

Revista de **FOLKLORÉ**

Nº 182



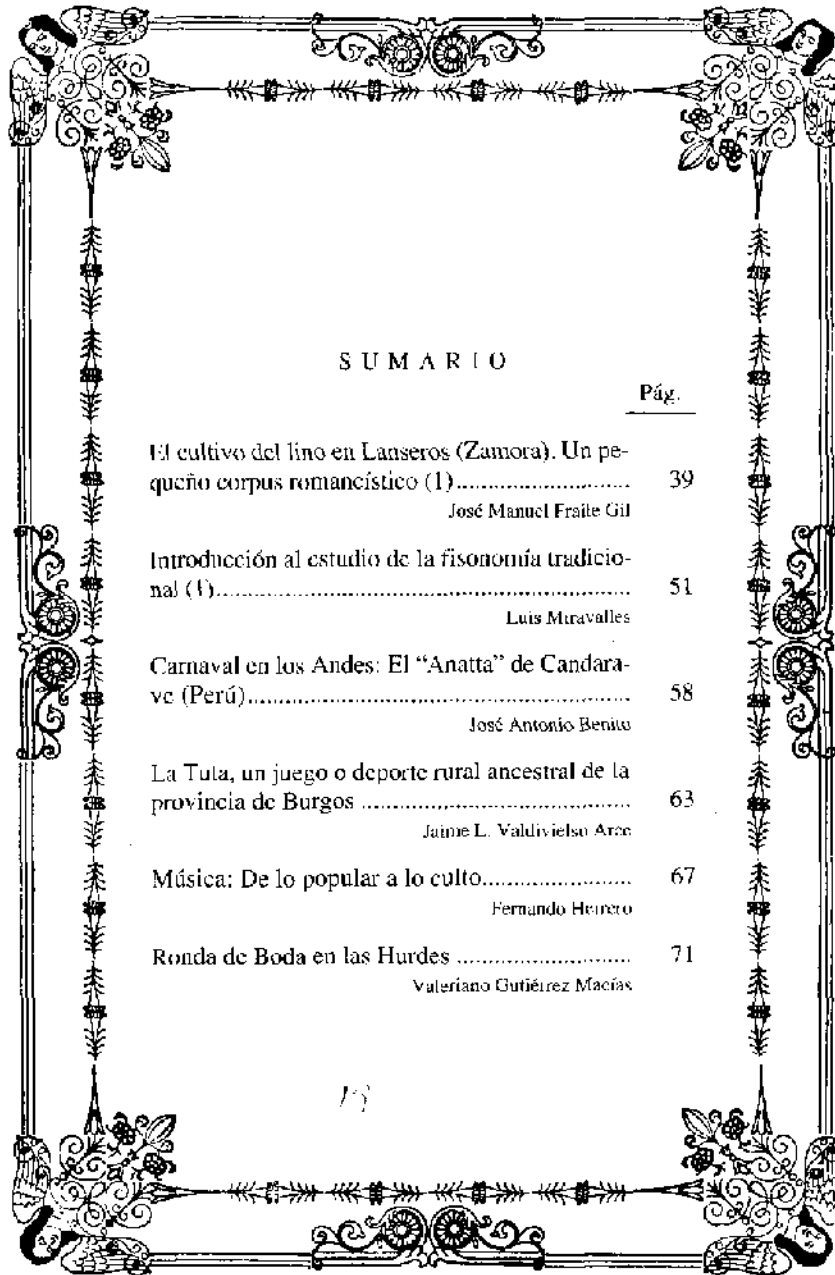
Dátiles de Murcia

José Antonio Benito ■ José Manuel Fraile Gil
Valeriano Gutiérrez Macías ■ Fernando Herrero
Luis Miravalles ■ Jaime L. Valdivielso Arce

Editorial

Interesaría tener noticia de muchos de los grabadores que ilustraron las portadas e interiores de los pliegos sueltos. Ciertamente en los primeros siglos (gótico, renacimiento, barroco) tales portadas se surtieron de imágenes utilizadas para fines bibliográficos o de las marcas de los propios impresores, pero las siguientes centurias, y en particular el siglo XIX, conocieron un auge extraordinario de esta clase de papeles hasta el extremo de que algún taller tipográfico debió la buena marcha de su negocio casi en exclusiva a la venta y distribución de coplas, romances y aleluyas. Trabajos como el del ilustrador catalán Noguera, que trabajó para Antonio Illorens y posteriormente para su viuda Cristina Segura, merecerían un estudio monográfico tanto por su interés artístico —innegable en una obra que va mucho más allá de lo estrictamente popular— como por su aportación al estudio de la etnografía y las costumbres de la época que Noguera conocía en su veritable urbsana y rara como pocos. Además de los temas religiosos, obligados en un tipo de literatura como aquel al que servía, el grabador catalán retrató el mundo del teatro, de los mercados, de la alta y baja sociedad, de los paseos, bailes y diversiones populares con un estilo peculiar y digno de mejor fortuna.





S U M A R I O

	<u>Pág.</u>
El cultivo del lino en Lanseros (Zamora). Un pequeño corpus romancístico (1)..... José Manuel Fraite Gil	39
Introducción al estudio de la fisonomía tradicional (1)..... Luis Miravalles	51
Carnaval en los Andes: El "Anatta" de Candarave (Perú)..... José Antonio Benito	58
La Tula, un juego o deporte rural ancestral de la provincia de Burgos Jaime L. Valdivielso Arce	63
Música: De lo popular a lo culto..... Fernando Hebrero	67
Ronda de Boda en las Hurdes Valeriano Gutiérrez Macías	71

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.
Fuente Dorada, 6-7 - Valladolid, 1996.

DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz.

DEPOSITO LEGAL. VA. 338 - 1980 - ISSN 0211-1810.

IMPR. ME: Gráficas Turquesa - G. Turquesa, Parc. 254-E, Pol. . S. Cristóbal - VA-1996.

EL CULTIVO DEL LINO EN LANSEROS (ZAMORA). UN PEQUEÑO CORPUS ROMANCÍSTICO (1)

José Manuel Fraile Gil

Para llegar a Lanseros hay que desviarse en Benavente hacia Puebla de Sanabria, capital de la comarca de la que recibe el nombre y a la que los lugareños llaman *Senabria*. Atravesando la vega del río Tera se llega hasta Mombuey hasta que a la derecha encontramos el letrero indicador: LANSEOS.

Durante algunos metros el asfalto y unos modernos "chalets" nos mantienen en el mundo del progreso, después la tierra del camino parece anunciarnos la llegada a otro tiempo, a otra época. A Lanseros se penetra por un núcleo de casas que, entre los lanseranos, se llama "Barrio", y es que el pueblo está dividido en dos caseríos bien diferenciados; la línea divisoria la marca el río que discurre, bastante caudaloso, por el centro del poblado. Atravesado sólo por un puente, orilla en uno de sus costados una ermita de las que en el pueblo hay. Este único puente que es de madera, con tajamares triangulares, parece, va a ser sustituido por una moderna estructura de hormigón y cemento que además de afejar el conjunto, permitirá el paso de vehículos pesados (2).

Hoy Lanseros es casi un pueblo vacío; de los 221 habitantes que tenía en el censo de 1900, hoy no hay sino 28 vecinos que en su mayoría sobrepasan el medio siglo. Quedan en el pueblo siete niños en los que sus padres depositan la esperanza, mientras ellos sueñan con marchar lejos, junto al hermano que trabaja en la capital.

Con esta panorámica tan poco halagüeña, los viejos usos comunales, que rigieron durante siglos el ámbito rural, están en una situación de decaimiento casi total. Sólo se celebra con cierta algazara a la Virgen de Agosto y a San Roque, por coincidir sus días con las vacaciones de estío, pero San Miguel ha quedado un tanto empobrecido aunque antes fuera regocijo tan esperado.

Para esos siete niños queda en pie, casi por milagro, la escuela; pero el Ayuntamiento se ha muerto porque desde hace unos años era ya un lujo; así que con su cargamento de papelotes se trasladó a Manzanal de Infantes, pueblo todavía grande que está *...ahí a un tiro de piedra*.

Pero... *miré usted, cuando el pueblo era grande y toa la gente estaba aquí, cualquier motivo era bueno para hacer fiesta, llegaba el de la gaita y zumbaban las panderetas que ya ya ¡daba gloria!, pero ahora... entonces había entre mozos y mozas, treinta mozos o más; ahora hay algún mozo, pero mozas, ya no queda ninguna.*

Aún hay en Lanseros un gaitero de los de *Senabria*, se llama Pablo Tejero, aunque para todos es *el gaitero*.

Nació en Espadañedo, un pueblecito cercano, al borde de la carretera que une la provincia de León con la de Zamora, y aprendió a tocar de niño a fuerza de escuchar a un viejo gaitero *...que era de un pueblo de los de ahí arriba, de los de más arriba; así aprendimos mi hermano y yo, de oído todo*. Pablo toca la gaita acompañándose con el tambor que toca su hermano, a veces animan las fiestas de algunos pueblos donde la gente quiere bailar todavía con *la música de antes*. Pero nuestro gaitero ha desechado ya su antigua gaita sanabresa, que, al parecer, tenía el puntero de metal y un enorme fuelle que le permitía cantar y tocar a un tiempo; cosa que hace también con su moderna gaita, pero con mucha más dificultad. Su nueva gaita es del tipo gallego corriente, aunque sin el roncón pequeño que sale del fuelle y que es propio en esta clase de gaitas. Pablo la llama *fole* o *fol* indistintamente, sinónimos ambos de la palabra fuelle que se utiliza en Sanabria para denominar el fuelle de atizar la lumbre y la gaita (3).

El gaitero nos cuenta *...Aquí se tocaba la gaita, el tambor y la pandereta; verás: el gaitero se colocaba en un lado y el tamborilero enfrente, la pandereta —que era siempre una mujer (4)— se ponía entre los dos. Cuanto ésta comenzaba a tocar y a cantar el del tambor y la gaita cogían el son y así hacíamos el baile; así lo hacemos en algunos pueblos de más pa Senabria cuando vamos a tocar mi hermano y yo, aquello era muy bonito.*

Y sigue Pablo con su relato... *Los tambores eran los antiguos, de esos que se tensaban con cuerdas, ahora son de metal porque duran más y suenan más fuerte; las panderetas se hacían aquí también, eran grandes y muy recias. Cuando se rompía una piñera de cerner, se aprovechaba el arco y las sonajas se hacían en el herrero (5).*

La mujer de Pablo, Clotilde, que es de Lanseros, me cuenta lo mucho que en el pueblo se cantaba. Insisto yo en saber cuándo y cómo se cantaban los romances viejos, las viejas historias que saben siempre a nuevas; *...se cantaban algunos con la gaita* (y nos habla de Rico Franco y La Doncella Guerrera) *pero sobre todo les cantábamos cuando majábamos y espadábamos el lino y también en los seranos*. Y poco a poco nos va describiendo el complicado laboreo que acompaña al lino desde que se echa en la tierra hasta que llega a la rueca. Como quiera que enredadas en estos trabajos vivían la mayor parte de las muestras de oralidad que traemos a esta pequeña antología, vamos a repasar brevemente estos labores aunque sólo sea por recoger la nomenclatura propia de este lugar (6).

El lino (*linum ussitatissimum*) se cultivó mucho en esta zona, se cosechaba en las tierras próximas al río, pues la especie utilizada debía regarse con asiduidad. La siembra se llevaba a cabo en el mes de mayo, esparriando la semilla, al modo del trigo, para procurar que las plantas formaran un espeso sembrado; cuando acababa la sementera se *arrodaba* la tierra formando *venederas* a modo de surcos. Como la superficie sembrada solía ser pequeña esta operación se hacía normalmente con azada.

A últimos de Agosto el lino está a punto para ser arrancado, esta operación se realizaba a mano y una vez finalizada, se ataban las plantas en haces llamados *mayaderas* o *mozas*, éstas se colocaban en grupos de tres formando trípodas.

Una vez secos en esta forma, se procede a trillar las *mayaderas* para separar de la planta la semilla; después se lleva a algún remanso del río o a un arroyo, donde haya poca agua a fin de que ésta no esté muy fría, para que los tallos se *cuezcan* (fermenten); allí se sujetan con cantos y piedras para evitar que la corriente los arrastre, aunque a veces las riadas producidas por fuertes tormentas estivales podía llevarse la cosecha del año.

Ya fermentados los tallos se colocan al sol para que se sequen nuevamente, esparciendo los haces convenientemente en algún prado abierto al sol, o sobre la panza de un horno si las lluvias otoñales madrugaban ese año. Después viene el *majado*, es decir, el golpeado de los haces en grandes piedras de superficie más o menos lisa, normalmente cantos rodados que aquí se llaman *lios*. Con esta operación se consigue separar gran parte del *tasco* que es la corteza leñosa que envuelve las fibras textiles del lino. Normalmente el majado se realizaba a finales de septiembre o principios de octubre (el enriado duraba alrededor de diez días, según fuera la temperatura del agua); entonces la luna está clara y permite estar majando en las calles hasta altas horas de la noche. En algunas zonas como Galicia, las jóvenes se reunían a majar su lino después de cenar aprovechando la ocasión para alternar con los mozos y festejar en lo que ellos llaman la *diluva* (7). En Lanseros también se majaba de noche, si bien la ocasión no se celebraba tanto.

Después del majado la superficie leñosa del lino, el *tasco*, ha desaparecido casi por completo, la fibra que luego se ha de hilar se vuelve a secar de nuevo al sol —o en la superficie de un horno, si el tiempo es húmedo— para facilitar la siguiente operación que es el *espadado*.

Para espadar se utiliza un aparato muy elemental en forma de pic derecho, colocado verticalmente sobre un tablero que le sirve de base y que la espadadora pisa para así hacer fuerza e impedir que el madero se tambalee al ejecutar la operación. Este útil, denominado aquí *fitera* está rematado en forma de culata de escopeta, para facilitar así el sustento del manajo de lino a espadar.

En esta parte cóncava se coloca el lino, que empuña la mano izquierda, mientras que con la mano derecha se

golpean los haces con la *espadilla* hasta que desaparece totalmente el *tasco*.

Una vez espadado se le carda o *restrilla* con el *restrillo*, formado por unos cuantos clavos, púas o peines, clavados en una tabla por donde se hacen pasar las fibras del lino. Para realizar esta faena, las mujeres colocaban el *restrillo* entre las piernas, apoyándolo en el suelo, así —dobladas por la cintura— pasaban los manojos, agarrados con la mano derecha, ahuecándolos de vez en cuando con la mano izquierda. Los púas de este rastrillo reciben el nombre de *guinchos*.

Las primeras fibras que van quedando entre los *guinchos*, toman el nombre de *estopas* y con ellas se hacen los hilos más bastos. Vuelto a cardar, queda entre las púas lo que se llama *mediana* y en las manos de la cardadora las fibras más finas, lo que se llama el *cerro*. Realizadas todas estas operaciones, queda el lino en disposición de ser hilado, pero antes se tuercen las fibras unas sobras otras en cantidad suficiente para cargar una vez la rueca, trenzándolas sobre sí.

Cada uno de estos *cerros* se *arrolla* después al vientre de la rueca, operación que se llama *enrocuar*. Las ruecas usadas en Lanseros eran generalmente del tipo que en Asturias llaman de *papo*; para fabricarlas se corta una vara que tenga un metro aproximado de longitud y poco más abajo se abre longitudinalmente en tres o cuatro secciones o gajos, más tarde se separan entre sí por medio de estaquillas dando lugar a un abultamiento o *rocadero*. A veces se introduce en este hueco una piedra o alguna pieza de madera para conseguir así motivos decorativos de extrema variedad.

Cuando las mujeres se disponían a hilar, tomaban un *cerro* de la cesta y lo desplegaban sobre el *rocadero* de su rueca, que antes había humedecido escupiendo algunas gotas de saliva en la madera, a fin de que la materia aglutinante del lino —la pectosa— se adhiriera al instrumento con más facilidad. *Enrocada* ya la rueca, se colocaba a veces una especie de copete, en forma de cono truncado, que se fabricaba con cartas de la baraja o cartón, y que a veces se forraba con percales de vivos colores. Solía llamársele *roquero* o *boquero*. Otras veces, simplemente se fijaban las fibras a la rueca por medio de un cordel o badanilla de cuerda.

La hilandera se *espetu* la rueca en la pretina izquierda de su saya, dejándola caer sobre el mismo brazo. Con los dedos índice y pulgar de la mano izquierda, que a menudo moja con saliva aproximándolos a los labios, va *esmesando* las necesarias fibras de lino que va torciendo por medio del huso, manejado con la diestra, cuyos dedos le imprimen rápidos movimientos de rotación. Para ello el huso lleva en la parte superior de su varilla una muesca o ranura en forma de espiral por donde se hace pasar el hilo que ha de servir a manera de eje para el movimiento del huso.

No se *esmesa* nueva fibra de lino hasta que la *esmesada* no está torcida. Cuando las manos de la hilandera

se van separando demasiado, se hace salir el hilo de la muesca del huso y el hilado se arrolla a éste, volviéndose a hacer pasar por la muesca, para repetir sucesivamente la operación hasta hilar una *husada* o como dicen en Lanseros, una *mazaroca*.

Cuando las niñas empezaban a hilar, el hilo era a veces tan grueso que no pasaba por la ranura del huso, y esa era la señal para comenzar de nuevo la faena. Los husos empleados en Lanseros eran llamados *de rodete*, formados por una varilla de madera en cuyo extremo inferior se inserta una pieza, a modo de rueda, llamada *rodaja*, *corona* o *rodete*. La función del huso es doble, por un lado sirve de eje a la rotación que consigue torcer las fibras, por otro sirve de carrete donde enmadejar el hilo que se va formando.



Una vez hiladas las *mazarocas* se devanaban en madejas que, después de blanqueadas, se llevaban al telar para ser transformadas en tejidos. La operación del blanqueo era complicada y curiosa: una vez hechas las madejas, por medio de un sencillo aparato llamado *naspa*, se lavaban con agua abundante para sacarles el verdín, después se introducían en un recipiente provisto de desagüe y se cubrían con un lienzo fuerte y resistente llamado *cenicero*. Sobre éste se vertía la ceniza del hogar, ceniza que debía ser de roble, pues la de castaño y boj no blan-

quea, sino que mancha; era corriente quemar junto con el roble algunas hojas de laurel para perfumar las madejas.

Sobre el lienzo henchido de ceniza, se va echando agua hirviendo, operación que da lugar a la *colada*; el agua resultante de este filtrado es una auténtica lejía con la que, incluso se lavaban y blanqueaban los suelos de madera. Esta operación de filtrado se repite seis, siete y ocho veces, tantas como sea necesario (8); al llegar a las últimas operaciones se saca periódicamente alguna de las madejas para, una vez lavada, comprobar si se ha obtenido el grado de blancura que se desea. Terminada esta operación se lavan y secan las madejas para devanarlas en ovillos que más tarde viajarán al telar.

De todas estas tareas, la que más entronque tuvo en la vida comunal del pueblo era, sin duda, el hilado. Esta operación congregaba alrededor del hogar y del lino o la lana, a los habitantes del pueblo sin distinción de edad, sexo o condición social. Es cierto que las *espadanderas* se agrupaban también para realizar su quehacer, pero el polvo que producían y la dureza del trabajo impedían la reunión social y el canto prolongado.

Las niñas aprendían a hilar casi desde que se tenían en pie, a los diez años eran ya perfectas hilanderas. A veces se hilaba a la par que se hacían otras faenas, hilaban las pastoras mientras guardaban el ganado y también llevaban el huso y la rueca para amenizar la marcha cuando había que desplazarse a alguna aldea cercana.

A la reunión nocturna que surge alrededor de la rueca se le nombra de formas tan distintas como distintos son los lugares donde se da este hecho. Desde el *filandón* asturiano a la *fiada* gallega, pasando por la *jila* de Cantabria, el *hilonio* burgalés o el madrileño *hilandero*. Los *seranos* eran en Lanseros ni más ni menos que estas reuniones rurales, la voz *serano* se corresponde con la portuguesa *serao*, que nosotros aplicamos como *sarao* para las reuniones aristocráticas del siglo XVI.

Se *seranaba* después de cenar, cuando ya el ganado había entrado en casa. Durante las largas noches de invierno, las gentes labradoras, apenas pueden hacer nada en el campo, y como es lógico no permanecían calores horas en la cama; normalmente empleaban la velada en hilar, que es oficio de mujeres, el serano eran las Cortes del lugar, el Parlamento, el Casino, el punto donde se reunía la juventud vigilada y presidida por las canas de la vejez. Se realizaban siempre en alguna cocina anchurosa, bien siempre en el mismo lugar, en cuyo caso se indemnizaba a la dueña escotando para sufragar la grasa del alumbrado, o hilando un día semanal en su provecho; o bien cambiando de cocina según un determinado turno.

Las mujeres acudían con sus hijas casaderas y aún más jóvenes, armadas todas de rueca, huso y canastilla donde se transportaban los *cerros* de lino, o los copos de lana a hilar durante la noche. A veces acudían también los padres, ya por cumplir un deber, ya por conveniencia propia.

Más tarde llegaban los mozos entonando canciones y, por respeto a los amos, se detenían en la puerta, hasta que poco a poco se iban sentando en los escaños de madera, apretándose unos contra otros para hacer sitio. Las mujeres hilaban de pie.

Allí se hablaba de la paz y de la guerra y de otras cosas más menudas, se contaban cuentos, se proponían acertijos y otras muestras del antiguo saber. Se ejercitaba la vena creadora del pueblo componiendo los ramos que se ofrecían a los novios, o a los patronos del lugar en acción de gracias por algún favor concedido; o se ensayaban las *logas* —claro está, loas— que con ocasión de algún suceso sonado cantaba un grupo de mozas del pueblo.

Además de todo esto se concertaban matrimonios, se ensayaban comedias, sin que por nada de todo ello dejaran de hilar las mujeres. Cuando hablaban sentenciosos los ancianos, callaban los jóvenes, mientras la leña seca chisporroteaba en el hogar repartiendo su calor benéfico sobre la concurrencia que se apiñaba en derredor.

A veces, un mozo vivaracho cogía disimuladamente un tizón encendido con las tenazas y lo aproximaba al *cerro* que está hilando su vecina, pero ella, siguiendo la

broma, lejos de asustarse, tira de rueca y aplica la llamada a la cabellera del mozo.

El *serano* era, en fin, la cátedra donde se estudiaban con mayor o menor aprovechamiento todas las disciplinas tradicionales, todo lo que necesitaban saber los hombres y las mujeres para desenvolverse en aquel tiempo y en aquel espacio (9).

Al filo de la media noche, las mozas ya tenían hiladas sus *mazarocas*, era el momento del baile *así calentábamos los pies para volver a casa*. Pandereta en ristre una moza, o varias intermitentemente, cantaban las bien diferenciadas partes del baile: *corridos, jotas puntiadas y chaconeadas* y aun el más moderno *agarrao*, variando según las exigencias del público y la destreza de la ejecutante.

Pero vamos a detenernos, aunque sea brevemente, en el corpus romancístico que fue parte importante del *serano*. Para éste existía incluso una tonada, conocida por *tonada del serano*, con la que muchos viejos romances se acompañaron. Del manojo grande, que recogí en Lanseiros, traigo aquí una muestra bien señera del repertorio propio de la zona.

MUERTE DEL PRINCIPE DON JUAN (aa)

- | | | | |
|----|---------------------------------------|--|---------------------------------------|
| | <i>—Santísimo Sacramento</i> | | <i>¿Dónde vas tú de mañana?</i> |
| 2 | <i>—A visitar a un enfermo</i> | | <i>que malito está en la cama.</i> |
| | <i>Malito está que se muere</i> | | <i>malito está que se acaba,</i> |
| 4 | <i>lo asisten siete doctores</i> | | <i>de los mejores de España</i> |
| | <i>y aún le falta por venir</i> | | <i>el Médico de la Parra.</i> |
| 6 | <i>Con el veneno en el dedo</i> | | <i>en la boca se lo echaba.</i> |
| | <i>—Tres horas te doy de vida</i> | | <i>tres para estar en la cama</i> |
| 8 | <i>dos para arreglar tus cuentas</i> | | <i>tres para salvar tu alma.</i> |
| | <i>Estando en estas razones</i> | | <i>estando en estas palabras</i> |
| 10 | <i>estando en estas razones</i> | | <i>su padre subió a la sala.</i> |
| | <i>—¿Qué te ha dicho hijo querido</i> | | <i>qué te ha dicho hijo del alma?</i> |
| 12 | <i>—Tres horas me dio de vida</i> | | <i>tres para estar en la cama</i> |
| | <i>dos para arreglar mis cuentas</i> | | <i>tres para salvar mi alma.</i> |
| 14 | <i>—Tú sabrás hijo querido</i> | | <i>nú sabras hijo del alma</i> |
| | <i>si le debes por ahí</i> | | <i>a alguna mujer honrada.</i> |
| 16 | <i>—Le debo a la Ricardina</i> | | <i>de siete meses preñada</i> |
| | <i>le daré cinco mil duros</i> | | <i>viudita sin ser casada.</i> |
| 18 | <i>—Dale más hijo querido</i> | | <i>dale más hijo del alma</i> |
| | <i>dale más hijo querido</i> | | <i>que la honra no se paga.</i> |
| 20 | <i>Estando en estas razones</i> | | <i>Ricardina allí llegaba.</i> |
| | <i>—¿Dónde vienes Ricardina</i> | | <i>tan triste y desconsolada?</i> |
| 22 | <i>—Vengo de pedirle a Dios</i> | | <i>que te levantes de la cama.</i> |
| | <i>—De cama, sí me levanto</i> | | <i>antes de por la mañana</i> |
| 24 | <i>me llevarán entre cuatro</i> | | <i>a la Iglesia Santa Clara,</i> |
| | <i>de rodillas en el templo</i> | | <i>rezarás un Padre Nuestro</i> |
| 26 | <i>por aquellas amistades</i> | | <i>que tuvimos n'algún tiempo.</i> |
| | <i>de rodillas en el suelo</i> | | <i>me echarás agua bendita</i> |
| 28 | <i>de rodillas en el suelo</i> | | <i>me echarás una poquita.</i> |
| | <i>Ricardina de mi vida,</i> | | <i>sin poder tomar aliento</i> |
| 30 | <i>qué desconsolada quedas</i> | | <i>en este mismo momento.</i> |

LA MUERTE OCULTADA (fa)

- | | |
|---|---|
| <p>Don Jerónimo iba de caza
2 le ha dado el mal de la muerte
iba pa en ca de su madre
4 Alégrate don Jerónimo
—Váyase usted para ella
6 —Si me pregunta por ti
—Dígale que fui de caza
8 que si quiere buena caza
—Dígame usted la mi suegra
10 las mujeres nesta tierra
—Unas van de un mes
12 y tú por ser la mi nuera
Malhaya la costumbres
14 las mujeres que quedan buenas
Dígame usted la mi suegra
16 las mujeres nesta tierra
—Unas van de blanca y flor
18 y tú por ser la mi nuera
Diendo para la iglesia
20 Mira qué casada más guapa
Y a la entrada de la iglesia</p> | <p>a los montes que solía
pa su casa se venía
pa la suya no podía.
que Doña Ana está parida.
hágale usted compañía
hijo, ¿yo qué le diría?
a los montes que solía
que yo se la mandaríá.
dígame usted suegra mía
¿de qué tiempo entran a misa?
otras van de un mes y un día.
irás de un año y un día.
que en esta tierra había,
¿qué hacen pa no ir a misa?
dígame usted suegra mía
¿de qué ropa entran a misa?
otras de Pascua Florida
cargada de luto irías.
todas las señoras decían:
mira qué soltera más linda.
y al tomar agua bendita.</p> |
|---|---|

.....

EL SEDUCTOR DE SU CUÑADA (BLANCAFLOR Y FILOMENA) (ca)

- | | |
|--|---|
| <p>Por las orillas del Duero
2 con dos hijas de la mano
ha pasado el rey Turquino
4 —Le daré a Blancaflor
—A Blancaflor no la quiero,
6 —Filomena, no señor,
Se casaron, se esposaron,
8 el pícaro caballero
al cabo de nueve meses
10 —Buenos días, mi madre.
—Con la barriga a la boca
12 demandado de ella vengo
para arrullar niña o niño
14 —Yo dar, sí se la daría,
Pues yo cuenta sí, señora
16 del buen pan que yo coma
del buen vino que yo beba
18 —Pues si así has de hacerlo
El traidor va en un caballo
20 al salir de un caminito,
ha empezado el rey Turquino
22 —Tate quieto rey Turquino.
—Sea el diablo o no lo sea,
24 Hizo de ella lo que quiso
—Si yo viera un pajarcillo
26 con la puma de mis dedos,
yo escribiría una carta
28 y a mis hermanitos todos
Estando en estas palabras,
30 —Escribale usted, señora</p> | <p>se paseaba Isabel bella
Blancaflor y Filomena,
una de ellas le pidiera,
que Filomena es muy tierna.
yo quería a Filomena.
porque es de la edad muy tierna.
se marcharon a su tierra,
no olvidado a Filomena
vino el yerno a ver su suegra.
—Y mi hija, ¿cómo queda?
que parece una ballena,
que me dé usted a Filomena
o aquello que Dios le diera.
si cuenta de ella tuvieras.
como si hija mía fuera,
de aquel ha de comer ella
pues de aquel ha de beber ella.
tú coges y te la llevas.
Filomena en una yegua,
al entrar pa una voderá
a enredar con Filomena.
que es el diablo que te tienta.
tú hájate de esa yegua.
hasta sacarle la lengua,
de los que andan por mi tierra
con la sangre de mi lengua
a mis padres que la lean
que atentos estén a ella.
el pájaro que aquí llega.
que aquí está quien se la lleva.</p> |
|--|---|

.....

LA ADULTERA (ALBA NIÑA) (6)

- | | |
|--|--|
| <p><i>Estaba la Filomena</i>
 2 <i>con el pañuelo en la mano</i>
 <i>ha pasado un caballero</i>
 4 <i>—Suba, caballero, suba</i>
 <i>—Tengo miedo a su marido</i>
 6 <i>—Mi marido no está en casa</i>
 <i>—Si quiere usted que no vuelva</i>
 8 <i>—Grullas te saquen los ojos</i>
 <i>los perros de mi ganado</i>
 10 <i>Estando en estas razones</i>
 <i>—Abreme la puerta, luna</i>
 12 <i>que te traigo un pajarcito</i>
 <i>Al bajar de la escalera</i>
 14 <i>—¿Qué tienes tú Filomena,</i>
 <i>es que tienes calentura,</i>
 16 <i>—Ni he tenido calentura</i>
 <i>se me han perdido las llaves</i>
 18 <i>—Las llaves eran de plata,</i>
 <i>¿De quién es aquel sombrero</i>
 20 <i>—Es de un hermanito tuyo</i>
 <i>—¿De quién es aquel caballo</i>
 22 <i>—Es tuyo, marido, es tuyo,</i>
 <i>—Gracias le doy a mi padre,</i>
 24 <i>que cuando no lo tenía</i>
 <i>Ahora voy en ca tus padres</i>
 26 <i>—¿Qué culpa tiene mi padre</i></p> | <p><i>sentadita en su balcón</i>
 <i>como mujer de razón,</i>
 <i>le ha llamado la atención.</i>
 <i>que lo quiero una razón.</i>
 <i>no me haga una traición.</i>
 <i>está en los montes de Aragón.</i>
 <i>échele una maldición.</i>
 <i>en vida y el corazón,</i>
 <i>lo traigan en procesión.</i>
 <i>su marido allí llegó.</i>
 <i>ábreme la puerta, sol,</i>
 <i>de los montes de Aragón.</i>
 <i>desmayada se cayó.</i>
 <i>qué tienes tú Blanca y Flor</i>
 <i>o has tenido nuevo amor?</i>
 <i>ni he tenido nuevo amor</i>
 <i>del más alto corredor.</i>
 <i>de oro te las haré yo,</i>
 <i>que en mi escarpia se colgó?</i>
 <i>que de la guerra llegó.</i>
 <i>que en mi cuadro relincho?</i>
 <i>que tu padre lo mandó.</i>
 <i>muchas gracias le doy yo</i>
 <i>no me lo daba él, no.</i>
 <i>a ver qué hijo me dio.</i>
 <i>de las cosas que hago yo?</i></p> |
|--|--|

AMOR MAS PODEROSO QUE LA MUERTE (CONDE NIÑO) (a)

- | | |
|--|--|
| <p><i>Madrugaba el Conde Linos</i>
 2 <i>a dar agua a su caballo</i>
 <i>mientras el caballo bebe</i>
 4 <i>—Bebe mi caballo, bebe</i>
 <i>que dentro de hora y media</i>
 6 <i>Oyéralo la hija el Rey</i>
 <i>—Mira, hija, como canta</i>
 8 <i>—No es la sirenita, madre,</i>
 <i>porque es el Conde de Linos</i>
 10 <i>—Si viene por tus amores</i>
 <i>—No lo mande matar, madre,</i>
 12 <i>si lo manda matar, madre,</i>
 <i>Uno muere al sol salir</i>
 14 <i>uno muere, el otro expira</i>
 <i>De ella se hizo una paloma,</i>
 16 <i>cuando su madre comía,</i>
 <i>su madre con grandes celos</i>
 18 <i>De ella se hizo una rosa</i>
 <i>cuando su madre va a misa</i>
 20 <i>Su madre llena de celos</i>
 <i>De ella se hizo una oliva</i>
 22 <i>su madre con grandes celos</i>
 <i>De ella se hizo una fuente</i>
 24 <i>donde los cojos y ciegos</i>
 <i>Pasan tiempos, vienen tiempos,</i>
 26 <i>y a la fuente de su hija</i>
 <i>—No la tengo curar, madre,</i>
 28 <i>que cuando yo era paloma</i></p> | <p><i>no soliendo madrugar</i>
 <i>a las orillas del mar,</i>
 <i>el Conde canta un cantar.</i>
 <i>a prisa y has de aguantar</i>
 <i>siete leguas has de andar.</i>
 <i>de altas torres donde está.</i>
 <i>la sirenita en el mar.</i>
 <i>ni tampoco su cantar</i>
 <i>que por mis amores va.</i>
 <i>lo mandaremos matar.</i>
 <i>no lo mande usted matar;</i>
 <i>a mí mándeme enterrar.</i>
 <i>otro muere al sol rayar,</i>
 <i>los dos mueren a la par.</i>
 <i>de él un fuerte palomar,</i>
 <i>le iban a picar el pan,</i>
 <i>luego los mandó matar.</i>
 <i>de él un rico rosal,</i>
 <i>le prenden el delantal.</i>
 <i>luego los mandó cortar.</i>
 <i>y de él un rico olivar,</i>
 <i>luego los mandó arrancar.</i>
 <i>de él un rico manantial</i>
 <i>allí se iban a curar.</i>
 <i>la Reina llegó a cegar</i>
 <i>allí se iba a curar.</i>
 <i>no la tengo de curar</i>
 <i>luego me mandó matar,</i></p> |
|--|--|

que cuando yo era rosa
30 que cuando yo era oliva
y ahora que ya soy fuente

luego me mandó cortar,
luego me mandó arrancar
no me puede conturbar.

LA BODA ESTORBADA (á)

Ya se despide Lombardo	ya se despide y se va
2 palabra de casamiento	a su esposita la da.
—¿Por cuántos años vas Lombardo	por cuántos años te vas?
4 Me voy por siete señora	no lo manda la ley más
si a los siete no viniera	a los ocho aguardarás.
6 Los siete ya van pasados	los ocho y andando van
y su padre le decía:	Hijo, ¿no te casarás ya?
8 —¿Cómo quiere que me case	cómo me voy a casar?
—Pues si Lombardo no viene	Lombardo no viene ya.
10 —Deme licencia mi padre	para irle yo a buscar.
—La licencia la mi hija	tuya era de tomar,
12 de siete caballos que tengo	todos tan a tu mandar
de siete criados que tengo	escógete al más leal.
14 Echaron suerte entre todos	le tocó a un primo carnal,
anduvieron siete reinos	y sin poderlo encontrar.
16 Y al cabo de siete reinos	un cebadero vio echar.
Dime cebadero, dime	dime por Dios la verdad:
18 ¿De quién son esos caballos	que silla de oro le traen?
—Son de Lombardo, señora,	mañana se va a casar
20 con una noble doncella	que en la corte no la hay tal.
Anduvieron siete reinos	y sin poderlo encontrar
22 y al cabo de siete reinos	a Lombardo viera estar
peinando su caballo	para irse a casar.
24 —Dame limosna Lombardo	que bien me la puedes dar.
—¿De dónde es la señora,	de dónde y pa dónde va?
26 —Soy de tu pueblo, Lombardo,	de aquella misma ciudad.
Eché mano a su bolsillo	y dos reales le iba a dar.
28 —No te quiero esos dos reales	no te los quiero tomar,
quiero que me des l'anillo	que traes nel dedo pulgar.
30 Y si es de mi esposita	¿cómo te lo voy a dar?
—Y si es de tu esposita	¿cómo me lo has de negar?
32 Estando en estas palabras	muerto y al suelo se cae
y salió la otra de dentro	y le iba a pegar.
34 Estate quieta mi novia	no le vayas a pegar
que los amores primeros	son muy malos de olvidar,
36 de siete caballos que tengo	te he de dejar la mitad
y el primer hijo que tenga	contigo se ha de casar.
38 —Mira qué palabras esas	pa quien se iba a casar ya.

LA SERRANA MATADORA (ea) (10)

Ella era cazadora	la cintura lleva llena
2 de perdices y conejos,	tortolitas y aragüeñas,
vio venir un serranillo	con una carga de leña,
4 le ha agarrado de la mano	para su cueva le lleva,
Se pusieron a hacer lumbre	de huesos y calaveras
6 y de los restos de otros hombres	que ella tenía en la cueva,
se pusieron a cenar,	a cenar la rica cena,
8 le ha mandado al serranillo	que vaya a cerrar la puerta,
serranillo como no es tonto	la ha dejado medio abierta;
10 le ha mandado que a su perro	que le alargue la cadena
pero en vez de alargarla	la ha encortiado vara y media.

- | | | |
|----|--|---|
| 12 | <i>El tocaba el vigolín
creyendo de adormecerle</i> | <i>y ella toca una viguela,
pero se adormeció ella.</i> |
| 14 | <i>No le ha dado pun
cuando se las quiso dar</i> | <i>pa que no pueda dar la seña,
él ya iba legua y media;</i> |
| 16 | <i>ella tenía una hondu
le ha tirado una pedrada,</i> | <i>que alcanzaba legua y media,
le ha quitado la montera.</i> |
| 18 | <i>—La montera me quitaste,
Aguarda, aguarda el serranillo</i> | <i>la cabeza quedó buena.
aguarda por estas letras,</i> |
| 20 | <i>pu mi padre que es el Rey</i> | <i>y mi madre que es la Reina.</i> |

UNA FATAL OCASION + NO ME ENTIERRAN EN SAGRADO (fa + ao)

- | | |
|---|--|
| <i>Pobre de la que va sola,
2 mirando a un lado y a otro
vio venir a un caballero
4 la niña como no es tonta
El pícaro caballero
6 arrobara a su caballo
—Ahora, ahora la blanca,
8 o te he de quitar la honra
—La vida me quitarás
10 Allí anduvieron a vueltas
el pícaro el caballero
12 la niña como no es tonta
se lo metió por el pecho
14 —No lo digas en tu tierra
que has matado a un caballero
16 —No lo diré en tu tierra,
que ha de ser tan callado
18 —Yo si de este mal muriera,
me pongan la sepultura
20 por cabecera me pongan
para taparme por cima
22 me dejen la cabeza fuera
pal que pase por aquí:
24 No murió de calentura,
que murió de mal de amores,</i> | <i>pobre de la que camina,
por ver si alguno la vía;
que era el que la perseguía,
dejó de andar y corría,
por atajos que él sabía
la cogiera en la montaña.
ahora, ahora la niña,
o te he de quitar la vida.
que la honra no podías.
lo de abajo pal de arriba,
un puñal se le cuía,
para sí le recogía
al salir a una costilla,
ni te alabes en la mía,
con las armas que él traía.
ni me alabaré en la mía,
como gaita en romería.
no me entierren en sagrado,
en medio de este mercado,
la silla de mi caballo,
el cobertor encarnado,
y los dientes regañados
¿De qué mal murió el cuitado?
ni tampoco de costado
rabioso y desesperado.</i> |
|---|--|

LA VENGANZA DEL HONOR (RICO FRANCO) (é)

- | | |
|--|--|
| <i>En Madrid hay una ermita
2 donde se cría una niña
que no la daban sus padres
4 ni por doblones que valga
Unu noche la jugaron
6 la cogiera un rico mozo,
para sacarla de casa
8 y a sus padres prisioneros,
La cogiese en el caballo,
10 y en el medio del camino
—Por qué suspiras mi vida,
12 si suspiras por tus hermanos
si suspiras por tus padres
14 —Ni suspiro por mis padres
dame tu puñal dorado,
16 —Tú me pides el puñal,
—Para partir una pera</i> | <i>que la llaman la Irupel
que la llaman la Isabel
ni por ningún interés
la corona de Isabel.
a la flor del treina y tres,
rico mozo aragonés,
mató a sus hermanos tres
presos los dejó también.
lu sacó a los cuatro pies
suspiraba la Isabel.
por qué suspiras mi bien;
lu muerte les di a los tres:
prisioneros les dejé.
ni por mis hermanos tres,
luego te lo volveré.
no me dices para qué.
que vengo muerta de sed.</i> |
|--|--|

- | | | |
|----|---|---|
| 18 | <i>El se lo dio de derechas,
entre idas y venidas</i> | <i>ella lo cogió al revés
la cabeza fue a los pies.</i> |
| 20 | <i>Aquí se para la pluma,
aquí se acaba la historia</i> | <i>aquí se acaba el papel,
de aquel rico aragonés.</i> |

LA HERMANA CAUTIVA (ía)

- | | | |
|----|--------------------------------------|------------------------------------|
| | <i>A orilla de Peñablanca</i> | <i>muy cerca de morería</i> |
| 2 | <i>me encontré con una mora</i> | <i>al pie de una fuente fría.</i> |
| | <i>—Quítate de ahí linda mora,</i> | <i>quítate de ahí mora linda,</i> |
| 4 | <i>que van a beber mis caballos,</i> | <i>de esta agua cristalina.</i> |
| | <i>—No soy mora, caballero,</i> | <i>que soy cristiana cautiva,</i> |
| 6 | <i>me cautivaron los moros</i> | <i>siendo niña pequeñita.</i> |
| | <i>—Te quieres venir tú conmigo</i> | <i>para mi caballería?</i> |
| 8 | <i>—Y estos pañuelo que lavo</i> | <i>yo dónde los dejaría?</i> |
| | <i>—Los de seda y los de hilo</i> | <i>para mi caballería</i> |
| 10 | <i>y los que no valgan nada</i> | <i>por la corriente los tiras.</i> |
| | <i>La cogiera en el caballo</i> | <i>tiró por la sierra arriba</i> |
| 12 | <i>y al llegar a la frontera</i> | <i>ya suspiraba la niña.</i> |
| | <i>—¿Por qué suspiras la blanca,</i> | <i>por qué suspiras la niña?</i> |
| 14 | <i>—Cómo no he de suspirar</i> | <i>si es aquí donde venía</i> |
| | <i>con mi hermano l'Aguileño</i> | <i>y mi padre en compañía.</i> |
| 16 | <i>—Por la señas que me das,</i> | <i>tú eres hermanita mía;</i> |
| | <i>ábrame la puerta, padre,</i> | <i>ventanas y celosías</i> |
| 18 | <i>que aquí os traigo el tesoro</i> | <i>que llorábais noche y día.</i> |

LA MESONERA DE CRISTO (co)

- | | | |
|-------|--------------------------------------|--------------------------------------|
| | <i>Estando Antonia una tarde,</i> | <i>distrayendo el pensamiento,</i> |
| 2 | <i>con el rosario en la mano</i> | <i>como siempre solía hacerlo,</i> |
| | <i>ha pasado un peregrino</i> | <i>un peregrino romero.</i> |
| 4 | <i>—Me darás posada, Antonia</i> | <i>por Dios o por el dinero?</i> |
| | <i>—No está mi marido en casa</i> | <i>y me llegará riñendo,</i> |
| 6 | <i>riña el marido o no riña,</i> | <i>entre el pobre pura dentro.</i> |
| | <i>Mientras mi marido</i> | <i>haré lumbre y cenaremos.</i> |
| 8 | <i>—Antonia si no te agravio,</i> | <i>me quisiera acostar luego.</i> |
| | <i>Antonia cogió la luz,</i> | <i>lo llevara al aposento,</i> |
| 10 | <i>donde muchos peregrinos</i> | <i>tienen su recogimiento;</i> |
| | <i>Antonia quitó la luz</i> | <i>que del cuarto reluciendo</i> |
| 12 | <i>como si fuera de día</i> | <i>como si fuera el sol mismo.</i> |
| | <i>Estando en estas palabras</i> | <i>llegara Antonio el moreno.</i> |
| 14 | <i>—Sabrás lo que tengo en casa,</i> | <i>un peregrino romero.</i> |
| | <i>—Enciende la luz, Antonia</i> | <i>que yo quería ir a verlo.</i> |
| 16 | <i>—No hace falta luz, marido,</i> | <i>que está el cuarto reluciendo</i> |
| | <i>como si fuera de día,</i> | <i>como si fuera el sol mismo.</i> |
| | | |
| 18 | <i>Usted que anda por el mundo,</i> | <i>a cómo valen los centenos</i> |
| | <i>ha de valer la fanega</i> | <i>a treinta reales y medio.</i> |
| 20 | <i>—Eso queda para usted</i> | <i>que nosotros no sabemos.</i> |
| | <i>Eso es tan cierto, señor</i> | |
| 22 | <i>como su esposa Antonia</i> | <i>estar muerta en l'aposento.</i> |

LA PRINCESA DEVOTA DEL ROSARIO (ía)

- | | | |
|---|--------------------------------------|-----------------------------------|
| | <i>Una hija tiene el Rey</i> | <i>sólo una hija tenía</i> |
| 2 | <i>calzada la trae de oro,</i> | <i>vestida de seda fina,</i> |
| | <i>rosario de plata en sus manos</i> | <i>tres veces lo reza al día,</i> |
| 4 | <i>uno lo reza en la noche,</i> | <i>otro por el medio el día,</i> |

otro lo reza a la noche
 6 estando un día rezando
 - ¿Qué haces tú, mi devota,
 8 -Estoy rezando el rosario
 Rézalo tú, mi devota,
 10 reza tú, la mi devota,
 Vengo si quieres ir conmigo
 12 Tengo que pedir licencia
 -Padre, si está durmiendo
 14 que dentro de su palacio
 dice que vaya con ella
 16 -Y si vienen los caballeros,
 -Dígale usted padre mío,
 18 dígale que fui a Francia
 que bodas como las del cielo

mientras sus padres dormían;
 llegó la Virgen María.
 qué haces tú, devota mía?
 a vos, la Virgen María.
 rézalo, devota mía;
 que bien pago te sería.
 antes que aburezca el día.
 a un Rey padre que tenía.
 recuerde con alegría,
 está la Virgen María,
 antes que aburezca el día.
 hija, yo ¿qué les diría?
 dígale una mentira,
 a la boda de una prima,
 para mí no las había.

LA PASTORA DEVOTA DEL ROSARIO (aa)

Era una linda pastora,
 2 tres veces reza el rosario
 estándolo un día rezando
 4 en medio de ella venían
 una que viene de luto
 6 -¿Quieres venirme conmigo
 -Yo iría, sí señora,
 8 -Pues ahí viene San Antonio
 A las doce de la noche
 10 en ver que los ganados iban
 estando en estas razones
 12 Pues su hija está en el cielo,
 tres sillas tiene de oro
 14 una es para su mulrina,
 y otra es para sus padres

era una linda zagala,
 en una piedra sentada;
 vino una nube muy clara,
 tres puliditas damas,
 de esta manera le habla:
 al cielo que es mi morada?
 pero me marchan las cabras.
 que es buen pastor y las guarda.
 el padre estaba que rabiaba
 y que el suyo no llegaba,
 un ave del cielo clama.
 está muy bienaventurada,
 en todas tres ella manda,
 otra es para su hermana
 que tales hijas criaban.

SANTA ELENA (aa)

En casa de mi padre el Rey
 2 mis padres como eran nobtes
 de tres hijas que tenía
 4 y él ha dicho que no,
 que la quiere meter monja
 6 y ella le ha dicho que no,
 El pícaro caballero
 8 el pícaro caballero
 no había de ser por puerta
 10 que ha de ser por un balcón
 siete mil duros le dio
 12 la ha cogido en el caballo
 Al llegar a la frontera
 14 En casa de mi padre el Rey
 y ahora por estos montes
 16 Hizo de ella lo que quiso,
 de ella se hizo una ermita
 18 de su pelo las paredes
 de los dientes de su boca
 20 Pasan tiempos, vienen tiempos
 y le pregunta a un pastor

un traidor pidió posada,
 al momento se la daban,
 le pidió la más mediana
 que no quería casarla;
 nel convento Santa Clara
 que ella quiere ser casada.
 al oír estas palabras,
 ha intentado por robarla;
 ni tampoco por ventana
 a favor de una criada,
 pa que el secreto callara,
 la sierra arriba arreaba.
 le pregunta cómo se llama.
 blanca Elena la galana
 Elena la desgraciada,
 la tiró en una barranca,
 muy blanca y muy dibujada;
 y de sus brazos las iapias,
 hermosas palomas blancas.
 por allí y el traidor pasa
 que sus ovejas guardaba.

22 *—Dime pastorcito, dime,
¿de quién es esta ermita*
24 *—Esa ermita es
que en el monte la mataron*
26 *—Pues si es de Elena
Elena mía querida,*
28 *y vengo que me perdones
—Eso no te perdono yo,
30 si quieres que te perdone
Y aún la palabra no es dicha*
32 *semejanza quedó allí*

*no me niegues la palabra,
tan blanca y tan dibujada?
blanca Elena la galana,
nel monte fue degollada.
iremos a visitarla.
yo he sido tu amor primero
las ofensas que te he hecho.
ni tampoco Dios del Cielo,
ponte ahí de candelero,
y el candelero está ardiendo,
cuerpo y alma fue al infierno.*

LOS REYES (AGUINALDO) (1a)

*Hoy el día de los Reyes
2 cuando damas y doncellas
nosotros también pedimos
4 que reparta con nosotros
Del Orién salen tres Reyes
6 no salían como Reyes
salen como tres romeros
8 Don Gaspar, Don Baltasar,
Una estrella va delante
10 la estrella que les guiaba
Cuando llegan a Belén
12 allí salió el Rey Herodes
Rey Herodes les pregunta:
14 En busca del Niño—Dios
Cuando vuelvan los Rey—Magos
16 que yo también quiero ir
Unos le ofrecen el oro,
18 otros le ofrecen l'incienso
El portal donde nació
20 la cuna donde lo acunan
las madres que le dan leche
22 las madrinas que le cantan
Y ahora dennos los reyes
24 que somos de lejas tierras
Crece niño, crece niño
26 Tú subirás a los cielos*

*la primer fiesta del año
al Rey piden l'aguinaldo,
a ese señor hidalgo
de aquello que Dios le ha dado.
todos tres en compañía,
que pobremente salían,
en traje de romería;
Don Melchor que entre ellos iba,
que a Belén lleva la guía,
era la Virgen María,
portajero no lo había,
capitán de tiranía.
—Gente noble ¿a onde camina?
que recién nacido había,
han de volver por aquina,
a ofrecer a Belenia,
otros le ofrecen la mirla,
para celebrar la misa,
resplandece más que el sol,
de oro tien la guarnición,
bienaventuradas son,
le cantan rico sermón,
si nos los quieren dar
tenemos mucho que andar.
tú serás el Redentor,
el día de la Ascensión.*

NOTAS

(1) El germen de este artículo fue leído por Joaquín Díaz en mi nombre durante el transcurso de las II Jornadas de estudios del Folklore, Festival Nacional de la canción folklórica y popular de Almansa, celebradas en el mes de Agosto de 1983. Doce años después, y ante una desoladora perspectiva a la hora de publicar las actas de aquel encuentro, me decidí a presentar estas páginas, levemente retocadas, en esta Revista de Folklore.

(2) Ignoro si cuando releo estas líneas el nuevo puente cruza ya el undoso río. Prefiero recordar el aspecto del pueblo tal y como lo encontré a mi llegada en un húmedo otoño de 1982. Todos los datos sobre población, vivienda y servicios en el pueblo corresponden a aquella fecha.

(3) Esta costumbre que tienen ciertos gaiteros de cantar y tocar a un tiempo la he observado no sólo en la *Sanabria* (donde acaso sea hoy Julio Prada de Ungledo el mejor testimonio) sino también en Astu-

rias donde los viejos gaiteros tenían *gaita de baquín* (de fuelle grande) para el mismo menester.

(4) Sobre este aspecto fementil de la pandereta ya hice hincapié en FRAILE GIL, J. Manuel: "Notas sobre la pandereta", *Revista de Folklore*, Obra Cultural de la Caja de Ahorros Popular de Valladolid, n.º 28, pp. 123-130.

(5) Sobre instrumentos, instrumentistas y bailes *sanabreses* véase: GONZALEZ MATELLAN, José Manuel, JAMBRIÑA LEAL, Alberto y MADRID MARTÍN, Pablo: *Música Tradicional Sanabresa*, Ed. Suga, S. A. AD 04-9062, Madrid, 1986.

(6) Sobre nomenclatura y usos referentes al cultivo del lino en otras áreas, véase al menos:

FRAILE GIL, José Manuel: "El cultivo del lino en la sierra pobre de Madrid", *Etnografía Española*, Ed. Ministerio de Cultura. Tomo correspondiente a 1986.

TIMON TIEMBLO: M.ª Pía: *Telares manuales en España*. Colección: Artes del Tiempo y del Espacio. Editora Nacional. Madrid, 1983. 294 pp.

(7) Sobre la *diluvio* en Galicia puede verse: TENORIO, Nicolás: *La Aldea Gallega*. Ed. Xerais de Galicia. Vigo, 1982, 171 pp.

(8) La operación del colado se definía así en Valcárcel (La Riera, Pola de Somiedo, Asturias): *echábanse en la tina: tres calentinas, tres calentando, tres espumientas y tres trevolgando (birtiendo)*. Debo estas informaciones a Valentín Riesco Calzón de 60 años de edad, natural de Valcárcel, a quien entrevisté en Madrid el 1 de junio de 1983.

(9) Sobre la estructura social y el ambiente de este tipo de reuniones, puede verse un precioso documento literario en: PEREDA, J. María de: *Obras completas*. Tomo I. *Escenas Montañesas*. Capítulo titulado "Al amor de los tizones". Ed. Aguilar. Madrid, 1988, p. 453.

De un *bilandare* alstano, de ambiente más cercano en el espacio a *estos seranos senabreses*, hay una descripción en FRAILE GIL, José Manuel: *La tradición oral en la provincia de Zamora*, vols. I y II ALISTE. Saga, S. A. VPD 2059/60. Madrid, Junio de 1989.

(10) La grabación original de esta versión puede oírse en: FRAILE GIL, J. Manuel: *Antología Sonora del Romancero Panhispanico*. Ed. Saga, S. A. KPD (5) 10. 9004. Madrid, 1991. Figura con la clave G, a 3.

INDICE DE INFORMANTES.

Pablo Tejero de 55 años y su hermano, naturales de Espadanedo, me proporcionaron preciosos datos sobre la figura del gaitero, sobre la gaita y el baile. Cloude Anta Blasco, de 51 años, natural de Lanseros, reconstruyó para mí el complicado proceso del lino, cantó además *la venganza del bonor* y *Los Reyes*. María Ribera, de 62 años, cantó los siguientes romances: *La mesonera de Cristo*, *Una fatal ocusión + no me entierren en sagrado*, *La adúltera*, *Los Reyes* y *Santa Elena*. Por último, Heruñina González, de 54 años, hizo gala de una impresionante memoria; cantó con su voz delgada el resto de los romances que aquí se recogen, y se acompañó, además de la pandicreta en el canto de preciosos corridos y jotas.

Todos los materiales que dieron lugar a este trabajo los recogí en Lanseros en el transcurso de varios viajes realizados durante el otoño de 1982 y la primavera de 1983. Algunas veces me acompañó Miguel Lobato.



INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LA FISONOMIA TRADICIONAL (1)

Luis Miravalles

A Joaquín Díaz

"Las palabras son hermosas, fascinantes, pero las hemos sobreestimado en exceso, ya que no representan la totalidad, ni siquiera la mitad del mensaje".

Flora Davis

1.- CUESTIONES PREVIAS: EL FOLKLORE DEL GESTO

Desde hace tiempo, el investigador del folklore y etnólogo Joaquín Díaz, viene insistiendo en la necesidad de un estudio en profundidad sobre el origen y evolución de esa serie de gestos con significado universal, que con tanta frecuencia se utiliza en la vida normal: "dentro de la cultura que se transmite por tradición en una comunidad aparece una serie de gestos, muecas o incluso expresiones ejecutadas con las manos, acerca de los cuales hay poca literatura, pero cuya importancia y antigüedad es innegable. Ese lenguaje gestual, tan efectivo como el hablado, lejos de haberse perdido o debilitado, se refuerza con nuevas aportaciones que engrosan el vetusto repertorio" (Joaquín Díaz: *La memoria permanente*, 1991).

Efectivamente, el mundo actual con su ritmo acelerado en todos los aspectos, y en donde privan todos los aparatos mecánicos parlantes —pronto lo harán hasta los ordenadores caseros— no ha facilitado el desarrollo del habla, del diálogo personalizado, sino todo lo contrario. Se habla en la televisión, habla el presentador de turno, hablan en las series denominadas "culebrones", pero apenas hablamos entre nosotros. De ahí que tanto progreso técnico no sólo no ha podido eliminar el lenguaje gestual, sino que lo ha potenciado al máximo, como si este sistema de comunicación se hubiera convertido en el medio más idóneo para la transmisión de información de forma directa e inmediata, por encima de tanto ruido "cacofónico".

Las investigaciones sistemáticas de la comunicación no verbal, comenzaron a partir de 1950, dando lugar incluso a la nueva ciencia, la KINESIA, que trata de estudiar los mensajes gestuales que envía todo el cuerpo, ya sea de modo consciente o inconsciente, ya que existen algunos gestos ejecutados de modo deliberado, buscando respuesta inmediata, mientras hay otro tipo de gestos independientes de cualquier cultura determinada, es decir aquellos que hemos heredado y tienen validez universal,



Figura 1

porque se ha comprobado cómo tribus de distintas partes del mundo (Borneo, Nueva Guinea, Brasil o África) han reaccionado del mismo modo ante la presencia de una serie de fotografías con las mismas expresiones faciales, que correspondían a emociones primarias: alegría, sorpresa, miedo, enojo, angustia, vergüenza. Estos gestos no se aprenden, sino que se heredan como si nuestro cerebro estuviera programado genéticamente para emitir y reconocer los sentimientos básicos.

No obstante no todo el lenguaje gestual es instintivo, dado que en parte puede ser imitativo y en parte enseñado (recordemos el lenguaje de los sordomudos), a lo cual hay que añadir que también cada cultura particular, al igual que ocurre con el lenguaje coloquial, puede utilizar ciertos gestos universales, pero con distinta finalidad y significado, dependiendo del contexto y nivel social y de los cambios ideológicos y de mentalidad que haya experimentado la sociedad en que nos movamos.

Hace casi unos 40 años, en nuestro comienzo docente, los alumnos admitían —con más o menos agrado— la autoridad del profesor, por lo que se levantaban de sus asientos e inclinaban su cuerpo como saludo. Actual-

mente, conscientes de una igualdad social democrática, ni se levantan. Alguna que otra vez saludan levantando la pierna, chasqueando sus dedos, levantando el mentón y en el máximo de expresividad afectuosa pueden llegar tal vez a chocar en el aire su mano con la de algún profesor progresista.

Otro aspecto actual no de menor importancia es la simulación consciente, como defensa y ocultación de nuestra personalidad, o bien el uso del gesto agresivo y grosero, utilizado como desafío y reto ante los demás, en el intento de afirmar la igualdad social.

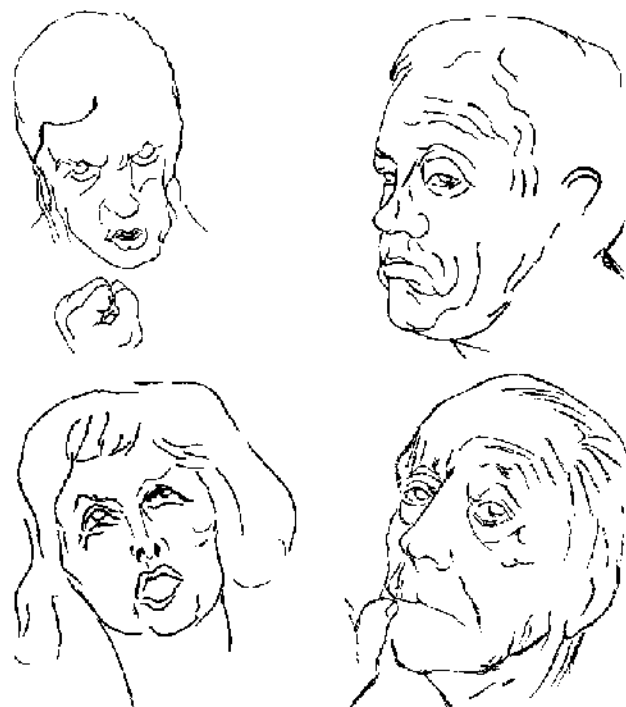


Figura 2

Naturalmente hay situaciones que exigen un comportamiento convencional, ya que sería muy poco "social" manifestar con nuestros gestos todo lo contrario que exigen las circunstancias, como sonreír en un duelo mortuario, reírse en las ceremonias religiosas o de alto protocolo. Tampoco sería muy normal permanecer sumamente entristecidos "con cara de funeral" si se presencia en directo un programa televisivo que se supone muy cómico. En tales circunstancias es obvio que ejercemos un control para que nuestro cuerpo no envíe mensajes que resulten inconvenientes y evitar complicaciones posteriores. Pero es cierto también, que con el paso de los años y la evolución social, actualmente ya no se siente tanto la necesidad del ocultamiento y disimulo festual, lo que nos está conduciendo a verdaderos comportamientos a veces muy desagradables, porque se saltan todas las etiquetas y normas lógicas de convivencia, de modo que no se tiene en cuenta para nada la edad, situación o categoría social. Hemos saltado de un extremo al otro, desde

la excesiva jerarquización medieval a la ausencia total de ella en el presente, donde poca o nula consideración y respeto nos inspira todo tipo de prójimo.

Este "progreso" de liberación comunicativa, puede ser beneficioso, dentro de unos límites, para una personalidad apocada y reprimida, pero todo uso trae consigo el aspecto negativo, es decir el abuso, y es en el que se incide de manera consciente, imponiendo agresivamente los gestos groseros, llenando de chabacanería la convivencia.

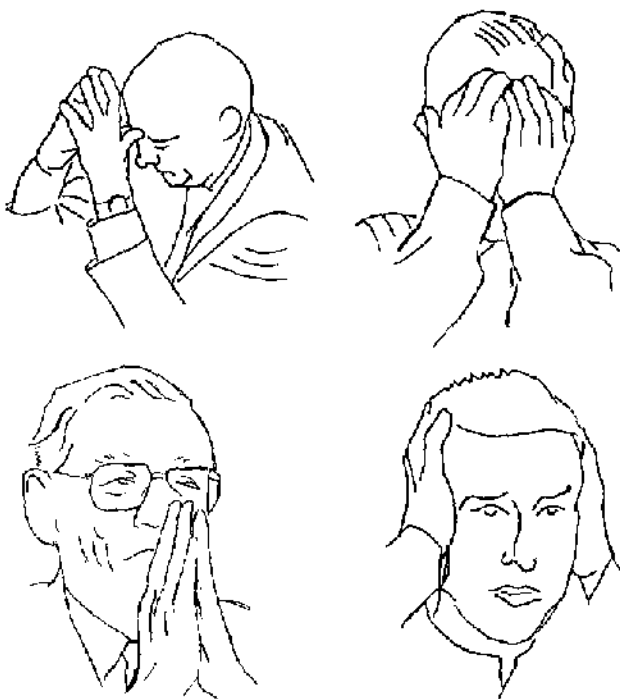


Figura 3

El respeto y la modestia, las relaciones humanas, exigen siempre unos límites. Cuando éstos se pierden totalmente, es posible que alcancemos la máxima libertad de expresión, pero también sin duda la máxima expresividad de las fieras.

"Las palabras pueden muy bien ser lo que emplea el hombre cuando le falta todo lo demás"

II.- DESCRIPCIÓN Y RECOPIACIÓN DEL FOLKLORE GESTUAL

Para seguir un método sistemático en nuestro estudio del lenguaje gestual tradicional, consideramos como lo más útil el ir concentrando nuestra atención sobre una zona restringida del cuerpo humano, siguiendo un cierto orden. Así abordaremos primeramente el análisis del rostro y sus mo-

"Totum hominem in capite vultuque esse"

Apuleyo



Figura 4

dificaciones según los sentimientos que exprese, continuando por el estudio de las manos y sus distintos movimientos, examinando las diversas emociones que transmiten. De este modo, trataremos las partes del cuerpo que estimamos como las más expresivas y esenciales.

Sin embargo, nos centraremos en los gestos más espontáneos y cotidianos, incluso con preferencia en los más pintorescos, que por pertenecer a una especie de "argot de la mímica" pueden caer, a veces, en ciertas groserías.

Nos interesa, asimismo, resaltar todos aquellos gestos que perviven aún, sean más o menos espontáneos, porque han ido transmitiéndose a lo largo del tiempo por tradición, perteneciendo ya al acervo común de nuestra cultura. Más aún consideramos casi como un deber incorporar aquellos otros gestos que están surgiendo actualmente, por responder al espíritu de nuestro tiempo, y al sentir de las nuevas generaciones; aunque algunos desaparecerán sin duda por superfluos, permaneciendo únicamente los de mayor eficacia expresiva, contribuyendo por consiguiente a enriquecer la cadena de la tradición.

Nuestro trabajo, sin embargo, no pretende de ninguna manera constituir todo un profundo tratado de fisonomía ni de psicología gestual. Se trata únicamente de una mera introducción en el estudio de los gestos observados en la realidad: una simple tarea descriptiva y de recopilación de los gestos esenciales.

Es indudable, por otra parte, que nunca se podrá agotar un tema que está en constante evolución y desarrollo como la misma vida.

A) LOS GESTOS PRIMARIOS Y TRADICIONALES DEL ROSTRO.

Los movimientos de las cejas y de la boca, dominan toda la expresión facial, de tal modo que una leve alteración en sus movimientos puede modificar notablemente la expresión de los sentimientos. No obstante, podría afirmarse que existen cuatro posiciones que corresponden a la expresión de los sentimientos básicos universales (figuras 1 y 2): alegría y tristeza, ataque y defensa; que pueden dar lugar por intensificación o mezcla a muchas variantes, también con valor universal.



Figura 5

Para Darwin, estas expresiones elementales son gestos heredados, son sentimientos primitivos, poco complicados, y no pueden considerarse independientes de los propios animales, como suele ocurrir también con la intervención de otros elementos comunes; como son el erizamiento del cabello por efecto del miedo extremado o el descubrimiento de los dientes a impulsos de la ira exacerbada. (Darwin: *L'expression des émotions chez l'homme et les animaux*, París, 1854. Hay traducción en español. Alianza Editorial).

Darwin concluye que todos estos gestos básicos están en estrecha relación con el desempeño de funciones dependientes de determinadas emociones. Por otra parte la mayoría de estos gestos básicos tiende a su repetición

constante en función de su utilidad en determinadas situaciones, aunque en ciertas ocasiones pueden ser reprimidos por propia voluntad. Estos gestos naturales, instintivos, son ejecutados y comprendidos por casi todos los pueblos, porque son un producto genético de los seres vivos, que almacenan en el cerebro las impresiones opuestas de alegría o tristeza, bienestar o molestia, recibidas inconscientemente en la vida intrauterina y que luego perdurarán para servir de expresión en aquellos momentos en los que nos sintamos o no satisfechos.

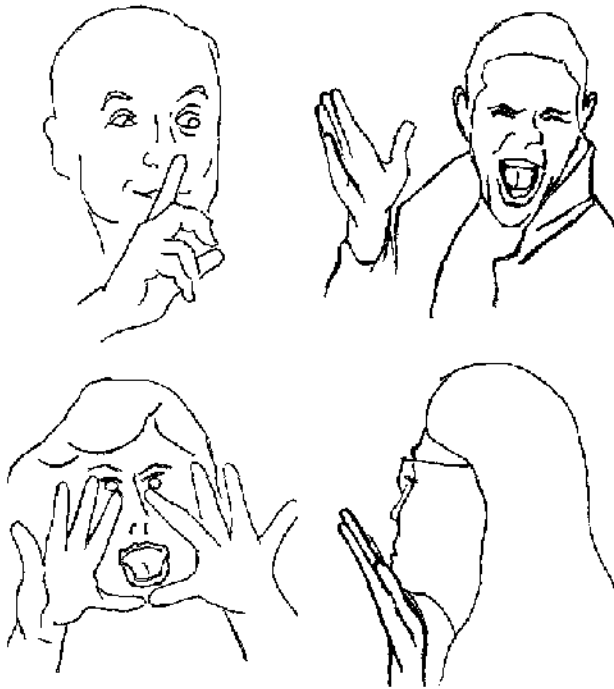


Figura 6

En resumen, los gestos no son sino la realización de **FUNCIÓNES**, lo cual nos llevaría, en un estudio mucho más extenso y profundo, tal vez a establecer un auténtico sistema de comunicación, una verdadera **GRAMÁTICA GESTUAL**.

B) GESTOS DE OTROS ELEMENTOS DEL ROSTRO: LENGUA, DIENTES Y LABIOS

Otros elementos del rostro, como la lengua o los dientes, a veces, pueden apoyar a los gestos básicos, pero en otras ocasiones indican, como también sucede con los labios, expresiones independientes y con muy distinto significado al de las expresiones primarias. Así la lengua para expresar una satisfacción determinada, se pasea por los labios, sin que ello implique la necesidad de añadir otros gestos del rostro. También la lengua se saca de un modo independiente e impulsivo para responder a una grosería o llevarla a cabo. Los dientes, a su vez, pueden mostrarse como un signo de ataque, odio o desconfianza y defensa. La frase

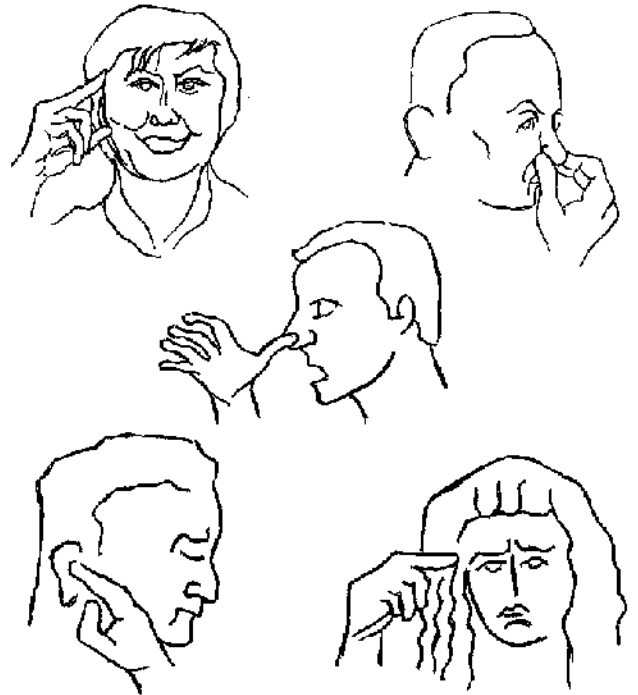


Figura 7

tan popular de "enseñar los dientes" expresa con suficiente claridad el verdadero significado del gesto.

La posición de los labios asociados al movimiento de las cejas y los ojos, según permanezcan inmóviles, se eleven, desciendan, se abran o cierren, con mayor o menor intensidad ayudan, con notable eficacia, a expresar alegría, indiferencia, desdén o disgusto. Proyectados hacia adelante, los labios son signo de descontento ("poner pucheros"), siendo un gesto común a todas las razas humanas y también a los chimpancés, según Darwin. Proyectados hacia atrás producen la risa sardónica, la burla, como también decepción y burla el movimiento lateral del labio inferior.

La inclinación de la cabeza expresa, con más limitación, algún sentimiento. La inclinación hacia adelante corresponde al sentimiento de preocupación, sobre todo si va acompañada de otros gestos de las manos (véase la figura 3). La inclinación hacia atrás de la cabeza es señal de desafío, aunque pueda expresar admiración o entusiasmo con el apoyo de los ojos, en ambas inclinaciones.

C) LOS GESTOS TRADICIONALES DE LAS MANOS Y DEL ARGOT ACTUAL

Las manos, que ciertamente en opinión de los expertos son la parte del cuerpo humano más difícil de plasmar, constituyen por sí solas un auténtico tesoro de expresividad, ya que son capaces de revelar con la mayor fidelidad nuestra personalidad. Acaso podría realizarse un verdadero ensayo psicológico sobre la Historia a través de las manos de los reyes y de los personajes públi-

cos más destacados, estudiando sus manos y otros gestos en los cuadros de los pintores que los retrataron. Recordemos al respecto y a título de ejemplo, el cuadro de El Greco: "El caballero de la mano en el pecho", o la postura de los caballeros en el cuadro de "La lanzas" de Velázquez.

La mayor parte del amplio repertorio de gestos llevados a cabo por las manos han sido incorporados por la tradición. Muchos de estos gestos aparecen subrayando las expresiones del rostro (figuras 3, 4, 5, 6 y 7), pero también las manos aisladamente son capaces de expresar una rica gama de sentimientos, incluso más complejos de lo que parece a simple vista (figuras 8, 9 y 10).

Las generaciones más jóvenes se comunican con prioridad con las manos, y en casi todos los aspectos de la vida, prácticamente sin apenas dialogar con palabras, e incluso transmiten "mensajes", en ciertas situaciones, que equivalen perfectamente al habla más coloquial. Esta especie de "argot mímico" ha nacido al impulso acelerado de la vida actual, que precisa ir directamente "al grano" o como dicen los propios jóvenes hablar lo menos posible, sin extenderse demasiado en explicaciones vagas e inútiles, o sea "sin enrollarse". Por esto mismo la característica principal es su forma esquemática. Los gestos del argot tratan de imitar la realidad seleccionando un sólo rasgo especial de lo que intentan representar, por lo que esta simplificación puede resultar incluso poco clara para aquellos que no se muevan dentro del contexto social donde se emplee el argot.

Muchos de los gestos esquematizados son muy simbólicos (indican cualidades abstractas), sobre todo los

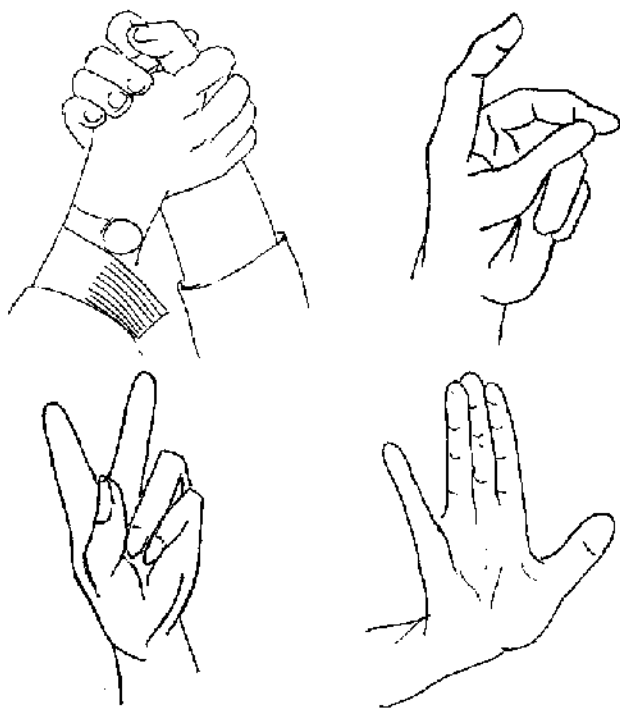


Figura 8

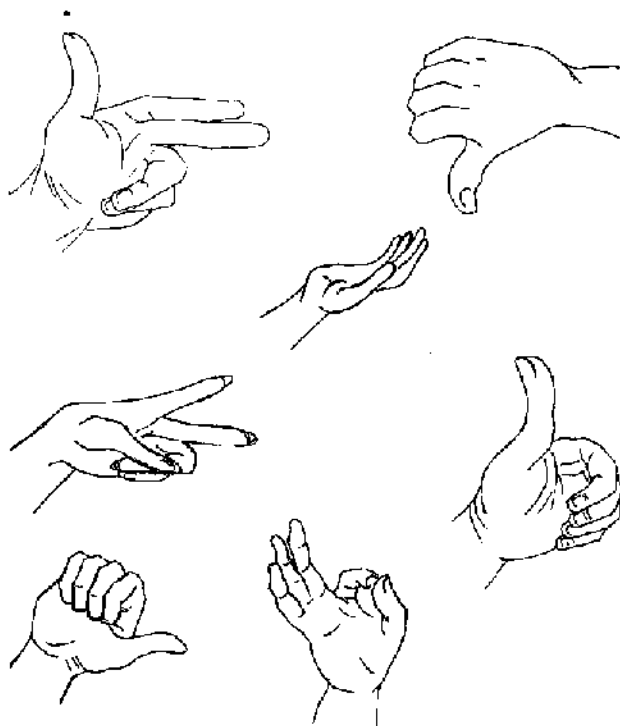


Figura 9

que podríamos calificar de obscenos (figura 10), cuyo origen se remonta a los Arlequines de "La Commedia dell'Arte" italiana o incluso hasta la Grecia clásica, dado que algunos ya aparecen representados en grabados y jarras de su época. En términos generales son insultos dirigidos a humillar, como el gesto de "los cuernos" o el del "cero" cuyo significado más extendido actualmente es el de indicar que algo ha salido perfectamente, pero que en Grecia implicaba una amenaza de violación tanto femenina como masculina. Otros gestos del argot se refieren a las costumbres y a los modos de vida de la juventud actual, siendo algunos expresión sintetizada de frases estereotipadas, mientras otros equivaldrían a verdaderas metáforas visuales, como el gesto de apuntar con los dedos en forma de pistola para expresar el deseo de que alguien desaparezca, el gesto de la tijera para indicar que se corte una larga explicación o el de apretar la nariz para señalar que algo es francamente defectuoso, "no está muy limpio o claro" en el sentido ético, como ocurre en la película "Ciudadano Kane", cuando dos operarios que contemplan desde lo alto la más ínfima actuación de "la cantante", aprietan sus narices. Son gestos, en definitiva, que explican con suficiente rapidez y claridad lo que necesitaría todo un largo párrafo verbal.

Por otro lado el clima de agresividad, de ruidos y exaltación que predomina en los ambientes juveniles y en los deportes de masas, ha dado lugar a multitud de saludos gestuales que sean susceptibles de atraer suficientemente la atención, desde el gesto más "suave" de castañear los dedos, hasta el de colocar las manos en torno a la boca abierta desmesuradamente para amplificar "el

grito" más que la palabra. Dentro de esta extensa gama de gestos subyace una cierta intencionalidad, la de mostrar una actitud de afirmación, de desafío y altanería, por lo que se imponen los gestos de signo contrario: el gesto de tapar la boca con un dedo para exigir más silencio, el de tapar un sólo oído, para indicar que no se oye nada, o el de tapar los dos, para resaltar precisamente todo lo opuesto: que no se quiere oír.

III.— ORIGEN Y EVOLUCION DEL GESTO EN LA HISTORIA

Lo que convierte a los gestos humanos en reveladores de nuestra intimidad radica en que como "animal" humano, somos inconscientes de nuestros actos, y ello a pesar del habla, porque estamos tan pendientes de las palabras que pronunciamos (algunos más que otros), que nos olvidamos de las expresiones de todo nuestro cuerpo, que están delatando nuestro interior.

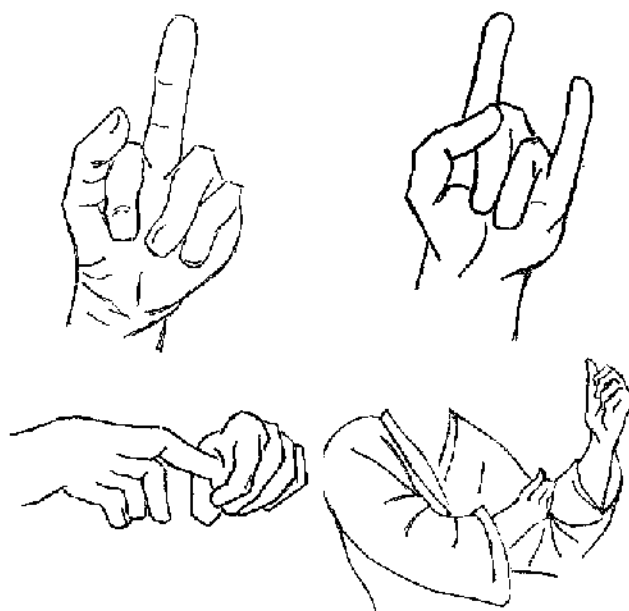


Figura 10

Ni tan siquiera el hecho de que hayamos desarrollado un concepto tan complejo como es el de la felicidad y tengamos palabras para expresarlo, ha podido suplantar el gesto ancestral de abrir nuestros labios para sonreír o gritar de alegría. Ninguna máquina podrá acabar jamás con la irresistible necesidad del hombre para expresarse a sí mismo a través de los gestos corporales más simples.

Para Desmond Morris, la mayoría de nuestros gestos son biológicos, innatos, no aprendidos. Son reacciones espontáneas que obedecen a estímulos, aunque no haya habido experiencia previa. Incluso los niños nacidos ciegos sonríen y fruncen el ceño, en el momento apropiado.

Existen, además de la alegría y la tristeza, otras dos tendencias innatas: la agresividad y la defensiva, como ocurre en todo el reino animal al que pertenecemos, aunque los demás animales nunca han llegado a ser adoctrinados para la guerra sistemática. La autodefensa o el ataque en momentos determinados es una cosa y los asesinatos en masa es otra.

Del resto de los gestos, según D. Morris, la mayoría son adoptados y proceden del contorno social en el que vivimos, mediante un proceso de absorción, a veces tan sutil que apenas si nos damos cuenta que imitamos a otros seres, sobre todo a los que más admiramos.

Pero, en definitiva, dejando aparte los primarios, el resto de los gestos responde a los cambios en el modo de vivir, de modo que algunos desaparecerán, porque ya no existe el estilo de vida que lo precisaba, como el de quitarse el sombrero para saludar al superior o a las damas, dado que el mundo de la caballería se acabó ya en la Edad Media y tampoco se usa el sombrero.

Las últimas generaciones del siglo XX han adoptado un estilo totalmente distinto y relajado, un modo diferente de pensar que se refleja hasta en la manera tan distendida de tenderse o sentarse en el suelo. Alguien podría pensar que esto es algo completamente nuevo, sin embargo hubo ya épocas donde la tendencia al desaliño y los gestos bruscos y groseros también se pusieron de moda, hasta que fueron reemplazados por otros más "suaves".

Así en la Roma de Teodosio, en el siglo IV d. C. los jóvenes se dejaron crecer las melenas, según nos cuenta el cronista Anmiano Marcelino, que vivía en Constantinopla y cada año viajaba a Roma. Marcelino no dejó de mostrar su asombro ante las cada vez más decadentes costumbres de la capital: además de "las crines mayores", los jóvenes se pusieron los pantalones ajustados o "bracae", traídos por los legionarios desde Germania, deshilachando estos pantalones, que pasaron a llamarse "racae", de donde viene el adjetivo de "rácano". También se pusieron chaquetas lisas de piel de vaca o "indumenta pelium", como los rockeros actuales y lanzaban gritos desaforados con gesticulación exagerada. Con este comportamiento trataban de mostrar su rechazo a lo que consideraban una sociedad corrompida.

El sucesor de Teodosio, su hijo Honorio, impuso duros castigos para quienes lucieran tales vestimentas tan discordantes con los cánones que distinguieron la grandeza de sus antepasados, pero de la reiteración de más y más leyes que trataban años después de erradicar el mismo problema, se deduce que nunca se cumplieron por la relajación de un imperio ya torpe y en decadencia total.

Existen muchas semejanzas en todas las sociedades decadentes, además de los gestos corporales, pero, sea como sea, hemos de admitir que los gestos siempre envían información al observador, revelando nuestra disposición de ánimo y nuestro proceder, ya sea de modo deliberado o de manera inconsciente.

NOTA

(1) Dibujos del autor.

BIBLIOGRAFIA

- BIRDWHISTELL, R. L. (1952): *Introduction to Kinesics*. Louisville.
- BIRDWHISTELL, R. L. (1979): *El lenguaje de la expresión corporal*. G. Gili.
- CUYER, E. (1910): *La mímica*. Daniel Jorro, editor, Madrid.
- DAVIS, F. (1984): *La comunicación no verbal*. Alianza Editorial, Madrid.
- DAVIS, F. (1975): *El lenguaje de los gestos*. Emecé, Buenos Aires.
- EFRON, D. (1972): *Gesture and Environment*. Reimpresión.
- EKMAN, P. (1973): *Darwin and facial expression*. Academic Press, N. Y.
- FAST, J. (1984): *El lenguaje del cuerpo*. 7ª Ed. Kariós, Barcelona.
- FORNER, A. (1987): *La comunicación no verbal*. Edti. Graó.
- HEINEMANN, P. (1979): *Pedagogía de la comunicación no verbal*. Herder, Barcelona.
- KNAPP, M. I. (1980): *La comunicación no verbal. El cuerpo y el entorno*. Paidós, Barcelona.
- KOSTOLANY, F. (1977): *Los gestos*. Mensajero, Bilbao.
- LEDU, J. (1981): *El cuerpo hablado. Psicoanálisis de la expresión corporal*. Paicós, Barcelona.
- MILLER, G. A. (1965): *Psicología de la comunicación*. Paidós, Barcelona.
- MORRIS, D. (1980): *El Hombre al desnudo*. Ed. Nauta.
- PEASE, A. (1993): *El lenguaje del cuerpo*. Paicós, Barcelona.
- RICCI, P. E. y CURTESI, S. (1980): *Comportamiento no verbal y comunicación*. G. Gili, Barcelona.
- WOLF, Ch. (1951): *Psicología del gesto*. Ed. Luis Miracle.



CARNAVAL EN LOS ANDES: EL “ANATTA” DE CANDARAVE (PERU)

José Antonio Benito



INTRODUCCION HISTORICA

Al sur del Perú, entre Chile y Bolivia, se alza majestuoso este poblado andino, ubicado a 167 Kms. de la ciudad de Tacna, a 3.500 Kms. de altura, a la sombra del bellissimo volcán Yucamani de 5.500 Kms.

Candarave, junto a otras provincias, como Jorge Basadre, Tacna y Tarata, constituyen la subregión II o Departamento de Tacna cuyos límites son: por el norte la subregión Moquegua, por el sur la República de Chile, por el este la subregión Puno y la República de Bolivia y por el oeste el Océano Pacífico. Tiene una extensión de 14.766,63 Km² que representan el 15,47% de la superficie de la región y el 1,25% de la nacional. La subregión, junto con Moquegua y Puno, forman la región “José Carlos Mariátegui”.

La provincia de Candarave se divide en cinco distritos: Curibaya, Camilaca, Huanuara, Quilahuani y Cairani. Además comprende 11 de anexos que junto con los distritos la tienen por capital de provincia: San Pedro, Talaca (Pallata), Jirata, Mullini, Calleraco, Santa Cruz, Totora, Patapatani, Calientes, Huaytiri, Yacamani.

La más aceptada de las posibles etimologías de su nombre es “tierra raptada por el cóndor”.

En la celebración de las diversas festividades, los Candaraveños han permanecido aferrados a sus viejas tradiciones y costumbres, es decir, a su auténtico folklore. Aunque con el transcurso del tiempo las formas hayan cambiado, la esencia misma de cada expresión popular, se mantiene fiel a sus raíces ancestrales, al bello legado de los antepasados.

Las pinturas conservadas en Jirata (Candarave) así como los petroglifos de Tarata o el poblado preincaico de Paramarca en Ticaco son testimonios bien elocuentes de las primitivas culturas. Candarave es un pueblo de ayllus de ascendencia aymara. Existían varios barrios Villapampa, Chulluncallani (Nueva Victoria), Santa Bárbara, salida hacia Titora.

Hacia 1536 Pedro Pizarro pacificó las tierras de Chucuito, Moquegua, Tacna y Taparacá en el levantamiento de Manco II. En 1540 se creó la encomienda a favor del conquistador Hernán Rodríguez de San Juan que debían tributar con sus productos básicos como aves, ovejas, cerdos, maíz, trigo, huevos, leña... Los partidos que figuran son los de Ilabaya, Cinto, Margarita, Curibaya, Candarave, Icumba, Sitajara, Camiara e Ite.

Hacia 1745 se hizo ya la revista en los repartimientos de Ilabaya y de Tarata. Figura como cacique Pedro Lupistaca que representaba a los indios de Macalao, Capilluni, Carampampa, Umaliso, Huallatini, Sajata, Charachara, Corsa, Tintinaupamapa, Calchuna, Ancacollo, Chajalla, Palca, Acumali, Curibaya, Candarave e Ilabaya.

Los cacicazgos de Ilabaya y Candarave se convirtieron en curatos y debido a porfías económicas, el Obispo de Arequipa, el valisoletano Manuel Abad Illana, en 1776 fijó sus límites. Posteriormente, Candarave fue creado como distrito en época de la Independencia, anexionado luego a la provincia de Tacna.

En 1874 pasa a integrar la provincia de Tarata. En 1875 se desmembran Curibaya y Huanuara para formar el distrito de Curibaya. En 1874 estuvo acantonado el destacamento "Santa Rosa" del comandante Mariano Guerra y Jacinto Aranívar.

Después se produjo la invasión chilena y ocupación del sur peruano en 1880 y la provincia de Tarata queda en poder de Chile durante 49 años hasta 1929 que es devuelta a Perú. Durante la ocupación chilena, Candarave fue capital provisional de la provincia de Tarata.

El 18 de agosto de 1988 se produce la creación de la provincia de Candarave por lo que deja de depender de Tarata. La proclamación fue el 23-X-1988 según Ley n.º 24887. Los distritos son Cairani, Curibaya, Huanuara, Quilahuani y Camilaca. Es presidente del Congreso Héctor Vargas Haya. El primer alcalde fue el profesor *Guillermo Ticona Avalos* (finado) Puentes del 2 de mayo, Arica, Libertad, a quien le siguió en el trienio 1990-93 *Hernán Silva Tellería*: Parabólica, plazas en anexos, pavimentación de algunas calles y Pl. Grau. Desde el 1-3-1993 *Apolinario Quispe Aceiro*. El programa para conmemorar el V Aniversario

de la creación política de Candarave como provincia es una buena muestra de su entusiasta quehacer.

Candarave se une a otros pueblos y ciudades mediante vías terrestres, como carreteras, caminos de ganado y caminos de a pie. Un medio muy eficaz de comunicación en esta zona es el teléfono con lo que se ahorran muchas horas de camino para tener que comunicar algo entre dos puntos a gran distancia.

De acuerdo con el proyecto especial TACNA, el Gobierno Nacional y la microrregión Tarata han realizado obras de infraestructura vial en la carretera Tacna-Tarata-Candarave con la firma del Convenio con BING-10-Tacna y los concejos provinciales de estas provincias con la Microrregión Tarata para la construcción de 25 Kms. de afirmado.

La mayoría de las fiestas que se celebran en Candarave se deben a motivos religiosos o civiles. Como fiestas religiosas más importantes tenemos la de Las Cruces (22 y 23 de mayo) en la cual una serie de cruces de madera elegantemente adornadas son paseadas en procesión por el pueblo y sus alrededores. Con ello se manifiesta gratitud y alegría por las cosechas, ayuda mutua y fraternidad. También es importante la fiesta de la Virgen de la Merced (24 de septiembre) que es la virgen venerada en la parroquia, cuya imagen es llevada en procesión.

Entre las fiestas civiles de mayor colorido se encuentran las de carnavales, de las que nos ocuparemos en el presente artículo, y la fiesta del Aniversario de la creación de Candarave como provincia; y las fiestas patrias, es decir el día en que conmemoran la independencia.

Todas estas fiestas van acompañadas de bebidas alcohólicas, tales como cerveza y chicha, caracterizándose los festejos por las manifestaciones de alegría.

EL CARNAVAL

La última edición del *Diccionario de la Real Academia de la Lengua* define el carnaval como "fiesta popular que se celebra los tres días que preceden al comienzo de la Cuaresma y que consiste en mascaradas, comparsas, bailes y otros regocijos bulliciosos" (1). Otros términos similares utilizados en España fueron los de "carnestolendas" y antruejo. Pocas celebraciones festivas populares reúnen tantas condiciones a la hora de facilitar tan rica creatividad al folklore de un pueblo. Así se manifiesta en las aldeas andinas.

Presentamos algunas notas del folklore candaraveño, guiados del magisterio del más ilustre hijo

de esta villa andina, Fortunato Zora Carvajal, puestas al día por otro hijo de la villa Arturo Cusi-canqui Guillén.

El carnaval de antaño, "anatta" en aymara, era un acontecimiento social, en el cual reinaba la alegría. Ricos y pobres se divertían a su manera, durante ocho días de domingo a domingo.

Con alguna anticipación, según era costumbre, se mandaba al "valle" (Locumba-Cinto) por licores y fruta de la estación: uva, duraznos, melones, sandías, higos, granadas, membrillos. Para envasar los licores se empleaban odres y anclotes.

Todos se surtían de los pertrechos necesarios para jugar: serpentinas, mixtura, talco, perfumes, chisquetos.

Los festejos comenzaban a las tres de la tarde del domingo con la entrada de la comparsa "No Carnavalón"; para ello se reunían en las afueras de la ciudad, los varones, especialmente los jóvenes y los músicos, con sus instrumentos. Luego de blanquearse la cara con talco y envolverse con serpentinas y disfraces estrafalarios, iniciaban el recorrido, casa por casa, cantando las viejas coplas apropiadas para cada momento. Acompaña a la comparsa una orquesta compuesta de guitarras, mandolinas, guitarrines, charangos, queñas y zampoñas. Avanzan por la calle principal con dirección a la plaza. Los hombres y mujeres, en parejas, dan la bienvenida al carnaval con estas coplas:

*Ay carnavalito
al fin has llegado
para el consuelo
de un amartelado.
Estos carnavales
no se cantan tristes
porque la Cuarema
luego nos embiste.
Aunque nos critiquen
poco nos importa:
en el carnaval
todo se soporta.*

Al llegar a la primera casa donde ya las puertas estaban abiertas, ingresaban cantando:

*A esta casa vengo
sin ser convidado
acaso por eso
seré desairado.
Yo no tomo vino
yo no tomo aguardiente
por eso me llamo
muchacho valiente.*

Los dueños de la casa, sobre todo los damas, eran atacadas con chisquetos o chorros de bebida

—generalmente chicha—, talco, papel picado, mientras seguían cantando:

*Hace ocho días
que no tomo vino
el dueño de casa
no tiene cariño.*

Era el momento en que las jarras de vino aparecían y todos alegres se servían y otra vez cantaban:

*En esta casita
azucena crece
el dueño de casa
corona merece.*

En seguida, todos satisfechos se retiraban, para ir a la siguiente casa y así sucesivamente hasta recorrer todas las calles.

El lunes por la mañana se reunían en la casa de una de las familias importantes, todos los invitados y comenzaba la diversión general, hombres y mujeres y quienes más disfrutaban eran los enamorados.

De pronto los de la orquesta tocaban los aires carnavalescos, cantando al mismo tiempo:

*Cantemos, bailemos
alegrémonos
las glorias pasadas
acordémonos.
Rueda
rueda general
muchachos y viejos
todos a bailar.
Alégrense niños
háganse pedazos
ya se pasa el tiempo
de los cartuchazos.*

En algunos poblados grupos de hombres y mujeres se dirigen a sus chacras (huertos) de papas (patatas) y exclaman: "¡Urúyatana chokel!" = "Vamos a festejar las papas". Van de campo en campo danzando el "Anatta cusisi" (carnaval alegre) al son de las guitarras y de las queñas. Hombres y mujeres bailan en rueda, con pañuelos de colores y cogiéndose de las manos. A continuación sigue el "juego de los pepinos" utilizando matas de papas y frutos de la planta silvestre denominada "romaza". Este alegre y desenvuelto paseo busca que la cosecha sea abundante.

El martes era el más importante para las comunidades indígenas, el día de la culminación festiva del "anatta". Se formaban dos grupos de hombres y mujeres que lucían en tal fecha sus mejores trajes. Los varones pantalón azul vistosas "jallpaññas", con tirantes cruzados al pecho (bolsas de finos tejidos con hilos de colores); las mujeres, fai-

da azul y blusa blanca, acompañados de grandes pañuelos con membrillos y flores. Cada uno de estos grupos o "partidos" lleva dos guitarreros y dos queneros, y cuatro mujeres cantan en aymara:

<i>Cantasi quitani</i>	(Vamos a cantar)
<i>wistasi quitana</i>	(vamos a alegrarnos)
<i>anatau sipansa</i>	(por el carnaval)
<i>narane macutisa</i>	(al año una vez)

A ratos los hombres dedicaban sus coplas a las mujeres en son de piropos o sátiras y ellas no se hacían esperar para responder:

Ellos: *Miren esa joven
que bien ha cantado
será porque tiene
el novio a un lado.*

Ellas: *De lo que has cantado
mucho te agradezco
en correspondencia
de palos te ofrezco.*

Ellos: *Dime, dime, dime,
dime la verdad,
para yo quererte
con seguridad.*

Ellas: *Sabes que te amo
con amor profundo
con amor inmenso
que no hay en el mundo*

Ellos: *Ayer por las nubes
no te conocí
ahora que no hay nubes
me muero por ti.*

Ellas: *Anda a la cocina
a tomar sustancia
para que tus coplas
tengan consonancia.*

Ellos: *Iré a la cocina
a tomar sustancia
pero que no sea
de manteca rancia.*

EL BAILE DE LA ANATTA

Otra danza popular era la de los "Anattas", formada por hombres que, en columna de a uno y casi al trote, circulaban por las calles. Encabezaba el conjunto un guitarrista, seguido de otros que tocaban quenás. Cerrando la columna iban varias mujeres. Fuera de la columna iba el caporal provisto de un grueso chicote, con argollas en el extremo. Cuando se encontraban dos conjuntos de "Anattas", se provocaban unos a otros y terminaban formando un gran círculo, dentro del cual se enfrentaban los caporales. Primero ponían una

granada en el suelo, para que el más diestro la partiera de un chicotazo. Luego ambos caporales se colocaban frente a frente, se levantaban el pantalón para mostrar que no llevaban canilleros; tan sólo un látigo o zurriago que estaba adornado con hilos de diversos colores, con un grueso nudo al extremo o punta y algunos cascabeles cantarines. Enseguida intercambiaban latigazos o zurriagazos tratando de tumbar al adversario, mientras que las mujeres cantaban y arrojaban flores alentando a los caporales. Antiguamente se designaba un árbitro o juez para presidir el concurso o torneo. Los hombres tomaban sus posiciones y se azotaban en las piernas hasta que uno de los combatientes caía al suelo. Las mujeres intervenían para separar a los combatientes que mostraban las canillas ensangrentadas por las argollas de hierro y las mujeres del bando triunfador se acercaban al vencedor y le arrojaban pétalos de geranios y de rosas. Los perdedores se retiraban tramando la venganza para el próximo año. Otras veces, después de un abrazo fraterno, cada conjunto seguía su recorrido cantando y bailando.

En la mayoría de las celebraciones se ha abandonado el carácter cruento del pasado adquiriendo diversos matices en las distintas poblaciones. Lo habitual es recorrer calles y plazas, visitar familias amigas e incluso enemigas. De esa manera, bailando, tomados de las manos y haciendo un gran círculo con los dueños de las casas visitadas. Al son de un movido huayno, alegre y sentimental a un tiempo, vuelven a interpretar sus canciones:

*Una palomita
que yo me crié
viéndose con alas
con otro se fue.
Mañana es Cuaresma,
día de ayunar;
que ayunen los santos
que son de papel.
Cantemos, bailemos,
alegres cantemos:
al año que viene
cuántos faltaremos.
El domingo es uno
y el lunes es dos;
y el martes se acaba
por amor de Dios.*

A modo de descanso se servía el almuerzo, en medio de una tertulia general. Después volvían al salón y continuaba la diversión. Al promediar la tarde, regresaban al comedor, esta vez, para servirse fruta, pero en realidad era más para jugar con ella. Luego seguía la jarana hasta muy avanzada la noche.

Cuando desaparecieron las familias que costearon todo el Carnaval, se introdujo otra modalidad. Un día invitaban los casados adultos, otro día los

casados jóvenes y otro día los solteros. De esa manera se compartía el costo de las diversiones.

Paralelamente otro sector de la población festejaba a su manera el Carnaval. Salían a bailar en la "Pandilla" o "cholada", compuesta por numerosas parejas de mujeres y hombres que al son de bulliciosas tarcas se desplazaban por las calles, haciendo caracoles o espirales, ondeando en alto los pañuelos y haciendo los requiebros que los guías indicaban. A ratos avanzaban, a ratos retrocedían o formaban grandes círculos. Visitaban las casas grandes haciendo bailar a los dueños de casa, quienes correspondían agasajándolos con vino. Los jóvenes, hombres y mujeres se disfrazaban de cholos para salir a bailar en la "Pandilla".

Universitarios de la ONG "GAM-TEPEYAC" hemos tenido la suerte de gozar de una pequeña muestra de su rico folklore sobre el carnaval en los festivales (2) que organizamos cada verano al alimón los oriundos de este entrañable pueblo andino con los vallisoletanos que allá nos sentimos como en casa.

NOTAS

(1) Madrid, 1994, 21.ª ed.

(2) Quiero agradecer particularmente a la señora Flora Martínez y a su marido Marcos Vargas Panlagua que nos ofrecieron los textos de las coplas que aquí se ofrecen.

BIBLIOGRAFÍA

- BENITO RODRIGUEZ, J. A.: *Candarave, Génesis y evolución de una parroquia andina de Perú*. Comunicación al "IV Congreso de Latinoamericanistas", Salamanca, 1994.
- CORTAZAR, P. F.: *Tacna. Documental del Perú*. IOPPE. Lima, 1971.
- CUSICANQUI GUILLEN, Arturo: *Candarave, paisaje y tradición*. Lima, 1994.
- ESPINOSA, A. E. y CHIRE, A.: *Historia de Candarave*. Coop. San Pedro, Candarave, 1987.
- MARTÍNEZ LASECA, J. M.: "Del carnaval que viene y va", *Revista de Folklore*, n.º 4, pp. 44-50.
- PANIZO, J.: "Refranes alusivos al carnaval", *Revista de Folklore*, n.º 9, pp. 67-72.
- ROEL PINEDA, Josafat: "El carnaval Canka", *Tradición*, I, I, 1, Cusco, 1959, pp. 109-118.
- ROMERO, Raúl: *Música, danzas y máscaras en los Andes*. PUCP, Riva-Agüero, Lima, 1993.
- VÁSQUEZ, Ch-VERGARA, A.: *¡Chayraup! Carnaval Ayacuchano*. Tarea-CEDAP, Lima, 1988.
- VILLARREAL, F.: "El carnaval y la marcación del ganado", *Folklore americano*, Lima, 1959, n.º 6-7, pp. 94-128.
- ZORA GARVAJAL, F.: *Tacna: Historia y folklore*. Santa María Tacna, 1969.



LA TUTA, UN JUEGO O DEPORTE RURAL ANCESTRAL DE LA PROVINCIA DE BURGOS

Jaime L. Valdivielso Arce

Se ha venido constatando desde la década de los años 1970 que se ha producido un fenómeno curioso en el campo de la etnología y el folklore. Tras años de aparente o efectivo olvido de costumbres, juegos, prácticas y usos heredados, en muchos pueblos han comenzado a renacer y rescatarse esos juegos, costumbres, deportes rurales que se creían definitivamente perdidos llegando a alcanzar gran aceptación entre la gente como se ha venido demostrando cada año en los programas de las fiestas populares.

Uno de estos juegos nuevamente recuperados y rescatados del olvido cuando ya casi nadie lo practicaba es precisamente la *Tuta*, de la que vamos a tratar de escribir unas líneas para darla a conocer.

Llamamos tuta a un cilindro de madera dura, generalmente de encina o roble, de 15,20 ctms. de altura por 3,5 ctms. de diámetro. En su parte central puede tener una ligera ornamentación resaltando esa parte para hacerla más visible desde el lugar en que se sitúa el jugador y desde el que deben intentar derribarla con los tejos o "doblonos".

La Tuta —cilindro de madera— es el primer elemento y también el principal para el desarrollo de este juego. Los otros elementos son los tejos, doblones, tangas, etc. También tienen otros nombres según las diferentes localidades y regiones en que se practica.

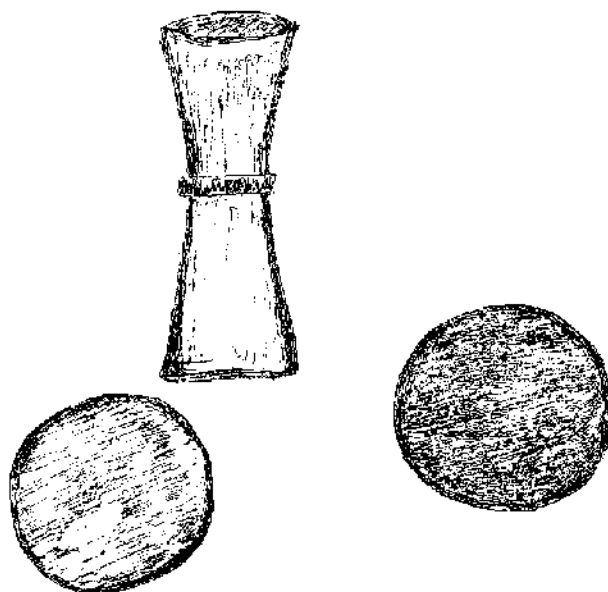
Los tejos son discos de entre 9 y 12 ctms. de diámetro y 1,5 ctms. de grosor, generalmente de hierro.

Ha de advertirse que se puede notar la antigüedad o la cronología en la forma de los tejos: los más modernos poseen esfericidad por las dos caras. Los más antiguos tienen esfericidad en una sola cara y son planos en la cara opuesta.

Como cosa curiosa diremos que en la Colección que Maceo tiene en el Callejón de las Brujas, de Burgos, pueden contemplarse "doblonos" o tejos de ambas características y muchos de ellos con grabados muy meritorios hechos por los herreros que quisieron realizarlos de una forma artística. La Colección de Maceo reúne un abigarrado mundo de objetos antiguos y raros. Estos grabados servían para señalarlos y distinguirlos de los otros que también intervenían en el juego de otros dueños, pues cada jugador podía llevar sus propios tejos.

Estos son los elementos utilizados en el juego de la tuta cuando se juega en plan competición popular. Entonces el juego consiste simplemente en derribar la tuta desde una distancia señalada de antemano con cada uno de los tejos.

En su origen y en su desarrollo normal, además de la Tuta y los tejos, cada jugador debe poner una cantidad de dinero en monedas sobre la parte superior de la tuta.



Tuta y tejos

Las reglas del juego son sencillas y fáciles. No hay límite de jugadores. Estos se sitúan a una distancia de 22–24 metros de la tuta. Cada jugador dispone de dos tiradas de disco que los utiliza de este modo: uno de ellos lo lanza de tal forma que se sitúe lo más cerca posible de la tuta; con el otro disco intentará derribar la tuta tratando de alejar ésta lo más posible al mismo tiempo que caen las monedas colocadas sobre ella.

Después de cada tirada, las monedas situadas más cerca de cada uno de los tejos que de la tuta, pertenecen al jugador que arrojó los discos en último lugar. Y así sucesivamente hasta que los jugadores se van cobrando las monedas que al arrojar

sus tejos, igualmente, quedan más cerca del tejo que de la tuta, hasta agotar las monedas. Y se vuelve a comenzar, colocando nueva "puesta" en la tuta y el juego continúa.

Aunque la Tuta parece que se conoce en las tierras de Castilla la Vieja, nos referimos concretamente a los límites de la provincia de Burgos en la que en los últimos años raro será encontrar un pueblo en el que, al menos durante las fiestas patronales, no se practique este juego o deporte rural.

Sabemos que en cuanto a reglas y normas hay una absoluta unanimidad y uniformidad, pues no son complicadas, sino sencillas y fáciles.

Pero hay, en cambio algunas variantes en cuanto a la denominación de los elementos que se utilizan en este juego. En la Bureba se denominan "tejos" los discos empleados; en Villarcayo, "tajos"; por tierras de la Ribera del Duero y Lerma, "chanflos" y "chanflones"; en Burgos capital y su comarca, "doblonos". También se los llama "tangas" o "tango" en diversos pueblos de la provincia. En la provincia de Palencia se les llama "petacos".

La Tuta se conoce también con los nombres de "tanga", "tanguilla", "chita", "tarusa"... Aunque esta última palabra encierra cierta ambigüedad, se utiliza como sinónimo de tuta en algunos pueblos; en otros designa el mismo juego pero con características infantiles. En este caso los tejos eran sustituidos por piezas de cobre de 10 céntimos, de Alfonso XII y XIII, monedas que fueron muy populares a comienzos del siglo XX. "La "tutilla" era sustituida por un carrete de madera vacío del hilo, muy similar por la forma a la verdadera tuta o también por una simple caja de cerillas.

"Esta segunda acepción la debo a ese eximio confitero y Quijote del coleccionismo, o sea Angel Santamaría, conocido como Maceo, mientras visitaba esa valiosa exposición que ofertaba al viajero curioso en el palacio ducal de "Lerma" —observa José Miguel Lope Revilla hablando de este tema.

El juego de la tuta, con toda seguridad, es de origen rural, pero el éxodo sufrido en los pueblos de Castilla y concretamente en los de la provincia de Burgos desde los años 1960 ha hecho que los que se trasladaron del campo a la ciudad, al afinarse en ella han desarrollado las aficiones que tenían en sus pueblos de origen. Y una de las aficiones que afloró fue la del Juego de la Tuta.

El renacimiento de la afición por este juego que podemos calificar de espectacular en Burgos, se debe, fundamentalmente, al afán de búsqueda de las señas de identidad, al deseo de volver a las diversiones del pueblo y de la infancia o juventud, al deseo de conocer mejor las raíces propias que se viene observando en estas últimas décadas en nues-

tros pueblos en estas nuevas circunstancias sociales e incluso políticas en las que la división de España en Comunidades Autónomas ha estimulado a cada una de ellas a promocionar los valores tradicionales propios, su cultura, su folklore, sus juegos y deportes rurales, sus costumbres populares.

En las ciudades viven muchos hombres que durante su niñez y juventud vivieron en el medio rural e incluso en su edad madura y a la hora de su jubilación se trasladaron a vivir a la ciudad con los hijos que emigraron también. Ya jubilados, disponen de mucho tiempo libre, y lo ocupan llenando su ocio, *juntamente con otros que se encuentran en su misma situación*, practicando juegos o deportes que siempre tuvieron como propios, los bolos, la tuta, etc.

Así se explican las numerosas partidas sobre todo de bolos y tuta que se celebran tanto por las tardes como por las mañanas, al aire libre en varios puntos de la ciudad burgalesa en zonas verdes, paseos y parques.

El público que se ejercita en esas partidas suele estar integrado principalmente por jubilados, pero por jubilados que han llegado a la edad en que deben cesar en su trabajo aunque se sienten jóvenes y todavía capaces de realizar actividades y participar en estos juegos con los que están familiarizados desde sus años mozos.

Llenan así sus ocios, hacen ejercicio sano al aire libre, se siguen relacionando con hombres que proceden de su mismo ambiente y se sienten más integrados y valoran más las costumbres que heredaron de sus mayores.

El Ayuntamiento de Burgos, a petición de la Hermandad de Peñas ha contribuido a fomentar y canalizar estas aficiones facilitando unas sencillas pistas que hacen posible el desarrollo de estos deportes rurales y juegos tradicionales. Este es el camino para alimentar esta afición e incrementarla con savia popular.

Pistas de este tipo en las zonas de "Las Veguillas", Paseo de la Quinta; Barriada de Juan XXIII, en el Barrio de Gamonal, Carrero Blanco, etc. son el punto de cita diariamente en el tiempo bueno para los numerosos aficionados a la Tuta.

Esto y las competiciones que se han celebrado y que se celebran en diversas localidades de la provincia, Burgos, Castrojeriz, Lerma y los concursos más modestos que se organizan en casi todos los pueblos con motivo de las fiestas veraniegas de la Asunción de Nuestra Señora y San Roque y sobre todo en las patronales y de Acción de Gracias ya en el otoño.

Son testimonio de este renacer de la Tuta las reseñas que publica la prensa local de los festejos

de las numerosas décadas, se ha asistido a la creación de numerosas peñas, grupos y Asociaciones y al afianzamiento de las que ya existían con la creación de la Hermandad de Peñas. En muchas de estas Peñas hay socios que pueden calificarse de "tutores" de solera. Estos socios aficionados a la Tuta, al vivir en diversas barriadas han hecho crecer en éstas la afición. Peñas como "Los Calores", "La Alegría", "San Esteban", "Jóvenes de Gamonal", "Barriada Juan XXIII", "Los Vadillos", "Santa María la Mayor" están haciendo una labor callada pero continua para difundir esta afición colaborando entre ellas. En las Peñas, los socios son tanto personas mayores como jóvenes y es posible que los socios mayores, incluso "de la tercera edad" con la práctica de estos juegos o deportes de origen rural sean los sembradores de la afición para que los jóvenes y niños de hoy tomen el relevo y mañana continúen esta vieja tradición nuevamente renacida en el pueblo burgalés.

EL JUEGO DE LA TUTA

La tuta es uno de los juegos populares que consisten en tirar sobre un punto u objeto, una piedra, tejo o ladrillo. Con el nombre de Tuta se conoce en Burgos este juego que en otros lugares y regiones se llama de otras maneras. Este juego no sólo en Burgos, sino en Castilla la Vieja tiene una tradición inmemorial. Sus elementales normas y reglas y la simplicidad de sus elementos hablan a las claras de su antigüedad.

¿Cuál es su origen y procedencia? Puede ser céltico, griego, romano, germánico o de la cultura del Extremo Oriente o incluso de los países de cultura árabe. Sin embargo todo apunta a que el nombre se lo dieron los romanos y los dos nombres que más se repiten para designarlo tienen su etimología latina.

TUTA: de Tutus, a, um, que significa seguro, segura, defendida.

TANGA: Tango, Tanguet, Tángana, etc.= Verbo Tango, is, tangere, que significa tocar.

El nombre de Tuta —creo— es el que mejor puede definir a este juego.

Si vemos sus normas y reglas comprobaremos que se ha jugado siempre colocando sobre la tuta, cilindro de madera, una o varias monedas y que los jugadores con sus respectivos tejos trataban de derribar la tuta y alejarla de las monedas que se habían puesto sobre ella y al mismo tiempo colocar uno de los tejos más cerca del dinero. Si el dinero queda más cerca del tejo que de la tuta, el dinero que queda más cerca del tejo que de la tuta pertenece al jugador que arrojó los tejos. Si el dinero queda más cerca de la tuta, no se lo lleva el jugador. De-

be tirar el siguiente para tratar de poner su tejo más cerca del dinero. Es decir que la proximidad de la Tuta "defiende" el dinero. La puesta está segura junto a la tuta. El recurso de cada jugador es, o alejar la tuta o acercar el tejo a las monedas.



Las partidas de tuta en los corredores de Las Veguillas, aumentan siempre con numerosos mirones, que comentan las incidencias de este popular juego

Respecto al otro nombre, Tanga, diremos que hay un objetivo principal en el desarrollo del juego que es acertar a "tocar" la tuta y derribarla con los tejos lanzados desde una distancia determinada. Por eso la virtud principal es la puntería, vista y maña para "tocar" la tuta y derribarla según convenga, alejándola o dejando el tejo cerca del dinero puesto.

Hay una letrilla, llena de picardía, que tiene su origen en los tejos que se utilizan para jugar a la Tuta:

*Debajo de tu ventana
un tejo vi relucir;
nadie daba con el tejo
y yo con el tejo dí.*

Los tejos, al ser metálicos, cuando se usaban constantemente, pasaban de mano en mano y rozaban en el suelo con la arena y las piedras, adquirían un brillo que aumentaba cuando les daba el sol y a eso se refiere la canción diciendo "un tejo ví relucir".

Y en el lenguaje coloquial en muchos pueblos de Castilla se utiliza una frase tomada de este juego "Tirar los tejos" para designar el inicio de relaciones que intenta un mozo con una moza, las primeras insinuaciones, los primeros tanteos.

La constatación documental escrita de la existencia del juego o deporte de la tuta es casi nula. No ha tenido la Tuta mucha fortuna con los escritores sobre temas tradicionales.

Rodrigo Caro, que en su libro "Días geniales o lúdicos" habla de los juegos y entretenimientos del

siglo de oro en España no menciona la Tuta entre ellos ni da ninguna referencia (1).

Tampoco es mencionada la tuta en "Folklore y Costumbres de España", de Francisco Carreras y Candi. Edit. Martín, Barcelona, 1933 (2).

Carlos Blanco (3) se refiere al juego pero con el nombre de Tanga, a los tejos los llama "tostones". Recoge algunas normas de juego que constituyen variantes, pero son correctas también. Y aunque habla en general de Castilla la Vieja y León no hace alusión a otros nombres dados al mismo juego en otros lugares.

Luis Gracia Vicién recogió este juego bajo el epígrafe Otros juegos de puntería en su obra (4).

Tiene la suerte el pueblo llano de Castilla de ver renacer o reverdecer sus ancestrales costumbres, sus juegos populares más propios y en pueblos, aldeas, villas y ciudades se organizan cada vez más partidas de bolos y de tuta, en las que los aficionados demuestran sus habilidades, su fino y puntería, su experiencia y adiestramiento, mientras los mirones y curiosos contemplan sus jugadas, comentan los lances, aciertos y fallos, pormenores del desarrollo de las partidas y juegos, en animada conversación, llenando así los tiempos de ocio en llana convivencia con otros amigos o paisanos, saboreando, mano a mano, el buen vino de la tierra que se debiera reivindicar con mayor intensidad ante la proliferación de tantas bebidas foráneas, que si no tienen alcohol, tampoco tienen gusto y sabor de fundamento.

Una vez más se demuestra que lo que tiene realmente valor es lo tradicional, lo popular, lo auténtico.

En resumen diremos: El juego de la Tuta, uta, tarusa, tanga, tanguilla o tângana es un juego de lanzamiento, de reglamento muy sencillo. Su campo tiene unos 28 metros, más lo que ocupa el "pato" o punto de lanzamiento. La pista es lisa, de tierra batida, de dos metros de anchura, quedando a cada lado sendas zonas de seguridad para los espectadores de un metro de ancho. La tuta se coloca a 22 metros del "pato" y a seis metros de ella se coloca un tablón para seguridad.

Se debe fabricar de buena madera, normalmente de encina o roble, por tanto dura para que aguante bien los golpes de los "tejos". Está labrada. Altura 15,20 cmts. Su diámetro en las bases 35 mm.

Los "doblonos", "tangas", "tostones" o "tejos" son de hierro acerado, biselados en toda su circunferencia. Su diámetro es de unos 9 a 12 cmts. y su espe-

sor ascendente desde el exterior al centro de 5 a 15 mm. Su peso es de medio kilo.

A veces se ponen sobre la tuta las monedas que convienen los jugadores o también se puede colocar una sola moneda que tiene unas dimensiones de 25 mm. de espesor y 10 gramos de peso. Los equipos suelen ser de dos o de cuatro jugadores y los "tejos" dos.

La ciencia de este juego consiste en tener buen pulso para conseguir derribar la tuta y hacer que el "tejo" o "doblón" quede más cerca de la moneda que de la tuta.

Para dirimir las cuestiones y dudas suele haber un árbitro que mide escrupulosamente la distancia.

Puede darse la situación de "toma"; cuando la tuta queda debajo o encima del "tejo". En este caso hay que separarlos tirando el otro "tejo".

Se produce la situación de "bolsa" o "cama" cuando el tejo queda más cerca de la tuta que de la moneda, o cuando la moneda queda también más cerca de la tuta que del tejo. En ese caso no se produce tanto, ni tampoco si quedan a la misma distancia.

Recordamos otro dicho que se escucha frecuentemente: "Esto va tuta con tanga" y quiere expresar que la cosa va equilibradamente. Que hay proporción entre dos cosas. De lo que se deduce que la tuta y la tanga son dos cosas distintas y que deben de ser proporcionadas en tamaño y peso, son dos objetos distintos. Sin embargo en algunos lugares la tuta se llama tanga, pero estas variantes y diferencia son normales en todo tipo de juegos y no tienen mayor importancia.

NOTAS

(1) CARO, Rodrigo: *Días geniales o iúdicos*. Sevilla, 1626.

(2) CARRERAS Y CANDI, Francisco: *Folklore y Costumbres de España*, Editorial Martín, Barcelona, 1933. Editada nuevamente en 1988.

(3) BLANCO, Carlos: *Las fiestas de aquí*. Ambito Ediciones, Valladolid, 1983.

(4) GRACIA VICIÉN, Luis: *Los juegos tradicionales aragoneses II*. Zaragoza, 1978.

Se han utilizado muchos datos de un artículo publicado en *Diario de Burgos*, de 17 de agosto de 1980 del que es autor José Miguel Lope Revilla.

Ofrece datos interesantes Fr. Valentín de la Cruz en su libro *Burgos, juegos populares*. Burgos, 1993.



1

Coinciden en este tiempo una serie de acontecimientos que significan de forma esencial la interrelación profunda existente entre lo "popular" y lo "culto", con todas las prevenciones que podemos hacer de estos conceptos que no pueden ni deben interpretarse en su puro sentido literal. De una parte la conmemoración de los dos centenarios, los de los nacimientos de Bela Bartok (1995) y Manuel de Falla (1996). De otro dos espectáculos musicales presentados en el Festival de Otoño de Madrid: "Grandeza y decadencia de la ciudad de mahagonny" opera de Kurt Weill con texto de Bertolt Brecht y el estreno de "Crulew River" de Benjamín Britten con libreto de William Plomer. De estos sucesos podemos delraer una serie de conclusiones valiosas en lo que respecta a la validez de lo popular como tal y a la posible reconversión de temas de este tipo en obras de una entidad diferente.

En principio fijémonos en el ejemplo del genial compositor húngaro Bela Bartok. Muerto en la pobreza, exiliado en Estados Unidos, respetado y admirado por músicos y creadores. Las obras de Bartok son hoy admitidas (un poco a regañadientes) por el gran público. En su patria, Hungría, se celebra con solemnidad el centenario: la Opera de Budapest programa sus obras escénicas: La ópera "El castillo de Barba Azul", los ballets "El Príncipe de Madera" y "El Mandarín maravilloso". Sus conciertos se interpretan por doquier, así como la obra pianística y la magistral de cámara, incluidos sus excepcionales cuartetos. Todos los países se unen a la celebración e incluso España, a través del Festival de Otoño acogió unos monográficos de gran interés. Bartok hoy es reconocido como uno de los grandes de la música del Siglo XX y el ejemplo ético de su persona forma parte de ese maravilloso residuo cultural que todavía nos hace tener cierta esperanza en el destino del hombre.

Bela Bartok y su compatriota Zoltan Kodaly fueron unos enamorados absolutos de la música popular, del folklore de diversas etnias y países. En sus primeros años asumieron la impropia tarea de recopilar más de 8.000 melodías populares, de forma personal investigando en Hungría, Rumania y Eslovaquia, y también en los países balcánicos, Turquía y norte de África. Toda la ingente labor de ambos músicos llegó a la demostración de que existía, en las raíces del pueblo,



Bela Bartok en la Escuela Superior de Música de Budapest en marzo de 1927

un auténtico y riquísimo folklore que rechazaba los tópicos imperantes. El material reunido dio pie a que el itinerario personal de Bartok fuera marcando unas pautas que concluyeron en sus últimas obras, en las que ya lo popular resultaba transformado desde su origen. Del folklore real se pasó a un folklore "imaginario" de tremenda esencialidad y rigor. Todavía alientan en las notas del "Concierto para orquesta" e incluso de sus obras casi póstumas "Tercer concierto para piano y orquesta", "Concierto para viola y orquesta", pinceladas melódicas de esa masa de temas y canciones, pero traspasado a un clasicismo de austeridad y calidad máximas. El proceso de depuración es impresionante sin que por ello las obras de los anteriores periodos creadores desmerezcan de las magistrales de su última época. La coherencia del camino creador es absoluta y la lógica evolución no se realiza ni desde el rechazo, ni desde cualquier especie de "vuelta atrás". Hubo etapas con integración directa de música popular y culta, sobre todo en los ciclos de canciones, o en las danzas, y en la última fase se trascendió en ese lenguaje único de la música en el que es imposible cualquier adjetivación.

Es, desde luego, un orgullo para todos los especialistas en el folklore, en las costumbres y ri-

tos populares, que este gran ciudadano, este insobornable creador, este ejemplar compositor y persona, haya realizado su inmortal obra desde el reconocimiento de la riqueza de un folklore musical que contribuyó como pocos a investigar y encontrarlo en los más humildes rincones, desvelarlo con anotaciones "ad hoc" para crear un nuevo lenguaje armónico y rítmico introduciendo estos temas en las diversas composiciones, y seguir trabajando en una vía de despojamiento que conduce a la música pura, aquella que, como dijimos, no tiene adjetivaciones. Desde la "Música para cuerda, percusión y celesta", los seis cuartetos, la sonata para violín solo o la Sonata para dos pianos y percusión. Aparte de las obras citadas, considerar a Bartok como uno de los genios de la música de todos los tiempos es obligado. El arte fue para Bartok la unión de la savia vivificante que surgía de los pueblos, con la creatividad personal e intransferible de quien había sido su abnegado investigador.

II

Si 1995 se cerró con la conmemoración bartokiana, 1996 se culminará con la de otro de los grandes compositores del siglo XX, nuestro (permítanme utilizar este adjetivo como muestra no sólo de admiración sino de cariño por el músico) Manuel de Falla. Se dan en su trayectoria personal muchos paralelismos con Bartok. Los dos han recogido, y transformado, el folklore popular, los dos han muerto en el exilio. El húngaro obligado por las circunstancias políticas de su país y la amenaza nazi. El español voluntariamente, como rechazo a un horror que él, profundamente cristiano, no quería compartir. Como creadores y artistas, ambos rigurosos, enemigos de toda ostentación, integrando su discurso estético en un despojamiento progresivo hacia la máxima esencialidad. Uno y otro fueron personas profundamente éticas, ejemplares. Falla, religioso hasta la exageración, Bartok desde un agnosticismo noble y sentido, que no le impidió mostrar una espiritualidad cuasi religiosa en algunos tiempos lentos de sus mejores obras. Hermanados en su proyección de creadores sin concesiones, modestos en su comportamiento y vida, de irreprochable trayectoria ética y vital escribir sobre estos maestros es, a la vez que un esfuerzo para poder al menos reflejar una parte ínfima de su valía, un auténtico privilegio.

Falla y el folklore. Está presente a lo largo y a lo ancho de su obra. Lo andaluz, evidentemente, pero también lo castellano, lo enraizado en la España entera desde un progresivo proceso de despojamiento. En "La vida breve" la copla popular sirve de leit-motiv, de signo esencial para fijar el

destino de Salud, la protagonista, que tiene esa vida breve (mal de amores, mal de corazón) que pregona el título. "Malhaya la jembra pobre, que nace con negro sino, malhaya quien nace yunque en vez de nacer martillo". El compositor recoge la copla que expresa todo un mundo, aquel que está atrás. El pueblo que no ha nacido para mandar sino para ser sojuzgado. No hay rebelión contra el hecho, sino lamento. "Malhaya...". El ciclo vital de la pobre Salud se quiebra en la melancólica tristeza de la frustración. La tragedia toma el rostro de lo inmediatamente cotidiano.



Toda la obra musical de Manuel de Falla toma sus raíces de la entraña del pueblo, de su folklore, incluso hasta en la etapa de mayor despojamiento. Andaluz de Cádiz no se limita el músico a la región, va más allá y en sus preciosas "Siete canciones populares españolas" muestra la sabiduría con la que recoge temas y dichos que transforma armónica e instrumentalmente. Desde la seguidilla murciana ("Cualquiera que el tejado tenga de vidrio no debe tirar piedras al del vecino. Arrieros "seamos" puede que en el camino nos encontremos") a la melancólica o la bravía jota "dicen que no nos queremos porque no nos ven hablar, a tu corazón y al mío se lo pueden preguntar" o la universal nana, para terminar en el ámbito andaluz

("El Paño Moruno" o el polo genialmente tratado "Malhaya el amor malhaya, y quien me lo dio a entender") el compositor recrea lo popular, lo proyecta más allá de sus confines geográficos, lo hace eterno en la voz de Victoria de los Angeles, Teresa Berganza o Jessye Norman.

La depuración estética de la obra de Falla no pierde su contacto con las raíces del pueblo, con los temas musicales y folklóricos, la copla del último tiempo de "Noches en los Jardines de España", o la jota que surge arrolladora al final de "El sombrero de tres picos", "El amor brujo" completo desde la proyección de lo gitano, e incluso la austeridad castellana que nutre el desarrollo de ese genial "Retablo de Maese Pedro" que al encontrar a Cervantes lo hace con el espíritu de la época. La modernidad estética de "El retablo", el concierto para clave y cinco instrumentos o la Fantasía Bética para piano, no significan sino la depuración de los signos populares, la esencialización de los temas musicales desde la referencia a esa Castilla de los Místicos como Teresa Cepeda o Juan de Avila.

Las coincidencias entre Bartok y Falla, una muerte separada por un año, tuvieron también la presencia del dolor y la enfermedad, en sus últimos tiempos de existencia, lo que originó que algunas obras no pudieran ser acabadas. El tercer concierto para piano y orquesta Bartokiano fue rematado por Tibor Serly y "La Atlántida" después de largas vicisitudes, concluida por Ernesto Halffter. El destino paralelo de estas dos ejemplares figuras humanas y artísticas tuvo unos cuantos signos esenciales, búsqueda en el alma del pueblo, evolución creadora desde una insobornable proyección artística, espiritualidad cristiana o humanista, asunción del dolor y de la enfermedad, consideración de su labor artística como fruto de una necesidad personal unida a la atmósfera colectiva de música para el hombre, con absoluta huida del marketing, del oportunismo, de la cultura del éxito. El Siglo XX cuenta a Bela Bartok y Manuel de Falla como unos de sus más preclaros hijos. Cincuenta años desde su muerte no han hecho sino potenciar sus figuras, en lo personal y lo artístico.

III

El Festival de Otoño de Madrid presentó entre muchos otros espectáculos, dos representaciones operísticas a cargo de solventísimas compañías profesionales "Grandeza y Decadencia de la Ciudad de Mahagonny"; la polémica ópera de Bertolt Brecht y Kurt Weil fue puesta en escena por la Opera del Rin de Duisburg (Dusseldorf) en una sobria y muy seria versión escénica y musical. Lo

que en la época de su estreno significó una revolución en el mundo de la lírica y causó graves trastornos políticos, estábamos en 1930, en Alemania, en una época conflictiva que terminaría en la "irresistible ascensión de Adolf Hitler" y un Partido Nacional Socialista. En esta música renovadora existían muchas tradiciones de antaño, el "song" captaba a la vez la canción popular, el jazz y los descubrimientos de compositores como Stravinsky que también había jugado con varias formas de lo folklórico reconvertidas en obras como "Historia del soldado", para citar un ejemplo. El fortísimo impulso crítico de la ópera, o antiópera de Brecht-Weil originaba la recurrencia a estas formas populares, incluso desde la irónica distanciamiento. En la representación madrileña, estreno 65 años después, muchas cosas habían sido superadas: los song más conocidos surgían desde lo habitual aunque la estructura general de la obra seguía siendo insólita en relación a las funciones habituales de ópera, incluso teniendo en cuenta que la acertada gestión del equipo del Teatro de la Zarzuela había ampliado muchísimo el repertorio, desde los orígenes del género a la más absoluta contemporaneidad. "Mahagonny", testimonio de una época determinada no tuvo demasiados continuadores en el terreno de la música seria, pero la partitura de Weil desde su interrelación inmediata con lo popular indicó un camino, el cabaret, la desmitificación irónica de las costumbres sociales, que ha llegado a la música popular de hoy en día, no en vano las melodías sincopadas de Weil se interpretan en las más variadas versiones. La canción de Mackie el Navaja de "La Opera de tres peniques" o el "The moon of Alabama" de "Mahagonny" han entrado en el dominio público, desgajadas de sus contextos y tarareadas por gentes de cualquier barrio de cualquier ciudad europea o americana. Lo que en principio suponía un efecto musical revulsivo es ya algo muy diferente, aunque en la globalidad de estas obras perviva aún, en Madrid se pudo comprobar, una cierta capacidad de rechazo para el público más convencional.

Alumbró el Festival de Otoño un espectáculo ejemplar, en el que la interrelación de culturas y de épocas se puso de manifiesto de forma admirable. La espléndida ópera Factory dirigida escénicamente por David Freeman interpretó dos breves (una hora de duración cada una) pero intensas óperas musicales desde una fusión de elementos escénicos excepcional. Por una parte el maravilloso "Dido y Eneas" de Henry Purcell, otra conmemoración, tres siglos de su muerte, que en el montaje enlazaba tres épocas diferentes: la de la historia original, derivada de la mítica "La Eneida" la de la composición y la actual en una modernización de escenografía y vestuario, y

por otra parte una obra religiosa de Benjamín Britten "Curley River" que integraba el Nô japonés, el gregoriano, los misterios cristianos y la contemporaneidad de su partitura (fue estrenada en 1964). La representación fue extraordinaria consiguiéndose desde la máxima economía de medios una suma de expresividad asombrosa que consiguió mantener la tensión espiritual y emocional de esta obra especialísima.

El Nô original databa de finales del Siglo XIV y principios del XV, su título "Smidagana", su autor Juro Motomasa. La impresión recibida por Britten fue muy fuerte y originó el deseo de hacer su propia versión, en una exaltación de la fe cristiana. William Plomer escribió el libreto, conservando la ingenuidad y esencialidad de su antecedente oriental. La partitura de Britten tuvo su base en una visión del canto gregoriano pero desde el lenguaje musical del siglo XX. Una tremenda economía de medios esencializaba el drama que nacía, como un misterio religioso popular, del fondo de una leyenda y un milagro, que todos, barquero, viajeros, asumían como algo que surgía de las raíces incontaminadas de una tradición plural. El espectáculo operístico unía así desde la quinta esencia reelaboración de un material preexistente de libretista y músico, una serie de tradiciones y estéticas que funcionaban al más alto nivel sin perder la sencillez y la accesibilidad de la ceremonia que se participa.

Otro detalle muy significativo de la utilización de los elementos populares se encontraba en la escenografía. El espacio escénico era significado por una plataforma situada en el centro del mismo, cubierta en su superficie de cantos rodados. Una sábana de piedras de suaves contornos, traída de Inglaterra y que representaba, mejor que ningún otro signo toda esa fuerza de lo que surge de la entraña del pueblo, de la naturaleza que en sus prístinos materiales se ofrece a la vez como realidad física y como metáfora. Así lo particular y lo universal, Oriente y Occidente. La tradición y la contemporaneidad, lo prístino y lo reelaborado se unen en un espléndido, esencial, hecho cultural.

Tratar de oponer los aspectos que surgen de la tradición, de la costumbre, a los que se reelaboran desde ámbitos culturales o científicos más complejos resulta absurdo si tenemos en cuenta los parámetros que hemos ido considerando. No es casualidad que algunos de los movimientos más revolucionarios de la enseñanza del teatro se anclen, en aparente paradoja en los ritos y for-

mas de expresión más antiguos y codificados. El I.S.T.A. de Eugene Barba introducía a los alumnos en técnicas orientales, impartidas por especialistas, en "Nô", "Katakali", "Danzas de Bali", etc. No se pretendía un acercamiento mimético sino una incorporación a las propias técnicas y saberes, que así se veían enriquecidos, lo mismo que las composiciones de Bartok y Falla entroncaban con la música popular, de sus orígenes, en su máxima pureza que proyectaba la creatividad de los músicos para la transformación enriquecedora que les hiciera honor.

IV

Habría que concluir desde una apreciación general en torno a la cultura del presente y también la posible del futuro. La falsedad que hace compartimientos estancos de lo popular y lo culto, debe ser contestada con toda energía, y en ningún caso puede servir de cobertura a tantos subproductos que se amparan en algunos de estos conceptos. El folklore verdadero no ha sido imitación, sino decantación esencial de unas formas de entender la vida y de expresarla. La pureza de ritos, danzas, canciones, sonos, cuentos y leyendas se ha obtenido desde un proceso de eliminación de toda la ganga que perturba las líneas maestras de cada manifestación. La tradición cumple asimismo el papel de integración de diversas influencias en un positivo mestizaje de etnias o grupos. Todo ello es muy diferente de las reelaboraciones que se apoyan en lo fácil, lo grotesco, lo inmediato sin originalidad ni rigor, tantas y tantas manifestaciones en las que la concesión tópica sustituye a la esencia de lo popular aunque se quiera presentar como tal.

No deben valer estas justificaciones para propiciar la contaminación, la mimesis, la destrucción de las líneas de pureza que definen el arte, el folklore de los pueblos y las ciudades. Falla, Bartok, Britten, Purcell (¡qué manera tan sencilla y a la vez tan compleja de recrear "Dido y Eneas!") o el propio Hindemith, otra celebración de los cien años de su nacimiento que en una ópera interesante "Mathis de Mahler" presenta el conflicto creacional del gran pintor Mattias Grunewald, han buceado en lo popular con respeto máximo, reconociendo su valía, su calidad artística, asumiéndolo desde su propia parcela de creatividad. El arte verdadero, popular o culto, se impone por encima de toda posible mixtificación hoy tan desdichadamente en boga.



RONDAS DE BODA EN LAS HURDES

Valeriano Gutiérrez Macías

En el cacereñísimo pueblo de Ahigal, que perteneció al partido judicial de Hervás, leal e ilustre, villa de fuero real, que se distingue entre todas las de la comarca por sus encantos, por el singular gracejo que caracteriza a sus hijos, por su chispa e ingenio para captar las cosas, sobresalía, indudablemente, el tío Eugenio "Rabán", que, a su condición de narrador había de unir su facilidad extraordinaria para la producción poética.

Eugenio vivía en el barrio de Santa Marina, y le llamaban el "poeta pastor". También intervenía, con otros convecinos, en la representación de comedias. Tenía talento natural, era un hombre de mente despejada.



En Ahigal, al ayudante del pastor lo denominan "rabán". Como el tío Eugenio fue *rabán* en un principio, de aquí el sobrenombre con que era conocido. No hay que olvidar el afán de los pueblos por suprimir letras, debido a lo cual se le designaba Eugenio "Rabán". Después, Eugenio ascendió a la categoría de pastor, pero ya el remoquete se había popularizado entre sus convecinos, y no era cuestión de hacer más cambios. Que así es el pueblo de inmutable en sus resoluciones.

Por cierto, el tío Eugenio tenía establecida su "cátedra" en la céntrica taberna del tío Fabián, que fue su padrino de boda. Allí se reunían "ellos y ellos". En el establecimiento lugareño —convertido en improvisado Ateneo en los tiempos en que un cuartillo de vino valía "tres perras chicas"—, el tío *Rabán* pontificaba de lo lindo. Lucía lo que se dice su recto y ajustado criterio. Era un hombre divertido a la hora de exponer sus vivencias.

A Eugenio se debían cuentos populares, que tienen por escenario el tan traído y llevado territorio extremeño de Las Hurdes, un terreno muy discutido, de copiosa literatura y, concretamente, La Muela.

¡Cuántos folios se habrán escrito por autores de todos los tiempos en torno a Las Hurdes!

En los últimos años, se ha enriquecido de modo notable la bibliografía hurdana, y con ello se ha incrementado también la polémica, ya que todos los libros son polémicos cuando se toca esta comarca, por mucho que nos empeñemos en evitarlo. Que Extremadura no en balde es cuna de formidables polemistas, entre los que hay que citar, a la cabeza y por derecho propio, al temible emeritense Juan Pablo Forner. El eminente polígrafo desaparecido Pedro Sáinz Rodríguez, conocía de manera minuciosa a los polemistas extremeños.

La polémica en torno a Las Hurdes la registra con frecuencia la prensa regional. De todo esto puede dar testimonio el escritor Juan Antonio Pérez Mateos, natural de Palomero, pueblecito ubicado al S. de la sierra de Altamira o Santa Bárbara, autor del libro "Las Hurdes, clamor de piedras", prologado por el maestro de periodistas Luis María Ansón.

La Muela, que se halla en un pequeño valle, en las proximidades del río Pino, es una alquería del concejo y parroquia de Pinofranqueado. Su terreno es quebrado y montañoso; su población muy reducida. Algunos datos nos han sido facilitados por el maestro abrigalense Paniagua.

El cuento que vamos a relatar a los lectores concierne a una boda que se celebró en Las Hurdes, en la alquería de La Muela.

Previo al enlace matrimonial, hay que hacer referencia al *prólogo* o petición de mano, el llamado "petitorio". El lugar de la reunión fue, naturalmente, el hogar de los padres de la futura esposa.

Cuando las relaciones amorosas se hallaban en su punto, se acercaron los padres del novio a la ca-

sa de la novia, para llevar a cabo el rito que se denomina en la región hurdana "echar el novio". La expresión es propia y característica de Las Hurdes.

Después de los saludos de rigor, a su estilo, los padres de la pareja realizaron un detenido, prolijo relato de los "teneres" o posesiones materiales de cada uno, de lo que constituía su patrimonio, con el que habrían de contar para que los contrayentes comenzaran a vivir en su nuevo estado.

Los padres de la novia presumían de tener el huerto del "Jondaje", que podría abarcar una superficie en la que cabría sembrar casi tres cabezas de ajo.

En cambio, los padres del novio se jactaron de que a su hijo no había nadie que se le pusiera por delante en lo que tocaba a pedir limosna. O sea, a tener salero para sacar todos los días el "regojo" de pan, que se denominaba —y sigue denominándose— un "cantero" de pan en el resto de la Alta Extremadura.

Después de estas exposiciones y preliminares, concertaron los padres de los novios la fecha de la boda de sus hijos, y luego de la ceremonia propia del casamiento organizaron una alegre ronda por las calles del lugar.

Esta ronda es muy típica en toda Extremadura, sobre todo en la parte septentrional de la provincia de Cáceres. En las rondas, cantan unos y otros, canta todo el cortejo. Son muy animadas y se ven siempre acompañadas de tamboril y *gaita* (flauta de pico que se toca con una sola mano). El tipismo gira en torno a los sonos de la *gaita* y el tamboril.

En el pueblo de Ahigal y en otros muchos —aquí cabría mencionar, con todos los honores, a Montehermoso, la capitalidad extremeña del folklore y traje popular—, en estas típicas rondas se cantan: "La Alborá", "El Tálamo" y "El Aguilo". Este, con

motivo de llevar a los novios a la casa en que han de vivir. Se trata de una despedida que hacen las amigas de la novia a la recién desposada.

Cuando se dirigen al novio, cantan:

*Aguilo que vas volando
y en el pico llevas hilo...*

Cuando lo hacen a la novia, cantan así:

*Ya te vas de nuestro bando
a vivir con tu marido...*

Durante la ronda por La Muela, todos los acompañantes invitaban al novio, "el mejor mozo de La Muela", a cantar. Como éste se hiciera de rogar, se adelantó el padre de la novia, a quien tío Eugenio puso en boca esta estrofa:

*¿Quién ha de ser
el que a mi hija ha de dar
con el zarramandrín,
con el zarramandrán?*

La copla es ingeniosa, lindando un tanto con la picaresca, que le confiere mucha expresividad.

Entonces, animado con la anterior copla, sale al encuentro el novio y contesta a su suegro, ufano e ilusionado, con esta otra:

*Yo, yo, yo he de ser aquél
que a su hija ha de dar
con el zarramandrín
con el zarramandrán.*

¡Buen retornelol

El cuento, hay que relatarlo con un gracejo en verdad extraordinario, lo que se dice vivir el cuento. Pertenece a la fértil e ingeniosa musa popular, que tanto ha hecho reír y pensar a los hurdanos, ahigaleños y colindantes.





Obra Cultural de la Caja de Ahorro Popular
VALLADOLID