el pontífice le entregara para su hermano San Leandro una imagen de la Virgen, de ningún modo cabe admitir que dicha imagen fuera la que presidió las rogativas romanas para alejar la pestilencia. Tal imagen, en afirmación de las crónicas escritas con anterioridad a la redacción de los códices de Guadalupe, se conservaba en el siglo XIII en Santa María la Mayor de Roma. La misma es un icono basado en la Virgen conocida como *Odegitria*, famoso retrato en los tiempos de San Gregorio Magno. En el caso de que quisiéramos salvar errores de apreciación histórica, daríamos por bueno que San Leandro recibiera de manos del Papa una copia de la susodicha imagen, cuyo original se supuso hecho por San Lucas. Más aún: el obispo de Sevilla recibiría un icono, a pesar de que los redactores de los códices y los cronistas guadalupanos tengan a bien el convertir el retrato en escultura. Y, por otra parte, muy poco tiene que ver la actual talla de Guadalupe con la *Odegitria*, ya que su parecido la aproxima a la *Teótochos*, imagen que la tradición jamás ha relacionado con San Gregorio.

Sea cual sea la pseudohistoria de la traslación, lo cierto es que los frailes jerónimos dan como seguro que la imagen arribó a la sede de San Leandro, donde fue «tenida en mucha devoción y reverencia en la iglesia de Sevilla» (38) hasta el momento en que se produce la invasión musulmana. No acepta este prolongado descanso de la imagen en Sevilla otra versión de la leyenda. Quiere la misma que la imagen de Guadalupe recabara en la antigua ciudad de Astigi (Ecija), al ser regalada por San Leandro a su hermana Santa Florentina, a la sazón priora de un convento benedictino de dicha ciudad, en la que también regía los destinos episcopales su otro hermano San Fulgencio. Igualmente aquí los moros obligan a poner tierra de por medio y a huir con la imagen de la Virgen y con los huesos de San Fulgencio, que también ocultaron en Las Villuercas. No está de más el apuntar las sorprendentes coincidencias de las leyendas de la Virgen de Guadalupe y de Nuestra Señora del Valle, patrona de Ecija, cuyo santuario primitivo fue igualmente regido por los frailes jerónimos (39).

Refieren brevemente los códices las andanzas de los clérigos sevillanos, trayendo consigo, al decir del C-1, «la dicha imagen de Nuestra Señora, Santa María, y la cruz y las otras santas reliquias» a la búsqueda de un lugar propicio para su ocultación. El sitio elegido está a la vera del río Guadalupe (40). No existe coincidencia a la hora de dilucidar el escondite de la imagen. El códice del Archivo Histórico Nacional apunta que fue introducida en una cueva en forma de sepulcro que construyeron los clérigos de Sevilla. Por su parte, el C-1 del Monasterio es más explícito e indica que los fugitivos se toparon con una ermita y en su interior hicieron una cueva «a manera de sepulcro y pusieron dentro la imagen de Nuestra Señora». El resto de los códices se expresa en semejantes términos. No obstante es Fray Diego de Ecija quien más se detiene a pormenorizar: «...hallaron como una ermita pequeña, las paredes hechas de piedra seca y cubiertas de corcha y mal reparada, que debiera ser hecha de algunos ganaderos, que por allí cerca andaban, y estaba dentro una como sepultura de piedra y mármol, según que las semejantes por muchos lugares se suelen hallar» (41).

(5) Ha sido transcrito por Fr. Germán Rubio: *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe*. Barcelona, 1926, pp. 15-22.

(6) La transcripción íntegra de este documento ha sido hecha por Fr. Isidoro Acemel: *Monasterio de Guadalupe*. 1. (1916), pp. 16 ss.; 2 (1916), pp. 40 ss.; 4 (1916), p. 70 ss.; y 8 (1917), pp. 184 ss.

(7) GARCIA, Sebastián O. F. M., da para este manuscrito la tardía fecha de últimos del siglo XVI, lo que parece estar en contradicción con la característica de la letra utilizada por amanuense: «La Virgen de Guadalupe en el marco de una leyenda medieval», en *Guadalupe (Revista de Santa María de Guadalupe)*, n.º 688 (1984), pp. 184 ss.

(8) GARCIA, 10, nota 1.

(9) Fol. 14.

(10) *Op. cit.*, 36.

(11) ROVIRA, 280-281.

(12) ROVIRA, 281.

(13) LOPEDO, Tomás Guzmán, 1597.

(14) *Venida de la Soberana Virgen de Guadalupe a España, su dichosa invención y de los milagrosos favores que ha hecho a sus devotos*. Lisboa, Pedro GRAEENBEECK, 1631.

(15) *Historia de Nuestra Señora de Guadalupe y algunos milagros suyos, ilustrada de algunas devotas meditaciones*. Salamanca, 1672.

(16) *Historia universal de la primitiva y milagrosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe*. Madrid, Antonio MARIN, 1743. *Milagros nuevos, obras de la Omnipotencia conseguidas en este presente siglo por intercesión de María Santísima, Madre de Dios, a ruegos de sus devotos, en su milagrosísima imagen de Nuestra Señora Santa María de Guadalupe*. Madrid, Antonio MARIN, 1766.

(17) *Monumenta antiquitatum marianarum in imagine vetustissima, vulgo Gregoírana, S. Agustino romano depicta, integerrimae Virginis Deiparae de Guadalupe Codnensis*... a Joanne Frederico Luca, Comite Sapacha Bercea, Tipis Coll. Regii Varsov. Soc. Jesu, 1721. Una reproducción fásimil, con estudio introductorio de Nicolás Sánchez Prieto, se ha publicado bajo el título *Regalo de Guadalupe al Papa*. Madrid, 1982.

(18) RUBIO. *Op. cit.*, pp. 15-22. Hace una transcripción, en algunos puntos poco afortunada, de este códice.

(19) Copiamos la transcripción de Fr. Isidoro Acemel. *op. cit.*

(20) Los puntos suspensivos que empleamos en la copia del texto aludirán a supresiones que no inciden en la comprensión ni en el significado de la leyenda.

(21) La referencia a San Lucas no se recoge en el códice del A. H. N.

(22) El códice del A. H. N. dice que «Este fue el oncenno».

(23) La descripción artística de la imagen puede seguirse en: GARCIA, Sebastián (Guadalupe, cita de arte y de fe). Barcelona, 1985, pp. 12-13 y GARCIA MOGOLLON, Florencio Javier (*Imaginería medieval extremeña. Esculturas de la Virgen María en la*

NOTAS

(1) Una edición de la obra del Padre Ecija, preparada e introducida por Fr. Arcángel Barrado, fue publicada en Cáceres en el año 1953. El título de la misma responde a *Libro del Monasterio de Guadalupe*.

(2) ROVIRA LOPEZ, Elisa: «La Virgen de Guadalupe en las leyendas medievales», *Guadalupe (Revista de Santa María de Guadalupe)*, n.º 673, nov.-dic., 1984, p. 292. La referencia exacta se halla en el folio 14 del C-70.

(3) *Ibid.*, fol. 5-6.

(4) ROVIRA, 280.

provincia de Cáceres). Cáceres, 1987, pp. 88-89. Su descripción es anterior a la última de las restauraciones.

(24) GARCIA MOGOLLON, 89.

(25) *Op. cit.*, 37.

(26) *Op. cit.*, 288.

(27) *Op. cit.*, 285.

(28) MANFREDI, Domingo: *Santuarios de la Virgen María en España y América*. Madrid, 1954.

(29) HUYNEN, Jacques: *El enigma de las vírgenes negras*. Barcelona, 1977.

(30) *Op. cit.*, p. cit.

(31) *La leyenda dorada*, II. Madrid, 1990, p. 675.

(32) RAMOS PERERA: *Las creencias de los españoles. La tierra de María Santísima*. Madrid, 1990, pp. 87-88.

(33) TRÉNS, Manuel: *Iconografía de la Virgen en el arte español*. Madrid, 1946, pp. 14 ss.

(34) GARCIA MOGOLLON, 11.

(35) Las vírgenes guerreras se prodigan durante la reconquista peninsular siguiendo la tradición oriental.

(36) GARCIA MOGOLLON, 12.

(37) *La leyenda dorada*, I, 168.

(38) ECIIJA: *Op. cit.*, 41.

(39) CALDERO MARTIN, Fernando: «Del Valle a Guadalupe», en *Guadalupe*, Julio-Agosto, 1965; pp. 845-847.

(40) Diverseas son las opiniones de los filólogos e historiadores sobre el origen del vocablo Guadalupe. Para unos procede de *guad* (río), *al* (arriete) y *lub* (cascajo negro), términos árabes que en su conjunto equivaldrían a *río que arrastra cascajo negro*. Otros, entre los que se encuentra la mayor parte de los estudiosos franciscanos del Monasterio, se inclinan por un originario *Guad al lubben*, con significado de *río escondido*, en clara alusión a la ocultación y al hallazgo de la Virgen. Los cronistas jerónimos configuraron el vocablo mediante un componente árabe, *Guad*, y otro latino, *Luperum*, con el lógico resultado de *río de lobos*. El erudito Terrón Albarrán opina que la etimología es netamente árabe: *Río de Lub*, apuntando que Ibn Lub fue un seguidor del caudillo rebelde Marwan (*Albarrán*, nr. 39 y 39. Cit. MAJADA NICLA, José Luis: *Morena Extremadura*. Madrid, 1988, p. 40, nota). No faltan interpretaciones menos conocidas, aunque más aventuradas, cuales son las que se inclinan por una derivación del latín *petra/lapis* (= río sobre piedras) o de *lux* (= río de la luz o río sagrado), así como del celta *lug*, haciendo venir el nombre en este caso de un dios del panteón indígena cuyo culto se había manifestado en aquel punto.

(41) *Op. cit.*, 41.

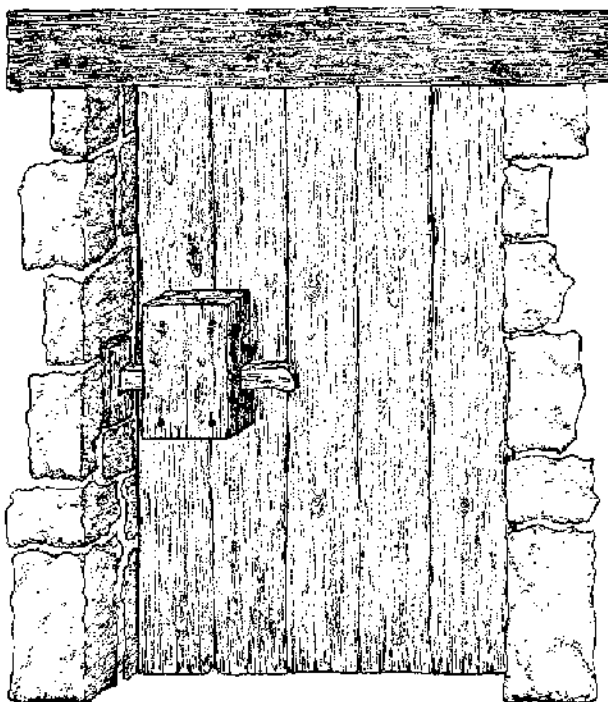


LLAVES DE MADERA

Ignacio Sanz

En la actualidad casi todas las llaves son de hierro, como las cerraduras. Aunque también aquí el plástico magnético comienza a imponerse. Pero el propósito de este artículo, necesariamente corto, es hablar de las llaves de madera. Porque también las hay. Cada vez se usan menos, pero hasta los años sesenta eran frecuentes tanto en las puertas de los huertos circundados con pequeñas paredes de piedra, como en las puertas de portadas o cerramientos ajenos a la casa, utilizados para guardar leña o para cuidar unas gallinas.

La puerta que en esta ocasión nos sirve de referencia es la de un huerto situado en Lastras de Cuéllar, Segovia; se trata de la única puerta que todavía (1993) conserva llave de madera. Pasemos a su descripción.

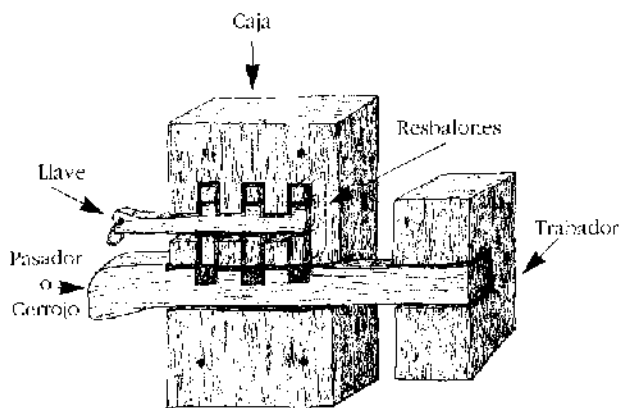


Aspecto exterior de la puerta

En el centro lateral izquierdo de la hoja lleva sobrepuesta, a modo de caja, un zoquete de madera más alto que ancho, en cuyo interior hay tres ranuras verticales que alojan los resbalones. En horizontal, le atraviesa un pasador o cerrojo cuyo extremo llega hasta un tronco de madera ubicado en la pared; de este modo la puerta queda cerrada ya

que los resbalones encajan en las ranuras del propio pasador, inmovilizándolo.

Unos cinco centímetros más arriba la caja presenta un orificio horizontal, que discurre paralelo al pasador aunque no atraviesa la caja, destinado para la llave. La función de la llave, que cuenta con tres dientes, es subir los resbalones liberando al pasador.



Vista interior de la cerradura

El pasador y la llave no deben sacarse simultáneamente. Al menos uno de los dos ha de estar siempre puesto ya que si no los resbalones se bajarían hasta el final de las ranuras impidiendo luego la practicabilidad del pasador.

Tanto la puerta como la caja son obra de un viejo carretero ya desaparecido llamado Julián Peláyo. Su ejecución data hacia 1930; la madera empleada en puerta y caja es de pino negral que se encuentra visiblemente deteriorada por los efectos de la intemperie. El pasador y los dientes son de madera de roble, y la llave de encina.

Tanto la concepción de la caja como la llave son un testimonio más del ingenio humano que en tiempo de escaseces y limitaciones materiales pone de manifiesto su sentido práctico y sus dotes creativas.

NOTAS

En una reciente visita al Museo Etnográfico de Barca, Soca, comprobamos que cuenta también con una cerradura y la consiguiente llave de madera, si bien, presentan una pequeña variante

con relación a la de Lastras ya que sólo tiene dos resbalones; a la caja o cerradura la denominan candeja según se recoge en *"Etnografía Sorianá. Museos etnográficos rurales"* de Juan José Ruiz Ezquerro. Diputación de Soria, 1991.

Los datos esenciales de este artículo nos los proporcionó el dueño de la llave, Don Fructuoso Fernán Velasco, nacido en 1910 en Lastras de Cuélar. Los dibujos son de María Jesús Martín sobre boceto previo de Eliseo López Cerezo.



EL BREVE CANCIONERO DE LA TÍA PETRA. (MIRANDA DEL CASTAÑAR. SALAMANCA)

Manuel Garrido Palacios

*Miranda se sube al monte,
al valle baja La Alberca,
allá a lo lejos, Las Hurdes,
y a la mitad, Las Batuecas.*

Llamo a su puerta. Nadie acude. Mi voz llena la calle de «¡Petra!». Los balcones se abren para ver quién es. Vecinas asomadas repiten a coro: «¡Petra!», y aseguran: «Está dentro», e insisten: «¡Petra! ¡Petra!». Lluve. Pasa un pájaro perdido a guarecerse. Ladra un perro. Me arrimo a la fachada. Instantes después unos pasos por la escalera anuncian su presencia; viene diciendo: «A que es Manolo». Los aleros de las casas se rozan, se dan la teja, «y se pasan los novios a veces de unos a otros», dice ella, que tiene puesto al fuego un puchero de Tamames «porque mantiene la comida caliente aunque la aparte; yo vivo con mi chimenea, mi hambre, mi nieta y mi hija; he tenido mucha suerte. He ido a Salamanca, a Madrid y a Castellón, pero me gusta más esto por la tranquilidad». Miranda, vieja cabeza de Condado, es también el milagro de la arquitectura sin arquitecto: piedra y adobe, plomo y nivel, de los bordados, de la chacina, de los trajes, de las canciones, buena parte en la cabeza de esta mujer sacada de un cuadro antiguo, que las canta haciendo pausas por el ahogo «¡a mi edad!», y por darme tiempo a que las escriba:

ROMANCE DE FERNANDO E ISABEL

*Un castillo hay en Castilla,
todo él de piedra es,
y dentro vive una niña
cuyo nombre es Isabel,
que no la quieren sus padres
darla a duque o a marqués,
que no pueden compararse
con el reino de Isabel.
Estando un día jugando
al juego del alfiler
se le presenta Fernando,
guapo mozo aragonés,
y le dice muy bajito:
-Media España mía es,
y si te casas conmigo,
esa media te daré.
-Como otra media es mía,
puesta que ya nos queremos,*

*en cuanto nos case el cura,
es España reinaremos.
Al tiempo de estar casando,
entra Cristóbal Colón,
y de regalo de bodas
medio mundo fue y les dio.*

Las variantes que se aprecian en otras versiones de este romance más parecen arreglos de los informantes, que, al conservar en la memoria la ristra de versos, los someten a los cambios de su propia evolución lingüística, de su gusto por las palabras; pura adaptación a la lengua viva. La que Angel Carril (1) recoge en 1982 de Asunción Sastre, de Salamanca, empieza con:

*En Castilla hay un castillo
que todo de piedra es...*

y termina:

*Cuando se estaban casando
llegó Cristóbal Colón,
como regalo de bodas,
medio mundo les donó.*

Matices puntuales que a veces afectan al relato de tal forma que parece otro por la sustitución de personajes. Esto ocurre, por ejemplo, en una seguidilla de Alosno, Huelva, de las que el pueblo llama bíblicas, que dice:

*A Betsabé en el baño
la vio el rey David,
no quedó tan prendado
como yo de ti.
Porque tú eres
el hechizo y encanto
de las mujeres.*

Y en el rodar de los días y de las voces lo mismo se canta:

A la Isabel en el baño...

La tía Petra dice que tiene «cuatro duros y medio de edad, porque cuatro duros a veinte reales ¿cuántos son?». Si abre su balcón y alarga el brazo alcanza el balcón de enfrente, y por el aire que media circula la sal, la pinza, el perejil, la hebra, la vida.

*Manolo mío, tú bien lo sabes,
que desde niña te amaba yo,
tú me mirabas, yo te abrazaba*

por los cristales del mirador.
 Tú me fingías que me querías
 y era burlarte de mi pasión.
 Manolo mío, a mí me han dicho
 que por tres meses te vas de aquí,
 esos tres meses serán tres siglos
 Manolo mío, llévame a mí.
 Yo soy florista regando flores
 de mil colores para vender,
 y yo las riego con agua dulce,
 por eso ellas huelen tan bien.
 Allá arribita hay un cadáver,
 que no se sabe de quién será,
 seguramente que es de Manolo
 que se haya muerto de soledad.
 Ay, Manuel, Manuel, déjate querer,
 que es una delicia el tener mujer.
 El tener mujer, el saber amar,
 ay, Manuel, Manuel, déjate adorar.

En la canción que sigue dice «arriero» y «arriero». Al repetirla veo que cambia los vocablos de sitio sin regla fija, por lo que interpreto que no pasa el hecho de pura circunstancia (2).

ROMANCE DEL ARRIERO

Caminito de la arena
 caminaba un arriero,
 buen zapato, buena media,
 buen bolsillo de dinero.
 Siete caballos llevaba,
 ocho con el delantero,
 nueve se pueden contar
 con el de la silla y freno.
 Al revolver de una esquina,
 siete quintos le salieron:
 —¿A dónde caminan quintos?
 —¿Dónde va el arriero?
 —Camino para La Mancha
 con un encargo que llevo.
 —A La Mancha vamos todos,
 que no llevamos dinero.
 —Por dinero no lo hagáis,
 jadelante compañeros!,
 que llevo yo más doblones
 que estrellitas tiene el cielo,
 que arenitas tiene la mar
 y hormigas un hormiguero.
 Al llegar a una cantina,
 echan vino y beben luego,
 y el primer vaso que echaron
 se lo dan al arriero.
 —Yo no bebo de ese vino
 porque me huele a veneno,
 que lo tome el rey de España
 aunque reviente yo luego.
 Siete soldados que iban
 siete sables descubrieron,

él también descubrió el suyo,
 que era de un brillante acero.
 De los siete mató cinco,
 que dos salieron hayendo.
 La cantinera da voces
 por si le oyeran al pueblo.
 Acudió el señor alcalde,
 prenden al arriero,
 que le sentencian a muerte
 para el sábado primero.
 Le escribió una carta al rey
 contándole los sucesos,
 cada renglón que leía
 lo iba contradiciendo:
 —Así como mató cinco,
 hubiera matado ciento,
 cinco reales para el mozo
 es lo que existe en el reino,
 y dos pa la cantinera
 por el vino que bebieron.

Suceso tan viajero en la tradición oral, se recoge en diversos romances, como el de Cossío: «El arriero y los ladrones», con ligeras variantes. Fernández Núñez sitúa la escena «por los lugares de la gran paramera, hacia los caminos de Sahagún», y, citando a Quadrado, justifica las malandanzas donde el arriero es protagonista porque «vinieron grandes partidas de bandoleros y asaltaron los campos y extremaron los robos y poblaron los montes [...] los reyes intentaban restablecer la paz en las comarcas de Sahagún y guardar la frontera de León [...] relatan los cronistas la extraña y temeraria conducta de estos malhechores, que a altas hora de la madrugada requerían a señores de fortalezas y dueños de hosterías para maltratar doncellas y hurtar las joyas [...] sorprendían a los caballeros en caminos y veredas para desvalijarles». Anota dos versiones leonesas, ambas parecidas en su comienzo a la cantada por la tía Petra, pero con desenlaces distintos, fruto de lo que rueda el canto en el río de las repeticiones:

EL ARRIERO DE BEMBIBRE

1

Por camino de Bembibre
 se pasea un caballero;
 buen zapato, buena media,
 buen bolsillo con dinero.
 Ocho machos arreaba,
 nueve con el delantero,
 y diez se pueden llamar
 con el de la silla y freno.
 Al revolver de una esquina,
 cuatro amigos le salieron.
 —¿Pa dónde camina el mozo?

¿Pa dónde va el arriero?
 —Yo camino pa La Mancha.
 —Adelante, compañeros,
 a La Mancha ya no vamos,
 que nõ tenemos dinero.
 —Por dinero no asustarse;
 adelante, compañeros,
 que tengo yo más doblones
 que estrellas hay en el cielo.
 A la llegar a una venta,
 una pintica pidieron.
 El primer vaso que salga,
 salga por el arriero,
 salga por el rey de León,
 que es muy poderoso y bueno.
 Hicieron una descarga
 y tres cayeron al suelo,
 y dos de los que quedaban
 le mataron al arriero.

II

Por camino de Bembibre
 se pasea un arriero;
 buen zapato, buena media,
 buen bolsillo con dinero.
 Ocho machos arreaba,
 nueve con el delantero,
 y diez se pueden llamar
 con el de la silla y freno.
 Tras de una encrucijada
 tres ladrones le salieron.
 Unos eran de Sahagún,
 y otros, montañas del Bierzo.
 Sujetáronle entre todos
 y una pintica pidieron
 por los reyes de León
 y los infantes del Bierzo.
 —Tú has de darnos la doncella.
 —La doncella no la tengo,
 la doncella está en el castillo
 del señor de los Romeros.
 Robaban a la doncella
 los amigos del arriero
 y luego juntos caminan
 pal lado del monasterio.
 —Déme usted la niña blanca,
 el señor de los Romeros.
 —Yo no doy la niña blanca,
 que pronto hará casamiento.
 Cogiéronle de la mano
 y pronto muerto le hubieron.
 —¿Por quién tañen las campanas?
 —Por el señor de estos reinos,
 que lo furtaron anoche,
 hombres de sillas y frenos.

Hay versiones de este romance que son pura insinuación, sea porque el cuento quedó inconclu-

so al ser transmitido o porque el desenlace es tan obvio que el transmisor eliminó las bravatas de «mató a tantos» para que el oyente participara, tal es el caso de la recogida por Concepción Martín a Joaquín Morán, de ochenta y tres años, en el pueblo leonés de Matueca de Torío:

Por las calles de Bembibre (Verín)
 se pasea un arriero,
 buen zapato, buena media,
 buen bolsillo de dinero.
 En el volver de una esquina,
 siete quintos le salieron.
 —¿Dónde caminas buen mozo,
 dónde va el mozo arriero?
 —Camino para La Mancha
 con un recaído que llevo.
 —A La Mancha vamos todos
 como buenos compañeros.
 De los siete que aquí vamos
 ninguno lleva dinero.
 Por dinero no afligirse,
 ¡Adelante compañeros!,
 llevo yo aquí más doblones
 que estrellitas tiene el cielo.
 Ellos, como eran ladrones,
 se miraron, se rieron.

Digo a la tía Petra algunos de estos datos y ella añade que «los arrieros no sólo llevaban de pueblo en pueblo mercancías, sino mensajes, sucesos, canciones; contaban aquí lo que pasaba allí antes de que llegaran las crónicas y por eso cada quién lo entiende y repite a su modo y conveniencia, porque en el fondo de todas las cosas que contamos y cantamos estamos nosotros».

BAILE PICAO

Dicen que he robado el cáliz,
 anda, mi niña,
 Jesús, qué mentira es esa.
 Desde que me bautizaron.
 anda mi niña,
 no he vuelto a entrar en la iglesia.
 Lo que he quitado
 con este mandil,
 lo que te haga falta,
 mándalo a pedir,
 mándalo a pedir,
 mándalo a buscar,
 lo que te he quitado
 con este dedal.
 Dicen que nací llorando
 anda, mi niña,
 yo digo que así sería.
 Sin los brazos de una madre,
 anda, mi niña,
 cualquier hijo lloraría.

*Allí vi a mi madre,
 que está en la estación,
 a coger el parte
 al gobernador,
 al gobernador,
 la guardia civil,
 ya está aquí mi madre,
 que ya va a venir.
 Si mi madre me viviera,
 anda, mi niña,
 cómo se murió, Dios mío!,
 otro gallo me cantara,
 anda, mi niña,
 no me digas que no quiero,
 anda, mi niña,
 que a mi me hieres el alma,
 que yo no puedo salir,
 porque me riñen en casa.*

Víctor Pavón «Perucho», gaitero y tamborilero de Miranda —como Bartolo de Lagunilla, Titón de Mogarraz o el Guinda de La Alberca— recuerda, de cuando se ponían serones de esparto a los burros de los arrieros, la historia de la mujer de uno de los artesanos a la que el pueblo sacó estas coplas:

*La mujer del seronero
 ole ya, ole ya,
 se ha querido descasar,
 que por no tener dinero
 ole ya, ola ya,
 se ha tenido que aguantar
 ole ya, ola ya,
 vivir con el seronero.
 Ole que me gustan
 las del velo blanco
 las que van a misa
 las que rezan tanto,
 ole que me gustan
 las del velo verde
 las que van a misa
 las que luego vuelven.
 Ole galipún, galipún.
 seronero,
 ole galipún, galipún
 no hay dinero.
 Por la carretera arriba
 ole ya, ole ya,
 ya no se puede pasar,
 porque ha dicho el señor cura,
 que es un pecado mortal.
 Cuando te levantas cantas,
 ole ya, ole ya,
 que riegas las azucenas
 y hasta los canarios cantan
 de ver tu cara morena.
 Dicen que la golondrina,
 ole ya, ole ya,
 tiene la pechuga blanca,
 y yo digo que la Virgen*

*fue concebida sin mancha.
 Anda vete que no quiero,
 ole ya, ole ya,
 contigo conversación,
 la que te he dado me pesa,
 eso bien lo sabe Dios.
 Unos dicen que son verdes,
 ole ya, ole ya,
 otros que azules tus ojos,
 pero yo sé por la salve
 que son misericordiosos.
 Cuando te vi te miré,
 ole ya, ole ya,
 por debajo del sombrero,
 como no te dije nada
 pensarías que no te quiero.
 Porque te quiero me llevan,
 ole ya, ole ya,
 a vivir a otro lugar,
 como si la ausencia fuera
 tormentito de olvidar.
 Ole que me gustan
 las del velo blanco
 las que van a misa
 las que rezan tanto,
 ole que me gustan
 las del velo verde
 las que van a misa
 las que luego vuelven.
 Ole galipún, galipún
 seronero,
 ole galipún, galipún,
 no hay dinero.*

«Hay dos Antonios santos —sigue la tía Petra—, uno chacinero, al nacer el año, ¡vaya matanza la nuestra!, y otro casamentero, por junio, y los dos son muy buenos; lo mismo a uno que a otro le puede pedir novio la mocita. ¡Vaya que sí!». Nombraba a otro Antonio, Antonio Cea, «que tanto quiere a este pueblo; la última vez que vino fue...; le gustaban la procesión nocturna, el ofertorio y el ritual de la bandera, que tan bien se le daba; una fiesta digna de ver, y no se crea que es de hacer tres días, que ya Hernán Cortés la presidió en su tiempo, que lo sé yo, ¡vamos!».

COPLAS DEL CORDON

*A tejer el cordón vamos
 hermostísima azucena,
 al prioste y mayordomos
 le damos la norabuena.
 El cordón ya está tejido,
 lo vamos a destejer,
 con la ayuda de María
 bien lo podemos hacer.
 Disculpe el gran auditorio,*

*las faltas que haya advertido,
la culpa no ha sido nuestra,
el gracioso la ha tenido.*

De la puntilla a mano que llena las tardes pueblerinas le piden «no sé cuántas muestras», pero su expresión natural es el cante: lo regala. El hule de la camilla lo presiden dulces caseros, rico amasijo de harina, azúcar y huevos. Ella pregunta a cada poco si gusta o no el convite, se lleva la mano a la cabeza, se ajusta el pañuelo, se ríe e inicia otra canción:

LA TORTOLITA

*Eres como la nieve
que cae a copos
y por eso te quieren
tanto mis ojos.
Cómo llueve,
qué serenita cae la nieve,
que el aire cierzo
la detiene.
Anda vete que es tarde,
querido dueño,
que para mí en el mundo
ya no hay consuelo.
Anda vete, que es tarde,
dueño querido,
no sabes con el ansia
que te lo digo.
Serranita,
como la triste tortolita,
por esos montes
perdidita,
de rama en rama
va solita.
Porque no te he querido,
dices ahora,
que no te has acordado
de tal persona.
Si quieres que te quiera
me has de dar antes,
jubón de terciopelo,
cruz de diamantes.
Si quieres que te quiera,
dame confites,
que ya se me acabaron
los que me diste.
Si quieres que te cante
ricos cantares,
úntame con tocino
los paladares.
Cómo quieres que tenga
la cara blanca,
si soy carbonerito
de Salamanca.
Cómo llueve,*

*qué serenita cae la nieve,
que el aire cierzo
la detiene.*

Canta, cuenta, recita, pone café, llama a las vecinas, a la practicante para que la pinche; no para:

LLEVAS EN TU MANTEO

*Llevas en tu manteo
un repicoteo
morena y olé,
que con él vas robando
los corazones,
los corazones.
Anda vete que es tarde,
querido dueño,
que para mí en el mundo
ya no hay consuelo.
Porque no te he querido,
dices ahora,
que no te has acordado
de esta persona.
Si quieres que te cante
ricos cantares,
úntame con tomillo
los paladares.
¿Cómo quieres que tenga
la cara blanca,
la cara blanca,
si soy carbonerita
de Salamanca?
Eres como la rosa
de Alejandría,
de Alejandría,
colorada de noche,
blanca de día,
blanca de día.
Llevas en tu manteo...*

LA MI MORENA

*Aunque vivo junto al charco,
no me arrojo a la laguna,
aunque soy hija de un pobre
no me cambio por ninguna.
La mi morena
va con salero,
a buscar agua
al pozo nuevo
de la laguna,
la mi morena
va con la Luna.
La luna cuando va llena,
no lleva tanto rigor
como lleva mi morena
cuando va a misa mayor.*

*La mi morena,
 la quiero tanto,
 que ella se acuesta,
 yo me levanto,
 yo me levanto,
 la mi morena
 la quiero tanto.
 Médicos y boticarios
 no van a misa mayor,
 porque dicen los difuntos:
 «Ahí está quien me enterró».
 Mucho te quiero,
 más te quisiera,
 si fueras rosa
 de Primavera,
 de Primavera,
 de Alejandría,
 mucho te quiero,
 paloma mía.
 A misa de doce fui,
 no vuelvo a misa de doce,
 puse los ojos en ti,
 los quité del sacerdote.
 Cuando te vi te miré
 por debajo del sombrero,
 como no te dije nada
 pensarás que no te quiero.
 Si supiera que en el mundo
 se vendían corazones,
 fuera yo a comprar alguno
 porque el mío está en prisiones.
 Y a la una y a las dos
 y a las tres que se remata,
 mi corazón ¿quién lo compra,
 despreciado de una ingrata?
 Manojitos de alfileres
 me parecen tus pestañas,
 cada vez que te las miro,
 me los clavas en el alma.*

Recuerdo la versión de Alosno:

*Manojitos de alfileres
 son tus pestañas,
 cada vez que me miras,
 me los enclavas.*

EL AMOR RENDIDO

*A orillas de una fuente,
 una zagala vi,
 con el ruido del agua,
 yo me acerqué hasta allí,
 oí una voz que decía:
 —¡Ay de mí, ay, de mí, ay, de mí!
 Como la vi solita,
 le declaré mi intención,
 ella se quedó turbada,
 que nada me contestó.*

*Yo dije para mí entonces:
 —¡Ya cayó, ya cayó, ya cayó!
 Yo me he subido a un árbol,
 varias flores corté,
 se las puse en su seno
 y en mis brazos la estreché,
 y entonces dijo la niña:
 —¡Y otros tres, y otros tres, y otros tres!
 Y al despedirme de ella,
 tres abrazos me dio,
 se despidió diciendo:
 No me olvides, por Dios,
 ya sabes que el amor mío,
 sólo en ti, sólo en ti se rindió.*

Una catalogación del material folklórico de Miranda del Castañar nos daría, sin incluir el imprevisible repente de la tía Petra:

1.—Danzas, acompañadas de gaita, tamboril y castañuelas: Picao serrano y Charrada —dos versiones— para bailar parejas. El Cordón, seis mozas del Ramo. Paleo y Danza, parejas.

2.—Toques de gaita sola se conocen los del tío Jere, al que se le llama «El alba», el del tío Sam y el del tío Víctor aparte de las versiones para flauta y tambor de todas las melodías que pudieran cantarse. El acompañamiento con el tambor lo hace Víctor lo mismo dando en mitad del parche que en los bordes de madera, según le venga bien a la expresión, a veces casi imperceptible, otras, con toda la fuerza que saca de sus años.

3.—Cancionero: La subida de la Virgen de la Cuesta. El Viernes Santo y Domingo de Resurrección. Navidad (las doce palabritas). Alborada de Santa Agueda. Los siete sacramentos. De bodas: Las vísperas. De cortejo y otras: La canción de Palmira. La Tortolita. Caminito de la arena. Como vives en alto. Manolo mío. Manuel. María del Carmen era guapa. Entre pinos y arcipreste. He conseguido un empleo. En la mano tengo un pájaro. María Antonia no subas al campanario. Y nanas «para dormir a niños rezongones».

4.—Pueblo rico en «labores de abuela, de las que ya no llevan las mocitas, con trajes de mujer de diario, domingo, zagalejo, manteo, gro, carmesí y viuda; el de gro es porque el género se llama así; se pone para las bodas. Es severo, elegante, lleva mantilla de lentejuelas y abremancs. Se usa igual para actos religiosos. Así se reviste el quién, así la importancia que da a lo que haga. El traje amarillo para el día de San Juanito y el de San Antonio. También hay faldas azules y rojas, más bien para la tarde. El de manteo es el más antiguo del pueblo, para las fiestas, los casorios y las misas, liso para diario, con adornos para días señalados. El jubón —o jugón— vino a sustituir al sayuelo para cosas serias, como testamentos. Las

mujeres llevan adornos al cuello que son relicarios. Los pendientes que lucen son lisos, de madeja, de miriñaque, de abanico, de piedra, de pico. Yo tengo unos que llevarán cien años en casa y ahí están. Trajes de hombre están los de zagalejo, calzón, bombacho, mozo de Ramo, danzarín y diario. El de bombacho, con capa de paño, polaina y faja. Lo mismo se usa para ir al campo que para misa y entierros. Botones de oro cierran el cuello. El sombrero se lleva sobre el pañuelo. El mozo lo lleva de Manila y cruzado». Un cantar de los novios a las novias dice así:

*A Salamanca he de ir
y allí te voy a comprar...
...como digo unos pendientes
también digo un gran collar,
un pañuelo de Manila
y una seda de colgar.*

Ya que en el vestido estamos, le leo un párrafo de las pragmáticas de Felipe III que dicen que «ninguna persona pueda vestir brocado, tela de oro ni plata ni de seda ni con mezcla de los dichos metales ni ningún género de bordado, recamado de seda o cualquier labor hecha con bastidor» (3). Ya con Felipe IV, andando los años 1637-39, se manda que «ninguna mujer de cualquier estado y calidad que sea, pueda traer ni traiga guardainfante [...] ni jubones que llaman escotados». Ella se me queda fija, preguntándose a qué vienen asuntos tan añejos, qué hago yo con las pragmáticas encima o quienes son Felipe III y IV.

*A casa de tu tía,
mas no cada día.*

Llueve en Miranda. Hace tres días que pasa un pájaro a guarecerse y que ladra un perro. «Hace tres días que no para de llover», dice la tía Petra. Tres días son la «breve eternidad», del poeta Salas Dabrio. A ella le gusta verme aquí, tarde a tarde, sobre su suelo de tablas, callado, escuchándola. Hoy me va a decir el Romance de los Mozos de Monleón (4). «Ya que tiene interés, mejor estaremos en el brasero. Subir a Miranda nada más que para escucharme estas cosas tiene mérito. A ver si esta cabeza mía lo recuerda entero y no se me va de vacío, que luego vienen los lamentos y tiene que volver, con lo lejos que está este pueblo. Yo me sé el romance por una mujer de Lagunilla, que me lo enseñó, y ella por otra y así hasta sabe Dios, que estas cosas no nacen un día fijo, sino que van naciendo un poco cada día conforme se cantan, ni son un invento de nadie en particular, sino de todos, ¿entiende?; son como los guisos, que cada cual le pone su toque, su gracia. A lo mejor digo una palabra cambiada, pero el fondo es el mismo». Arranca con el romance, tropezca en algún verso y hace largos patrones

atenta a un punto imaginario, como si buscara un no sé qué en el tiempo que no vuelve:

*Los mozos de Monleón
se marchan a arar temprano,
llegan pronto a la Joriza
a remudar con despacio.
Al niño de la Velluda
el remudo no le han dado:
-A la Joriza he de ir
aunque vaya de prestado.
-Permita Dios que te traigan
en vez de andando en un carro,
los trapos y las albarcas
de los siniestros colgando.
De Monleón salen tres,
de la Alberguería cuatro,
uno de la Herguijuela,
ocho mozos muy gallardos.
Ya cogen los garrochones
y van Las Navas abajo
preguntando por el toro
que aún tienen encerrado.
A la mitad del camino
les sale un vaquero al paso:
-¿Qué tiempo tiene ese toro?
-Cumplidos los ocho años;
pero ninguno le entréis,
que es un torito muy sabio,
que la leche que mamá
yo mismito se la he dado,
ha brincado tres corridas
y con la que brinque, cuatro.
-Que así sea o que no sea,
ya venimos preparados.
Se presentan en la plaza
los ocho mozos gallardos,
Manuel Sánchez llama al toro,
mala hora de llamarlo,
por el pico de su albarca,
toda la plaza arrastrando,
y cuando al fin lo abandona
parece que lo ha acabado:
-Compañeritos, me muero,
amigos, estoy muy malo,
tres pañuelos tengo dentro
y aún me hace falta un cuarto.
-Que se llame al confesor
para que venga a auxiliarlo.
Unos van a por el cura,
al rico piden un carro
para llevar a Manuel,
que el torito lo ha matado.
Al umbral de la Velluda
la comitiva ha llegado:
-Aquí viene vuestro hijo
como lo habéis demandado,
los trapos y las albarcas
de los siniestros colgando.*

*A eso de los nueve meses,
la madre salió al campo,
bramaba más que bramaba
como un toro de ocho años.
Los vaqueriles arriba,
los vaqueriles, abajo,
preguntó por aquel toro,
toro que sigue encerrado:
—Mujeres que tengáis hijos,
no le echéis la maldición
que yo se la dije al mío,
y miren bien lo que ocurrió.*

Dejamos que el silencio se pose en los muebles como otra lluvia mansa. Balcón afuera siguen el perro con su ladre y el pájaro buscando donde guarecerse de la que cac del ciclo. De la tragedia de Monleón hay varias versiones con leves diferencias. Ella da la que sabe, quizás con mutaciones en comparación con ¿cuál?. La suya es la que quedó varada un día en su memoria para sacarla esta tarde a oreo. Y no deja de investigar a rabillo de ojo si gustó o no la historia mientras yo me afano en relacionar lo que ha contado de Monleón con lo que cantan las niñas de Alosno, Huelva, ya depurado, hecho síntesis para canción de juegos:

*Que salga el toro,
el toro para la calle,
dejarlo solo
que no se vaya
que aquí lo espero,
con la capilla
de terciopelo,
los zapatos de botilla
y luciendo medio pie.
¡Torooooo!
Dame la espada y la capa
que me voy a torear,
porque me ha dicho mi madre
que el toro me va a matar.*

Sobre esta maldición de la madre, a la que el hijo desobedece y ella le augura tan mal final, ejemplo de andar por casa del viejo mito de la madre ambivalente, bondadosa y terrible, llena de amor y castigadora, todo vida y destrucción a un tiempo, Díaz Viana ofrece tres versiones: la primera, de La Mudarra, Valladolid, en 1978, recogida de J. A. Ortega de labios de Hipacia Rodríguez:

*Teresita tiene un hijo
que le quiere meter fraile
y el chiquillo quiere ser
torero como su padre.
El torito está en la plaza
y el torero en la barrera;
no salen a torearle
porque es muy brava la fiera.
—Madre deme usted la capa,
que me voy a la corrida.*

*—La capa no te la doy
aunque me cueste la vida.
¡Válgame Dios de los Cielos
y la Virgen del Rosario,
si a la corrida te vas
que te traigan en un carro!*

La segunda —en el mismo pueblo y fecha—, de Candelas Liébana, de la que tomo el principio y el final:

*—Madre deme usted la ropa,
para ir a la corrida
a ver el torito bravo
ponerle las banderillas.
—La ropa no te la doy
ni a la corrida te voyas.
A la corrida he de ir
aunque la lleve prestada.
—¡Permita Dios de los Cielos
y la Virgen del Rosario,
si a la corrida vas
que te traigan en un carro!*

.....
*Engancharon cuatro bueyes
y a Manuel Sánchez llevaron
y al llegar en cu la viuda
allí pararon el carro.
—Tenga, tenga usted a su hijo
que ya puede amortajarlo;
prepárelo la mortaja
que ésta fue la maldición
que le echó al salir de casa.*

La tercera, de Modesto Martín, de Villabrágima, Valladolid, añade este final:

*Al cabo de siete meses
la viudita salió al campo,
bramaba y pataleaba
como un toro de siete años,
bramaba y pataleaba
como un toro valenciano.*

La tía Petra suspira un «¡Ay!» hondo, infinito, mientras busca otro papel en un cajón de la cómoda que huele a alcanfor, a encaje, a moho de alma. Sé que sabe en qué cajón tiene lo que busca, pero quiere abrirlos todos, ir llegando al misterio mientras muestra el ajuar, las plumas del viejo nido: «Mire mis sábanas, mi colcha, mis toallas; están como nuevas. Ahora le voy a cantar lo que le pasó a Gerineldo, que era otro mozo muy atrevido que tuvo un percance, pero con una princesa; ya verá». Petra anda ajena a que en la versión de Gerineldo recogida por Menéndez Pidal, la infanta diga:

*Rey y señor no le mates,
más dámelo por marido,
o si lo quieres matar,
la muerte será conmigo.*

O la de Herminio Villaverde, allá en su aldea de Fonfría, que, como vimos, termina:

*El castigo que he de dar
ya lo tienes prometido,
que antes de la media noche
seréis mujer y marido.*

Y no le incomoda que Dámaso Alonso omita en la suya los previos de la cita y que sea Gerineldo quien se lance, la tome de la mano y la meta en su lecho, para terminar la dama:

*que la espada de mi padre
yo me la he bien conocido.*

O que en la de Cossío se narre el encuentro por el jardín con un mozo confuso que da excusas al monarca, quien le conmina a que se case, a lo que el mozo se niega para su desgracia:

*Al pícaro Gerineldo
le cortaron la cabeza.*

O que en la leonesa, incompleta, que recoge Fernández Núñez, se establezca este diálogo en el desenlace:

*—¿De dónde vienes, Gerineldo,
tan blanco y descolorido?
Vengo de ver el jardín
cómo quedara florido.
—No me mientas, Gerineldo,
que te voy a matar vivo.
—Matadme, buen Rey, matadme,
que la muerte he merecido,
que dormí con la infantina
debajo de vuestro castillo.*

La tía Petra no anduvo nunca por León, donde la tía Carolina, en Val de San Lorenzo, une la aventura de Gerineldo con la del Conde Flores, y asciende el paje a capitán general; o en Málaga, donde la tía Frasquita, en Alora, «la bien cercada», canta su Gerineldo tan íntimamente como si hubiera nacido en el pueblo y pasado hace un rato por su puerta, en cuyo umbral ella trenza pleltas; o en Huelva, donde la tía Rosario «Tiralé», en Alosno, se arma de pandereta y airea los avatares del criado y la infanta con una música tan viva, que la convierte en recia seguidilla. Ni subió a ese cruce de caminos y de culturas que es la «Terra de Melide e bisbarras veciñas», donde aún se conservan unos versos que sitúan a los amantes en un bello escenario antes del concierto:

*A las corrientes del río,
a las corrientes del agua,
donde Gerinaldo daba
de beber a su caballo.
Mientras que el caballo bebe
Gerinaldo echó a cantar:
—Mes de Mayo, mes de Mayo,*

*mes de las tantas calores,
cuando los enamorados
usaban de sus amores.
—Si fueras rico en hacienda,
como eres gran polido,
dichosa fuera la dama
que se casara contigo.
—Yo como soy su criado
usted se burla de mí.
—No me burlo, Gerinaldo,
que de cierto te lo digo:
no deseaba más nada,
dormir dos horas contigo.*

La tía Petra escucha lo que le digo de unos y otros, revuelve su toca y aporta su versión. Tanto dice Gerineldo como Gerinaldo, pero los hechos son los mismos. «¿Desde cuándo lo sabe usted, tía Petra?», le pregunto. «No sé. Sólo sé que lo sé y ya es saber», me contesta.

*Gerineldo era un buen mozo,
siervo del rey muy querido,
cuando sale de palacio
de hacer allí su servicio,
en la puerta de palacio
la infanta lo ha perseguido:
—Gerinaldo, Gerinaldo,
mi Gerineldo querido
quién te pillara esta noche
tres horas de mi albedrío.
—No se burle la señora
que criado vuestro he sido.
—No me burlo, Gerinaldo,
que de veras te lo digo.
—¿Y a qué hora, gran señora,
se cumple lo prometido?
—Entre las doce y la una,
cuando el rey esté dormido.
Daba vueltas Gerinaldo,
daba vueltas al castillo,
y cuando ya comprendió
que el rey estaba dormido,
con pasitos sigilosos,
al cuarto la infanta ha ido;
la infanta, que lo aguardaba:
—¿Quién ha sido el atrevido?
—Gerinaldo es, gran señora,
que vengo a lo prometido.
Lo ha cogido de la mano
y a su cama lo ha subido.
Se pusieron a luchar
como mujer y marido,
con el trote de la lucha
los dos se quedan dormidos.
Llama el rey a Gerinaldo
que le alargue su vestido,
y unos dicen: No está en casa.
Y otros dicen: —No ha salido.
Y el rey, que lo sospechaba,*

al cuarto de la infanta ha ido.
—Y si mato a Gerinaldo,
tánto como lo he querido,
tan bien que me había servido,
y si mato a la princesa
queda mi reino perdido,
yo les meteré la espada
pa que sirva de testigo.
Con el frío de la espada,
la infanta se ha estremecido:
—Despiértate, Gerinaldo,
mi Gerinaldo querido,
que la espada de mi padre
con nosotros ha dormido.
—¿Y qué podré hacer yo ahora
que no sea conocido?
Me marchó por los jardines
a pisar rosas y lirios.
—No te asustes, Gerinaldo,
y vuelve a tu servicio.
Gerinaldo fue ante el rey,
y la infanta lo ha seguido:
—Perdónala, padre mío,
ya sabes lo sucedido,
solamente yo deseo
me lo otorguéis por marido.
El rey, que lo deseaba,
el permiso ha concedido:
—Y así tendré a Gerinaldo,
un hijo más muy querido.
Y celebraron las bodas
muy llenas de regocijo.

Wolf y Hofman recogen la historia de Gerinaldo en «Primavera y flor de romances»; de un pliego suelto de 1537 en el Romancero de Durán. Le doy a la tía Petra esta fecha para que vea lo vieja que es la historia y la de veces que se habrá contado y sabe Dios cómo. Ella concluye con que «es mucho más antigua que eso y tan moderna que ocurre todos los días. Gerinaldo puede ser cada hombre y la infanta cada mujer en el juego del amor, y si median intereses ya está todo dicho». El tic tac del despertador llena la estancia, una mosca se obceca en el cristal del ventano y un Corazón de Jesús nos mira desde el muro: «Yo no soy muy religiosa al modo que entienden los curas, pero creo que hay algo superior allá arriba, que lo uno no quita lo otro», y canturrea como para ilustrar.

El barbero y el herrero,
el cura y el sacristán,
son los cuatro de mi pueblo
que viven sin trabajar.
Señor cura, me voy fuera,
mire mi mujer medrosa,
venga usted a dormir con ella
no le pase alguna cosa.

En la casa de tía Justa
entran hombres a deshora,
si es lo que hace tía Justa
¿qué no hará tía Pecaora?

Al fin, como una ceremonia esperada, en el cajón más a mano encuentra la tía Petra el papel que buscaba; es blanco con rebordes pardos y tres manchas amarillas; lo desdobra y lo lee mirándome a cada renglón a ver si atiendo a ella, al pájaro, al perro o a la lluvia:

Quisiera yo hacer
altar en mi pecho,
sagrario en mi alma
para el sacramento,
del fruto admirable
de este alto misterio
que mora en el alma;
humilde te ruego
no miréis, Señor,
a mi indigno pecho,
cuando yo reciba
tu sangre y tu cuerpo.
Cante mi lengua
al alto misterio
del cuerpo y la sangre
del Rey de los cielos,
del Hijo enviado,
del Padre y Marido
de la Virgen Madre
para mi alimento.
Lavando los pies,
con amor muy tierno,
nos enseña a todos
humildad y ejemplo.
Nos hizo la senda
con amor muy tierno,
del vino su sangre,
y del pan, su cuerpo.
Misterio admirable
de amor estupendo.

«Era de la abuela de mi abuela, como esta ropa, que pasó todas las mujeres de la familia. Míre el tiempo que tendrá el rezo; cosas de poco valor para otros, pero que son mi todo. La otra abuela no me dejó oraciones, sino sentimiento. Así que de una tengo el papel y de otra el gusto por conservarlo, ¿qué le parece?». Dejo la silla. Cruje el suelo a mi paso. Los cristales del balcón tienen vaho y abro un óvalo. Ella añade: «Aquí se corrían gallos, ¡lo que sufrían!. Han quedado las coplas»:

Todas las mozas
van al Rosario
con sus sagrarios,
como tú vas;
cuando las veo,
me remeneo,

*me zarandeo
y no sé qué más.
Todas las mozas
van a las flores
con sus amores,
como tú vas;
cuando las veo,
me remeneo,
me zarandeo
y no sé qué más.
Mozas venir a bailar,
a romper vuestros zapatos,
que el día que sos caseis
no sos faltarán trabajos.*

«Y otra canción suelta de danza; ¡esta cabeza mía!; me canso; ya no me acuerdo»:

*Somos los capuchinitos
recién venidos a España,
subimos por la alameda
por ver cómo corre el agua.*

Después saca del cajón de la cómoda otro papel con un romance escrito por ella en el que trata de plasmar cuánto ha visto y oído en estos días de charla, del que copio algunas estrofas a manera de crónica de viaje a la casa de la tía Petra en Miranda del Castañar, ese «pocillo sin fondo», que se diría más al sur:

RISAS Y VERAS

*Uno del ochenta y tantos,
Miranda no olvidará
que vino aquí este Manolo
con ganas de visitar.
En casa la tía Petra
la audiencia fue a más,
don José fue el magistrado
don Manolo fue el fiscal,
a Magdalena, vecina,
la presidencia le dan.
De buenos espectadores,
Francisco y la Loli están,
Víctor y la tía Petra, los reos,
no se pudieron negar.
Víctor tocó sus canciones,
las de Jerre y el tío Sam,
también sonó el tío Rodrigo,
el romcero quedó atrás,*

*pero al buscar su nombre
por el san Benito está.
Quien proteste del trabajo,
bien se pudiera fijar
en el caso de Peñaparda,
que hasta poner la camisa,
mil vueltas tiene que dar.
Una peseta le falta
pa octogenario llegar,
con su buena faringitis
y fuerte dolor lumbar,
los romances, tonadillas,
añorosas de cantar.
Así se acabó la tarde
y el juicio terminó en paz,
Petra sacó una guitarra
que todos querían tocar.
Muchas cosas más dijera,
mas me limito a callar,
porque las plantas silvestres
buen gusto no pueden dar.*

Siguen fuera el pájaro, el perro, la lluvia. A la tía Petra le gusta verme aquí, callado, atento a lo que dice, rozando apenas con mis dedos el cristal del balcón, el filo de la taza, el cajón de la cómoda donde guarda su todo.

NOTAS

(1) Hace algunos años le grabé un disco en la serie *Gumbar-da*, GS 11109. *Voz Antigua 5. Miranda del Castañar*, de CFE, donde aparece una de las versiones que le recogí en la que están presentes «arrieros» y «arrieros».

(2) Entre 1601-1610.

(3) Puede verse el artículo *Referencias para la historia de un romance*, de Angel Carril, publicado en BAM, año II, n.º 2, pp. 40-44, noviembre 1992, basado en el ensayo *Aportación al romancero salmantino a través de los mozos de Monieón*, del que son autores el citado y Manuel Hernández Vaquero y en el que colaboran Antonio Cea, Félix López y Miguel Marzano.

(4) *Terra de Melide*, 2.ª Ed. Edición do Castro. Sada-A Coruña, 1978.

(5) Romance este de Gerineldo que, según hace notar Mercedes Díaz Roig en su edición de *El Romancero Viejo*, se contamina frecuentemente con *La Condesita*. Unión que ha sido estudiada por Menéndez Pidal en *Geografía folklórica. Estudios*.



COMENTARIOS SOBRE ALGUNAS COREOGRAFÍAS EN LAS DANZAS RIOJANAS: LA VENIA O EL BRINDIS

José Antonio Quijera Pérez

INTRODUCCION

Desde esta misma publicación, y a lo largo de una veintena de artículos, he ido refiriéndome a diversos aspectos de la cultura espiritual riojana. Gran parte de estos materiales publicados hasta la fecha me han servido para dar a conocer los diferentes modelos coreográficos que vienen a coincidir en las danzas de esta zona. Ya hemos hablado de las coreografías con armas, con arcos, las torres humanas, los motivos itiofálicos en la sustancia coreográfica, algunos relatos míticos, el calendario festivo relacionado con la danza, etc. En estas líneas pretendo continuar por el mismo camino ya trazado, y dar a conocer algún otro modelo al que todavía no he hecho ninguna referencia.

Las personas que han ido siguiendo mis artículos anteriores referidos a La Rioja, conocerán perfectamente el significado que los informantes, los propios riojanos, han dado a los conceptos de "danza" y "danzar", y que yo utilizo citándome a este área y al trabajo de campo, siempre como mero notario que levanta acta de unos hechos, aun a sabiendas de que las realidades son diferentes en otras áreas geográficas lindantes con el espacio geográfico y cultural riojano.

No obstante, para quienes no tienen noticia de esta condición, diré tan sólo que en esta región a caballo entre el Ebro y las montañas de Urbión y La Demanda, se entiende por danza todo el repertorio musical-coreográfico que realiza un grupo de hombres, en número fijo (ocho más uno, en la generalidad de los casos), en fechas señaladas y ante la divinidad de culto local. Es así en el presente en líneas generales, y también lo fue en el pasado, tal y como queda confirmado a la luz de las anotaciones de los archivos municipales.

El modelo que esta vez pretendo analizar en sus aspectos más aparentes es conocido en la zona con diversos nombres: "El brindis", "El saludo", "La venia" y otras posibilidades más. Como luego veremos, las titulaciones vienen a corresponder, en la mayoría de los casos, con variantes musicales y espacios geográficos diferentes dentro del ámbito riojano.

Cuento con materiales para dar a conocer veinticinco ejemplos de este tipo de danza, aportados por el trabajo de campo, a los que voy a dar un tra-

tamiento cuasiestadístico, para no cansar al lector con la monotonía de las repeticiones. No obstante, sí será preciso pormenorizar en las substancias coreográficas y musicales de algunos ejemplos, lo que nos ha de permitir trasladarnos de lo particular a lo general con conocimiento de causa. Con este fin, voy a presentar uno o dos ejemplos de cada valle riojano, lo que no quiere decir que las coreografías sean exactamente iguales y calcadas de una localidad a otra dentro de un mismo valle.

Al igual que en artículos anteriores, ahora también he de hacer notar que lo que vamos a analizar en su manifestación riojana no tiene por qué ser exclusivo de este área, por lo que es muy factible encontrar sus similitudes con otros modelos peninsulares, y aún más en las zonas anejas a la estudiada. Desde esta perspectiva, el análisis de la naturaleza simbólica que actúa como motor del modelo o modelos riojanos puede servirnos también para comprender otras posibilidades similares que puedan existir.

TREVIANA. "EL SALUDO"

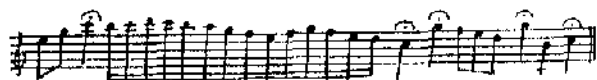
Son dos las ocasiones anuales en las que el ciclo de danzas de Treviana, localidad riojalteña en la cuenca del río Tirón, absorbe la atención de toda la comunidad: en mayo, con motivo de la traída de la imagen de la Virgen de la Junquera a la localidad, y en septiembre, al celebrarse las fiestas en su honor.

La coreografía que nos ocupa es conocida como "El saludo". Es la primera danza con la que se da inicio a la procesión, y la realiza el grupo de "danzadores" y "el cachiburrio" del modo siguiente: colocados en dos filas de cara a la imagen de la Virgen, sujetan las castañuelas en alto con los brazos estirados, y repiqueteándolas sin cesar se inclinan hacia adelante a modo de reverencia. Tras regresar a la posición inicial, repiten el ejercicio arrodillándose. La tercera vez, la coreografía concluye con un salto vertical. Mientras tanto, los gaiteros interpretan una melodía a ritmo libre y que semeja una sucesión de escalas ascendentes y descendentes con aire vivo.

El salto que culmina este baile da paso a la puesta en movimiento de la procesión, a ritmo de una tonada conocida como "La danza" (1).

"El saludo" (Treviana) (2).

♩ = 180



OJACASTRO. "LOS BRINDIS"

Esta población del valle del Oja celebra sus fiestas con danza dos veces al año: "Las reliquias" durante el mes de julio, y "Gracias" en septiembre. El grupo de "danzadores" y "el cachimbao" son los responsables de este cometido.

Nuestra coreografía, conocida aquí como "Los brindis", también sirve, en este caso, para dar comienzo a la procesión, una vez que las imágenes de los santos asoman al exterior del templo. La melodía, en ritmo libre y con sucesiones interválicas muy reducidas, se repite tres veces. En todas ellas, el cachimbao y un danzador avanzan por entre la fila de compañeros de cara a la imagen, y luego retroceden para concluir con una "vuelta lateral" dada por el danzador, mientras que en la tercera y última es el jefe del grupo quien hace la pirueta. A la vez que todo esto va ocurriendo, los danzadores hacen repiquetear sus castañuelas incesantemente.

Una vez concluido este número musical-coreográfico, da comienzo la procesión con la melodía y coreografía propias de "La danza" (3).

Los brindis (Ojacastro) (4).

♩ = 120



BAÑARES DE RIOJA. "LA VENIA"

Las danzas de Bañares, otra localidad a orillas del Oja, se interpretan en la actualidad a finales de agosto, aunque hasta hace unas décadas su fecha se situaba en el mes de septiembre, en honor a la Virgen de la Antigua. Esta responsabilidad recae en manos de "los danzadores", más "el cachiburrio".

El tipo de danza que estamos analizando recibe aquí el título de "La venia", y también se realiza cuando va a comenzar la procesión. Para esto, la imagen de la Virgen se coloca en el exterior de la iglesia, y las dos filas de danzadores quedan dispuestas frente a ella. La tonada, de características similares a las citadas anteriormente, se repite tres veces. En todas ellas los danzadores se arrodillan frente a la imagen, y la tercera concluye con un salto vertical que va a dar pie a la puesta en movimiento de la procesión con "La danza". Mientras se

va desarrollando la coreografía, las castañuelas de los danzadores repiquetean incesantemente (5).

"La venia" (Bañares de Rioja) (6).

♩ = 190



SAN MILLAN DE LA COGOLLA. "LA VENIA".

Esta población a orillas del río Cárdenas celebra sus fiestas mayores en honor de San Millán en el mes de noviembre. La festividad de "Gracias", sin embargo, se desarrolla en septiembre. En ambos momentos los ocho "danzadores" y "el cachiburrio" muestran sus habilidades ante toda la comunidad.

En este caso, la danza es conocida como "La venia", y la melodía particular, muy semejante a las anteriores en su estructura, se ha de repetir tres veces seguidas, mientras que los danzadores hacen sonar sus castañuelas incesantemente. De cara a la imagen de San Millán, levantan sus brazos en alto hacia el cielo, y dan unos pasos cortos hacia atrás a la vez que se inclinan hacia adelante reverentemente, para luego volver a la posición inicial. Como digo, esta coreografía tan simple se repite tres veces.

Al igual que en los casos anteriores, este número sirve para dar comienzo a la procesión, al aparecer la imagen bajo el arco de la iglesia del monasterio de Yuso. Sin interrupción, la comitiva se pone en marcha con "La danza" (7).

"La venia" (San Millán de la Cogolla) (8).

♩ = 162



ANGUIANO. "EL SALUDO"

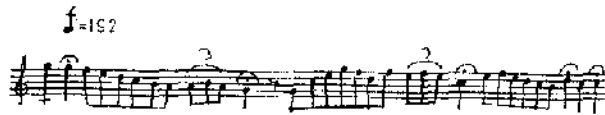
Esta afamada población riojana, conocida por sus danzas con zancos, celebra fiestas con danza en mayo, julio y septiembre en honor de Santa María Magdalena.

El modelo coreográfico que estamos analizando recibe aquí el nombre de "El saludo", y también sirve para iniciar el repertorio de bailes en torno a la procesión, de cara a la imagen de la Santa que se coloca delante de la puerta del templo, y en los vertiginosos descensos por las escaleras y la cuesta empedrada. En este caso, la tonada se ejecuta una sola vez, y mientras tanto los danzadores, erguidos so-

bre sus zancos, hacen repiquetear las castañuelas.

Luego, se realiza una coreografía titulada "La entradilla". Con "La tocata" y con "La danza" comienza la procesión (9).

"El saludo" (Anguiano) (10).



VILLALBA DE RIOJA. "EL SALTO".

La localidad de Villalba se encuentra situada en las proximidades del Ebro, nada más penetrar éste en el espacio geográfico riojano. Pero, a su vez, forma parte de la cuenca del Tirón, en una zona a caballo entre ambos ríos. Celebra sus fiestas mayores en honor de la Virgen de los Remedios a mediados de septiembre. "La danza" de esta localidad recaía en el pasado en ocho chicos, "los danzadores", dirigidos por un "cachiburrio". Hoy en día, esta situación ha cambiado y el grupo se estructura de modo un tanto diferente.

La coreografía a la que nos estamos refiriendo recibe en Villalba el título de "El salto", y sirve para dar inicio a la procesión que debe recorrer las calles de la población. Al ritmo de la tonada y dispuestos en dos filas de cara a la imagen, estiran los brazos hacia el cielo, y haciendo sonar las castañuelas con insistencia se inclinan hacia adelante, para luego regresar a la posición de partida y concluir con un salto.

Tras un par de números coreográficos cortos y con castañuelas, la procesión se pone en movimiento (11).

"El salto" (Villalba de Rioja) (12).



OLLAURI. "EL SALUDO".

Esta es otra población enclavada a orillas del Ebro a su paso por La Rioja Alta. Celebra fiestas patronales en honor a Santa Eulalia en el frío mes de diciembre. Al igual que en casos anteriores, la responsabilidad de la danza que se realiza con motivo de dichas fiestas, recae en el grupo de ocho "danzadores" y "el cachiburrio".

En este caso, nuestra coreografía se denomina "El saludo", pero esta vez se interpreta en dos momentos diferentes a lo largo de las fiestas. "La víspera", el día 9 de diciembre, al anochecer, pueblo y

autoridades han de dirigirse a la ermita de la Santa. Previamente, en la plaza se ha encendido una gran "luminaria". Junto a la fogata, y de cara a la Corporación Municipal, comienzan su repertorio dancístico con este número concreto. En una estructura a ritmo libre similar a las ya vistas y dispuestos en dos filas, alargan los brazos hacia el cielo, los cuales sujetan las castañuelas que repiquetean sin parar. Se inclinan hacia adelante reverentemente, y luego regresan a la posición inicial con los brazos estirados. Esta operación la han de realizar tres veces seguidas.

Posteriormente, se ejecutan varias danzas más, y con "La danza" dan escolta a la comitiva que se encamina a la ermita situada a las afueras de la localidad.

Al día siguiente, día mayor en el período festivo, se realiza la procesión, la cual va encabezada por el grupo de danzadores al ritmo de "La danza". De vez en cuando, el cortejo se detiene para que los danzadores, manteniendo la formación en dos filas y girados de cara a la imagen, interpreten "El saludo", tal y como acabo de describir (13).

"El saludo" (Ollauri) (14).



ASPECTOS ETNOMUSICOLOGICOS

Los siete ejemplos presentados pueden servirnos para comprender cuál es la estructura coreográfica de nuestra danza, así como sobre su base musical. No obstante, ahora he de utilizar todos los demás ejemplos riojanos que he podido recoger y que, además, no muestran variaciones de envergadura con respecto a los hasta ahora expuestos.

En primer lugar, vamos a fijarnos en los aspectos morfológicos de la sustancia musical.

Todas las tonadas propias de este modelo coreográfico se desarrollan en ritmo libre o, simplemente, son arrítmicas.

Se sustentan sobre sucesiones de escalas ascendentes y descendentes en las que lo más habitual es la secuencia de intervalos de segunda. No obstante, aparecen algunos intervalos de mayor amplitud, que rara vez superan el cuarto grado.

Las amplitudes interválicas máximas para cada melodía no sobrepasan, en la generalidad de ejemplos, el octavo grado. De los veinticuatro casos estudiados, tan sólo cinco poseen una amplitud máxima de noveno grado. El resto, veinte en total, pre-

sentan amplitudes de sexto (catorce casos), séptimo (dos) y octavo (cuatro).

Todas ellas, contienen una gran cantidad de notas con calderón, en las que el gaitero es libre de prolongar la nota el tiempo que él considere conveniente. Así, no hay una medida estricta de la duración de esas notas en relación a la estructura coreográfica y la variación es ostensible dentro de una misma melodía; no ya de una ejecución a otra, sino que la duración de estas notas con calderón llega a variar en las repeticiones que se encadenan de la misma estrofa musical. La tendencia de los gaiteros es a retardar estas notas de un modo apreciable con relación a las otras.

Esas otras notas que suelen encajar entre los calderones son, con frecuencia, simples escalas ascendentes o descendentes, interpretadas con aire vivo. En definitiva, actúan como preparación al calderón que ha de culminar la escala.

Dentro de esta sucesión de escalas y calderones, los silencios son desconocidos. El músico se ve obligado a intentar la ejecución de estas melodías sin interrupciones, lo que es técnicamente complicado, si no imposible, dada la presencia de los largos calderones.

Pues bien, todas estas características son comunes a las tonadas de gaita de odre, bien en La Rioja, como fuera de este entorno. Las introducciones acometidas por la gaita de odre presentan estas escalas secuencializadas y arrítmicas, que recuerdan ejercicios de digitación y preparación del instrumento a la hora de entrar en acción. Las notas con calderón no presentan dificultades particulares para su ejecución en este tipo de gaitas con almacén de aire, para las que, además, los silencios son prácticamente desconocidos, dado que el aire está entrando constantemente en el puntero, que no cesa de sonar.

El análisis de la sustancia musical nos confirma el hecho de encontrarnos ante melodías diseñadas para la gaita de odre, sonador hoy prácticamente desconocido en ámbito riojano, pero que, en mi opinión, tuvo en el pasado (hasta comienzos de este siglo) una gran importancia, no sólo cuantitativamente en relación a la gran cantidad de tonadas riojanas que presentan estas características, sino desde luego, cualitativamente. Este aerófono llegó a moldear una gran parte del repertorio dancístico riojano, marcándolo con su impronta tan peculiar(15).

COREOGRAFIA

Este tipo de números musical-coreográficos forman parte de los ciclos de danzas. Por lo tanto, siempre se ejecutan por hombres en unas fechas

concretas, y ante la atenta mirada de la divinidad de culto local. Forman parte del subgrupo de danzas que gira en torno a la procesión (en diferencia a las danzas con palos, armas, arcos, etc..., que se ejecutan en otro momento, previo o posterior) y siempre con castañuelas.

Los ejemplos asentados sobre las melodías citadas también reúnen una serie de constantes coreográficas destacables, que básicamente son las siguientes:

Los danzadores, con el jefe de grupo en cabeza de formación, se disponen en dos filas de a cuatro, y de cara a la imagen.

Los intérpretes suelen sujetar los brazos en alto, que apuntan verticalmente hacia el cielo.



Ollauri. "El saludo" (hacia 1970)

La danza incluye algunos elementos que aparentan, desde una perspectiva claramente religiosa, adoración y postración ante la divinidad a la que se dirige la coreografía: inclinación respetuosa hacia adelante a modo de reverencia, colocación de una rodilla en tierra e inclinación de la cabeza hacia abajo (algunas veces, con una de las manos apoyada sobre la frente, mientras que la otra cuelga hacia abajo, haciendo sonar la castañuela).

Como ya he anotado, esta danza suele dar comienzo a la procesión. Realmente, viene a ser el primer contacto que los danzadores tienen con la deidad ante la que van a bailar. Digo los danzadores, pero también es así, prácticamente, para el resto de la población. Hasta ese momento, la imagen permanece guardada dentro del templo. Los danzadores esperan fuera, y cuando es mostrada al exterior, comienzan a bailar este número particular. Posteriormente, se desarrollará la procesión con el resto de su repertorio coreográfico propio, y en otro momento se realizarán las danzas con herramientas.

Desde esta perspectiva, esta danza supone la afianzación del hilo conductor o nexo que va a mantener unidos a los danzadores (y por medio de éstos, a toda la comunidad) y la divinidad. Aquí se establece el primer flujo comunicativo, místico por demás, entre la deidad y los iniciados. No olvidemos nunca que estas danzas asumen una serie de funciones de naturaleza religiosa (yo entiendo que es ésta precisamente la función primordial), que básicamente tratan de conseguir la intervención del ente sobrenatural en beneficio de toda la comunidad, potenciando el buen desarrollo del devenir agrario, además de la protección de las personas, animales domésticos, bienes, etc. (16).

Por lo menos en el ámbito riojano, existe una clara disyunción entre el subgrupo de números que toman carta de naturaleza alrededor de la procesión, siempre ante la presencia de la deidad de culto local, y el subgrupo de bailes con herramientas, ante las que generalmente la imagen no se muestra presente, e incluso se realizan en momentos y lugares diferentes. Hay una ruptura espacio-temporal. Las danzas de procesión se realizan al ritmo de las castañuelas de un modo casi invariable. El segundo grupo incluye, en alguna localidad, algún que otro número con castañuelas, pero lo más habitual es que se recurra a otros instrumentos de danza, que son específicos para este momento, y no lo son para la procesión.

Yo entiendo, y es una hipótesis de trabajo, que en estas coreografías de procesión, incluida precisamente la nuestra, las castañuelas están desarrollando una labor simbólica de gran importancia, como medio de establecimiento del flujo comunicativo entre deidad y danzadores. Entiendo que actúan como transmisores del mensaje (no digo que sea el único elemento simbólico capaz de establecer este flujo). Según esto, su sonido vendría a ser un tipo de medio de comunicación que se establece entre lo sobrenatural y la colectividad.



Cinias, "Las venias" (9-02-1986)

Este "saludo" o "venia" dirigido a lo que la imagen sagrada representa, se hace bajo el repiqueteo incesante de las castañuelas. Muchos momentos transcendentales en estas danzas solicitan el sonido de las castañuelas. Por ejemplo, cuando el danzador de San Asensio asciende a la torre humana formada por sus compañeros, queda mirando fijamente a la imagen, cara a cara y al mismo nivel, y a cada solicitud respetuosa que le dirige (protección de las cosechas, una buena vendimia, salvaguarda de las personas, etc.) repiquetea las castañuelas, con los brazos en alto. Podríamos ver más ejemplos similares. Pero a este tema he de dedicar más adelante un futuro artículo en esta misma publicación, por lo que, de momento, no voy a destinarle más espacio.

Mantener los brazos en alto es un gesto, de marcada naturaleza simbólica, y muy utilizado en el ámbito mediterráneo en todo tipo de danzas (también en otras grandes áreas culturales con menor insistencia). Sin entrar en grandes detalles sobre este tema, que ha sido tratado más de una vez por los especialistas, anotaré la opinión de la folklorista inglesa Lucile Armstrong. Según ella, esta posición semeja el creciente lunar (o los cuernos del toro) (17). Esta posición ritual de los brazos, hierática y dirigida a la imagen sagrada, sobre la que también ha incidido M. Eliade y otros autores, está íntimamente relacionado con el crecimiento y desarrollo de las plantas, y la relación entre devenir agrario y las deidades sobre las que se hace recaer este desarrollo considerado de naturaleza mística. No olvidemos que estos ciclos de danzas peninsulares están estrechamente relacionados con la agricultura.

LAS TITULACIONES

En cuanto a las denominaciones que se aplican al modelo coreográfico que estamos analizando, diremos que pueden establecerse varias posibilidades con variantes locales: "La venia" (seis ejemplos), "El brindis" (dos), "El saludo" (trece), "El salto" (uno), "El baile al santo" (uno).

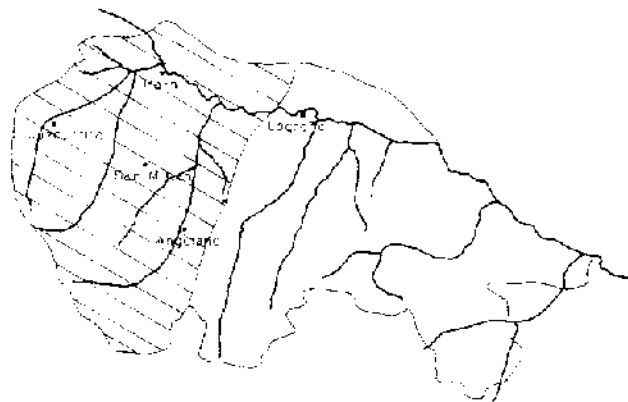
Desde un punto de vista semántico, "venia" es sinónimo de "permiso", consentimiento para comenzar la danza, y que en este caso es solicitada a la deidad. "Brindis", dirigido también a la imagen, tal y como nos lo confirma la estructura coreográfica, podemos entenderlo como la dedicación mística de la labor (dancística) que se va a realizar. "Saludo", también dirigido a la misma entidad, nos aporta la idea de cortesía, desde una perspectiva religiosa, como actitud ante la imagen. "Salto" surge del final coreográfico de esa variante, cuando un danzador da una vuelta lateral como colofón, mientras que "baile" no quedaría determinado en

ningún sentido si no fuera por su calificación de "al santo", a quien se dirige la danza.

En gran medida, estas titulaciones confirman lo ya expresado desde el análisis de la sustancia coreográfica, donde hemos hablado de actitudes reverenciales, de respeto, sumisas incluso, ante la divinidad de culto local, a la vez que apoyan la idea de momento de "inicio" del rito complejo. Los conceptos que fluyen desde diferentes puntos de vista se van articulando como partes de un todo de naturaleza simbólica, que entiendo fluye en torno al devenir agrario y sus manifestaciones sagradas.

ESPACIOS GEOGRAFICOS

Todavía nos resta establecer los límites geográficos de este modelo coreográfico en el marco riojano, y las consecuencias que de aquí se puedan obtener. Para ello, iremos de lo más general a lo particular. No olvidemos que lo que estamos analizando no es tan sólo un modelo coreográfico, ni tampoco una línea melódica concreta, ni tan siquiera una titulación más o menos socorrida, sino la conjunción de todos esos elementos, y algunos más, a la vez en un mismo modelo dancístico.



*Área de distribución de "La venia"
y variantes en el ámbito riojano*

Si disponemos todos los ejemplos dentro de un mapa que abarque la totalidad del espacio geográfico riojano, encontraremos que nuestro modelo queda adscrito a un área amplia, pero a la vez concreta. Desde luego, no abarca todo el ámbito riojano. La zona en cuestión corresponde con los valles de los ríos Tirón, Oja, Cárdenas, Cañas y Najerilla en el sentido Sur-Norte, es decir, desde las altas montañas y sierras riojanas hacia el Ebro. El valle del Ebro hasta su entronque con el Najerilla, y la sierra de Toloño paralela a éste en dicha zona, constituirían el límite Norte. Sin embargo, el último límite sería bastante irregular, desde el momento en que no son todas las poblaciones de esta zona del Ebro las que poseen una coreografía de nues-

tro modelo, sino tan sólo algunas, como son Villalba, Ollauri, Villabuena, Elciego y Yecora. La zona adscrita abarcaría entonces la casi totalidad de La Rioja Alta.

Las estribaciones norteñas del Serradero, los valles del Yalde, Daroca y la zona limítrofe del Iregua, no conocen dicha danza, salvo una excepción en Daroca de Rioja, que surge como una isla en una zona de total escasez. Más hacia el Este, en Los Cameros se desconoce esta coreografía, al igual que en La Rioja Baja.

Por otra parte, el análisis etnomusicológico que antes se ha iniciado ha ido referido únicamente a la sustancia musical. No hemos hablado de las líneas melódicas y sus similitudes. De todas las tonadas analizadas, la gran mayoría (trece) son variantes de las transcripciones musicales que hemos adscrito a San Millán de la Cogolla y Ollauri. Además, la titulación más empleada es "El saludo". Desde una perspectiva geográfica, prácticamente coinciden denominación y línea melódica. La zona abarcada por esta variante es la de los ríos Cárdenas, Cañas y Najerilla principalmente, hasta el Ebro, y con una incursión en el Medio Oja en Hervías, así como el excepcional caso de Daroca.

Otra línea melódica, muy homogénea, abarca la cabecera del Oja, desde Ezcaray hasta Santurde y Santurdejo (cuatro casos). Las tonadas empleadas en esta zona, conocida como Valle de Ojacastro, son variantes de la transcripción musical adscrita a Ojacastro. Esta melodía concreta es similar a una introducción de gaita muy habitual en Navarra (18). Aquí, la titulación más empleada es "El brindis", con sus variantes.

Una tercera posibilidad (tres ejemplos), aparece en una zona a caballo entre las cuencas intermedias de los ríos Oja y Tirón, en Bañares, Baños de Rioja y Leiva. Son variantes muy desarrolladas individualmente. Como modelos, hemos transcrito las propias de Leiva y Bañares de Rioja. La titulación más socorrida es "La venia".

Por último, encontramos varios casos disjuntos, diferenciados melódicamente de los anteriores, en Cuzcurrita del Río Tirón, Treviana y Anguiano.

ALGUNAS CONCLUSIONES

A modo de resumen, podemos concluir con que nos encontramos ante un modelo coreográfico propio del extremo noroccidental del área riojana, donde abarca un buen número de valles entre montañas de las altas tierras riojanas, y hasta el Ebro. Su límite oriental se encontraría prácticamente en el Najerilla, inclusive.

Es una danza de marcado sabor agrario, como lo demuestra, por una parte, su entramado coreo-

gráfico, y en franca consonancia con la gran mayoría de las coreografías de las danzas riojanas. Se sitúa en el grupo de números propios de la procesión, danzándose ante la deidad a quien va dirigida, y sirve para dar comienzo al ciclo dancístico propiamente dicho. Exige invariablemente el empleo de las castañuelas.

Melódicamente hablando, muestra una fuerte relación con la gaita de odre, instrumento que ha moldeado ésta y otras muchas tonadas de danza riojanas durante siglos.

Por último, diremos que existen algunas variantes musicales, de titulación y coreográficas, que encajan con espacios geográficos concretos dentro del marco establecido.

NOTAS

(1) Informante: Lázaro Sagredo, natural de Treviana. Datos recogidos el 29-9-85.

(2) Grabación realizada en Treviana en septiembre de 1983.

(3) Informante: Javier Cárcamo Urraya, natural de Ojacastro. Datos recogidos el 28-9-85.

(4) Grabación realizada en Ojacastro la fecha citada.

(5) Informante: Pedro María Valgañón, natural de Bañares de Rioja. Recogido el 6-12-86.

(6) Grabación efectuada en Bañares la fecha citada.

(7) Informantes: Agustín Reinares y Tarsicio Lajarraga, ambos naturales de San Millán de la Cogolla. Información recogida el 15-5-86.

(8) Grabación realizada en San Millán en la fecha citada.

(9) Informante: Alejo Ibáñez, gaitero natural de Anguiano. Datos recogidos el 22-7-81.

(10) Grabación realizada en dicha localidad el 26-9-81.

(11) Informantes: Luis Gómez y Felipe Ozalla. Datos recogidos en Villalba el 14-9-85.

(12) Grabación efectuada en Villalba el 15-9-85.

(13) Informante: José Manuel López Davalillo, los días 31-8-85 y 27-3-86.

(14) Grabación realizada el 27-3-86 en Ollauri.

(15) QUILERA, J. A.: "La gaita de odre en La Rioja", en *Cuadernos de la Sección de Folklore de la Sociedad de Estudios Vascos*, n.º 3, p. 219 (San Sebastián, 1990).

(16) Sobre este aspecto de la danza, y como aclaración de ideas, puede verse mi trabajo titulado "Tiempo sagrado y folklore coreográfico en La Rioja", en la *Revista de Folklore*, n.º 152, p. 44-53 (Valladolid 1993).

(17) ARMSTRONG, L.: "Apuntes sobre el folklore vasco", en *R.I.E.V.*, año 32, n.º 2, p. 231 (San Sebastián, 1984).

(18) Algunos estudiosos otorgan su probable autoría al gaitero navarro del siglo pasado Julián Romano Ugarte, fallecido en 1889, aunque desconozco los motivos de ello. OLAZARAN, II.: *Tratado de txistu y gaita*, p. 66 (Navarra, 1972).



LA POSTULACION DE AGUINALDOS UNA COSTUMBRE POPULAR

Jaime L. Valdivielso Arce



LOS AGUINALDOS

Días 1 y 6 de Enero.

En muchos pueblos castellanos se ha conservado la costumbre de pedir y dar "el aguinaldo" durante las fiestas de Navidad y más concretamente los días de Año Nuevo y Reyes, 1 y 6 de Enero.

En algunos pueblos hay constancia de que se ha conservado esta costumbre hasta muy cerca de la década de los 80.

Todos los niños en edad escolar y aún más pequeños esperaban esos días con gran ilusión, el primero porque iban a salir a pedir los aguinaldos y el segundo porque llegaban los Reyes Magos cargados de regalos.

El día primero del año, con nieve o con sol salían los niños a recorrer las calles del pueblo haciendo la postulación casa por casa, siguiendo una antigua costumbre que habían visto practicar a sus hermanos mayores, cantando letras también tradicionales como ésta:

*Aguinaldos, aguinaldos,
Dios nos dé buen año,
arcas de trigo,
perniles de tocino
y al que no nos dé nada
chinchas y sarna
debajo de la cama.*

*El esquilón tiene un diente,
la campana tiene dos*

*y al que no nos dé nada
mala suerte le dé Dios.*

Al llegar ante la puerta de cada casa se cantaba sin interrupción y tanto más fuerte cuanto más tardaban en abrir la puerta. Las amas de casa, generosas o tacañas, dejaban entrar a los niños al portal de la casa y distribuían frutas, dulces, frutos secos o dinero. Ordinariamente daban frutas típicas de Navidad o de los que se recolectaban en el pueblo: nueces, almendras, pasas de ciruela, higos, castañas, galletas, caramelos, chocolate y otros dulces.

Los niños sabían de antemano que había casas generosas y casas tacañas. Amas de casa que daban un buen puñado de lo que fuera y otras que al oír cantar a los niños cerraban la puerta como si no hubiera nadie o si daban algo reservaban las frutas de peor calidad, seleccionadas con anterioridad, nueces huecas, manzanas roñosas que se iban a pudrir en el desván...

Menos mal que las maldiciones de los niños no son tales por carecer de malicia porque lo que decían lo habían aprendido rutinariamente de memoria, porque si no algunos vecinos y vecinas tacaños lo hubieran pasado mal porque les hubiera dado Dios demasiados años seguidos "mala suerte, con chinchas y sarna debajo de la cama".

Luego, una vez recorrido todo el pueblo, casa por casa, siempre en el mismo orden y cantando a voz en grito, cada niño se retiraba a la suya a vaciar la cesta o el capazo y a separar todo lo que se había ido mezclando durante el recorrido de postulación ya que en cada casa les daban cosas distintas. Los niños siempre quedaban contentos y satisfechos porque lo conseguido sobrepasaba y colmaba sus deseos.

Como cosa extraordinaria, el señor cura solía dar los aguinaldos a los niños no el día de Año Nuevo, sino el día de la fiesta de Epifanía o fiesta de los Reyes Magos y solía consistir en galletas, dulces y algunas monedas. Los monaguillos, como era lógico, recibían un aguinaldo más generoso pues para eso eran sus colaboradores durante todo el año, ayudándole diariamente a misa y a las demás ceremonias y funciones religiosas.

No sólo los niños practicaban esta costumbre, generación tras generación. También salían a hacer postulación de aguinaldos los pastores que en el pueblo cuidaban de los diversos rebaños de ovejas, la dula de las yeguas o la vacada. Los pastores, desde muy temprano pasaban por las casas de los amos del ganado que guardaban a pedir el aguinaldo.

Tiempos hubo en los que también seguían esta costumbre las personas que estaban al servicio del pueblo como el guarda del monte o el guarda de las viñas, etc.

En muchos pueblos era una estampa típica de esos días de las navidades ver al grupo de niños, abrigados con sus bufandas y pasamontañas, recorriendo el pueblo, cantando machaconamente la canción alusiva.

Como ha ido sucediendo con otras costumbres populares, ésta de la petición de aguinaldos fue decayendo a medida que los pueblos fueron despoblándose y quedándose sin niños, hasta desaparecer definitivamente.

Algunas costumbres y tradiciones parece que quieren volver a renacer. Muchos pueblos parece que quieren volver a recuperar sus más antiguas y arraigadas costumbres que llegaron casi a olvidarse. Quizás suceda lo mismo con ésta que ahora comentamos. Para ayudar en esa labor queremos divulgar el sentido que tenía en la antigüedad con las notas siguientes.

EL AGUINALDO UNA COSTUMBRE MUY ANTIGUA.

El aguinaldo, en cierto sentido se ha actualizado en esas felicitaciones que durante las fiestas de Navidad hacen el cartero, el que recoge la basura y todos los que pasan por las casas con explícitos fines pedigrüños. Suelen hacerlo presentando su correspondiente tarjeta con versos, ordinariamente llenos de ripios, felicitando las Pascuas y el Año Nuevo, para predisponer los ánimos, aunque éstos ya están dispuestos por los servicios que durante el año prestan estos funcionarios o servidores cuya labor suele ser callada y eficaz.

Pero, ¿qué significa el aguinaldo? ¿Dónde está el origen de esta costumbre?

Hoy el aguinaldo tiene una gran importancia social y económica en el presupuesto doméstico, en el de las empresas y hasta en el del Estado, pues la paga extra puede considerarse como un aguinaldo actualizado y crematístico.

El aguinaldo tiene una historia que, como toda tradición se pierde en la mitología o "en la noche de los tiempos".

La palabra aguinaldo la hacen derivar algunos filólogos de la frase latina "hoc in anno", que significa "en este año". Pero hay una historia religiosa que nos parece más verosímil y coherente como originadora de esta palabra.

Los sacerdotes druidas galos mantenedores de un viejo prestigio sacro que luego decayó con la dominación romana convirtiéndose en pura hechicería, magia y superstición, celebraban una ceremonia religiosa por la que anunciaban al pueblo la llegada del año nuevo, es decir, para ellos el solsticio hiemal, el 21 de Diciembre.

Recordemos que donde más largamente se conservó el sacerdocio druida fue en aquellas regiones que mantenían el idioma y nacionalidad celtas.

Los druidas, el 21 de Diciembre, acompañados de magistrados y jueces y del pueblo, salían hacia el bosque en procesión y gritaban: "au gui l'an neuf", —"Al muérdago, al año nuevo" (aguinaldo) con cuya gritería iban cogiendo el muérdago. El muérdago, como otros árboles y arbustos de hoja perenne, tenía un claro sentido sacral para los druidas y para el pueblo celta.

La procesión hacia el bosque se organizaba de la siguiente manera: primero iban los sacerdotes druidas que llevaban los toros y otros animales para el sacrificio. El toro, símbolo de Mitra, además de dios solar, protector de los muertos, etc... era considerado protector de la tierra, de la agricultura, de la fertilidad. Seguían en la procesión los poetas y músicos con sus discípulos, un heraldo en traje talar blanco portando un caduceo en la mano derecha. A continuación el sumo sacerdote de los druidas, también vestido de blanco, tocado con un sombrero terminado en penacho de cintas que le caían sobre la espalda; a su lado, el rey del país y detrás la nobleza.

Una vez llegada la procesión al bosque de encinas, robles y abetos y, preparado un altar triangular, se elegía el tronco de la encina más frondosa donde se grababan los nombres de los dioses druidas: Theut, Esus, Taranis, Belenus... Cortaba el muérdago el sumo sacerdote, tanto cuanto pudiera hallar y lo iba poniendo en una sábana que sostenían dos druidas, cuidando que no tocase el suelo ni que se desperdiciase la más pequeña porción de muérdago. El agua donde se echaba el muérdago era considerada lustral, buena y eficaz contra sortilegios y enfermedades graves y para diversos ritos, constituyendo un excelente negocio para los sacerdotes que la vendían a alto precio.

Esta ceremonia druídica fue degenerando. Remedando esta ceremonia sagrada, grupos de jóvenes de ambos sexos con un director, el Duende, marchaban a coger el muérdago y con él hacían en las iglesias ceremonias ridículas, cometiendo excesos.

Esta costumbre perduró hasta el año 1595 en que fue abolida y desterrada del condado de Anjou que era donde quedaban reminiscencias, si bien continuaban en las calles con cantos y bailes hasta que en 1688 quedó definitivamente prohibida con todo rigor.

También en Roma se practicaba la costumbre de dar aguinaldos ("strenna"). El rey Tacio, contemporáneo de Régulo, recibió ramos cortados en el bosque de la diosa Strenia (fuerza) que luego se entregaban igualmente a los hombres que salían victoriosos.

El aguinaldo será más tarde regalo a los amigos, consistente en dátiles y miel, dando a entender con esto que se les desea un año nuevo lleno de cosas agradables y dulces.

Parece que la petición de aguinaldos en otras épocas ha dado ocasión para cometer excesos, como sucedió también con otras fiestas y tradiciones.

San Agustín y San Juan Crisóstomo censuraban el aguinaldo porque daba ocasión a muchos desórdenes, como el de disfrazarse los hombres de mujeres y éstas de hombres "ocupándose -decían- en llenar y vaciar copas".

Precisamente San Agustín establece una clara distinción entre limosna y aguinaldo, cuando escribe: "aquellos -los gentiles- den aguinaldos, vosotros dad limosna".

Un concilio, el de Auxerre del año 578, prohíbe "hacer esos presentes diabólicos el día primero de año".

En España, los aguinaldos pasaron a ser un simple y sencillo cambio de regalos, aunque algunos se hayan excedido. Por ejemplo, famosos fueron los que hizo a sus amigos el Conde Fernán Núñez, consistentes en magníficos caballos, o los que repartía el mayor dominador entre todos los validos que presentaban las monarquías españolas, el del débil Juan II Trastámara: Don Alvaro de Luna en el día del Año Nuevo.

Fray Bartolomé de las Casas, después de hablar de las fiestas Saturnales en las que se trastocaban los papeles pues los "esclavos se vestían los vestidos de los señores, y los señores los de los esclavos", dice: los esclavos enviaban dinero y presentes a los señores y los señores a los esclavos" (1). Y poco más adelante, al tratar de los aguinaldos y estrenas añade: "y así remanece hoy en los días de Navidad hasta la Epifanía el vestigio y restos de aquellas fiestas entre los cristianos, y hoy que esto escribo, veo las comidas y convites que unos a otros frecuentísimamente se hacen".

El recuerdo de los aguinaldos que se cambiaban en la corte del "Rey Sol", Luis XIV, se generalizó aún más en España con la llegada de la dinastía Borbónica.

En 1793 un edicto suprimía los aguinaldos, al igual que las propinas, si es que estas cosas pueden sensatamente prohibirse por decreto. Esta costumbre no es desconocida en China, Japón y demás países orientales.

En los países de rito ortodoxo, los niños reciben sus aguinaldos anunciando la llegada de San Basilio, como en los países más occidentales los reciben de mano del Obispo San Nicolás y su criado Ruperto. En otros países hacen lo mismo Santa Claus, que es posiblemente una mala adaptación de Saint Nicolaus, o Papá Noel o los Reyes Magos.

En Italia es el Hada Befana la que regala los aguinaldos en Nochebuena o en la víspera de Reyes, y también castiga a los niños que han sido malos. La Befana es la Donna Bruta, de Venecia y la Barola de Brescia. En la fiesta de Epifanía se la pasea humorísticamente por las calles vestida de negro entre la gritería de los niños y la alegría de los mayores.

En el País Vasco, cuando el viejo leñador Olentzero muere en la hoguera del pueblo puede entrar ya el Año Nuevo. Los niños, en cuadrillas, con el muñeco místico, recorren los caseríos pidiendo los aguinaldos. Durante una semana, a partir de la Navidad el muñeco de trapo del Olentzero ha acompañado a los muchachos de los coros y escolanías de muchas parroquias y caseríos del País Vasco, como pedigüño mayor, en la postulación de los aguinaldos.

El muñeco de trapo personifica para unos el carbonero de profesión por la cara tiznada y la hoz que lleva en la mano. Otros, al verlo desaparecer en las llamas, lo asimilan a la simbología del Padre Invierno que expulsa al Año Viejo.

En Cataluña existe la costumbre en torno al "Tió de Nadal" un troco hueco de árbol en el que se han puesto regalos y que van cayendo cuando lo golpean los niños.

Aunque dentro de las Navidades se unen las costumbres de pedir y dar los aguinaldos y la de recibir regalos de Santa Claus, los Reyes Magos, Papá Noel, etc. pienso que entre lo uno y lo otro hay un pequeño matiz diferenciador, aunque en realidad tengan la misma finalidad. Aguinaldo no es solamente el regalo que se recibe como en otras ocasiones, por ejemplo con motivo del cumpleaños, la boda, un éxito en el colegio, etc. Aguinaldo es aquello que se da a cambio de una felicitación precisamente en el comienzo del año, es la correspondencia a los deseos de felicidad para el año que comienza mostrados por la persona que recibe el regalo.

Común a los aguinaldos es la alegría de quien los da y de quien los recibe con distintas variantes ambientales en su expresión.

Degenerada esta costumbre, se ha convertido, en muchos lugares y estamentos en la burocrática, fría y sosa tarjeta que pasan durante los días navideños o inmediatamente anteriores desde el cartero hasta el empleado del taller mecánico en el que solemos hacer la rutinaria revisión del automóvil.

Su más genuina manifestación popular, sin embargo, la he visto en algunos pueblos cuando los niños, con su naricilla roja por el frío, los ojos radiantes de alegría, van de casa en casa recorriendo las calles del pueblo nevadas o llenas de barro, gritando alborozados: "Aguinaldos, aguinaldos, Dios nos dé buen año"... concetando sin saberlo con los gritos de los druidas celtas: "Au gui l'an neuf".

El Maestro Federico Olmeda recogió en la provincia de Burgos varias canciones "para pedir aguinaldos" durante los primeros días del año nuevo, especialmente en la fiesta de los Reyes, el 6 de enero.

Juntamente con las canciones recogió sus letras que son éstas:

*Con licencia del Señor
que habita en este palacio
vamos a cantar los Reyes
ahora que estamos despacio.*

(Canción n.º 103)

*Alegría, caballeros;
los Reyes ya son mañana
la primer fiesta del año
que se celebra en España.*

*"Aguilandos", señor, os pedimos
para el Niño que nació en Belén.
"Aguilandos", señor, os pedimos
y otras cosas que son de comer.*

(Canción n.º 104)

*Con licencia del señor
y la del señor alcalde
vamos a cantar los Reyes
e sin "prejuicio" de naide.*

*A las doce puse el punto
si los gallos no se hierran
parió la Virgen María
y en Belén quedó doncella.*

*Alegría, caballeros,
nueva fiesta de los Reyes.
Los Reyes ya son venidos;
los Reyes ya son mañana;
la primer fiesta del año
que este mundo celebrara.*

CORO: *Alegría, caballeros,
nueva fiesta de los Reyes, etc.*

*En el portal de Belén
ponen hambre los pastores
para calentar al niño
que ha nacido entre las flores.*

CORO: *Alegría, caballeros, etc.*

*¿Por qué lloras tú, mi madre?
¿Por qué lloras, madre mía?
¿Si lloras por los pañales?
¿Si lloras por las mantillas?*

CORO: *Alegría, caballeros, etc.*

*— No lloro por eso, hijo,
ni por más que me dirás;
lloro por los pecadores
cuantos en el mundo había.
— No llores por eso, madre,
que yo lo remediaría.*

CORO: *Alegría, caballeros, etc.*

*—Arriba, arriba, pastores,
con esa carga de leña,
para calentar al niño
que nació por nochebuena.*

CORO: *Alegría, caballeros, etc.*

*Ya van todos los pastores
por aquellos añejales
dejando a los corderillos
cerrados en los corrales.*

CORO: *Alegría, caballeros, etc.*

*A las doce puse el punto,
si los gallos no se hierran,
parió la Virgen María
y en Belén quedó doncella.*

*Quedó más limpia que el sol,
más bella que las estrellas,
que el sol que sale del Urve
no senefica con ella.*



*Abí en medio de la plaza
hay una piedra redonda,
donde puso el niño el pie
para subir a la gloria.*

*¿Qué me quieres decir, niño,
con ese dedo pinado?
¿Me quieres llamar a juicio?*

Perdóname los pecados...

*Y con esto Amén Jesús;
los Reyes ya se acabaron.*

Terminaban con un Villancico:

*¿Quién es aquel chiquitito
que está vestido de azul?
Es el hijo de María
que está clavado en la cruz.*

Coro

*Venid, pastorcitos,
venid a dorar
al Rey de los cielos
que está en el altar.*

Esta bella poesía navideña popular era la letra que se cantaba para pedir aguinaldos en Los Balbases, donde la recogió a finales del siglo pasado Federico Olmeda (2).

COPLAS DE AGUINALDO

- 1.- *A San José Bendito
suplicar quiero
por vidas y milagros
que son consuelo
por ser un santo
con la Reina del Cielo
vas caminando.*
- 2.- *San José se halló triste
y desconsolado
diciendo: "Esposa mía,
muy mal estamos".*
- 3.- *La jornada es larga
y tú con el parto.
A dónde tú me guíes
voy caminando.*
- 4.- *Al Portal de Belén
ya han llegado*

*cuando a la Virgen pura
parto le ha dado,
su cama ha sido
cuatro pajas de avena
que han recogido.*

5.- *Y aunque son cuatro pajas
son venturosas,
entre ellas han nacido
perlas preciosas.*

6.- *Entre el buey y la mula
Dios ha nacido
y en un triste pesebre
le han recogido.*

7.- *Los pastores le ofrecen
miel y natillas
y también una faja
de maravillas.*

8.- *Adiós, José bendito,
adiós, María.
adiós, Niño precioso
del alma mía.*

9.- *Canta, chiquitito,
estas oraciones,
te darán limosna
estos señores (3).*

Estas canciones y coplas para pedir aguinaldos eran empleadas por la chiquillería de los pueblos, recorriendo las casas de puerta en puerta, llevando un acompañamiento bucólico, muy navideño y tradicional compuesto por panderos, panderetas, zambombas, pitos, castañuelas y otros instrumentos que hicieran ruido y bullicio.

La costumbre existió, con infinitas variantes, en muchísimos pueblos, pero poco a poco fue desapareciendo, en unos casos porque los pueblos se fueron quedando sin niños o sin vecinos y en otros casos porque los nuevos aires de modernidad barrieron aquellas antiguas costumbres quizás sólo porque eran antiguas y que hoy quisieran recuperar.

El ambiente popular durante las fiestas del ciclo de Navidad estaba preparado para que todos y sobre todo los niños celebrasen esos días con plena participación

pues ellos estaban acostumbrados a organizarse sus propias diversiones y juegos como lo habían hecho las generaciones anteriores sin el recurso absorbente de la TV.

A parte de las ceremonias religiosas en la parroquia en torno al Belén y el cántico de Villancicos y los Gozos de Navidad, además de la postulación de los aguinaldos, existían otras costumbres como la fiesta de "la Virgen de la O", la fiesta de "los Inocentes". Los niños de la ciudad, principalmente los "niños de coro" celebraban la fiesta del "Obispillo". Y no olvidemos otra costumbre genuinamente navideña en muchos pueblos de Burgos, la llamada fiesta del "Reinado", de la que hablamos en estas páginas.

En algunos de los pueblos en los que existieron costumbres populares y tradiciones que constituían un rico folklore, pero que se fueron perdiendo y olvidando, ahora, por distintos motivos, se han constituido Asociaciones Culturales integradas por personas naturales de esos mismos pueblos y que habitan en ellos y otras personas que emigraron y residen fuera, pero se sienten integradas en el lugar en el que están sus raíces.

Muchas de estas Asociaciones Culturales están tratando de recuperar y revitalizar aquellas costumbres que existieron en los pueblos. Quizás esas Asociaciones puedan conseguir rescatar aquello que nunca se debió olvidar ni perder, costumbres como ésta que hemos comentado y hemos traído a la consideración y al recuerdo, la postulación de los AGUINALDOS.

NOTAS

(1) DE LAS CASAS. Fr. Bartolomé: "Apologética Historia de las Indias", capítulo CLXV. *Historadores de Indias*. I. NBAT, XIII, Madrid, 1909, p. 437 a-437 b.

(2) OLMEDA, Federico: *Folklore de Castilla o Cancionero Popular de Burgos*, Burgos, 1975, pp. 66-69.

(3) Estas copias las recoge en su disco "A Belén camina..." el Grupo CANTOLLANO, de Burgos. Informante Asunción Blanco, de Palazuelos de la Sierra. Tiene como curiosidad la utilización de la métrica de seguidilla, aunque con algunos versos añadidos en ciertas estrofas para completar la idea global de la canción.

Disco: *A Belén camina...* CANTOLLANO, SAGA KPD. 10.901 Año 1992.





Obra Cultural de la Caja de Ahorro Popular
VALLADOLID