

Revista de **FOLKLORE**

N.º 204



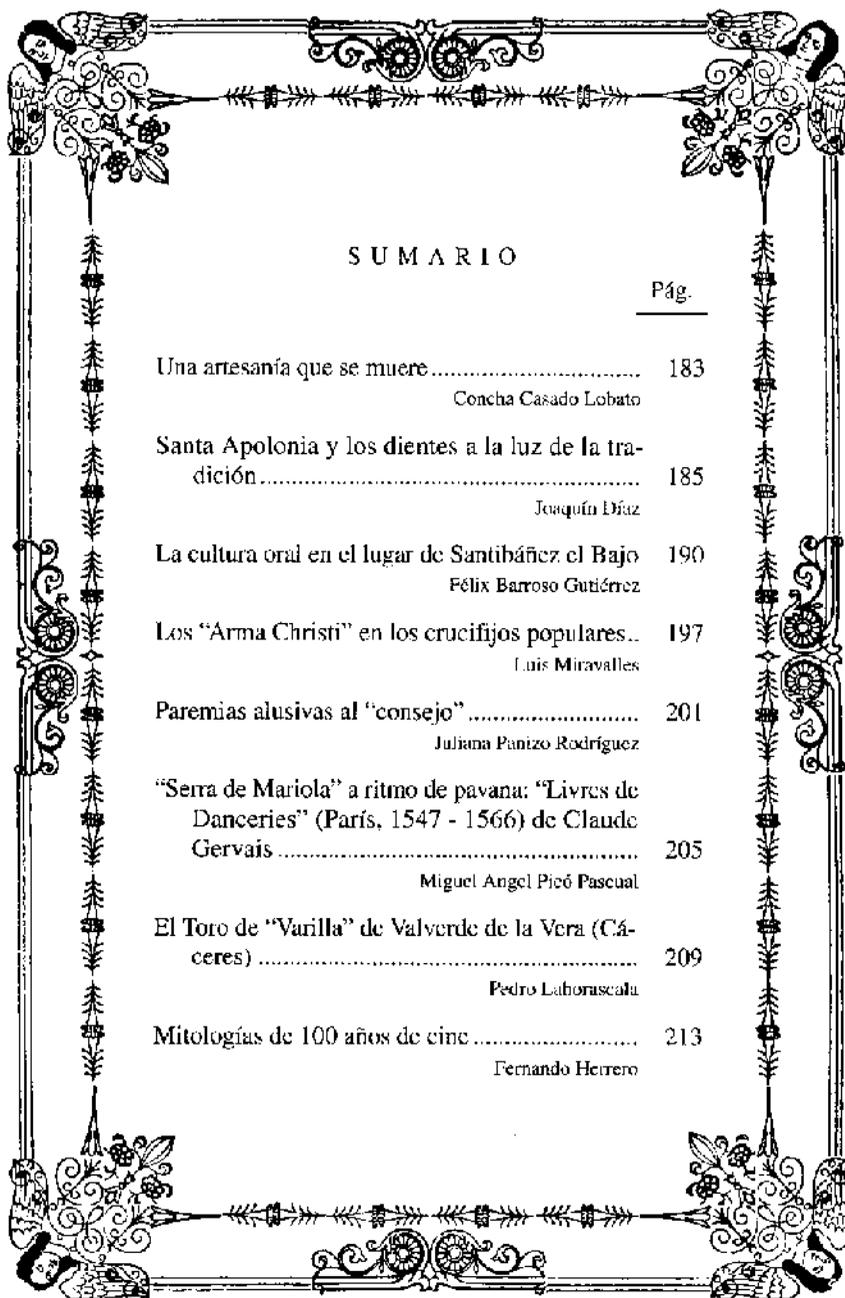
Pasiega

Félix Barroso Gutiérrez ■ Concha Casado Lobato
Joaquín Díaz ■ Fernando Herrero ■ Pedro Lahorascales
Luis Miravalles ■ Juliana Panizo Rodríguez
Miguel Angel Picó Pascual

Editorial

Aunque la historia demuestra que Herodes murció cuatro años antes del nacimiento de Cristo, la crueldad que los cronistas de la época le atribuyen contribuyó enormemente a crear una serie de leyendas sobre los crímenes cometidos por él. Así, se le hace culpable de la profanación de las tumbas de David y Absalón; del asesinato de su cuñado Aristóbulo (en quien el pueblo de Jerusalén tenía puestas sus esperanzas como gobernante, por su juventud y porte); de la ejecución de Hircano (abuelo de su esposa y legítimo heredero del trono); de la condena a muerte de Mariamne, su propia mujer, a quien, ciego de celos acusa infundadamente de adulterio; del martirio de los maestros; del atentado contra los nobles; de la muerte de sus hijos Alejandro y Aristóbulo (habidos en el matrimonio con Mariamne y por tanto herederos del trono con más derecho que Antípatro a quien había tenido con la idumea Doris); y por último, y lo más célebre, de la degollación de los inocentes. Parece que ya en la época surgió un chiste, que algunos ponían en boca de Augusto, refiriéndose al hecho de que Herodes no comía cerdo y sin embargo mataba a sus propios descendientes; ante tal atrocidad comentó el César: "Desde luego es preferible ser su cochino que su hijo".





SUMARIO

	Pág.
Una artesanía que se muere..... Concha Casado Lobato	183
Santa Apolonia y los dientes a la luz de la tradición..... Joaquín Díaz	185
La cultura oral en el lugar de Santibáñez el Bajo..... Félix Barroso Gutiérrez	190
Los "Arma Christi" en los crucifijos populares.. Luis Miravalles	197
Parencias alusivas al "consejo"..... Juliana Panizo Rodríguez	201
"Serra de Mariola" a ritmo de pavana: "Livres de Dancieries" (París, 1547 - 1566) de Claude Gervais..... Miguel Angel Picó Pascual	205
El Toro de "Varilla" de Valverde de la Vera (Cáceres)..... Pedro Laborascala	209
Mitologías de 100 años de cine..... Fernando Herrero	213

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.
Plaza España, 13 - Valladolid, 1997.

DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz.

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

IMPRIME: Gráficas Turquesa. - C/. Turquesa, Parc. 254-B, Pol. I. S. Cristóbal - VA-1997.

UNA ARTESANIA QUE SE MUERE

Concha Casado Lobato

El Taller astorgano de alfombras y tapices artesanales de alta calidad, que ha venido trabajando durante varias generaciones, está a punto de desaparecer. Algo semejante le sucedía a la Real Fábrica de Tapices que venía funcionando en Madrid desde el siglo XVIII, pero, afortunadamente, a punto ya de morir, ha renacido como Fundación cultural en la que participan el Ayuntamiento y la Comunidad de Madrid, el Ministerio de Cultura y Caja Madrid. Es de agradecer la sensibilidad mostrada por estas instituciones, ya que con este acuerdo se garantiza la continuidad de una artesanía artística muy valorada.



Vista parcial del Taller de alfombras y tapices

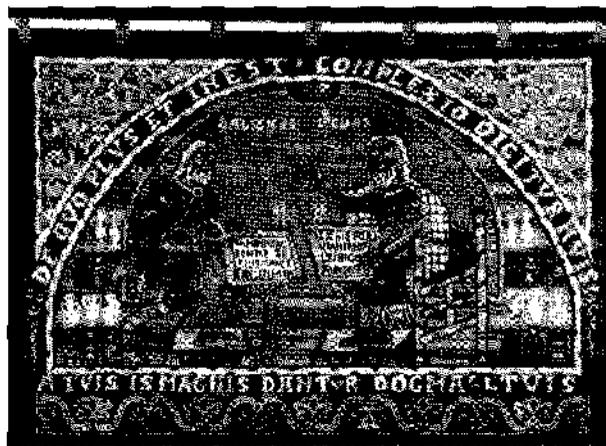
En la primavera de 1954 el profesor Wilhelm Giese de la Universidad de Hamburgo visitó el taller de Angel Nistal, en Astorga, y al año siguiente publicó un artículo titulado "Telares de Astorga" (1) describiendo y valorando todo lo que allí se hacía. En aquella época trabajaban en este taller "tres generaciones —escribe él—: el padre, los hijos y cinco nietos". Actualmente en el taller están tres de estos nietos: Máximo, Lorenzo y José Nistal Blanco. Apenas tienen ya encargos de esas magníficas alfombras y tapices que dieron fama universal a este taller, los tres grandes telares de alto lizo están dormidos. Y en las paredes podemos ver los premios obtenidos por este taller en aquellas exposiciones que ha participado, ya desde el pasado siglo. Y diplomas que acreditan su presencia en ferias internacionales de Nueva York, Munich, Londres, Burdeos. En 1935 realizó una grandiosa exposición individual en Madrid. El taller, en aquellos años, estaba regido por Angel Nistal (el abuelo de los actuales propietarios) y en la Guía e invitación preparada con motivo de



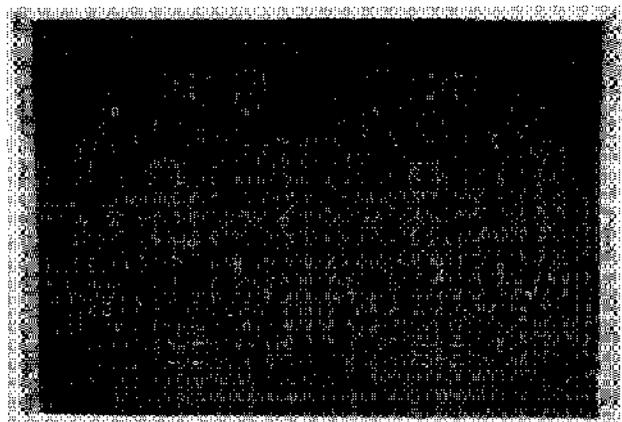
Máximo Nistal Meneses, padre de los actuales propietarios del Taller

la inauguración escribía: "Siguiendo la manufactura de Alfombras de mis antecesores y animado por distinguidos clientes de Madrid para realizar una pequeña exposición de reproducciones de antiguas alfombras españolas y de otros estilos, tengo el alto honor de invitarle a dicha exposición, agradeciéndole me honre con su visita en el salón de exposiciones del Patronato Nacional de Turismo". La apertura fue el 25 de octubre de 1935, y en el folleto de esta exposición se reseñan las alfombras presentadas: de nudo turco y de nudo español, reproducciones de alfombras de Alcaraz, siglos XV y XVI, de Cuenca, siglo XVII, y otras hispano-árabes y mudéjares (2).

España fue uno de los primeros países europeos que utilizó la alfombra anudada, cuya técnica textil de origen



Tapiz "en relieve" de lana sobre lino. Técnica mixta (fondos de tapiz liso y dibujos de nudo turco a mano) sobre idea de un fresco del siglo XIII de estilo románico de la catedral de ANAGNI. Representa los dos médicos de la antigüedad: Galeno e Hipócrates.



Alfombras de lana de nudo turco a mano de estilo clásico español, basada en una de Alcaraz de principios del siglo XVI. Representa dos coronas de hojas de roble con dos leones con cabeza humana dentro de las coronas. Fondo vino burdeos y coronas en verde botella, verde seco y amarillo oro con fileteado en marrón natural.

oriental fue conocida en la Península Ibérica a través del pueblo musulmán. Y fue la primera que difundió este arte antiquísimo, pero desconocido en Occidente. Además, España creó su propia técnica, marcando el sello original del taller hispano (3).

Cuando en 1990 visitamos el taller astorgano para preparar la Guía de las Artesanías (4) tenían funcionando



Detalle de una alfombra de lana de nudo turco a mano, de estilo clásico español, basada en un fragmento de Alcaraz del siglo XV. Colores: Azul, rojo ladrillo, oro viejo, verde, blanco marfil y marrón natural

tres antiguos telares de alto lizo, donde tejían las alfombras de nudo y los tapices "en relieve". Alfombras muy valoradas: piezas originales, reproduciendo el estilo clásico español de las alfombras de Cuenca y Alcaraz (siglos XV, XVI y XVII) y las mudéjares de siglos anteriores. Empleaban las técnicas del nudo turco y del nudo español, en un trabajo completamente artesanal, con materiales de gran calidad y sólido colorido. El diseño y el teñido se hacían en el propio taller. Los tapices eran también piezas originales y únicas. Sus motivos estaban basados generalmente en el estilo románico o bizantino. Tejían bastantes tapices de tema heráldico, que resultan bellísimos por la técnica en relieve utilizada. Poco a poco los encargos han ido disminuyendo porque las alfombras turcas, persas o marroquíes resultan más baratas. Y una vieja y hermosa artesanía de calidad se nos va muriendo. ¿Qué hacer?

No me resigno a pensar que un taller artesano de tal prestigio pueda perderse en el olvido. El poeta y dramaturgo Goy de Silva escribía hace unos años sobre los valores culturales de España y, entre ellos, señalaba este Taller de Astorga y la Real Fábrica de Tapices, decía así: "...telares de tapicería madrileños y astorganos, cuyos tapices y alfombras no son actualmente superados por ninguna manufactura similar en el mundo" (5). Debemos encontrar la fórmula para que no se pierda esta artesanía: unos aprendices y algunos encargos de alfombras o tapices por parte de instituciones, o de particulares, pudieran ser la esperanza.

NOTAS

(1) En la *Revista de Dialectología y Tradiciones Populares*. Madrid, C.S.I.C., 1955, pp. 3-14.

(2) En total se expusieron veintinueve alfombras y dos tapices. El número uno era una alfombra de nudo turco, fina calidad de lana hilada a mano. Dimensiones: 5,70 x 2,18 m. Reproducción del siglo XVI. Ciento veintiocho mil nudos el metro cuadrado.

(3) Cf. Cristina Patearroyo, "Textiles", en *Historia de las Artes Aplicadas e Industriales en España*. Madrid, Cátedra, 1982, pp. 349-388. (Alfombras y tapices, pp. 370-388). En 1933 la Sociedad Española de Amigos del Arte organizó en Madrid, Biblioteca Nacional, meses de mayo-junio, una gran Exposición de Alfombras antiguas españolas, cuyo Catálogo ilustrado tiene un magnífico estudio del Prof. José Ferrandis Torres, sobre el tema.

(4) *Guía de la Artesanía de Castilla y León: León*. Junta de Castilla y León, 1991. 262 p.

(5) RAMON GOY DE SILVA nació en El Ferrol en 1888 y murió en Madrid en 1962. El artículo al que nos referimos se publicó en el *Dominical del ABC* el 9 de marzo de 1958.



Santa Apolonia y los dientes a la luz de la tradición

Joaquín Díaz

Suele ser la Tradición ese cúmulo de conocimientos, costumbres y cuentos donde solcimos encontrar con más facilidad aquellos testimonios y pruebas que revelan hasta qué punto los antiguos nos transmitieron su sabiduría por la vía de la repetición y la experiencia, y hasta qué punto, por tanto, no cabe achacarnos a nosotros si ellos erraron o se apartaron consciente o inconscientemente de la verdad:

*Si el papel de una tragedia
es malo –según Heredia–
no tiene la culpa aquel
que representa el papel,
sino el que hizo la comedia.*

Al terreno de lo legendario pertenecen, pues, las múltiples historias –buenas o malas– que circulan sobre la santa, así como los casos y sucesos que fueron objeto de su protección desde los primeros siglos; y digo los primeros siglos, porque suponen los exégetas que santa Apolonia es abogada contra los dolores de muelas y dientes casi desde la fecha de su martirio, acaecido (según la mayoría de los hagiógrafos) a mediados del siglo III en Alejandría. Polonia o Apolonia recibió un atroz tormento de las enloquecidas turbas alejandrinas, trastornadas por un vidente que pronosticó grandes males para la ciudad si no morían todos los cristianos que habitaban en ella. Sabemos por Dionisio, obispo de Alejandría, en una carta escrita a Fabio, obispo de Antioquía, de cuya existencia da fe Eusebio en su *Historia de la Iglesia*, que los salvajes torturadores comenzaron por mortificar a la santa quebrantándole todos los dientes con una piedra, utilizando después la misma arma para abollarle todo el semblante. Durante siglos, tales dientes –recogidos cuidadosamente uno a uno por sus compañeros de religión– fueron distribuidos como preciosas reliquias por varias iglesias del orbe cristiano en las que, desde entonces, se leían oraciones para aliviar a los devotos de los molestos padecimientos de la dentadura.

Una tradición apócrifa y localista, sin embargo, supone española a santa Apolonia y nacida en Barcelona, donde estaba casada con un hombre de tan mal carácter y de mano tan ligera que raro era el día que no se le escapaba un par de mojicones que iban a parar al rostro de la santa; harta de trato tan brutal Apolonia abandonó su hogar y se refugió en el convento de las dominicas de Monte Sión, donde pidió recluirse en una celda. Al cabo de unos días de vida monástica y hallándose en meditación, contempló en un rincón de su cuarto una visión de Cristo con la cruz a cuestas que muy lentamente pasaba ante sus ojos. Como este hecho se produjera de nuevo al día siguiente y al otro, armándose de valor se atrevió a acer-

carse al Nazareno, y poniéndose de rodillas, preguntó humildemente: “Señor, ¿queréis que os ayude a llevar la cruz?, a lo que respondió la aparición: “Apolonia, Apolonia, ¿cómo quieres ayudarme a llevar mi cruz si no soportas tú la más liviana del matrimonio?”. Impresionada por estas palabras regresó al día siguiente a su hogar donde su marido, nada más verla (y atención porque no hay final feliz) le propinó dos mamporros que la hicieron saltar todos los dientes y muelas de la boca.

En ambos casos, sin duda, son los dientes arrancados los que determinan el hecho de designar a esta santa como bienhechora contra los dolores de dentadura; a la definitiva adjudicación de ese patronazgo contribuyeron escritos medievales como el *Tesoro de los pobres* de Pedro Hispano o la *Leyenda dorada* de Santiago de Vorágine, en cuyas páginas tomaron cuerpo las escuetas biografías de muchos santos. Estos libros hagiográficos junto con innumerables “Ejemplarios” o libros piadosos, sirvieron para crear historias populares muy arraigadas en anteriores creencias y mitos, que cuajaron perfectamente en el pueblo. Esta corriente de conocimientos ha llegado casi intacta a nuestros días, en los que todavía se recuerda a Santa Apolonia en muchos lugares de España bajo distintas fórmulas que la tradición ha ido acuñando. En Andalucía, por ejemplo, se cree que no duelen las muelas si se reza un padrenuestro a la santa en el intervalo de alzar la hostia y el cáliz durante la misa. Rodríguez Marín recoge dos cancioncillas particulares que se deben formular en una especie de diálogo entre dos personas. Una es:

– Santa Apolonia, las muelas me duelen.

– Ya no me duelen.

Y la otra:

*Santa Polonia bendita
a mí me duelen las muelas,
yo no puedo comer pan.
– Pues entonces come mierda.*

El mismo remedio del padrenuestro lo recoge Azkue en el País Vasco, añadiendo el localismo recogido en Urquiola de tomar un buche de agua en la fuente de la ermita de santa Apolonia en esa villa, dar tres vueltas a la ermita y terminar arrojando el agua dentro de ella.

En Cataluña, donde como hemos visto había gran devoción por la santa, sacaban un carrito con su imagen por las calles y quien se arrojaba a empujarlo durante la procesión se libraba ese año del dolor; tampoco lo padecía quien acudía al convento mencionado de Monte Sión y se pasaba por los carrillos la reliquia (una quijada) de la santa, que allí se conservaba. En cualquier caso siem-

pre valía para suavizar el dolor esta oración que traduzco: *"Quijada traidora, no me des más dolor, que no lo quiere Nuestro Señor. Vete de aquí donde yo no te pueda sentir, ni ver ni oír, ni tampoco nuestro Señor, y quedaré confortado. Gloriosa Santa Apolonia, amiga de santa Antonia, hazme pasar este mal que me da la dentadura, que no me deja dormir y me hace penar y padecer. Santa Apolonia gloriosa, concédeme una buena cosa, que se me cure este mal y me haga pasar el dolor de quijada"*.

En Castilla era frecuente esta especie de recitado que dice:

*A la puerta del cielo
Polonia estaba
y la Virgen María
que allí pasaba
dice: Polonia ¿qué haces?
¿duermes o velas?
Yo no duermo ni velo
que de un dolor de muelas
me estoy muriendo.
Por la estrella de Venus
y el sol Poniente
y por Cristo bendito
que llevé al vientre
que no te duela más
ni muela ni diente.*

Parecida es una oración portuguesa que también traduzco: *"Santa Apolonia lloraba sentada a la puerta del cielo, cuando al pasar por allí se le apareció la Virgen: Apolonia, tú, ¿qué tienes que así lloras sin cesar? Tengo un dolor de dientes que me hace desesperar, ni de día ni de noche puedo yo descansar. Por Cristo sacramentado a quien traje en mi vientre, puedes descansar, que nunca más te duela el diente"*. Otro conjuro, recitado en las Azores dice: *"La virgen santa Apolonia por los callaos del mar iba; con dolor de sus dientes encuentra a la Virgen María y ésta le pregunta: Apolonia, ¿dónde vas? Ella responde: Señora, en busca de vos iba. Vuelve atrás, Santa Apolonia, que por esos nueve meses que anduve con mi hijo en el vientre, se te adormezcan los dientes"*.

Todas estas fórmulas, que tienen más de conjuro mágico que de verdadera oración, incluyen, como hemos visto, a la patrona Apolonia, de quien la iconografía se ocupó también ampliamente. Es curioso observar que, aunque ninguno de los primitivos testimonios literarios que hablan de su martirio describe la forma en que le fue arrancada la dentadura, ya desde las primeras representaciones pictóricas, sin embargo, aparece la Santa con sus correspondientes tenazas o forceps dentario. La edad media es la época en la que más y mejor se desarrolla esta imagen arquetípica de la santa, apareciendo, por ejemplo, en el libro de las *Horas del Caballero Elienne* de Jean Fouquet —donde se reproduce la escena de su martirio con todo detalle (dos hombres le tiran de los cabellos y de los pies mientras otro, con unas largas tenazas, le arranca la dentadura)— y en el libro de *Horas de Catalina*

de Cleves; posteriormente innumerables artistas —pintores, grabadores y escultores— representan a la santa (casi todos con mínimas diferencias) mostrándonosla como una joven (aunque Dionisio hablaba de una mujer de avanzada edad) que lleva en una mano la palma del martirio y en la otra el famoso dentón. Es probable, por tanto, que la difusión de su patrocinio por todo el occidente cristiano se deba tanto a la precisión e inmutabilidad de sus símbolos como a lo universal e inevitable de los mismos padecimientos de los que es protectora. A esos padecimientos y a las múltiples formas que la tradición recomienda para mitigarlos vamos a dedicar las próximas líneas, haciendo mención tanto de las soluciones pretendidamente científicas como de aquellas otras que pertenecen claramente al círculo de la magia.

Para empezar, habría que recordar la importancia que la sociedad tradicional daba a la boca, tanto desde el punto de vista de un perfecto funcionamiento de todo el organismo ("Boca sin dientes hace muertos a los vivientes"), como desde un punto de vista estrictamente estético ("En boca mellada no entra noviazgo"). Esto, unido al hecho de que una afección bucal rara vez tenía consecuencias fatales para el individuo, dio origen a una serie de tratamientos, las más de las veces curiosos y caseros que, sin más preámbulo, voy a pasar a enumerar.

Entre los que tenían un tono críptico o supersticioso podríamos empezar por los que suponían que dientes y muelas se caían por la acción de un gusano que roía las raíces. Para prevenir su aparición y desarrollo convenía cortarse las uñas en lunes (otras tradiciones dicen que en sábado, pero casi siempre en día de la semana que no tenga R). Si el gusano ya estaba dentro, el mejor remedio para expulsarlo o acabar con él solían ser unos sahumerios, transmitidos a la boca por medio de un embudo; esos sahumerios podían ser de agua o leche hirviendo, de beleño, de acedo y salvia, de centeno majado con azúcar, de incienso o, simplemente, de tabaco quemado. Tampoco era mala solución saltar sobre la hoguera el día de San Juan llevando, eso sí, la boca abierta. Si el gusano resistía y se hacía necesario un tratamiento más tópico, éste podía consistir en un colutorio de vino mezclados con hojas de hiedra, saúco, simiente de pimienta y media cucharada de sal. La sal, por cierto, que aparece en casi todos los remedios caseros, me trae a la memoria una anécdota referida —creo— por el padre Isla en alguno de sus escritos, en la que relata cómo un barbero está aplicando unos emplastos a un paciente (y nunca mejor dicho) al que acaba de extraer una pieza; cuando se da cuenta de que le falta la sal, requiere a gritos a su mujer para que la baje del piso de arriba, donde está cocinando. A las voces de: —Mujer, ¿no bajas la sal?, responde ella —que ha estado escuchando los gritos—: —Bastante sal bajada ha habido por hoy.

Otro colutorio, poco recomendable para los aprensivos, por cierto, se podía hacer con los orines de un buey, aunque solían preferirse los de aguardiente o vino, sobre todo si se había dejado cocer con una moneda dentro. El metal, a causa de la dureza que por magia simpática po-

día transmitir, se utilizaba mucho en esta clase de mejunjes; una moneda muy caliente, un hacha colocada en un carrillo o un mordisco a una cruz de hierro son, en ese sentido, tres antidotos más contra la odontalgia.

Otro remedio curioso cuya prescripción, por extraño que nos parezca, no está tan lejana de nosotros ni en el tiempo ni en el espacio es el que aparece escrito en el *Libro nuevo que contiene botica general de remedios útiles y experimentados*, publicado por Santarén en Valladolid el año 1828 y que dice: "Para sacar una muela sin dolor. Toma un lagarto vivo, ponlo a tostar en una olla nueva dentro de un horno y lo harás polvos. Restrega con ellos la encía del quijar, diente o muela que doliere, ora esté dañada o no, y se ablandará la carne de tal manera que con los dedos, a muy poca fuerza, podrás sacar todos los dientes y muelas sin dolor". Ranas, sapos y lombrices también se utilizaban para frotar, una vez reducidos a polvo, las piezas dañadas.



Por la dureza y por la misma razón mágica del metal, solía servir un cuerno de venado hecho limaduras o quemado en unas brasas. A este propósito no me resisto a copiar lo que dice acerca de los dientes una especie de Catecismo del siglo XVI titulado *Entelechia de todas las cosas*, que, por preguntas y respuestas va enseñando al que no sabe; en el capítulo XIII trata de la dentadura y dice:

— ¿Por qué tenemos dientes?

— Porque se corta con ellos la comida que ha de pasar al estómago. Y porque sirven de resguardo y defensa de la lengua. Y porque con ellos se forma bien la voz.

— ¿Por qué tienen los hombres más dientes que las mujeres? (Y aquí repite un error transmitido por Aristóteles y extendido después por muchos hombres de ciencia, entre ellos San Isidoro en sus *Etimologías*).

— Porque tienen más calor natural, mejor sangre. Y porque son más perfectos que las mujeres.

— ¿Por qué sólo los dientes tienen sentido de tacto?

— Porque puedan conocer lo que daña al estómago, lo cálido, seco, agrio, dulce o húmedo.

— ¿Por qué nos crecen los dientes y no crece otro hueso ninguno?

— Porque como se gastan, se acaban si no crecieran.

— ¿Por qué renacen los dientes y no renacen los demás huesos si una vez se quitan?

— Porque los dientes los engendra el húmedo nutricional, que de día en día se renueva. Los demás huesos se engendran del radical en el vientre de las madres y no necesitan de renovarse.

— ¿Por qué crecen más aprisa los dientes que las muelas?

— Porque son más necesarios.

— ¿Por qué los animales que tienen cuernos (y aquí es donde yo quería llegar) no tienen dientes en las encías de arriba de la boca?

— Porque pasa a ser cuerno lo que había de ser diente".

No necesito seguir —aunque hay todavía otra página más de sandeces acerca de este tema— para dar a entender que con libros "científicos" como éste no necesitaban nuestros antepasados más estímulos para echarse sin remordimientos en los brazos de la superstición.

Pero volvamos a las soluciones mágicas, que habíamos dejado en las que producían el efecto por frotación, siendo las más curiosas las que creen que conviene friccionar la pieza dolorida con el diente de un muerto, o, como recoge el Padre Azkue en el País Vasco, frotar el carrillo con pelos de grano de rosa silvestre. El ajo frotado también se ofrece como una buena solución (más por el ajo que por la fríega, supongo), pues este bulbo es uno de los remedios caseros más socorridos. De hecho en algunos lugares lo utilizaban para colocarlo en la muñeca (en "los pulsos", se decía) contraria al lado en el que se tenía el dolor de muelas. Algunos lo dejaban secar en el bolsillo esperando que se extinguiese el padecimiento; este sistema se hacía extensivo a otros objetos que iban desde el diente de un difunto, algún insecto, un puñado de nueces o castañas o una piedrecita, hasta una astilla de la imagen de Santa Apolonia, como sucedía en el pueblo de Guadalajara, donde la mitad posterior de la pobre efigie estaba desgastada por la costumbre de los devotos de arrancar trozos de madra de la talla.

Masticar patata, ajo, obleas en vinagre o colocar cataplasmas de pan migado en leche o de harina de linaza eran otras soluciones peregrinas para el caso que nos ocupa.

Terminando ya con este apartado reseñaré algunos ejemplos insólitos por la poca relación que pudiesen tener con la parte afectada, como el de lavarse los pies con agua caliente, ceniza y sal al acostarse y levantarse o el de colgarse del cuello un cordel con siete nudos. Sin embargo los más brutales, que también los hay, me parecen el de tocar una campana tirando de la sogá con los dientes o el de arrancar con la boca un diente de la quijada de una calavera.

Hipócrates, Aristóteles y Teofrasto en Grecia; Celso, Escribón, Plinio el Viejo y Galeno entre los romanos; Oribasio y Alejandro de Tralles en Bizancio; Rases, Alí Abbas, Albucasis y Avicena en el mundo Islámico y, cómo no, San Isidoro en sus *Etimologías* fueron algunos hombres de ciencia que en sus escritos se ocuparon con más o menos acierto y extensión del tema de los dientes. Dejo a propósito esas y otras referencias eruditas que ofrecen diagnósticos y terapias contrastadas para paliar el sufrimiento, pero no puedo pasar por alto algunos libros curiosos cuyas fórmulas contienen a veces ingredientes que sólo la fe o la confianza del enfermo podían asimilar.

Veamos, por ejemplo, algunos de los remedios que proporciona *El libro de la almohada*, recetario médico escrito por el galeno toledano Abén Wafid en el siglo XI. En el capítulo VI, dedicado a la boca, dice en el ejemplo 17: "*Dentrífico para fortalecer la encía y limpiarla. Se toma una medida de rosa, media de semillas de acedera, otra media de maná de bambú, igual de nuez de areca, otra media de flor de granado, otra media de nuez de agalla sin perforar, un tercio de medida de dientes de ternero, una medida de la parte más pura de la galena, otra de coral calcinado, igual de Arcilla de Armenia y la misma cantidad de madera de agáloco. Se pulverizan por separado, se reúnen luego y se usa el preparado*". En el ejemplo 20 nos recuerda a aquel tratadista que dando por escrito la fórmula para obtener un buen vino terminaba diciendo: "*Pero lo mejor de todo es encomendarse al Niño Jesús que es lo que hago yo*", por lo que el libro se acabó titulando *Tratado del pan y el vino del Niño Jesús*; en el ejemplo 20, como decía, escribe: "*Dentrífico para los dientes dañados. Se toma una medida de arsénico, otra de cal viva y un cuarto de jugo de acacia. Se pulveriza todo, se amasa con agua de jabón y se deja en un pote nuevo al horno durante toda una noche. Para usarlo se pulveriza y se extiende sobre los dientes dañados dejándolo durante una hora. Luego se enjuaga la boca con aceite de rosa tibio. Si quiere Dios, ensalzado sea*". No parece extraño que se encomiende a Alá, tanto por la posología del específico como por haber sido tradicional entre los árabes, desde el tiempo del Profeta, el considerar a la medicina como la segunda ciencia importante después de la religión. Se atribuyen a Mahoma las siguientes palabras: "*Las ciencias son dos: La ciencia de las religiones y la ciencia de los cuerpos*".

Como curiosa también, traigo a colación una traducción hecha al italiano a comienzos del XVI por Juan Agüero de Trasmiera de una colección de recetas titulada *Robadas flores romanas de famosos y doctos varones compuestas para salud y reparo de los cuerpos humanos*, donde hallamos también una fórmula para sanar el dolor de los dientes: "*Toma un poco píltero griego y corta un poco de la raíz y mételo sobre el dicho diente. Y si es horadado toma un poco de la dicha raíz y apriétala entre un diente y otro y súbito cesará el dolor*".

No puedo dejar de mencionar tampoco, por ser una obra que nos atañe, la titulada *Coloquio breve y compendioso sobre la materia de la dentadura y maravillosa obra de la boca. Con muchos remedios y avisos necesarios y la orden de curar y aderezar los dientes*. La escribió Francisco Martínez de Castrillo y se publicó en Valladolid en 1557 en la casa de Sebastián Martínez, junto a la iglesia de San Andrés.

Pero volviendo al mundo de la tradición hay otro aspecto que he apuntado antes brevemente y que no quisiera dejarme en el tintero. Es bien sabido que el Renacimiento es ese período histórico en el que las Artes, las Letras y las Ciencias toman un impulso considerable, diluyéndose al mismo tiempo algunas de las ideas medievales que aprisionaban y obsesionaban al individuo. También es una época en la que se popularizan estudios y conocimientos a través de pequeñas enciclopedias que no sólo podían penetrar en todos los hogares por su dimensión y amplia difusión, sino que podían propagar, como científicos, auténticos disparates. Estos tratados generales se conocen con el nombre de "lunarios" y, pese a haber comenzado a publicarse en el siglo XVI y existir todavía (recordemos el Zaragozano, llamado así en recuerdo de Victoriano Zaragozano, astrónomo español del siglo XVI), no han variado apenas su contenido. Es famoso en España por las muchas reediciones el de Gerónimo Cortés, aunque traigo aquí, por ser casi desconocido y haber sido escrito por un riosecano, el titulado *Cronología y Repertorio de la razón de los tiempos*. Rodrigo Zamorano, su autor, llegó a ser cosmógrafo y piloto mayor de Felipe II sin haberse embarcado nunca y aún tuvo arrestos para dejarse examinar públicamente de tales materias demostrando que sabía más del arte de navegar que los mejores marinos de su tiempo.

Como otros hombres de ciencia de su época, Zamorano considera al ser humano como el componente principal del cuarto mundo del cosmos, mundo que es reflejo de las otras cosas y que está influido por los planetas del octavo cielo. Así, los signos del Zodíaco, con la división que establecen del círculo anual del sol, tienen tanta importancia para el individuo que hasta pueden condicionar su fisonomía o sus enfermedades. Por ejemplo atribuye a los nacidos en Aries dolores de oídos, narices, dientes y ojos, por ser principio y cabeza del Zodíaco. A los nacidos bajo el influjo de Saturno les atribuye dientes desproporcionados y mal puestos; a los que están bajo Júpiter los dos dientes delanteros altos, señaladamente grandes; a los que influye Marte, los dientes largos y mal

puestos, lo mismo que a los de Mercurio. Estas deducciones, tomadas tanto de esa idea de que el hombre se parece a lo que le rodea (plantas y animales) como de la propia experiencia, llevan a algún otro tratadista del renacimiento como Gian Battista Porta a escribir un libro titulado *Phytognomonica* en el que, creo que por primera vez, se compara piéloricamente a los dientes con los piñones de una piña. Porta analiza asimismo las semejanzas entre el sistema dental de los hombres y algunas plantas, cosa en la que, sin embargo, ya no es tan original, pues desde la edad media existían leyendas sobre algunas plantas, similares en su aspecto a distintas partes del cuerpo. Recordemos el ejemplo de la mandrágora que, con su apariencia de diminuto cuerpo humano, despertó leyendas sobre los gritos que daba al ser arrancada o sobre la maldición mortal que venía a recaer en quien se atrevía a hacerlo, teniendo que extraerse de la tierra por el sistema de atar su tallo al cuello de un perro que tiraría de la planta.

Pero como decía, esa teoría de relacionar los planetas o los signos del Zodíaco con el aspecto físico de las personas es tan seductora que llega a salirse en un momento dado del ámbito de la astronomía para establecerse por derecho propio —y pese a la censura de los teólogos— hasta entre la propia gente de religión que usa y abusa de ella. Fray Leonardo Ferrer escribe en 1677 una *Astronomía curiosa* en la que vuelve a insistir sobre la creencia de que “los saturninos tienen el rostro largo, son algo morenos, medianamente gruesos, de cabellos negros, de desproporcionados dientes, muy barbudos o muy poco, espaciosos en el andar y se topan en los tobillos, ordinariamente tienen un ojo menor que el otro, malos nadadores y echan de sí mal olor”. Sin duda que escritos como éste y otros similares contribuyeron a la creación de un refranero fisiognómico cuyo mejor paradigma es el conocido dicho “La cara es el espejo del alma”. Por recordar sólo cuatro ejemplos citaré que “Quien ha mal diente, ha mal pariente”, “A veces muestra dientes quien sólo de ajo los tiene”, “Cara sin dientes hace muertos a los vivos” y “Boca sin muelas, molino sin piedras”. A propósito de esta comparación me gustaría comentar una última idea que es la del variado simbolismo del diente, al que la tradición ha relacionado siempre con la vitalidad y, por extensión, con la procreación o con la potencia sexual. En un papiro procedente de Tebas y escrito alrededor del 1350 antes de Cristo, actualmente en el Museo Británico, aparece ya como negativo el hecho de soñar que se caen los dientes pues podría representar la muerte a manos de los propios criados. Como dije al comienzo, es lógico que algo tan decisivo para la salud como la dentadura se manifieste ya convertido en símbolo desde épocas primitivas y lógico también que su pérdida o deterioro estén imbricados con la idea de la muerte; su conservación y fortaleza, por el contrario, equivaldrían a larga vida y, en consecuencia, a la posibilidad de procrear más tiempo.

Para que los dientes de los niños se hicieran duros y fuertes se colocaban, una vez que caían los de leche, bajo una piedra o en un agujero de la pared, o se clavaban en

una viga del desván. También era costumbre arrojarlos a un tejado o a un sobrado, lugar donde solían habitar las ratas, consideradas tradicionalmente como los animales de dientes más duros. Al arrojarlo se decía “*Dientecito, dientecito, te tiro al tejadito para que salgas más bonito*”, fórmula que, más o menos transformada, existe en casi todos los folklores del mundo pero siempre con la misma intención: La de proporcionar una dentadura sana y por ende una vida afortunada. Las ratas que habían de devolver el diente quedaron representadas eufemísticamente en la tradición por el ratoncito Pérez, que solía traer dinero al niño que había perdido alguna pieza. Otra forma de proporcionar una dentadura sana a los más pequeños era colgar de su cuna o de su cuello un colmillo de jabalí o una sarta de ellos, costumbre que, al decir de algunos antropólogos, fue de lo más frecuente en antiguas sociedades de cazadores.

Quienes dan a los dientes un significado sexual, suelen recordar que los deseos de morder forman parte desde épocas remotas del juego erótico que llega a su culminación cuando uno de los amantes quiere comerse al otro. Existe pues un vínculo biológico primario, y de gran peso y tradición, entre la nutrición y la sexualidad, tal vez provocado por el hecho de que en algunas especies animales (recordemos la mantis religiosa) la hembra devora al macho en el coito. La mitología recuerda este miedo del macho a ser devorado por la hembra en algunos cuentos muy antiguos de los que todavía quedan ejemplos entre los siberianos y entre los indios de América del Norte; el título genérico de este tema es el de “la vagina dentada” acerca del cual escribe Vladimir Propp: “*Seis hombres van a cazar focas y se extravían; llegan a la otra parte. Allí, en una plataforma, hay sentadas seis mujeres dedicadas a limpiar pescados. Las mujeres invitan a los forasteros a su cabaña y preparan un rico banquete. Se subieron a unos banquillos, se acostaron y se durmieron. Al cabo de poco rato uno de ellos se despertó, bajó del banquillo, se acostó en la cama de una mujer, murmuraron un poco, se subió encima de ella: Ay, ay, ay; y murió. Al segundo le sucedió lo mismo y sucesivamente a todos los demás. El sexto se levantó, se aproximó a la mujer que estaba tumbada en el banquillo de la izquierda, subió y se tumbó junto a ella, murmuró y se oyó un gran grito: El se había montado sobre ella, le había metido una piedra y ella la había mordido con la vagina; se había roto todos los dientes, no le había quedado ni uno*”.

Según Propp estos dientes son un símbolo de la potencia de la mujer, de su primacía sobre el hombre. Una vez que un hombre mete una piedra en la vagina dentada se rompen todas las piezas, perdiendo la mujer su fuerza. “*Ex illo tempore, vagina innocens semper fuit*”, dice Dorsey: *Desde aquel tiempo la vagina fue siempre inocente*.

Como habrán podido observar la tradición es fecunda y ha producido éstas y otras notables expresiones populares que no sigo relacionando por no cansarles, pero que demuestran hasta qué punto temas relativos a la vida humana, su conservación y desarrollo, se transmitieron hasta tiempos recientes de boca en boca.

LA CULTURA ORAL EN EL LUGAR DE SANTIBÁÑEZ EL BAJO (I)

Félix Barroso Gutiérrez

En noviembre de 1987, la casa TECNOSAGA, de Madrid, se desplazó hasta el lugar de Santibáñez el Bajo, un pueblo medio perdido en el norte cacereño. Llegaron a tal pueblo de la mano de la asociación local "La Buranca", hoy lamentablemente a punto de pasar a mejor vida, después de trece años de fecunda labor y de haber adobado interesantes proyectos. Musicólogos encariñados en el genuino folklore de nuestros pueblos, como *Macario Santamaría* y su inseparable "Epi", ambos pertenecientes a "Saga", arribaron una noche novembrina, de hiriente helada, a ese lugar que, en tiempos, se llamó "Santi-Ihoannez", o lo que es lo mismo, "Hijo de San Juan". Y una vez allí, un nutrido grupo de vecinos desgranó las hilachas de su folklore, pues, ciertamente, la madeja prieta y venerable, síntesis de sus raíces folklóricas, ya hacía tiempo que se había desmadejado, por aquello de los *mass media* y otros imperativos de la modernidad.

Antes de dar unas pinceladas sobre la cultura oral en el citado lugar de Santibáñez el Bajo (pinceladas que seguirán las huellas de lo que grabó la casa "Tecnosaga"), bueno es que hagamos un bosquejo sobre dicho lugar, para que el personal tenga referencias más claras y precisas.

ALGO DE HISTORIA Y OTRAS COSAS

Se levanta el pueblo en el centro de la horca que forma el río Alagón y la Rivera del Bronco. Nos hallamos en tierras de la antigua Comunidad de Granadilla, al norte de las Extremaduras, casi rayando a la mítica tierra de Las Hurdes.

Tierras de berrocales y pizarras. Terreno quebrado, por el que se retuercen olivos centenarios y pardas encinas. Variedad cromática en sus campos: al Norte, la dehesa boyal, con manchas de robles y alcornoques, donde pasta la boyada del lugar; al sur, mucha bellota y muchos canchos graníticos, por donde corretean cochinos de montañera; al Este, verdioscuros olivares; y al Oeste, prados que se guadañan por mayo, pequeñas hijuelas que siempre se regaron por el sistema de cigüeñal, huertas con frutales y hortalizas, y numerosas pastorías de ovejas.

Y por todos estos tesos y valles, costanas y vaguadas, la antigua huella de viejos pueblos. Hom-

bres del Neolítico y clanes celtos, vettones y romanos... siempre dejaron algo de su cultura sobre estos términos. Siguen apareciendo los instrumentos líticos, material pulimentado al que los santibañejos siguen otorgando un valor mítico. Para ellos, son "piedras del rayo", que caen con las tormentas y permanecen siete años bajo tierra; al cabo de los cuales, tales piedras salen a la superficie, y aquel que las posea, conseguirá progreso y beneficio. Los pastores las llevarán en sus zurrones o las colocarán en los tejados de sus majadas, a fin de que el rayo se aleje; las embarazadas las colocarán bajo sus ropas, a la altura del vientre, para que la gestación tenga buen fin... Y dicen, además, que si a tales piedras se les ata un hilo en derredor y se arrojan a la lumbre, el hilo nunca se quema. Es el viejo mito de los poderes celestes que entran en hierogamia con los terrestres. Es una creencia tan vieja como el mismo mundo.

El misterio sigue en torno a parajes como "El Pozo de la Piedra", "Cabeza del Moro", "El Tesoro", "Pozo Santo", "Los Corrales", "La Peña Escrita"... en los que el paso y el poso de antiguas culturas quedan bien patentes. La gente habla de los "moros", y son muchas las leyendas que rodean estos lugares. Hay fuentes y pozos misteriosos ("Fuente de la Bellota", "Fuente del Lugar", "Pozo del Castillejo", "Pozo de la Roja"...), en los que cuentan que se aparecen los "encantos", que no son sino recuerdos de las míticas náyades o ninfas.

Con toda su carga histórica a cuestas, el pueblo de Santibáñez se fue criando y creciendo en un marco de apriscos y majadas, en las tradicionales viviendas sin chimeneas, aptas para curar la matanza, donde la pizarra se amalgamaba con la moleña y el adobe. Este pueblo demarcó sus límites locales, estableció sus vínculos de sangre y de parentela con otros núcleos extralocales y, al igual que otros, fue pariendo y adobando sus peculiaridades, "aquello" que, dentro de las coordenadas generales de una misma cultura popular, le diferenciaba del resto. Podría ser la cadencia en el habla, o la forma de cantar los "Ramos", o algún que otro rito nupcial...; fuera lo que fuere, siempre existen unas mínimas connotaciones que vienen a generar el "orgullo local".

Como dice el refrán, "cada pueblo tiene su uso, y cada ruca su «jusu»", o aquel otro de "en cada

pueblacho, su estilacho". Ciertos rapsodas populares, arraigados en la zona, siempre han sacado punta a esas diferencias de un pueblo con otro. Por aquí dicen aquello de:

*Santacruz de las cebollas;
Aceituna del canchal;
Santibáñez, cotorinos;
paletos los del Ahigal;
y ladrones los de El Cerezo,
que van a Mohedas a robar.*

Los que se mofan de este pueblo de Santibáñez salen con dichos como:

*Santibáñez el Bajo,
corral de cabras,
donde cagan y mean
van a por agua.*

O aquello otro de: *Santibáñez, mal vino, pocas mozas y sin alcalde*. O rematan así:

*Santibáñez el Bajo,
pueblo de trillaores;
comen bruños como puños
y se ponen harrigones.*

Y la paremiología aumentó en línea negativa a raíz de los crímenes, robos y otras barbaridades cometidas por la banda de facinerosos llamada "Los Muchachos de Santibáñez", que asolaron zonas de Extremadura, Castilla y Portugal entre los años de 1810 y 1820. Y la banda se llamaba así por ser sus principales cabecillas y la mayoría de sus componentes naturales de Santibáñez el Bajo. En el fondo, fueron unos guerrilleros que combatieron en la Guerra de la Independencia y que se tiraron al monte porque no les dieron lo que les prometieron. Eran algo así como una guerrilla de tipo rural que ambicionaba profundas reformas sociales. Y de aquí vendrán aquellos dichos:

*Santibáñez, pueblo de criminales,
que nacen ya con navajas
por la crica de su madre.*

*Santibáñez, el pueblo de los Muchachos;
a la vuelta de la esquina, te dan un carabinazo.*

*Santibáñez, el pueblo de los Muchachos;
el que no gasta puñal,
gasta un fusil boquiancho.*

*Santibáñez, el pueblo de los Muchachos;
cogieron a la cuadrilla
y los hicieron tasajos.*

(Este último dicho trae a la memoria el ajusticiamiento de varios jefes de la banda de "Los Muchachos", cuyos cuerpos fueron descuartizados y desparramados por los lugares de sus correrías).

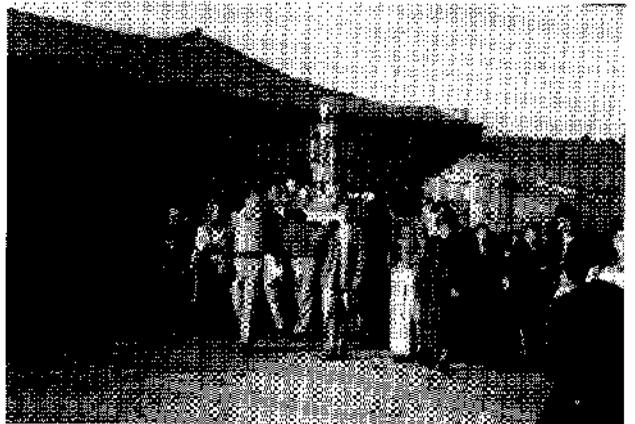
Pero los que quieren bien al pueblo, les cantan coplas como:

*El Ahigal está en lo llano;
Santacruz en la ladera,
y en el medio Santibáñez,
sirviendo de clavejera.*

*Ay, santibañeja,
qué bonita eres:
me hueles a rosas,
también a claveles.
También a claveles,
también a azucenas.
Ay, santibañeja,
me quitas las penas.*

Y también tiene este pueblo su calendario festivo, que lo podríamos repartir así:

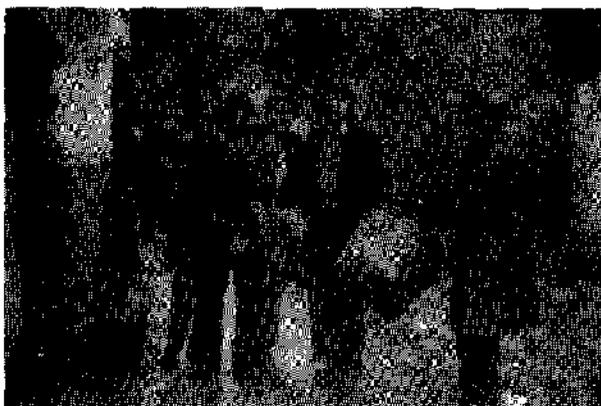
– *San Blas Nuevo* (3 de febrero): Se reparten cordones bendecidos, para librar a las gentes de los males de garganta. Los quintos sacan, en estas fechas, un macho cabrío por las calles, todo él engalanado de cintas y con un descomunal cencerro. Lo meten en los bares y lo emborrachan. Luego, lo sacrifican y comen su carne a lo largo de varios días. El día de *San Blas Viejo* (4 de febrero), los quintos piden por el pueblo "el chorizuzo"; los vecinos les entregan chorizos, huevos y dinero.



Santibáñez el Bajo: "Procesión de San Blas" (1973)

– *Domingo de Pascua*: Durante la noche, se canta el Rosario de la Aurora, cerca ya de la amanecida. Acompañan quintos y quintas. Al finalizar, en la "casa de los quintos", se prepara toda una fiesta, con bailes y comilonas.

– *Lunes de Pascua*: Celebración de la tradicional romería. Procesión a lo largo de la dehesa boyal, llevándose en un carro engalanado a la Virgen de Fátima (esta imagen es una imposición del clero local, pues se debería sacar a la Virgen de la Salud, al menos por respeto a la tradición). El Ayuntamiento reparte perrunillas, aguardiente y ponche. Misa de campaña. Juegos tradicionales. Concursos variados, charangas y tamborileros.



Santibáñez el Bajo: "Los quintos pláukendo el chorizo" (1973)

– *Ferias locales*: Se celebran los días 1 y 2 de junio. Han decaído mucho en los últimos años, debido a que ya los ganaderos realizan sus transacciones en las fincas, por lo que el rodeo es cada vez menos frecuentado.

– *San Antonio* (13 de junio): La fiesta se mantiene gracias a la "Cofradía de San Antonio". La víspera por la noche se enciende el "capazu" capactas de lagares aceiteros colocadas sobre un palo ahorquillado, a las que se prende fuego al son de la flauta y el tamboril. En este día, después de misa, se pujan "tohtónih" (cochinillos) a la puerta de la iglesia. Antiguamente, eran famosas las capeas de este día.

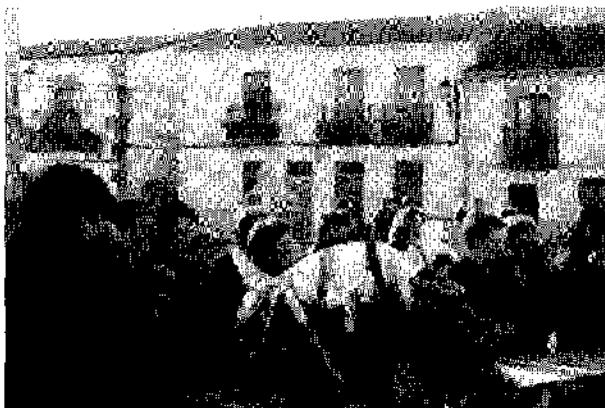
– *San Juan* (24 de junio): Ha decaído prácticamente la fiesta. Tan sólo se mantiene, en algunos barrios, las hogueras de tomillo que se hacen la víspera, al anochecer.

– *Fiestas del Emigrante*: (variable, a mediados de agosto). Son fiestas de reciente creación. Se celebran concurridas verbenas, capeas tradicionales, concursos diversos...

– *Santísimo Cristo de la Paz*: Se festejan los días 23 (Día del Cristo) y 24 de septiembre (Cristo Viejo). Son las de mayor raigambre en la localidad. Solemnes procesiones. A veces, se echa la bandera. Rito del Ramo. Típico ofertorio. Concursos, verbenas, capeas...

– *Los Santos* (1 de noviembre): Tiene lugar la llamada "Chiquitía". Los muchachos acuden a casa de sus abuelos y padrinos, que les entregan donativos (castañas, roscas de pan, nueces, granadas, membrillos, dinero...). Con lo que obtienen, forman cuadrillas y marchan de merienda a determinados lugares marcados por la tradición. Los "dobláorih" (muchachos encargados de doblar por las ánimas) piden por las casas. Reúnen lo que sacan y preparan una gran hoguera en el campanario de la iglesia. Allí se dedican a dar buena cuenta de lo que obtuvieron en la cuestación.

Otras fiestas de ámbito más familiar son las matanzas y las bodas. Todavía conservan ciertos rasgos pintorescos. Los Carnavales se han perdido casi por completo. Hasta hace unos años, gozaban de gran renombre. Destacaban los ritos de la "Vaca-antrueju", correr los gallos, la carrera de caballos en derredor de la plaza mayor, las corrobilas de los "entihnáuh"... Ha vuelto a ser rescatado el "Entierro de la Sardina" por parte de la asociación de mujeres "La Candelaria" que, así mismo, ha sacado de sus cenizas a la fiesta de *La Candelaria* (2 de febrero).



Santibáñez el Bajo: "Entierro de la Sardina"

Fue este pueblo de Santibáñez el Bajo un lugar que alcanzó merecida fama en la artesanía del cuero, fundamentalmente en lo que a calzado se refiere; pero ya no queda ni rastro de tales artesanías. Y poco es lo que se rastrea sobre otros oficios artesanos, si acaso algunos trabajillos en madera o algo de cestería de mimbre. Y cuenta, como es lógico, la localidad con su cultura gastronómica; mas sería muy largo hablar de ello. Contentémonos con citar el menú que la A. C. "La Buranca" ofreció a los investigadores de la casa "Saga" con motivo de su estancia en el pueblo: sopas de pastor, cabrito con "zorongollu" (al modo de una ensalada de pimientos) y "sápuh" (que, en otros sitios, les dicen "repápalos"), y que viene a ser un dulce y delicioso postre.

DESPUES DE LOS PROLEGOMENOS

Efectivamente; ya hemos hecho los correspondientes prolegómenos, y, ahora, vamos a analizar someramente el material de cultura oral que "Saga" grabó una fría noche de noviembre de 1987. Aquí habló y cantó el pueblo, pero el pueblo en su sentido más profundo. Y este pueblo cantó sin artificio, sin ensayos previos, porque estas gentes nunca necesitaron ensayar antes de sus juergas espontáneas o de sus rituales cíclicos. La voz del

pueblo no sirve para coros estáticos, sino para vibrar y saltar al compás de la copla.

Hay una canción de ronda que se canta en este lugar (y no quiere decir que no se cante en otros) que dice así:

*A cantar me ganarás,
pero no a saber cantares,
que tengo yo un arca llena
y encima siete costales.*

Como bien dice la copla, muchos son los cantares que se atesoran en nuestros pueblos. Son cantares tradicionales, entendiendo como tales los que pertenecen a la cultura que un pueblo ha generado a través de sus vivencias. Podrán gustar o no estas manifestaciones populares, pero de lo que no cabe duda es de su merecida autenticidad, lo que debe engendrar un gran respeto, pues bien dice el adagio:

*Respete el caballero
la costumbre del villano,
que aunque rústico, es humano,
por más que sea un simple jornalero.*

En la noche novembrina de marras, los hijos y las hijas de Santibáñez el Bajo desgranaron preciosos cantares que, haciendo un resumen de ellos, podríamos diseccionarlos humildemente en la relación que sigue:

NANAS

E. Petrini nos dice: *“La nana es una mezcla de voz, de canto, de ritmo, en que el movimiento de arrullo ocupa el lugar de la antigua danza. Era a menudo todo lo que podía ofrecer una madre a su hijo”*. (“Estudio crítico de la literatura juvenil”. Madrid. Rialp, 1981, p. 34).

Abundantes y curiosas fueron las nanas. Hoy van quedando en el baúl de los recuerdos, ya que ciertas modernas puericultoras imponen melodías insertas en cintas-cassettes, donde la voz de la madre, o de la abuela, con toda su tremenda carga afectiva, ya no pintan absolutamente nada. Por estos territorios, la nana más corriente era aquella de:

*Duérmete, niño mío,
que viene el cocu
y se lleva a los niñuh
que duermen pocu.*

Aparece continuamente el “Coco” en las nanas infantiles. Covarrubius nos cuenta lo siguiente: *“Coco: en lenguaje de los niños, vale por figura que causa espanto, y ninguna tanto como las que están a lo oscuro o muestran color negro de “Cus”, nombre propio de Can, que reinó en Etiopía, tierra de negros”*. (“Tesoro de la Lengua”, Madrid, 1611).

Y por estos pueblos también aparece, en las nanas, otro personaje mítico: la *Moraquintana*. Incluso existe aún un paraje aldeaño al casco urbano de este lugar que sigue recibiendo el nombre de *“La Moraquintana”*. La letra de una nana, que recogí hace ya varios años de boca de la anciana *Valeria Calvo* (ya difunta), decía así:

*Si el mi niñu no se duerme,
llamu a la Moraquintana,
pa que se lo lleve léjuh
de la su cama.*

Se busca que el niño se duerma. Se entonan ritmos cadenciosos, monótonos, repetitivos, que amodorren los sentidos. Y se traen a colación seres míticos, que atemoricen al niño: el Coco, las Camuñas, el Páncaru, la Moraquintana, el Encantu...

La vecina *Marina Blanco Montero* desgranó una nana muy lírica, en cuya composición parece que hubiera intervenido una mano culta. Pero tal nana está suficientemente tradicionalizada. La estética y armonía de la letra y del canto alcanzan cimas pocas veces igualadas en este tipo de composiciones.

JOTAS

Mucho se ha escrito sobre los orígenes de la jota. No vamos a entrar ahora en tales disquisiciones. Bástenos con decir que los distintos tipos de jotas de esta zona son acompañados, en su mayoría, por el tamboril y la flauta de tres agujeros, llamada, también, “flauta de pico”, y en otros lugares, gaita.

Partimos del hecho de que en la música popular tradicional no existe un patrón fijo sobre las características de la música, concretamente en ritmo y en melodía. Así encontramos que si le pedimos a varios tamborileros o “cantaores” que nos toquen o nos canten todos una determinada canción, no hallaremos dos que coincidan exactamente en ritmo y melodía, por lo que es muy frecuente que muchos intérpretes mezclen ritmos y melodías hasta dentro de la misma canción.

En pueblos aldeaños a Santibáñez el Bajo, existen tamborileros que tocan las mismas piczas, que tienen un repertorio semejante. Pero hay pequeños matices y diferencias en los toques. La que por aquí se denomina simplemente “Jota”, sin título definido alguno, es la misma que la de otros muchos pueblos comarcanos. Pero una pareja de santibañejos la bailarían al ritmo de sus tamborileros locales. Si la toca un tamborilero foráneo, enseguida se oyen comentarios como: *“esi tamborileru no le da la recata cumu el nuestro; hay cumu una cosina que la deferencia...”*.

Estamos en presencia de instrumentos muy arcaicos: el tamboril y la flauta. Es en el antiguo reino de León donde predominan estos instrumentos, que antaño se extendieron por otros muchos territorios. Existe gran diferencia entre la funcionalidad de los tamborileros de una zona u otra. Mientras que por esta parte el tamborilero ha venido a ser el alma de casi todas las fiestas, tocando piezas de la más variada índole; en otros sitios, incluso dentro de la propia Extremadura (área de *Fregenal de la Sierra*), el tamborilero sólo sabe interpretar unos toques muy específicos, propios de unas fechas determinadas. El resto del año, el tamboril y la flauta guardan reposo absoluto. Hoy en día, podemos apreciar que los tamborileros de la zona que estudiamos han introducido en su repertorio canciones y bailes de los llamados "modernos", que se suelen bailar en cualquier pista discotequera. Aquí se ha hecho realidad el dicho de "renovarse o morir"; lo cual no quita que se sigan interpretando piezas de la más pura tradición.

Decíamos más arriba que estamos ante unos instrumentos muy arcaicos. Baste con decir que se han hallado, en excavaciones realizadas en Asia Menor, flautas semejantes a las actuales, que se remontan a una antigüedad aproximada a los 3.000 años antes de Cristo.

En resumidas cuentas, podemos decir que la música generada por la flauta y el tamboril gozan de cierto poder mágico, semejante al que tienen las músicas primitivas para ejercer, en determinados momentos y circunstancias, unos efectos psíquico-somáticos en el mismo intérprete y en la comunidad a la cual va dirigida la música. Esto se hace más patente allí donde se unen rito, música y danza.

La jota de este lugar de Santibáñez el Bajo se ha bailado —y se baila— con motivo de diversas manifestaciones. Lo mismo se baila en una plaza con motivo del pasacalles de boda, que en el recinto de un bar, que cuando la juerga así lo precise... Esta jota tradicional, bailada secularmente en el lugar, carece de letra. Sólo se conserva su música. Hace unos años, murió el último tamborilero —*Luis Martín Domínguez*—, perteneciente a esa generación que vivenció un mundo tradicional muy diferente al de nuestros días. Con "*Ti Lul*" se fueron los ritmos de aquella jota sin letra. Hoy, parece que una bornada de muchachos nuevos quieren seguir sus pasos. Ojalá se haga realidad, para que las raíces no mucran.

Cuando "Saga" grabó los cantares de Santibáñez, no hacía mucho que había muerto "*Ti Lul el Tamborileru*", cuya figura aparece retratada en las carátulas de las cintas que salieron al mercado. Por ello, interpretó la jota el tamborilero del

vecino pueblo de *Aceituna*, *Martín Pérez Pérez*, pero imprimiéndole un sello diferente.

LOS MANDAMIENTOS

Parece ser que los llamados "Mandamientos de amor", que discurren por la misma vía que los "Sacramentos" y los "Mayos", ya se plasman en el "Cancionero General", que se publica en Valencia allá por 1511.

Los "Mandamientos" cantados en Santibáñez el Bajo, maravillosamente lanzados al aire por la vecina *Alejandra Rodríguez Rufo*, tan sólo quedan en la memoria de escasas mujeres. Se ha conservado su letra, pero nadie recuerda cuándo ni por qué se cantaban. Pero su estructura nos lleva a conjeturar que fueron cantos de ronda, echados por los mozos en las largas "nocharráh". Habrá que imaginarse a una cuadrilla de rondadores. Se termina el baile del pueblo un domingo cualquiera. Los mozos se juntan en cuadrilla y comienczan sus rondas. Una vez será el tamboril; otras, el acordeón. Se escuchan prolongados "rejinchuh" (jijeos). Se desgranán los cantes bajo la ventana o el balcón donde duerme ésta o aquella mocita. A veces, se escuchan, a lo lejos, "rejinchuh" de desafío. Tal vez alguien se atreva a hacer con su cayada una raya sobre el suelo. Si alguno de otra cuadrilla la cruza, ya está liada la pelea. Se oyen gritos de "¡quimera!", "¡quimera!"... Los cayados cortan el aire, y veces hubo que las facas brillaron bajo la luz de la luna.

Hay además, en estos "Mandamientos" una palabra clave: "*Maya*":

*Los mandamientos de amor
te vengo a cantar, mi Maya...*

Sabido es que, en ciertos lugares, una Maya viene a ser una moza ataviada y muy peripuesta. Lleva numerosos adornos de flores. Tales Mayas suelen festejar la llegada del buen tiempo. Participan en fiestas íntimamente relacionadas con el ciclo coincidente con la floración y fructificación del mundo vegetal.

Este tipo de Mayas nos traen a la memoria viejos cultos dendrolátricos, que ya fueron denunciados por *San Martín Dumense* o *Bracarense* en su obra "*De correctione rusticorum*" (S. VI), así como en el *Concilio de Braga* (año 570).

Fiestas de este tipo aún se siguen celebrando en el cercano pueblo de *Valdeovispo*, a principios de mayo. De hecho, se denominan "Fiestas de las Mayas", aunque en este caso, tales fiestas se asocian a oscuros cultos a las aguas y rituales matriarcales.

Normalmente, estas fiestas se han acompañado de enramadas, arcos de flores, "mayos" (palos adornados que se ponen, durante el mes de mayo, en algún lugar público en que han de celebrarse diversos festejos), bendiciones de campos, etc. En Santibáñez el Bajo se debieron poner enramadas. Una copla, que oí cantarla muchas veces a "Ti Luí el Tamborileru", principiaba así:

*El día en que yo entré en quinta,
puse un ramu en tu ventana.
Puse un ramu en tu ventana
de rosas y de clavelis.
Y ahora que vengu cumplíu,
te lo pongu de laurelis.*

En otras partes, se elige, al llegar la primavera, una Maya entre las mozas más agraciadas de la localidad, lo cual se emparenta enormemente con las modernas elecciones de "misses", "majas" y "reina de las fiestas".

Todo lo expuesto nos lleva a pensar que el canto de los Mandamientos de Amor, conservado en Santibáñez el Bajo, debió formar parte de alguno de los rituales que, someramente, hemos analizado más arriba.

EL POLLU

Nos encontramos ante un tipo de baile muy común en todo el área aldeña al pueblo de *Montehermoso*, localidad cacereña tenida como emblemática en cuanto a folklore se refiere.

Este baile del "Pollu" se ejecuta con motivo de cualquier evento festivo, al igual que la jota. No es característico de un ritual determinado o de una especial fecha. Lo mismo se baila en una romería que en una boda; en unos carnavales que en una fiesta de quintos. Tan sólo hace falta que el tamborilero comience a soplar la flauta y a zarandear la piel del tamboril. Antiguamente, según nos cuentan, se bailaba, también, al son de panderos o pandoretas. Se juntaban un grupo de mozas en una plazuela; se descalzaban, colocando las zapatillas debajo de los poyos, y una serie de mujeres cantaban y tocaban los panderos. A veces, en las matanzas se baila el Pollu al son de tapaderas de metal y almireces.

Algunas de las estrofas de este baile del Pollu presentan reminiscencias de viejos rituales:

*Tú fuisti la que metíhti
a San Antóniu en un pozu,
y le dihti zambullíah
pa que te saliera noviu.*

Aparte del tamborilero Martín Pérez, interpretaron este baile del Pollu diversos vecinos: *Anastasio Retortillo Sánchez*, que acompañó con

la caja o redoblante; *Valentín Hernández García*, que se encargó de friccionar con la cuchara la "botella de caramelu"; y *Teodoro Rodríguez Martín*, que tocó el curioso instrumento llamado "túrta de papel".

CHASCARRILLOS

Parte de la cultura oral son los denominados vulgarmente chascarrillos. El ingenio popular es, con harta frecuencia, muy agudo. Se podrían contar numerosos casos de personas, sin las mínimas nociones de escritura y de lectura, que han compuesto versos impregnados de profunda filosofía. A base de repetir, en sus soliloquios de gañancos o pastores, sus "poesías inventadas", llegaban a memorizarlas íntegramente, que, después, cuando se brindaba la ocasión, las recitaban con cierto orgullo. Recuerdo el caso de *Basiliso Gutiérrez Montero* ("Ti Basilisu"), fallecido en el 88, vaquero durante muchos años en la dehesa boyal de Santibáñez. Era totalmente analfabeto, pero hilaba magistralmente verso tras verso, componiendo "poesías" no exentas de una rima y un rit-



Santibáñez el Bajo: "Carnavales". (En la foto, de paisano, el vecino Florencio García, el más viejo de la cuadrilla en las grabaciones de "Saga")

mo más que regular, amén del baúl de cuentos tradicionales y romances que atesoraba en su memoria.

Todo ello se emparenta con el saber paremiológico del pueblo, que ha creado infinidad de refranes, acertijos, trabalenguas, ensalmos, dictados tópicos..., fruto de su aguda observación, vertida, de forma memorística, a través de generaciones. Y una generación tras otras ha ido añadiendo filosofías del momento, formando un rico corpus de cultura oral. Hoy día, se sigue creando cultural oral, ya que ésta no se limita a lo que se guarda en el arca de los tiempos pasados, sino que presenta pautas evolutivas y dinámicas. Eso sí, el imperativo de los nuevos tiempos rompe la autarquía de las que fueron comunidades cerradas e intenta imponer una cultura estandarizada, pero el pueblo siempre dará un toque peculiar a esa cultura que, a marchas forzadas, se la importan los medios de masas. Es muy difícil rom-

per esquemas y filosofías. La uniformidad de pensamiento es una utopía insensible y hucca. No tiene campo de actuación cuando el pueblo es consciente de sus raíces y se identifica con él mismo. Lo triste —y está ocurriendo con relativa frecuencia— es que muchas comunidades andan a la deriva, porque ha podido más la “modernidad” que sus raíces. El no saber conjugar el devenir de los tiempos con las señas de identidad que dieron razón de ser a un pueblo, es algo reaccionario, que cava las tumbas del propio pueblo.

El señor *Florencio García Jiménez* (“Ti Florenciu”), el más viejo de la cuadrilla en aquella noche novembrina, hoy ya fallecido, nos deleitó con infinidad de chascarrillos, llenos de gracejo popular. La mayoría de ellos se pueden escuchar por otros pueblos, pero la esencia es que han sido memorizados por estas gentes, o sea, que han trascendido al plano de lo popular, de lo tradicional.



I. LOS ORIGENES: TABLAS Y GRABADOS

Dentro del amplísimo campo de la iconografía cristiana, que comprende todos y cada uno de los motivos y contenidos religiosos desarrollados primero en la Biblia y posteriormente a lo largo de la historia y que fueron traducidos a imágenes plásticas con el propósito didáctico de facilitar su comprensión, existe una parcela muy concreta e interesante, pero no demasiado estudiada, se trata de los ARMA CHRISTI.

Durante el siglo XIV comienza a manifestarse una especial sensibilidad por la tragedia de la Pasión, que se traduce en la multiplicación de retablos y tablas pintadas para las iglesias góticas, siendo el motivo central los crucifijos con figuras patéticas y que se convirtieron en norma y modelo para los siglos posteriores.

Pero donde aparecerán los ARMA CHRISTI, es decir todos los instrumentos que fueron utilizados no sólo en el momento de la crucifixión de Jesús, sino también antes y después, será en la tabla de "La Misa de San Gregorio" (figura 1), pieza procedente del monasterio de Santa Clara de Palencia, (hoy en el Museo Arqueológico Nacional). Esta obra del llamado Maestro de Santa María del Campo (y en cuya iglesia burgalesa se encuentran sus obras más representativas) es de la transición al Renacimiento y en ella es reconocible la influencia italiana. En la tabla se representa el momento en el que celebrando misa San Gregorio, ante las dudas de uno de los presentes, Jesús se aparece, de súbito, sobre el altar como Varón de Dolores, rodeado de los Arma Christi.

Sobre el altar observamos con claridad meridiana prácticamente la mayoría de los instrumentos de la Pasión, algunos de los cuales figuran en los grabados en libros, como los del final de la Biblia impresa en Alcalá por A. Guillén de Brocar, entre los años 1514-17 y en una estampa impresa en Zaragoza, por M. Jiménez Sánchez, en 1594, y que a partir de esta fecha se reproducirán con gran frecuencia en grabados, sobre todo durante el siglo XVII, siglo tan dado a la emblemática simbólica. Tales grabados fueron siempre empleados como decoración de los libros piadosos para mover los espíritus a la devoción y a la compasión.

En todos estos grabados siempre está presente Cristo, pero en la iconografía más generalizada, además, las figuras de la Virgen y San Juan están al pie de la Cruz, y aunque con menos frecuencia también aparece el cráneo de Adán al mismo pie y el Sol y la Luna en los ángulos superiores, a ambos lados del Crucifijo.

Pero entre todos los grabados impresos en libros, hay uno que podemos tomar como modelo de nuestro tema



Figura 1. Misa de San Gregorio

central y en el que justamente se repiten todos los instrumentos de la tabla del Maestro de Santa María del Campo: es el grabado de Alonso de Orozco, impreso en Alcalá de Henares en 1570 (figura 2), y que pertenece al apartado iconográfico denominado genéricamente "CRISTO VARON DE DOLORES", dentro del cual se pueden distinguir dos tipos de representación: el italiano y el alemán.

En el primer tipo predomina la iconografía, que deriva de la *Visión de San Gregorio*, según la tradición, justamente la que se representa en la tabla mencionada. Se trata de una variante del ECCE HOMO. Cristo está desnudo y lleva el cetro de caña y la corona de espinas. La característica esencial de este tipo radica en que solamente emerge medio cuerpo de Cristo del sarcófago donde había sido depositado, aunque está rodeado por los instrumentos de la Pasión o "Arma Christi" que forman orla alrededor de El. Este grabado de Orozco, figura en el libro "*Arte de amar a Dios*".



Figura 2: Grabado de Alonso de Orozco (1570)

El tipo alemán, en cambio, prefiere representar a Cristo de pie mostrando la herida del costado, abriendo los labios de la herida para mostrarla mejor, pero también le rodean los instrumentos de la Pasión.

En el grabado de Orozco que nos servirá de partida para el análisis de los ARMA CHRISTI en los crucifijos populares, figuran los siguientes instrumentos: comenzando por el pie del sarcófago, encontramos las tenazas y el martillo, herramientas utilizadas tanto en la crucifixión como en el descendimiento. Ya sobre el sarcófago, aparece al lado derecho la jarra usada por Cristo en el lavatorio de los pies de los apóstoles, y en el lado izquierdo los dados sobre el manto de Cristo, que se jugaron los soldados. Más arriba, por la derecha están la espada de San Pedro, de corte sarraceno, la escalera utilizada para el descendimiento, la lanza que abrió el costado de Cristo, el guantelete de la bofetada y la copa o cáliz de la Sa-

grada Cena. Por el lado izquierdo, sobre el sarcófago hay un farol de aceite, utilizado en la noche del prendimiento de Jesús, la columna donde fue atado Cristo y el látigo o flagelo con el que le azotaron. Sobre la columna un gallo nos evoca la negación de San Pedro. Detrás del brazo, se eleva la caña con la esponja con la que pretendieron aliviar la sed de Cristo.

Con un significado no relacionado tan directamente con los instrumentos, pero sí con la muerte de Jesús, surgen cuatro cabezas, dos a cada lado de Cristo, las mismas que pertenecen a la tabla de la Misa de San Gregorio. Las dos caras de la izquierda tienen rasgos judíos, y las caras del lado derecho sacan la lengua en un "gesto apotropaico" de rechazo, derivado por larga tradición de las tumbas etruscas, y aquí con un significado de *moña* y *escarnio*.

II. LOS CRUCIFIJOS POPULARES CON "ARMA CHRISTI"

Sin duda estos crucifijos que vamos a estudiar son de factura popular artesanal por sus variantes y por su tosca elaboración.

Trabajados con material muy endeble y maleable, tal vez estaño, y sostenidos o claveteados sobre una cruz de madera de escasa calidad y de forma un tanto irregular, están recorridos a lo largo de toda su estructura por una especie de cordoncillo que enmarca todos los instrumentos de la Pasión y la figura de Cristo.

Estos crucifijos que se ofrecían, hacia los años setenta en los rastros de Valladolid casi como baratijas sin ningún valor, estaban totalmente recubiertos con una espesa capa de purpurina plumiza y que afortunadamente podía desprenderse con suma facilidad, dejando al descubierto el tesoro de toda la riqueza de los ARMA CHRISTI.

Lo que resulta muy evidente es que sus autores anónimos, de algún modo conocían las tablas y grabados que hemos mencionado anteriormente. Sólo es necesario comparar todas las figuras y veremos que en los crucifijos se repiten la mayoría de los instrumentos de la Pasión, excepto las caras por ser de gran dificultad de elaboración para los autores populares. Sin embargo podemos observar la presencia de otros signos que no existen ni en la tabla de la Misa de San Gregorio ni en el grabado de Orozco, como son la cuerda del prendimiento y la calavera de Adán al pie de la Cruz o el Sol y la Luna, como representación simbólica del día y la noche sobre los que reina Cristo.

Queremos asimismo llamar la atención sobre ciertos aspectos, que aunque son ajenos a los ARMA CHRISTI, resultan al menos verdaderamente extraños y curiosos y sobre los cuales podemos aventurar una hipótesis, no sin cierto riesgo de equivocarnos. Nos referimos a las plumas que recorren la cabeza de Cristo y el Paño sudoroso que recubre la parte inferior de su cuerpo, en uno de los crucifijos (figura 3).

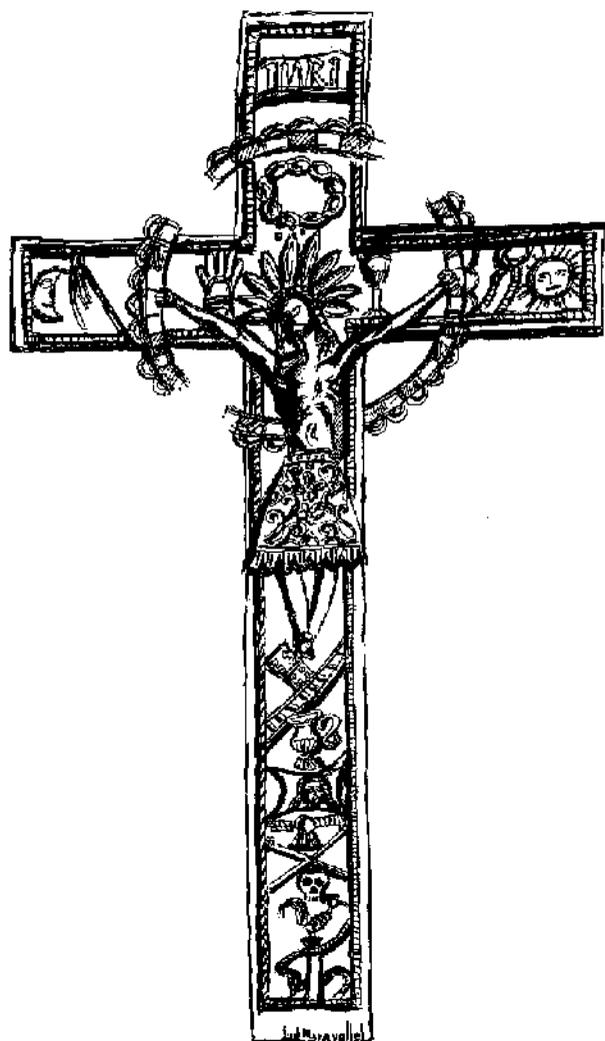


Figura 3

Las plumas eran el símbolo de poder y mando de algunos jefes de los indígenas que se encontraron los primeros conquistadores de Hispanoamérica, y en cuanto a la falda de Cristo, junto con el pudor que fomentaron los evangelistas, nos recuerda la riqueza de algunos bordados que también aparecen en el famoso Cristo de Burgos.

En el otro crucifijo (figura 4) los rasgos del rostro de Jesús y la calavera en forma de calabaza son también típicamente indígenas, tal vez de México.

Nuestra hipótesis que habría que demostrar con una investigación posterior mucho más rigurosa, es que estos crucifijos pudieron ser elaborados por indígenas habilidosos, naturalmente instruidos por los primeros frailes evangelizadores que tomaron los grabados impresos en libros para su adoctrinamiento. No nos olvidemos que en algunas naciones, como México, se fundaron Universidades con sus propias bibliotecas y la imprenta comenzó a imprimir también muy pocos años después

de la conquista. En los siglos XVII y XVIII hubo asimismo muchos talleres en México donde se fabricaban joyas y cruces por operarios nativos, y cuyas piezas se traían a España.

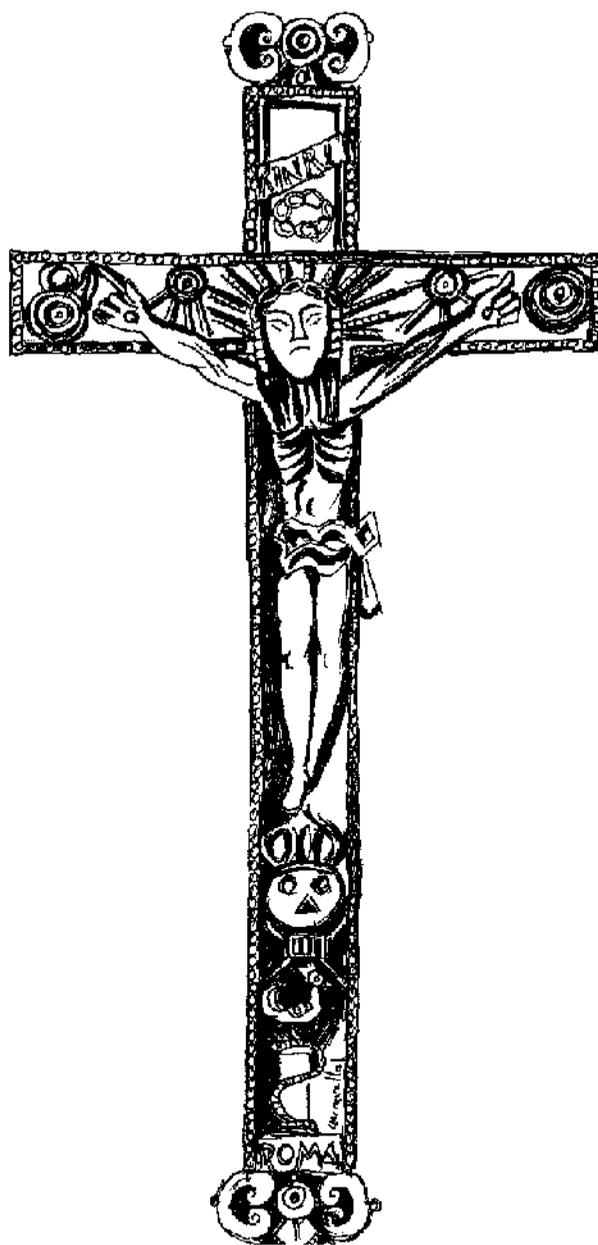


Figura 4

Sea de donde sea su procedencia, no podemos negar cierta influencia indígena. Son trabajos de orfebrería menor, desde luego nunca un producto de plateros profesionales. Tampoco tenían sus autores grandes conocimientos anatómicos a juzgar por las enormes deficiencias que presentan sobre todo los brazos y las piernas de Cristo, pero todo ello no significa que estos crucifijos no sean dignos de estudio y valoración.

En el contexto de la religiosidad que imperaba en la España del siglo de oro, cumplieron perfectamente su cometido, como lo fueron en su día las pinturas murales o los capiteles del Románico.

El pueblo llano o la clase campesina, ya no tan mísera en ciertas regiones de España, podía permitirse la adquisición de estos crucifijos, que no suponían ni mucho menos un lujo al no ser trabajos de joyería preciosa.

Por otra parte, contribuían a fomentar la devoción y la piedad, tanto entre los indígenas como entre el público peninsular que gustaba de todo tipo de representaciones barrocas, como lo fueron los Autos Sacramentales.

BIBLIOGRAFÍA

- BALMASEDA, L. y otros (1991): *Edad Media*. Museo Arqueológico Nacional.
- GARCIA VEGA, B. (1984): *El grabado del libro español. Siglos XV, XVI, XVII*. Tomo I. I. C. Simancas. Diputación Valladolid.
- HERNANDEZ PEREA (1954): *Iconografía española. El Cristo de los Dolores*, A. F. A. Tomo XXVII, pp. 47-62.
- PIQUERO LOPEZ, M.^a A. (1992): *Influencia italiana en la pintura gótica castellana*, Cuadernos de Arte Español. Historia 16.
- WEITZEL, E. M. (1963): *Iconografía del Varón de Dolores*, A. F. A. Tomo XXXVI, pp. 197-231.



Un buen consejo, no tiene precio

El *Diccionario de la Real Academia* define el «consejo» como “parecer o dictamen que se da o toma para hacer o no hacer una cosa”.

Para Rodríguez Marín, el refrán es: “un dicho popular, sentencioso y breve, de verdad comprobada, generalmente simbólico, y expuesto en forma poética que contiene una regla de conducta, u otra cualquier enseñanza”.

Insertamos seguidamente una serie de refranes alusivos al término «consejo».

Necesidad de Consejo

Jóvenes y viejos, todos necesitamos consejos. Más ven cuatro ojos que dos. Aunque seas prudente y viejo, no desdeñes el consejo. Quien consejo no quiere, buena ayuda se pierde. Pocas veces erró, quien por consejo se rigió. El más discreto ha menester consejo.

Valor positivo del buen consejo

Un buen consejo, no tiene precio. Un buen consejo no es pagado con dineros. Tomar buen consejo no rompe hueso. Quien bien se aconseja nunca yerra. Quien toma el buen consejo llega a viejo y quien no lo tomó no llegó. Llévate del buen consejo, y serás sabio y morirás viejo. Más vale buen consejo que fortuna. Un buen consejo no tiene precio.

Valor del consejo de los ancianos

El saber está en los viejos; toma en cuenta sus consejos. Cuando habla el viejo, quien no lo escucha es necio. Pídele al viejo consejo: te irá bien con él y llegarás a viejo. En la casa donde hay un viejo, no faltará consejo. Donde hay un hombre viejo, no faltará buen consejo. En consejo oye a los viejos.

Conveniencia de tener en cuenta el consejo

No desprecies los consejos de los sabios y los viejos. Consejo de quien bien te quiere, aunque te parezca mal escríbele. Consejo de padre, guárdelo el hijo con siete llaves. Sigue el consejo del santo, y si es santo y viejo dobla el tanto.

Facilidad para dar consejo y dificultad para realizarlo

Todos damos consejo, y ninguno lo toma para sí. Consejos vendo y para mí no tengo. Más fácil es aconsejar, que lo aconsejado ejecutar. Para dar consejos todos se creen viejos: para tomarlos no

es lo mismo. Todos dan consejo y pocos lo toman. No hay cosa más barata que un consejo, ni más cara que tomarle.

Relación entre consejo y remedio

Dame consejos sanos y dinero para ejecutarlos. Quien quita consejo, dé remedio. Con un consejo y un duro, sale el hombre de un apuro. Consejo sin remedio es alma sin cuerpo. Consejo sin remedio es como la receta sin el medicamento. Ley antigua: que ninguno dé consejo sin dar remedio.

Personas a las que debemos pedir consejo

Del rico es dar remedio, y del viejo dar consejo. Sigue el consejo del santo, y si es santo y viejo, dobla el tanto. No desprecies los consejos de los sabios y los viejos. Quien quiera acertar, con el prudente se ha de aconsejar. No hay mejor consejo que el del amigo viejo. Acude al sabio para el consejo y al rico para el remedio. Haz consejo de amigo y no loor de enemigo. Consejo de padre, guárdelo el hijo con siete llaves.

Aconséjame y aconsejarte he: Indica que el consejo y los favores han de ser recíprocos.

Aconsejar es más fácil que ejecutar.

Aconsejar no es obligar.

Acude al sabio para el consejo y al rico para el remedio.

Al hombre apasionado, los consejos son en vano: Porque no hace caso de ellos.

Al caso repentino, el consejo de la mujer; y al de pensado, el del más barbado.

A lo por hacer, consejo; que a lo hecho no hay remedio.

A los enfermos, los sanos saludables consejos damos: Indica la facilidad para dar consejos.

A quien no pide consejo, darlo es de necios.

Aunque seas prudente y viejo; no desdeñes el consejo: Denota la necesidad del consejo siempre.

Bien predica el ayunar, quien acaba de almorzar: Significa que es más fácil aconsejar que llevar a cabo el consejo.

Bueno, aconsejar; mejor, remediar: Indica la prioridad del remedio sobre el consejo.

Consejo de dos, consejo de Dios: Pone de manifiesto el valor positivo del consejo de dos personas.

Consejo de padre, guárdelo el hijo con siete llaves: Pondera el gran valor del consejo del padre.

Consejo de quien bien te quiere, aunque te parezca mal, escríbele: Pone de manifiesto el valor positivo del consejo de los que nos aman.

Consejo no me conviene de quien para sí no lo tiene: Es necesario obrar con rectitud para que los demás puedan creer en nuestros consejos.

Consejo no pedida, consejo más oído.

Consejo precipitado, consejo arriesgado.

Consejo que no sería bueno para ti, no me lo des a mí.

Consejo sin remedio, bolsa sin dinero: Pone de manifiesto el valor negativo del consejo, si éste no va acompañado del remedio.

Consejo sin remedio es alma sin cuerpo: Indica que no sirve para nada.

Consejo sin remedio es como la receta sin el medicamento.

Consejo sin remedio, no vale un real y medio.

Consejos vendo y para mí no tengo: Pone de manifiesto que algunas personas saben aconsejar a los demás, pero no son acertadas para solucionar sus problemas.

Consejos y ejemplos no obligan, pero alumbran el seso: Indica el efecto positivo del consejo y del ejemplo.

Con un consejo y un duro, sale el hombre de un apuro: Indica la eficacia del consejo, si va acompañado del remedio.

Convidar a misa y dar buen consejo son convite y dádiva que no cuestan dinero.

Corazón apasionado, no quiere ser aconsejado.

Cuando habla el viejo, quien no lo escucha es necio.

Cuanto se dice al indiscreto es predicar en desierto: Significa que no sirve para nada.

Dame consejos sanos y dinero para ejecutarlos.

Dame dineros; no me des consejos: Pone de manifiesto la prioridad del dinero sobre el consejo.

Dar consejo es cosa fácil; lo difícil es tomarlo.

Dar el consejo y el remedio, favor completo.

De fuera, todos sabemos y a otros damos consejo y para nosotros mismos no lo tenemos.

Del rico es dar remedio, y de viejo dar consejo.

Del viejo el dinero y el consejo: Se debe de tomar.

Después de lo hecho, todos dan consejos.

De viejos es dar consejos: Pone de manifiesto una cualidad propia de los ancianos.

Donde hay hombre viejo, no faltará buen consejo.

Donde no hay un viejo, no hay buen consejo: Refrán que pondera el consejo del viejo.

El buen consejo, no merece menosprecio.

El buen consejero se aconseja a sí primero.

El consejo es como el sello, que imprime en la cera y no en la piedra: El consejo es bien recibido por las personas sensibles y dóciles.

El consejo de la mujer es poco, y el que no le toma es loco.

El consejo es más eficaz de dar que de tomar.

El consejo más aprobado es el más acertado.

El consejo no es bien recibido donde no es pedido.

El consejo pídele al sabio y no al necio: El necio no puede dar un buen consejo.

El consejo sin el remedio, ¿para qué lo quiero?

El gorrion viejo, a los gorrioncitos da consejo.

El joven para obrar y el viejo para aconsejar: Indica que son apropiados.

El más discreto ha menester consejo: Indica que el consejo es necesario para todos.

El mejor consejero, el que no busca dinero: Indica que el consejo ha de ser altruista.

El mejor consejo, un libro: Refrán que pone de manifiesto la influencia positiva de los buenos libros.

El que aconseja no paga más que con buenas palabras: Indica que no solemos ser agradecidos con las personas que nos dan buen consejo.

El saber está en los viejos; toma en cuenta sus consejos.

El tiempo es buen consejero.

El tiempo enseña más que cien maestros de escuela: La experiencia que proporcionan los años es la mejor consejera.

El tiempo es gran maestro.

El tiempo te dirá lo que has de hacer.

En consejo, oye a los viejos: Denota la prioridad del consejo de los ancianos.

En el más viejo está el buen consejo.

En la casa donde hay un viejo, no faltará consejo.

Fácilmente, el sano da consejo al doliente.

Haz consejo de amigo, y huye loor de enemigo.

Hecho el daño, consejo al canto.

Hecho el hecho, todos dan consejo: Indica que después de ocurrir un acontecimiento, todos están dispuestos a dar el consejo para evitarlo.

Hombre muy parlero, no puede ser buen consejero, que el que ha de aconsejar, ha de saber más que ha de hablar.

Jóvenes y viejos, todos necesitamos consejos.

Ley antigua, que ninguno dé consejo sin dar remedio: Indica la eficacia de ambos.

Llévate del buen consejo, y serás sabio y morirás viejo: Pone de manifiesto el valor positivo del buen consejo.

Mal aparejo es no tomar el parecer que da el viejo: Denota los inconvenientes de no tomar el consejo del anciano.

Más fácil es aconsejar, que lo aconsejado ejecutar.

Más fácil es dar consejos que dar dineros.

Más quiero un mediano remedio que cuatro buenos consejos: Indica la prioridad del remedio sobre el consejo.

Más vale buen consejo que fortuna.

Más vale fortuna que consejo ni industria: Refrán que pondera el valor del dinero.

Más ven cuatro ojos que dos: Pone de manifiesto la necesidad del consejo.

Mientras nos luce el pelo, pocos consejos: Indica que sólo tomamos consejo en los momentos de necesidad.

Muchos son los que aconsejan, pero pocos los que aciertan: Indica la dificultad existente a la hora de aconsejar.

No desprecies los consejos de los sabios y los viejos: Indica el gran valor de los consejos de ambas personas.

No hay cosa más barata que un consejo, ni más cara que tomarle: Indica la dificultad existente a la hora de ejecutar un consejo.

No hay mejor consejo que el del amigo viejo.

No hay peor consejo que el no pedido: Porque es rechazado.

No hay tales consejeros como los que no son lisonjeros: Los libros.

No manda el que aconseja: si lo quieres lo tomas, y si no, lo dejas.

No tomes consejo de loco, ni domes ni subas en potro, ni tu mujer alabes a otro: Porque las mencionadas son cosas perjudiciales.



Otro gallo le cantara, si buen consejo tomara: Significa que le iría de distinta manera si se dejara aconsejar.

Oye los consejos de todo el mundo, y sigue el tuyo: Indica que cada uno debe obrar según le indique su conciencia.

Para dar consejos, nadie como un viejo: Indica la prioridad del anciano para aconsejar.

Para dar consejo todos; para tomarlo, pocos.

Para dar consejos, todos se creen viejos; para tomarlos, no es lo mismo: Pone de manifiesto la facilidad para dar consejos frente a la dificultad para llevarlos a cabo.

¿Para qué aconseja el que a sí no se aconseja?: Indica que cada uno debe resolver sus problemas, antes de dar consejo a los demás.

Paso a paso el aconsejar, y pronto a ejecutar.

Pedir un consejo y no tomarlo, es como pedir un velón para alumbrarse, y apagarlo.

Pídele al viejo consejo: te irá bien con él y llegarás a viejo: Refrán que pondera el valor del consejo del anciano.

Pocas veces erró quien por consejo se rigió: Refrán que pone de manifiesto el valor del consejo.

Provechoso es el consejo del viejo: Pone de manifiesto el valor del consejo de los ancianos.

Quien a todos da consejo, que lo tome para sí.

Quien bien se aconseja, nunca yerra.

Quien busca consejo, acertar desea.

Quien consejo desdeña, se despeña: Indica el perjuicio que causa el no tomar consejo.

Quien consejo no quiere, buen ayuda se pierde.

Quien consulta, aprobación busca: Indica que el que busca consejo quiere que le den la razón.

Quien da consejo no pedido, pierde el consejo y el amigo.

Quien de otros no se aconseja, si mal le sucede, ¿a quién se queja?: Pone de manifiesto la necesidad del consejo.

Quien ha de aconsejar ha de saber más que hablar: Indica que la persona que aconseja ha de ser discreta.

Quien mal consejero tuvo y lo desoyó, su mal buscó.

Quien me aconseja lo que me agrada, me baña en agua rosada: Pone de manifiesto que la persona se complace cuando le dan el consejo apetecido.

Quien no oye consejos, no llega a viejo: Indica la necesidad de tomar consejo.

Quien no sabe para sí, menos sabrá para mí: Pone de manifiesto que el que no obra con rectitud, no sabe aconsejar a los demás.

Quien quiera acertar, con el prudente se ha de aconsejar: Indica la necesidad del consejo de la persona prudente.

Quien quita consejo, dé remedio.

Quien tiene compañero, tiene amigo y consejero: Indica el valor de un buen compañero.

Quien toma el buen consejo, arrepentirse ha de ello.

¡Quién supiese tomar el consejo que sabe dar!

Según su natural, da el consejo cada cual: Denota que cada uno aconseja de acuerdo con su modo de pensar.

Sigue el consejo del santo; y si es santo y viejo, dobla el tanto: Pondera el valor del consejo del santo y del anciano.

Sobre el sembrar y el casar, no quieras consejo dar: Porque ambos acontecimientos son muy personales.

Ten a todos por amigos y a uno por consejero: Indica la conveniencia de un solo consejero.

Todos dan consejo y pocos lo toman.

Todos damos consejo y ninguno lo toma para sí: Pone de manifiesto que es más fácil aconsejar que bien obrar.

Toma consejo y no errarás: Indica la necesidad de tomar consejo.

Tomar buen consejo, no rompe hueso: Tomar buen consejo, es siempre positivo.

Un buen consejero no es pagado con dineros.

BIBLIOGRAFÍA

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Diccionario de la Lengua Española*, 18 ed., Madrid, 1956.

RODRIGUEZ MARIN, F.: *Más de 21.000 refranes castellanos contenidos en la copiosa colección del Maestro Gonzalo Correas*, Madrid, 1926.

MARTINEZ KLEISER, L.: *Refranero general ideológico español*, Madrid, 1953.

PANIZO RODRIGUEZ, J.: *Los refranes*, Valladolid, 1987.



“SERRA DE MARIOLA” A RITMO DE PAVANA: “LIVRES DE DANCERIES” (PARIS, 1547-1566) DE CLAUDE GERVAIS

Miguel Angel Picó Pascual

De todos es conocida la estrecha relación que ha tenido y continúa teniendo la música culta y la folklórica (1), desde siempre los compositores han utilizado para sus creaciones melodías tradicionales ora citándolas textualmente, ora introduciendo de acuerdo con sus gustos estéticos alguna que otra alteración morfológica como por ejemplo simplificaciones, supresiones, mutaciones, añadiduras, variaciones, etc... convirtiéndose, por tanto, al supervisar, retocar y amoldar el producto de la sociedad tradicional a su estilo, a su peculiar forma de ver el fenómeno sonoro, en intermediarios culturales, agentes de contacto o de circulación entre dos mundos plenamente diferenciados pero interconectados, el universo de los dominantes y el de los dominados, regido cada uno por unas tipologías, patrones y características musicales específicas y bien definidas. El nuevo producto, por tanto, ese cruce inevitable de los dos mundos, participará de los dos sistemas musicales. Lo que vengo a exponerles aquí en esta bagatela no es más que uno de los innumerables ejemplos que existen por doquier y a lo largo de toda la evolución de la historia de la música (2), a través de los que queda plasmada esta interrelación cultural.

En los seis “*Livres de dancieries*” del compositor francés de la segunda mitad del siglo XVI Claude Gervais (3) en los que presenta una colección de danzas, pavañas, gallardas, branles, etc..., publicados en París por el famoso y prestigioso editor Pierre Attaignant entre 1547 y 1566, y reeditados hace unos lustros en Ginebra (Minkoff, 1977), hay una composición que me llamó desde el primer momento la atención, una pavana, de incomparable belleza, cuyo principio tiene estrechos vínculos con la primera parte de una popularísima canción tradicional arraigada en las comarcas del Comtat y L’Alcoiá (Alicante), particularmente en las tierras que rodean la Sierra de Mariola (Cocentaina, Alfafara, Agres, Alcoy, Bañeres, y en menor medida, Bocairente, ya de la provincia de Valencia). El título de esta canción hace honor a aquella montaña, “Serra de Mariola”, que se alza cual gigantesco guardián (1389 m.) de las poblaciones establecidas a sus faldas. Constituida por calizas cretáceas plegadas con algunos fenómenos cársicos, como por ejemplo la conocida cueva de la Sarsa, alberga gran cantidad de yacimientos arqueológicos prehistóricos, torres y castillos de época islámica e impresionantes masías que aparecen formando islotes

macrofundistas, no obstante la Serra de Mariola es conocida por la abundante, rica y variada vegetación –1200 especies diferentes se han llegado a contabilizar–, especialmente por las hierbas aromáticas y medicinales que se encuentran en ella, y a las que alude gustosamente la canción popular (“tota a floretes”). Paseando por estos maravillosos parajes naturales, cada vez más descuidados, antaño verdadero paraíso de herboristería mediterránea, encontramos todavía abundantes flores silvestres, tomillos, romeros, salvia, pebrella, rabet de gato, etc... que van alfombrando el suelo que pisamos. Igualmente importantes son los abundantes yacimientos acuíferos que brotan por doquier y a los que también hace referencia la canción (“A les fontetes”); ya a finales del siglo XVIII el ilustrado botánico valenciano A. J. Cabanilles en sus “*Observaciones sobre la Historia Natural, Geografía, Agricultura, población y frutos del Reyno de Valencia*” (1795–1797) señalaba esta proliferación acuífera del siguiente modo: “Es Mariola uno de los principales montes del reino, si sólo atendemos á su altura y sus vegetales; pero el primero y sin igual si consideramos las riquezas que proporciona á los pueblos arrojando hácia todas partes ríos ó copiosas fuentes”. De entre estos yacimientos destacaremos los siguientes: el de Mariola, el de la Font del Carrascalet, el de la Font de Julià, el de la Font dels Bassiets, el de la Font del Mas dels Arbres, el del Pinar de Camús, el de la Penya Banyada, el de la Font de Sanxo, el de la Boronà, el de la Esquereola, el de les Huit Piletas, el de la Bassa dels Peixos, el del Pouet, el de L’Heura, el de Sant Cristòfor, el de la Palisana y el del Raspall, todos ellos de aguas frías, limpias y cristalinas. La sierra, pues, ha sido una fuente de recursos importantísima para la población (aprovechamiento de leña y madera, de la flora silvestre, producción de carbón vegetal, recogida y almacenamiento de nieve, caza, etc...), de ahí que los pueblos que se han asentado a su alrededor la tengan presente en sus canciones populares. Vamos a recordar antes de nada el texto íntegro de esta canción popular:

*Serra de Mariola
Serra de Mariola
Tota a floretes
Tota a floretes si,
Tota a floretes no,
Tota a floretes.*

A on van les socarraes?
 A on van les socarraes?
 A les fontetes
 A les fontetes si,
 A les fontetes no,
 A les fontetes.

Mentre els fadrins canten
 Mentre els fadrins canten
 Per les casetes
 Per les casetes si
 Per les casetes no,
 Per les casetes.

Omplint l'amada Serra
 Omplint l'amada Serra
 De cançonetes
 De cançonetes si,
 De cançonetes no,
 De cançonetes.

The image shows a musical score with three systems. The first system is titled 'SERRA DE MARIOLA' and shows a melody with lyrics 'Serra de Mariola'. The second system is titled 'SERVAIS: PAVANA' and shows a similar melody with lyrics 'Serra de Mariola'. The third system shows a continuation of the melody with lyrics 'tes'.

Comparación de la melodía popular contestana con la Pavana de Claude Gervais (siglo XVI)

No os podéis imaginar cuál fue mi sorpresa al encontrarme con esta pavana, escrita en Francia en el siglo XVI por un autor del que prácticamente no sabemos absolutamente nada, que reproducía fielmente el incipit de nuestra canción popular. En la composición de C. Gervais se aprecian unas ligeras y mínimas mutaciones al principio respecto a la canción popular contestana tal y como hoy en día la conocemos, no obstante conviene matizar que existen muchas variantes de esta melodía a pesar de que se viene habitualmente repitiendo un standard, el prototipo que popularizó a su manera el folklorista y compositor Justo Sansalvador. Yo particularmente he oído desde niño y después en varias misiones de campo que he efectuado por los distintos pueblos establecidos al pie de la sierra,

otra versión mucho más sencilla que viene a ser prácticamente igual que el principio de la melodía de Gervais. Si comparamos la versión de este último con el material tradicional observamos que las pequeñas discrepancias a las que aludía anteriormente casi no tienen ninguna importancia, se reducen a una pequeña modificación rítmica y melódica (ausencia de los dos intervalos de segunda descendente al principio), si tenemos en cuenta la versión prototipo, fruto ora del gusto personal del autor, ora de la adaptación de la misma a una pieza polifónica y a un ritmo determinado, el de pavana, la forma escogida. No es, por tanto, de extrañar esta leve modificación, aparte habría que tener presente el proceso vital propio del material, la pervivencia y evolución de esta melodía a través de las centurias siguientes, de lo cual nada sabemos. Ambas posibilidades explicarían esta pequeña mutación que se observa apenas comienza la pieza, sin embargo nadie podrá decir que no se trata de la misma melodía, que fluye posteriormente igual que nuestra canción hasta el segundo verso. Por tanto, la melodía que coincide con esta pavana sería la que presentan los primeros compases, lo que concretamente en nuestra canción correspondería al siguiente texto: "Serra de Mariola, Serra de Mariola". Después la pavana, de una gran belleza, por cierto, transcurre a su aire, no obstante seguidamente presenta cierto parecido con la nuestra. Gervais introduce ahora el motivo descendente de tres notas que en nuestra canción aparece al principio, al que hace seguir descendentemente un motivo, que será ampliamente aprovechado en nuestra canción de forma punteada, finalizando la frase en un pentacordo descendente al que haríamos corresponder, despojándola de los puntillos, con las notas de nuestra canción que hacen por primera vez alusión a les floretes. Mi imaginación va mucho más allá, melódicamente podemos perfectamente distinguir una idéntica estructura melódica en este tramo: la escala descendente íntegra, que si bien Gervais la hace concluir en re, puesto que su pieza es modal, nuestra canción, plenamente tonal, finaliza en do, si tenemos presente las diferentes variantes que se han recopilado de la misma en toda la amplia zona que antes hemos aludido (4).

El aire de ambas piezas también coincide, lento y pausado. La pavana era durante el siglo XVI una danza de movimiento lento, majestuosa, de ritmo binario que estuvo difundida mayoritariamente en esta época en ambientes aristocráticos. Casi siempre iba acompañada de una danza rápida, generalmente la gallarda, también de origen italiano, que sobre un ritmo ternario evocaba los motivos anteriores. Ambas danzas desaparecieron a partir de la segunda mitad del siglo XVII. Al ser una danza grave se prestaba a toda una serie de movimientos pausados, ceremoniosos, elegantes, galantes y casi procesionales, de ahí que tuviera tan buena aceptación

entre aquella capa social (5). Desconocemos hoy en día las posibles interrelaciones que pudieran existir entre los dos mundos, ora en cuanto a inspiración, ora en cuanto al aprovechamiento del producto ya confeccionado. Las descripciones coreográficas de este baile nos las ofrecen Thoinot Arbeau, cuyo verdadero nombre era Jehan Tabourot en su "*Orchésographie*" (Langres, 1588) (6) y Fabritio Caroso en su "*Nobiltà di Dame*" (Venecia, 1600). Mucho se ha escrito sobre la ascendencia de esta danza, y a pesar de que en su día se pensó en un origen español, hoy tal hipótesis parece descartada. Los ejemplos más antiguos son de origen italiano y los hallamos en la "*Intabulatura de lauto*" de Joan Ambrosio Dalza (Venecia, 1508) (7). Las pavanas más antiguas que se conocen de autor español son las que encontramos en "*El Maestro*" de Luis de Milán (Valencia, 1536).

Llegados a este punto barajaremos las distintas hipótesis que surgen a este respecto para explicar el paralelismo que nos ocupa:

1) Claude Gervais recogió este material de una fuente escrita. Creo que ya de por sí resulta descabellado pensar en esta posibilidad, la cual hay que descartar de antemano puesto que resulta poco creíble. Si tenemos en cuenta las distintas fuentes españolas donde podemos rastrear signos de materiales tradicionales, vemos que ni el Cancionero Musical de Palacio, ni Salinas en su "*De Musica libri septem*", ni ningún organista ni vihuelista de la época presentan ningún tema por el estilo. No creo tampoco que ninguna fuente extranjera lo recogiera, al menos cuesta siquiera pensar en esta posibilidad puesto que las recopilaciones o colecciones de cantos populares en esta época, aunque sean de un modo directo, son escasas e impensables.

2) Claude Gervais pudo haber tomado esta melodía directamente de una fuente de tradición oral. Es posible. Si así fuera nuevamente habría que pensar en dos alternativas:

a) recolectó este material al oírlo en la zona originaria o sea el Condado de Cocentaina, más concretamente en el área de incidencia del término de Cocentaina Alfafara, Agres, Alcoy o Bañeres.

b) oyó este motivo en Francia de boca de algún emigrante, o incluso familiar suyo, de aquella remota zona hispánica.

Al desconocer casi por completo la vida de Gervais, nada podemos decir a este respecto, pues no sabemos si tal vez visitó nuestro país o tuvo quizás algún pariente o conocido de esta zona. Si bien en un principio resulta difícil pensar en alguna de estas posibilidades, no hay que descartarlas. Me gustaría matizar un aspecto: si Gervais incluye estos motivos en su obra no es porque los persiguiera de

antemano, sino porque le impresionarían; al causarle sensación en su inconsciente decidió inspirarse en ellos, retocándolos ligeramente incluso, para dar forma a su composición.

3) Habría que presuponer la existencia de una melodía popular francesa idéntica o parecida a la nuestra, con lo cual podríamos hablar de melodías errantes. A este particular he de manifestarles que a pesar de que he buscado esta melodía en las distintas recopilaciones que se han efectuado del folclore de aquél país, no he podido encontrar ninguna relación de sonidos que tuviera algún parecido con la nuestra. Como el folclore es un ente vivo puede que en aquella época existiera dicha melodía y que en un tiempo posterior determinado desapareciera. Esta posibilidad nos llevaría a pensar en la presencia de una melodía análoga a la nuestra durante esta época en el suelo francés y que fuera oída, e incluso conocida, en su entorno original por Gervais.

4) La casualidad hace que Gervais componga una melodía, unos giros y una estructura melódica que por pura coincidencia resulta que encajan perfectamente con nuestra canción.

5) Nuestra popular "Serra de Mariola" surgió a raíz de:

a) la difusión del repertorio de Gervais por esta zona, cosa que parece en un principio poco probable, o de

b) las relaciones culturales entre ambos países, pudiendo ser transmitida oralmente por nuestros vecinos franceses quienes llegaron a instalarse en la villa de Cocentaina, situada en las riberas del río Serpis, en la vertiente Este de la Sierra Mariola, de hecho por ejemplo encontramos un apellido de origen francés, Briet, ya a principios del siglo XVII. Según un protocolo notarial de Mateo Mas de 1671 conservado en el Archivo Notarial de Cocentaina, en el que se detallan las reformas y las obras de construcción que se realizaron en el Convento de Clarisas de la Virgen del Milagro de la villa, se especifica el origen de esta rama familiar: Francia. Presumiblemente se establecieron mucho antes en esta hermosa población, trayendo consigo un bagaje cultural en el que podía estar incluida esta canción. Su presencia en la villa se halla documentada hasta la actualidad (8).

Si barajamos la existencia de una canción popular francesa que hoy en día daríamos por desparecida, bien podríamos afirmar teniendo en cuenta lo anteriormente expuesto, que pudo ser traída por estos emigrantes a esta zona, integrándose plenamente en la nueva comunidad, quien no dudaría con el tiempo en introducir variantes a lo

largo de las centurias, quedándonos hoy en día la versión que conocemos. ¿Pudo surgir a partir de esta supuesta melodía? No es de extrañar la pervivencia y la variabilidad de esta melodía en nuevas tierras lejanas.

He aquí las distintas hipótesis de trabajo que surgen al interrogarse acerca de este parecido. Muchas de ellas parecen plausibles. Sin inclinarnos por ninguna de las soluciones propuestas, puesto que ninguna de ellas es documentable, diremos para finalizar que el compositor francés que perteneció al grupo de los seis, Francis Poulenc (1899-1963) en 1935 a petición de Edouard Bourdet compuso una "Suite française d'après Claude Gervais" para una orquesta reducida compuesta casi en su totalidad por instrumentos de viento (dos oboes, dos fagotes, dos trompetas, tres trombones), tambor y clave. Tal y como indica en el título de esta partitura, se inspiró arreglando a su manera, personalísima por cierto, algunas de las danzas que en su día compuso Gervais. La obra consta de siete piezas: Bransle de Bourgogne, Pavane, Petite marche militaire, Complainte, Bransle de Champagne, Sicilienne y Carrillon. La pavana que forma parte de su suite es la que reproduce el motivo de nuestra Serra de Mariola. Por tanto, este motivo tan insignificante ha pasado a lo largo del tiempo por distintas mentes creativas. De esta obra hizo también una hermosa reducción para piano. El refinamiento armónico con el que teje la pavana, parte de nuestra canción popular, es modélico, por el contrario la versión orquestal me resulta más indigesta, pues la presencia del clave en las partes solistas produce un gran vacío sonoro inexplicable (9).

En el ámbito hispano han usado este tema popular, entre otros muchos creadores oriundos de esta zona mediterránea, el compositor alicantino Oscar Esplá y Triay (1886-1976) al principio de su segundo movimiento de su colección de diez danzas inspiradas en ritmos y temas populares levantinos que lleva por título "Levante. Melodías y temas de danza para piano", obra escrita en 1931, y el folclorista y compositor contestano Justo Sansalvador Cortés (1900-1980) en su obra coral titulada precisamente "Serra de Mariola". Si bien éste último basa su composición en la totalidad de la canción folklórica contestana, adaptándola a su gusto personal, el primero recoge la esencia del material y lo tergiversa a su antojo con entera y absoluta libertad, convirtiéndolo en creación nueva. No obstante los primeros compases de la canción popular, ahora en ritmo ternario, permanecen inalterables.

Otro compositor que introdujo este motivo en su obra fue el alcoyano Camilo Pérez Monllor (1877-1947) en su pasodoble "L'entrá dels Reis", creado ex profeso para el desfile de la Cabalgata de los Reyes Magos de su ciudad natal.

NOTAS

(1) Con respecto a la música contemporánea consúltese: PICO PASCUAL, M. A.: *Presencia de la música tradicional en la producción vanguardística*, mérito, 1994.

(2) Con respecto al renacimiento hispánico por ejemplo consúltese la bibliografía siguiente: GARCIA MATOS, M.: *Pervivencia en la canción actual de canciones populares recogidas en el siglo XVI por Salinas en su tratado De Musica Libri septem*, en A. M., Barcelona, 1963; PEDRELL, F.: *La canción popular en los vintuclistas españoles seiscentistas*, conferencia pronunciada en Barcelona en 1918; PRECLADO, D.: *La canción tradicional española en las Ensaladas de Mateo Flecha el Viejo*, RdM, Madrid, 1987; *Canto tradicional y polifonía en el primer Renacimiento español*, ACTEMO, Madrid, 1987; QUERROL, M.: *La canción popular en los organistas españoles del siglo XVI*, A. M., Barcelona, 1966; SCHNEIDER, M.: *¿Existen elementos de música popular en el Cancionero Musical de Palacio?*, A. M., Barcelona, 1953; *Ein heute noch lebender Volsiedler bei J. Vázquez (1560)*, A. M., Barcelona, 1959. Sumamente interesante es el artículo del profesor I. FERNANDEZ DE LA CUESTA: *Lo efímero y lo permanente en la música tradicional*, en Música, Madrid, 1995.

(3) Esta serie de publicaciones habría que encuadrarlas dentro de toda una serie de recopilaciones instrumentales debidas a la consiguiente ferviente emancipación de la música, que causaron un gran entusiasmo en toda la Europa occidental y que estaban destinadas especialmente a servir de aperitivo de baile a cortes, pequeñas casas nobiliarias e incluso a particulares aficionados a la música y al baile. A parte de esta conocida serie habría que mencionar las siguientes compilaciones contemporáneas dentro de esta línea: *Danseries* (1551) del belga Tielmam Susato, las *Danseries* del francés Jacques Moderne y con posterioridad las conocidísimas *Danses de Terpsichore* (1612) del alemán Michael Praetorius.

(4) SANSALVADOR CORTÉS, J.: *Memòria de la missió de recerca de cançons i músiques populars realitzada al Comtat de Concaentana*. Obra del Cancioner Popular de Catalunya, Vol. III, Fundació Concepció Rabell i Cibils, Vda. Romaguera, Barcelona, 1929, pp. 15-16; MARZAL, A.: *Canciones y Danzas del Condado de Cocentaina*, Cuadernos de Música Folklórica Valenciana, n.º 14, I. V. M., Valencia, 1968, p. 43, donde ofrece la misma versión que el anterior; SEGUÍ, S.: *Cancionero Musical de la Provincia de Alicante*, Diputación Provincial de Alicante, Alicante, 1973, p. 297. Todas ellas corresponden en mayor o menor medida a la que habitualmente suele cantar el pueblo, mucho más sencilla.

(5) Aquellas personas interesadas en la descripción coreográfica de esta danza, les recomiendo la lectura de un excelente trabajo de DOLMETSCH, Mabel: *Dances of England and France from 1450 to 1600*, Londres, Routledge and Kegan Paul, 1949.

(6) Ed. facsímil, Minkoff-Reprint, Ginebra, 1972.

(7) Ed. facsímil, Minkoff-Reprint, Ginebra, 1980.

(8) PICO PASCUAL, M. A.: *Genealogía de la familia Picó-Blosca y Pascual-Briet sacada de documentos auténticos*, Valencia, 1984, mérito.

(9) El atractivo que sintió Poulenc por la música de Gervais le llevó a componer, o mejor dicho arreglar, otra pieza de aquel autor, la "Française d'après Gervais", adaptándola en esta ocasión también para piano.

El Toro de "Varilla" de Valverde de la Vera (Cáceres)

Pedro Lahorascala

Valverde de la Vera es una villa del norte de la provincia de Cáceres, cabeza del señorío de su nombre, cuya concesión viene de finales del s. XIII, abarcando las aldeas anejas de Villanueva, Madrigal, Talaveruela y Viandar, en el enclave de la hermosa región de la Vera; rica en árboles, aguas y cultivos, a la falda sur de la sierra de Gredos. Fue villa amurallada con castillo, de lo que se conservan algunos lienzos del recinto y dos torres de la fortaleza, iglesia de tres naves, una joya del s. XVI, caserío de arquitectura popular serrana con balconadas y solanas de entramado de madera y adobe, por cuyas calles procesionan los "empalados" la noche del Jueves Santo, corre el agua, grita el geranio y exhala la rosa.



Valverde de la Vera (Cáceres). Iglesia de la Virgen de Fuentecabras y castillo de los Condes de Niera, señores de la Villa y su señorío

LOS PREPARATIVOS

Pues aquí, en su bellísima plaza de España, soportada y con fuente de cuatro caños y el bar de Feliciano García, el "Cabo", se desarrolla una de las tradiciones festivas que tiene que ver con la afición al toro, muy viva y común a toda la comarca, y que ha producido muchas y muy bellas canciones llamadas, aquí, "toreras". Se trata del *toro de varilla*; costumbre antigua, en la que se sustituye el animal por un armazón hueco hecho de varillas, al que se le adosa una cabeza de toro de cartón y cuerna real, portado por hombres, que antes se le daba lidia ordinaria y ahora se le capea en torno a la fuente, lo que es aprovechado para tirar gente al agua.

En el armazón se mete un hombre, a veces dos, pues es algo pesado, llevándolo sobre los hombros, arremetiendo contra los espectadores que se encuentran arrimados a las paredes, en corrillos por la plaza, sentados en los veladores del bar o sobre el tabladillo de los músicos. Porque se celebra uno de los días posteriores de las fiestas



Valverde de la Vera (Cáceres). Plaza de España y fuente de cuatro caños, donde se celebra y "chapuzan" el toro de "varilla"

patronales de la Virgen de Fuentes Claras y San Roque, 15 y 16 de agosto, con vísperas y tornafiestas, aprovechando días intermedios entre domingos, a primeras horas de la tarde tras la comida del medio día y sin apenas siesta; aunque luego se retrase un tanto la salida. De entrada, lo sacaron en esta ocasión Quin (Quintín) Correa Domingo y Vicentín, el de la Luci(a). Y digo de entrada, porque después se turnaron algunos otros; incluso mujeres. Duró un par de horas o algo más.

EL AMBIENTE

Estaba anunciado para las cuatro de la tarde, pero nos fuimos allá hacia las cinco y casi media.

"Este año van a salir dos toros", oí decir a alguno de la organización. "Cuando estén más entretenidos con



Valverde de la Vera (Cáceres). Fachada del Ayuntamiento en la plaza de España, de donde sale y se celebra el toro de "varilla"

uno, soltaremos el otro. Ya verás la que se arma". Pero pasaba el rato y no salía nadie. En la acera de la sombra, la del bar "España", la gente se entretenía con cafés y refrescos, copas de licor, helados y sorbetes, haciendo tertulia en los veladores o formando corrillos sentados en la acera. A un lado, el tablado de los músicos, que comenzó a llenarse de niños y algunos jóvenes.

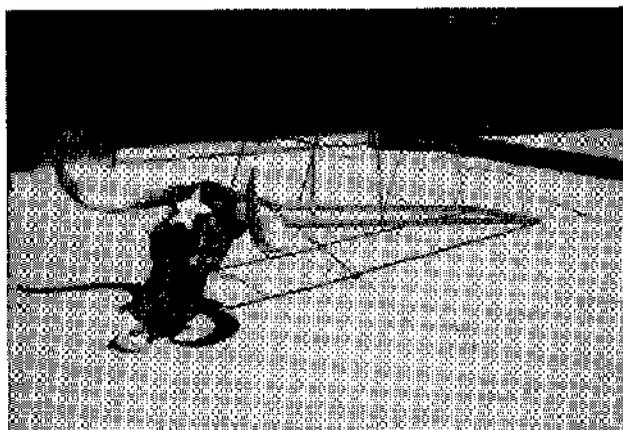


Toro de "Varilla". Valverde de la Vera (Cáceres)

Los más impacientes se exaltaban con la espera y trataban de soliviantar a los más sentados. Los chicos corrían unos a otros tratando de tirarse mutuamente a la fuente, lo que era inmediatamente impedido a gritos por los mayores. "¡Todavía no, que no hay toro!". Las mujeres gritaban a los hombres para que sacaran el toro, tratando de excitarlos con imprecaciones a la hombría: "¿Es que no hay güebos? ¿Dónde están los hombres de este pueblo?". Y llamaban por el nombre a algunos de los presentes. "¿Es que lo vamos a tener que sacar las mujeres?". Y componían la figura del torero: "¡A ver, esas hembras!". Y las mujeres, abrazadas por los hombros rompían a cantar:

*Salga el toro, salga el toro,
salga el toro de verdad,
que en la plaza de Valverde
le vamos a torear.*

Y arreciaban los gritos.



Toro de "Varilla". Valverde de la Vera (Cáceres)

Una de las más alborotadoras lucía un ajado capote de torero, se tocaba con una montera deslucida y un viejo mantón terciado del hombro a la cadera. Daba pases al aire y arrastraba el trapo como recreándose en la suerte. Los muchachos se perseguían y se tiraban al pilón. Las mujeres cantaban "toreras": "Aquí, torito valiente, / aquí, torito leal, / yo soy el de la otra tarde, / acábame de matar". Salieron algunos travestidos y pintados de mujer, una niña de sevillana, otras jóvenes lucían mantos bordados y flores en el cabello.

Por fin, tras varios amagos de abrir las puertas del ayuntamiento y espantar a la gente, salió un "toro" alto y trotón. Quin y Vicentín "despejaron" la plaza con unas carreras tirando derrotes a los grupos, persiguiendo a alguno y metiéndose entre las mesas. Se perfilaron algunos "espadas" y dieron pases y capotazos, aunque sin orden ni concierto. Era más una capea que una lidia. Pero se divertían, gritaban, citaban de lejos y corrían de cerca. Había cogidas y capotazos. Cantaban los de la acera ("Acábame de matar, / mátame, que tú bien puedes...") y se tiraban al pilón los de la plaza.

En esto, salió otro "toro". Como el primero iba cubierto con el paño negro que para esto tenían, a éste le taparon con una sábana blanca, que dejaba al descubierto a los que lo llevaban de la cintura para abajo. Empezaron a cambiarse los portadores. Salfa uno o los dos y entraban otros, como si formara parte del juego. Mujeres también. Y alguno de los travestidos, con zapato de tacón y todo. Hacían de "toro" y mugían "pavorosamente", escarbaban con el pie sobre las losas del empedrado, se acercaban al pilón y simulaban beber o bebían efectivamente del caño. Los demás capeaban como podían. En algún momento hasta hubo "faena" mejor perfilada y banderillas simuladas con las manos. Se "mató" un "toro" con el brazo y se dejó el otro hasta que se cansaron y mansamente se metió en "corrales", es decir, en el zaguán del ayuntamiento. Los hombres de la plaza se metieron en el bar del "Cabo" y las mujeres siguieron cantando "toreras".

*Piden toros, piden toros,
los toreros de Madrid.
Piden toros, piden toros
y hasta la Guardia Civil.
También los pide la reina,
también los hijos de Prim.*

LA TRADICION

Francisco Cañadas Correa es el alcalde de Valverde. Lleva muchos años rigiendo los destinos de la villa y es uno de los que propician las fiestas y anima las tradiciones. El toro de "varilla" lo recuerda desde niño y haberse oído contar a los viejos.

Se hacía el armazón con palos verdes ("se cortaba un pino", se supone que una rama o ramas) y la cuerma atada. Se formaban cuadrillas, que incluso alquilaban trajes y se hacía la lidia completa, desde pedir la llave hasta el

arrastré simulado. El médico y el practicante, de bata blanca y gorro, componían la "enfermería".

Había dos grupos rivales en torno a los dos bailes de salón que amenizaban los domingos del año y las fiestas anuales: San Blas, Carnavales, Domingo de Pascua (el lunes era para los "quintos"), la Virgen y San Roque, el Cristo septembrino y la Nochebuena. Naturalmente, eran las mozas las que marcaban el territorio (las del baile de arriba y las de abajo) y éste se llevaba a la celebración del toro de "varilla".

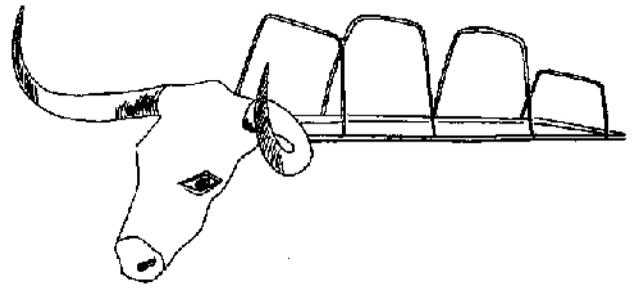
El baile de arriba, el de la tía María (casino de Faustino Luis) y el de abajo, de tía Pascasia (el de "Pajita"). Quienes frecuentaban uno no lo hacían en el otro; con lo que había dos bandos, que daban forma a las dos cuadrillas: los del baile de arriba (calle de Pedraza) y los del baile de abajo (calle de la Mimbre). Se traían caballos, se hacía el paseillo con las mozas ataviadas, se pedía la llave y se abría la puerta de toriles, que no era el ayuntamiento, sino un callejón sin salida entre el bar "España" y la calle de la Mimbre, en cuyo fondo está el cine, y que sigue llamándose *el Toril*, pues de antiguo allí se encerraban los toros para su lidia o festejo posterior. Cada cuadrilla de "toreros" y mozas tenía su turno para el paseillo, se hacía el quite, en su momento y se lidiaban los tres tercios, tan seriamente. Con olés y "espantás", cogidas, actuación de monosabios y enfermería. Cada cuadrilla tenía el aplauso y el jaleo de su grupo, con "toreras" y canciones de puya. Bastantes veces se alquilaban los trajes y los capotes. Era una lidia en "serio" dentro del ambiente de fiesta y capea, con espontáneos, adefesios y mamarrachos y "toros" que se "saltaban" la barrera y arremetían contra los aficionados, como ahora.

De tiempos anteriores se recuerdan buenos actuantes que llevaron el toro de "varilla" con rigor y con espanto. El padre de Benito Mérida y luego el propio Benito (fallecido no hace mucho). Luis Peña, tío "Pelines", Eustaquio China y el más "bravo", Luis Fernández ("Pajita"). "Temblaba la plaza cuando él salía", recuerdan. Cerraban las puertas de las casas, pero se metía, vestido de toro y todo, saltando por el portón, corría las salas hasta el piso alto y se descolgaba por los balcones. Goyito, el practicante y don Alvaro, el médico, asistían con sus batas blancas, su "botiquín" de urgencia y una "camilla" de palos, componiendo la enfermería.

EL "TORO"

Se trata de un armazón que se porta sobre los hombros, recordando en cierta manera a esas mojangas medievales que llevan caballos fingidos metidos en la cintura, y cuyo juego se parece al de la "carretilla" para entonamiento de "maletillas" aficionados al torero y con aspiraciones de figura.

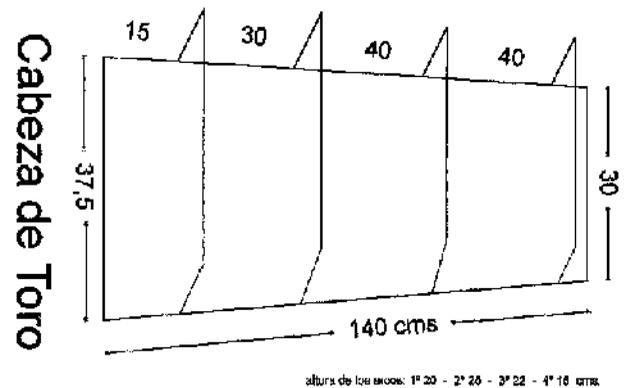
Pero no fuera ésta, a mi parecer, la función ni la causa que originara el toro de "varilla"; sino, más bien, la económica. Es decir, "ahorrarse" la compra de un toro



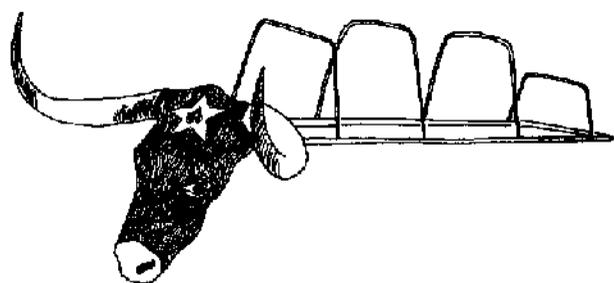
para su lidia o capea (mimetizando, quizá, algún juego de niños), pues la Vera ha venido siendo tradicionalmente una comarca, si no pobre, sí en la que no "corría" el dinero; había escasez de numcrario, "perras", lo que también se refleja en la canción popular: "*Carpintero, carpintero, / hágame "usté" una cunita / que cueste poco dinero / que soy una pobrecita*". Aunque tampoco hay que descartar la causa de alguna pragmática que en determinado momento históricamente prohibiera los sacrificios cruentos y se recurriera al toro de "varilla" para continuar con la tradición torera con resultado incruento: es decir, sin muerte real del animal, pues que no era animal.

Antes, se hacía el armazón de varas verdes clavadas y atadas, la cuerna al frente y una manta para cubrir a quien lo llevara. Luego decayó y Paco Cañadas, alcalde antes y con la democracia, lo reanimó, construyéndose de varillas huecas de hierro, moldeándose con cartón una cara de toro, cuerna completa y ojos naturales disecados y tratados convenientemente, que no en vano en la calle de la Mimbre vive Aurelio Girona, diestro taxidermista.

El armazón es un rectángulo de 140 cms. de largo, que se estrecha hacia atrás, con 37 cms. de ancho en la cabeza y 30 en la trasera, de tubo redondo. Va armado con cuatro arcos, no redondos, sino en ángulo, de varilla trenzada, a las distancias, desde el cabecero, de 15, 45, 88 y 128 cms. y alturas respectivas de 20, 25, 22 y 15 cms.



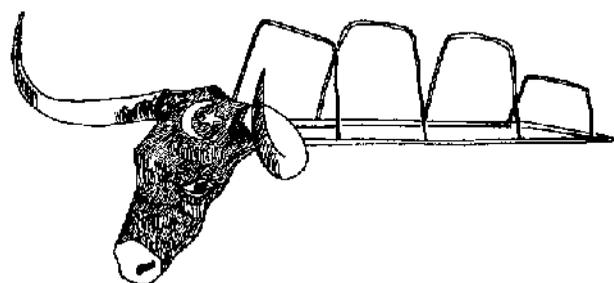
La cara del toro, de la testuz al morrillo mide 45 cms. y el ancho de la testuz, 30 cms. Los cuernos, de animal adulto, de cuatro o cinco yerbas, en un armazón van afeitados y en el otro en puntas. Cada una de las caras lleva en su frente una simbología diferente, que no supieron explicar. La de los cuernos enteros muestra una estrella de cinco puntas, blanca, con un corazón rojo y con la



punta hacia arriba, dentro; la de los cuernos afeitados, una estrella roja de cinco puntas en el hueco de una media luna blanca.

LOS SIMBOLOS

Dos son las cabezas de toro que se emplean en la celebración de esta fiesta costumbrista, indistintamente y, a veces, al mismo tiempo; lo que origina mayor confusión. Las cabezas son auténticas calaveras y los símbolos fueron pintados por el maestro del colegio público, don Manuel Fernández Sánchez y su hija Marina, que contaba con trece años. Ambos aficionados a la pintura, con exposiciones y concurrencias diversas a colectivas en su haber.

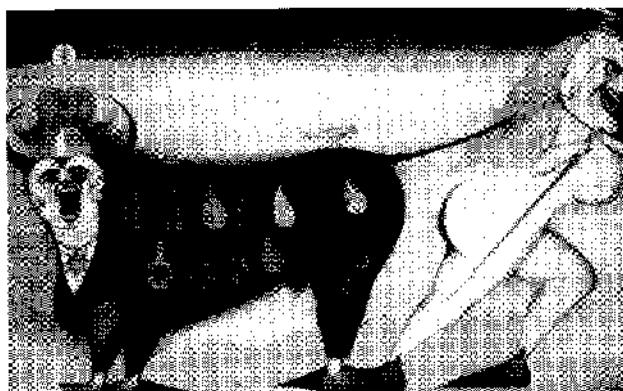


Hablé con ellos posteriormente, al comienzo del curso escolar, para desentrañar posibles simbologías o intenciones de los dibujos; tiempo que me tuvo de cabeza pensando aplicaciones y explicaciones, que luego han sido sorprendentes, por lo sencillas.

Es el caso que fueron requeridos por el alcalde, Francisco Cañadas, para "decorar" las cabezas, que ya estaban rellenas y forradas de negro, listas para pintar. Les parecieron muy tristes, me dice Marina y las "adornaron" con la estrella y la luna, figuras constantes en los dibujos infantiles y posteriores de la chica; porque les salió así, sin otra intención simbólica ni de intención. (Es la estrella de Salomón —y en Valverde hay signos de abundante judería—, que está presente en casi todas las banderas de las actuales naciones árabes; es la media luna sarracena). Preguntada por el corazón, dentro de la es-

trella de cinco puntas, con el pico hacia arriba, Marina me dijo que era una lágrima, que representa, esto sí, los sufrimientos del animal durante el festejo. Y es todo. Después de pasarme esta larga temporada intentando captar la simbología de quien "decoró" las cabezas, y que yo no sabía, que éstas y otras cosas traen de cabeza a tanto etnógrafo para dar o aproximarse a ello, luego vienen a tener una explicación tan sencilla por natural. Porque, ¿a ver? Que si la estrella de Salomón, que si la Cá-bala, que si la luna y la fertilidad o si es menguante la muerte. Pero no es todo.

Quince días después de estar con los autores de estas pinturas de las cabezas de toro de "varilla", dí en el "Cultural" de ABC (12 de septiembre de 1997, p. 29) con la fotografía de un cuadro en el que aparece un toro cubierto de lo que parecen lágrimas. Se trata de un óleo de Théodore Géricault, "Toro con mujer" (77x 64,5), de 1822, dentro de un reportaje, "Arte y locura", de Mónica Folkkeman, fechado en Viena, sobre una exposición de trescientas cincuenta obras "creadas bajo la influencia de comportamientos alucinatorios con un fin estético o derivados del propio fenómeno de la locura", expuestas en el Konstforum de Viena, con obras de Rafael, Rubens, Van Gogh, Kubin, Munch, Heckel, Kirchner, Egon Shiele, Paul Klee, Max Ernst, Basalitz, Picasso, Dalí y otros genios de la pintura universal. El cuerpo del animal (un toro surrealista) se encuentra cubierto de lágrimas o gotas (¿de sangre?) de diversos colores, figuras muy parecidas al corazón de la adolescente Marina en el toro de "varilla" de Valverde de la Vera.



"Toro con mujer" (77 x 64,5), de Théodore Géricault, de 1822 (ABC, "Cultural" n.º 306, 12 de Septiembre de 1997)

Finalmente, concluir con que el toro de "varilla" no era, en otro tiempo, exclusivo de las fiestas patronales de agosto, sino que solía sacarse como fin de fiesta de otras celebraciones, como las del Cristo, en septiembre y las de San Blas en febrero, los Carnavales, la Pascua, sin excluir alguna manifestación cívica de excepción.



I

Cien años de cinc han creado una mitología propia. El Séptimo Arte —y primera industria de entretenimiento— ha absorbido todo tipo de folclore y géneros y, en algún caso, ha creado uno específico. Su capacidad antropofágica transformada en material inicial, y lo hace suyo: la antropología, por ejemplo, desde las diversas formas de documental a partir de Flaherty y Murnau. También el que se tituló “cine de géneros”: el musical, el western, el film negro, la comedia, el neorrealismo, el “free” cinema, la ciencia ficción... Surge así este lenguaje especial para “hablar” de cine o escribir “sobre cine”, que se superpone a los códigos estéticos de la obra fílmica. La particularidad de una semántica variable según las circunstancias y épocas configura asimismo un lenguaje cultural y sociológico que permite, y permitirá para el futuro, estudiar los usos y costumbres del tiempo en el que este arte (e industria) representó los sueños —¿inalcanzables?— de gran parte de la humanidad que se ha visto reflejada en esas imágenes que comprenden el mundo entero, en su realidad y su más desenfadada fantasía.

Frente a la complejidad que supone la búsqueda de material folklórico perdido, que es necesario escudriñar desde testimonios escritos u orales, muy susceptibles de desaparecer, el conjunto de films que representa este arte (e industria) está a disposición de estudiosos y aficionados. Algunos films se han perdido, otros no han sido conservados como se debiera pero la regla general es que las películas de todos los tiempos existen como tales, e idénticas a sí mismas. Así se han podido visionar en estas fechas de los Centenarios, los primeros pasos de los Lumière o el film que se rodó a la salida de la misa en el Pilar de Zaragoza. Frente a otras artes que son efímeras o que admiten únicamente una reproducción de la original, el cine permite que espectadores de todos los países y todos los tiempos puedan ver “la misma obra” aunque sea desde múltiples puntos de vista. La múltiple heterogeneidad de los films se transforma en una homogénea posibilidad de contemplación, de tal forma que los folklores que surgen de la pantalla, los mitos más diversos pueden ser accesibles a todos. Este tremendo potencial sólo ha sido utilizado en una pequeña parte. El cine, en su andamiaje industrial ha ido derivando a lo lúdico de forma casi absoluta. El divertimento ha pesado, y resulta lógico por otra

parte, sobre lo científico y documental, pero incluso desde esta constatación resulta sorprendente que muchos films que proporcionan valiosísimos datos sobre el pasado y el presente no lleguen siquiera a los pequeños núcleos que los utilizarían. En la SEMINCI vallisoletana en la Sección “Tiempo de Historia” dos o tres films podríamos rescatar cada año como muestra de esta vía. El último concretamente ha posibilitado el acceso de dos a las pantallas comerciales, lo que es un dato positivo a estos efectos.

Es la mitología fílmica la que ha llegado a constituir un lenguaje propio que incorporar al acervo folklórico del siglo XX. Incluso se ha creado un término equívoco “cinéfilo” que intenta definir, más que al aficionado a esa forma de expresión, a una especie de mitómano fetichista que colecciona impulsos fílmicos procedentes de actrices, géneros, realizadores, tipos indefinibles de películas... Algunas se consideran hitos (“Lo que el viento se llevó”, “Casablanca”, p. ej.), otras constituyen eso que se llama “películas de culto”, pertenecientes a unos limitados y selectos grupos de espectadores. Con las actrices pasa lo mismo; Marilyn, ah, la más famosa, la más mítica, sobre todo después de su prematura muerte. La B. B. en sus tiempos... o el Stallone de ahora. Un caso curioso de apropiabilidad que obedezca a presupuestos subjetivos que crean un arraigo muy difícil de romper con hechos, pruebas, o cualquier tipo de ejercicio racional de la crítica.

En verdad resulta sorprendente que un arte tan joven haya producido tan gran número de mitologías. Hay que tener en cuenta otra cosa esencial: la procedencia mitómana es norteamericana. Sólo en contadas ocasiones, y de forma mucho más limitada, se crean otros ídolos que no llegan a la categoría de mitos. Bucear en la historia de la cinematografía española es un tanto descorazonador. Por un lado Luis Buñuel, y por otro Imperio Argentina (olvidada y recuperada) pueden ser los nombres más significativos de esta condición. El primero por su significación de rebeldía frente al sistema, en el exilio y con sus accidentados retornos. Su unión en el primer tiempo con Dalí y el carácter surrealista y transgresor de su obra le confieren una categoría de difícil clasificación. ¿Mito para intelectuales o cineastas? Quizás sea esta su limitación. Buñuel en su estética peculiar, tan original y creadora como lejana del espectacularismo o la gratuidad, es un faro que

comprende toda la historia del cine, siendo a la vez profundamente hispánica y con gran transcendencia internacional. Francia, Méjico, fueron receptores e impulsores de su genio y la estética buñueliana perdura incluso en otros realizadores, por ejemplo Arturo Ripstein, el cineasta mejicano que en su filmografía sigue las huellas del maestro de Calanda aunque con evidente personalidad. Así "La mujer del Puerto" y "Profundo Carmesi" sus últimos films tienen esa pátina del gran realizador aragonés pero son también films de Ripstein, cuya mejicanidad es intransferible.

El otro relativo mito del cine español es Imperio Argentina, por lo que significó en su tiempo y por su recuperación posterior. Ningún otro actor o actriz ha llegado a alcanzar este status privilegiado, ni siquiera los juveniles Marisol o Joselito o las Concha Velasco y demás de los 60 han podido acercarse a ella. Queda tal vez la emblemática figura de Paco Rabal que ha ocupado y ocupa, y por muchos años, el largo periplo de la historia del cine español en el franquismo y después del franquismo. Mitos inexistentes, pero actores populares cuya imagen cambia, Alfredo Landa, Fernando Fernán Gómez y un resumen negativo para la mitomanía. Imperio y Pepe Isbert pueden ser el ejemplo de lo que el cine pudo significar en la vida social de los españoles. El segundo presidiendo esta galería de actores costumbristas, hoy homenajeados con justicia (Alexandre, López Vázquez, Rafael Alonso, Bódalo, Manolo Morán) pero cuya imagen no traspasa esa frontera que distingue al mito. Quizá podamos resumir la cuestión desde la afirmación de que nuestro cine y nuestra sociedad no han estado estrechamente unidas sino en aisladas ocasiones. La lucha por la supervivencia de un cine propio tiene uno de sus handicaps más notables en esa disociación evidente independientemente de éxitos aislados o modas del momento. Para bien o para mal el cine español no se ha identificado con sus raíces históricas y sociales. Quizás en la última época, la que pudo ser sucesora de Imperio Argentina, Sara Montiel, después del boom que constituyó "El último cuplé" se vio sumergida en una serie de melodramas lacrimógenos que fueron perdiendo paulatinamente fuerza aunque "Saritísima" es un término que quedará, más ligado que al cine a esa llamada "prensa del corazón" que ha creado una mitología tan efímera como mediática en lo que se refiere al destinatario del producto. También las series de TV producen este fenómeno (incluso desde la popularidad que adquieren algunos actores de cine o teatro, prácticamente alejados de la atención general, Carlos Larranaga, Concha Cuetos, Arturo Fernández) que compiten con esas caras nuevas que utilizan para una carrera posteriormente diversificada, y de la que puede ser ejemplo máximo Victoria Abril que pa-

sa de un concurso como "1, 2, 3... responde otra vez" a convertirse en actriz nacional (e internacional de cine) entrando en esa otra familia significativa, que no llega a mito, que se puede titular como "las chicas Almodóvar" curioso hecho social que nace de una visión de la "postmodernidad" madrileña para convertirse en interesantísimo fenómeno filmico, discutido y polémico sí, pero a niveles más profundos que la popularidad inmediata. El cine español se encuentra hoy en situación a la vez difícil y esperanzadora, en su lucha por imponer una personalidad que pueda competir con el monstruo U.S.A. Surgen nombres de realizadores, actores, actrices; se mantienen con dignidad algunos de los viejos maestros como Berlanga o Saura, pero esos mitos que enganchen para siempre sólo son sucesos puntuales, sin continuidad y no se incorporan a las vivencias cotidianas o, con mayor exactitud, a ese "sueño que convoca a la inmortalidad".

II

Mitos del cine que nada tienen que ver con movimientos, escuelas, estéticas. Por ello la cinematografía norteamericana, la de los grandes estudios ha creado el fetichismo que comenzaba desde una evolutiva universalización del llamado "star sistem". No podemos echar en saco roto otras homologaciones europeas e incluso asiáticas. Así las famosas artistas italianas que fueron significativas como la Loren o la Lollo, más allá de sus nombres Sofía Loren y Gina Lollobrigida, o el caso peculiarísimo de Yilmaz Güney, actor popular de películas de género, mito en su país, Turquía, como actor —le llamaban el Rey Feo— antes de emprender su original e interesantísima carrera de realizador, quebrada por una prematura muerte. También el cine francés creó, en lo local, sus propios mitos: ese actor de cine y teatro que se llamó Gerard Philippe y que también desapareció en plena juventud y tantas otras figuras masculinas y femeninas, Belmondo, Delon, Depardieu, Darrieux, Deneuve, Adjani, Moreau, que traspasaron las barreras de lo específicamente artístico, aunque fuera de su contexto, no constituían ese espécimen que se transfiere a la mitología del siglo XX. Así podríamos ir señalando ejemplos: neorrealismo, Free Cinema, Nuevo cine Alemán, Succio y Bergman, el realizador, mítico en otro sentido como ejemplo de lo que es un autor filmico, y un etc. muy largo que pertenece a la historia del cine pero no a la de la mitología filmica, paradoja que no dejamos de señalar, precisamente por lo que puede suponer de contradicción a la hora de las valoraciones objetivas.

La mitología filmica, la cinefilia última, nace pues del cine norteamericano, sobre todo por su

capacidad de conquista de todo el mundo, hable o no en el idioma inglés. Siempre el cine USA ha marcado las pautas, a través de sus figuras, actrices y actores, aunque también algunos nombres, pocos, de realizadores se integran en este campo específico; Capra, Hitchcock, Spielberg, pueden ser citados a este respecto. También hemos de afirmar que la cotización económica de un actor no significa siempre su traspaso al mundo de los mitos. Ni mucho menos. Hoy, el que más cobra es el superexagerado e insoportable recordman de muñecas, Jim Carrey, en cierta forma rechazado por el público europeo y esperamos que en el futuro por el local, que ya empieza a dar claras muestras de cansancio.

Son, pues, actores y actrices los que ocupan este puesto en el Olimpo de la magia. Charlott, Mae West, Lillian Gish, Pamplinas (Keaton), James Dean. Marilyn (antes desde sus características como diosa del sexo) y en un sentido muy minoritario, el caso de Louise Brooks resulta emblemático como el de la propia Marlene Dietrich (carrera alemana y americana unida en principio a Joseph van Stenberg) y Greta Garbo, la misteriosa sueca a la que no pudieron llegar quienes se basaron en su imagen para sustituirla aunque Ingrid Bergman se acercara a ese trono hasta que todo se rompió con su romance personal y cinematográfico con Roberto Rossellini. En el tiempo presente los fetiches se suceden unos a otros con velocidad de vértigo y se proyectan a veces desde la nostalgia de algunos nombres (Audrey Hepburn, por ejemplo) y de los mecanismos de la taquilla que crea figuras como Stallone o Schwarzenager que no me atrevo a calificar de mitos. ¿Lo sería Harrison Ford?, ¿o en el pasado Cary Grant, Gary Cooper o Errol Flynn por citar tres ejemplos muy diferentes? ¿La popularidad de que gozaron los eleva a la categoría de mitos?

En lo genérico la respuesta puede ser afirmativa. Un tipo de actrices y actores hollywoodenses crearon una categoría: el intérprete fílmico con unas constantes técnicas que le permitían, con la mayor sobriedad incorporar unos personajes adecuados, oscilantes entre el realismo y el estereotipo. Fueron evidentemente, los sostenedores de unos géneros que dieron personalidad al cine USA: el western (John Wayne), la comedia (Spencer Tracy, Katherine Hepburn, Cary Grant), el musical (Gene Kelly y su precedente Fred Astaire)... Hay casos curiosos: una película mítica "Lo que el viento se llevó" tuvo tras de sí una gran actriz que no llegó a ser mito (Vivian Leigh) y un actor discreto que encarnó durante mucho tiempo el signo de la virilidad americana (Clark Gable). Este ejemplo puede servir para aclarar estos conceptos que estamos empleando. La mitología del cine es algo muy específico y que resulta difícil-

mente homologable desde otros parámetros, incluso si atendemos a la que surge del alma del pueblo, tradición, costumbres, pliegos de cordel en la personificación de personajes reales o imaginarios. El cine ha conservado todos sus ídolos y de vez en cuando resucitan Rodolfo Valentino, John Gilbert y Mary Pickford que fueron mitos en la realidad y que todavía lo son en parte en la memoria de algunas gentes. Si Marilyn ha trascendido el tiempo, no ha ocurrido lo mismo con estos ídolos del pasado que son exclusivamente restos de otro tiempo, cuya recuperación no deja de ser anecdótica, como lo resulta también esa ofrenda de flores en la tumba de aquel "latin lover" que se llamó Rodolfo Valentino.

Existen pues, actores de época (Marlon Brando, que también pudo ser mito, por ejemplo) actrices que llenaron alguna y se apagaron después en la memoria de las generaciones que se sucedieron. ¿Recuerda alguno de los lectores a María Montez, que reinó en un momento en el que el exotismo cinematográfico reinaba por doquier? Terenci Moix ha establecido unos mitos propios que como signo informativo no carecen de interés, aunque su subjetivismo fundamental les coloque en su verdadero lugar. La mitología fílmica es específicamente global, universalizada, porque siempre tiene un origen en lo popular, como el melodrama, el gran género cinematográfico por excelencia, están los héroes fílmicos en la conciencia de todas las generaciones que en este espectáculo han encontrado respuesta a muchas peticiones y, sobre todo, han colmado los sueños de tantas personas. Una película italiana "Cinema Paradiso" y otra española "El crimen del cine Oriente" de fecha muy reciente nos mostraban esta significación del espectáculo popular desde el que todo era posible.

Así pues, como tipificación de este proceso fetichista y espectacular tenemos dos casos emblemáticos; un actor y una actriz. El primero joven, muerto en desgraciado accidente y con leyenda, del que parten todos aquellos intérpretes que asumen la representatividad de la juventud (el último sería, a muy considerable distancia, Leonardo di Caprio); James Dean fue el rebelde, el que puso en cuestión los sólidos pilares de la sociedad norteamericana, el sistema en toda su extensión, la familia, las costumbres, las relaciones amorosas. Fueron unos pocos films y después la muerte transformó el ejemplo cotidiano en otro sueño, el de la libertad conseguida para la eternidad. Los actores de su generación nunca llegaron a ese nombre, hoy todavía existente, aunque algunos como Monty Clift se le acercaron, sobre todo a partir de otro accidente que le desfiguró y estuvo a punto de introducirlo en la leyenda.

James Dean, actor de un estilo diferente al clásico y que inició como Monty, Marlon, Malden y otros la escuela del "Actor's Studio" en su breve carrera consiguió ese poso de la inmortalidad que crea el misterio. ¿Qué hubiera ocurrido si Jimmy hubiera proseguido su carrera hasta la madurez? Había en él inicios de actor de calidad, amenazados no obstante por ese amaneramiento envarado de algunos de sus colegas. Hoy su nombre ha pasado al reino del fetichismo y en todo el mundo, se recuerda su figura de rebelde, representante de una generación que ya es sólo pasado. Su comparación con el Tom Hanks de "Forrest Gump" muestra lo que va de un tiempo a otro (unas pocas décadas). No creo que el oscarizado Tom llegue a esos niveles míticos de James Dean. Es un ganador del sistema y suelen ser los perdedores los que tienen ese aura de romanticismo que les convierte en leyendas. El acervo de las existentes en todos los pueblos y épocas lo prueba sobradamente.

El otro mito es Marilyn-Norma Jean, que es la expresión máxima de un erotismo peculiar, que aúna la exuberancia a la inocencia. Camino en el que seguiría el mayor fenómeno europeo, la famosa B. B. (Brigitte Bardot), que casi llega a la categoría de mito aunque su forma de sobrevivir no colabore a ello. Durante unos años representó un punto más allá del erotismo, sus castos desnudos, en la figuración de la mujer-niña, espécimen que hoy ocupa un gran número de los films que ocupan las pantallas comerciales.

Marilyn y su leyenda desde una tremenda pluralidad. En principio lo físico; la sexualidad impresionante de su figura, un cuerpo exuberante, un rostro ingenuo. Un inquietante movimiento, una sensación de frescura y espontaneidad. Sus problemas personales y artísticos: Su "formación" intelectual y su casamiento (y divorcio) con el dramaturgo Arthur Miller. Sus relaciones con los Kennedy desveladas en parte. Su extraña muerte ¿suicidio? ¿accidente? Marilyn ha inspirado libros, películas, obras de teatro, incluso una ópera que la han elevado a unos extraños altares. Es, desde su muerte, una referencia que ha conseguido aglutinar todas las formas posibles de la pasión cinéfila.

Desde entonces los mitos funcionan desde otras galaxias, nunca mejor empleado el término, y se concretan en mercancías. Cada serie po-

pular despliega a su lado un inmenso bazar de objetos. Se crean fans irreductibles que han sido capaces de ver treinta veces una serie "Star Treks", las películas Gore, los films de Tarantino y cualquier cosa que se ponga de moda. Los actores cobran cantidades astronómicas, los procedimientos técnicos hacen de los efectos especiales verdaderos milagros pero la mitología apenas va dejando atrás algunos títulos ("La Guerra de las Galaxias, p. ej.) pero curiosamente las mayores referencias recogen títulos y formas del pasado "Indiana Jones" y demás sucesos de la fábrica Spielberg, la permanencia de la fábrica Disney. El mimetismo de gran parte de la producción USA muestra la falta de ideas y el limitado poder de originar sueños de estas "estrellas" opulentas, cuyos éxitos son en ocasiones demasiado problemáticos.

Quizá tendría que cerrar este trabajo sobre el mito en el arte del siglo XX con la inevitable referencia al objeto filmico de leyenda por excelencia. Una discreta película, juzgada desde criterios objetivos "Casablanca" ha sido y es el ejemplo eterno. Todo lo tiene: historia en terreno cuasi neutral, en plena guerra mundial. Llamada a la libertad y al sacrificio. El cinismo encubriendo el romanticismo. El amor a través del tiempo y el sacrificio. Boogie, Humphrey Bogart, que es tal vez el único mito nacido del cine negro, capaz de encarnar el bien y el mal de forma igualmente humana y convincente, Ingrid Bergman la sucesora de Garbo, la mujer en la suma de todas las cualidades. Film mítico que se pasa una y otra vez en las pantallas televisivas.

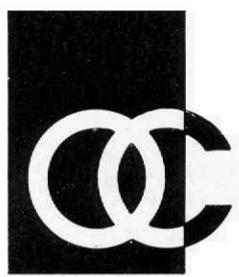
El colofón final de esta fuerza mítica del siglo XX que ha influido e influye sobre costumbres, formas de diversión (el viaje y su atractivo), moda, juegos, por no hablar de la fuerza ideológica y política del cine lo pone su accesibilidad. A través de la pequeña pantalla el más mínimo y alejado pueblo tiene a su disposición esta ventana de sueños. Las estrellas le son habituales, como las ciudades de América, más aún que las propias. La universalidad de la recepción hace más inmediata la mítica en la que coinciden las etnias más diversas. En el Centenario del nacimiento del cine esta constatación nos habla, mejor que cualquier otra cosa, de la fuerza de este lenguaje y también de la responsabilidad que asume para la historia del hombre.



Tabla de materias que contiene este Libro Decimoséptimo ● ●

	Pág.
— La indumentaria de los aragoneses según los viajeros de los siglos XVIII y XIX (II).....	3
Fernando Mancos López	
— Las Rogativas en la Valencia de principios del siglo XVII.....	13
Miguel Angel Picó Pascual	
— La tradicional festividad de San Sebastián en la provincia de Burgos.	21
Jaime L. Valdivielso Arce	
— Algunos antecedentes a la creación de un museo etnográfico.....	29
Fernando de Vierna García	
— La cultura culinaria de los pastores de Las Hurdes	33
Félix Buroso Gutiérrez	
— El trato ganadero	39
Alfonso Gómez Fernández	
— Las cuatro letras. El supuesto puterío de algunas localidades españolas. Recolecta de refranes tópicos y reflexiones	47
Fernando Rodríguez de la Torre	
— La recopilación de canciones y bailes populares efectuada a finales del siglo XIX por José Inzenga Castellanos en tierras valencianas y mur- cianas (II).....	55
Miguel Angel Picó Pascual	
— El mito del Don Juan.....	60
Fernando Herrero	
— El oficio de botero y corambrista en trance de desaparecer en la pro- vincia de Burgos	64
Jaime L. Valdivielso Arce	
— Un catálogo modélico del romancero portugués.....	69
Enrique Baltanás	
— El “Duende Martinico” de Mondéjar y los duendes de Berninches (Gua- dalajara)	71
José Ramón López de los Mozos	
— Recorrido lírico por los pueblos de Huelva	75
Manuel Garrido Palacios	
— Lengua y tradición del Bierzo Alto. (I continuación).....	84
Anibal Arias Barredo	
— Sirenas y “Corazones de la vida” en el arte pastoril.....	97
José Ramón López de los Mozos	

	Pág.
— La feria de los novios en Briviesca (Burgos)	101
Jaime L. Valdivielso Arce	
— Refranes que ponen de manifiesto aspectos positivos de la vida	103
Juliana Panizo Rodríguez	
— Las casas subterráneas de Alba de Cerrato.....	111
Arturo Martín Criado	
— Aproximación al folklore del símbolo.....	122
Luis Miravalles	
— Una dulzaina de los Romano de Estella en el museo provincial de Avila	131
Carlos Antonio Porro Fernández	
— Anotaciones a la Hermandad Universitaria del Santísimo Cristo de la Luz de Valladolid	136
Juliana Panizo Rodríguez y José Antonio Pascual Llorente	
— Memoria pedagógica y lúdica.....	141
Fernando Herrero	
— Formas e imágenes de las veletas.....	147
María Soledad Temprano Poffín	
— Cigüeñas blancas en el cielo madrileño. El primer aleteo primaveral .	154
José Manuel Fraile Gil	
— Tesoros, marranos, milagros y otras tradiciones orales.....	163
Ignacio Sanz	
— La recuperación del horno comunal de Villarroya (La Rioja)	172
Carlos Ezquerro Palacios	
— La tuna o tener los libros a igual distancia que la guitarra o el laúd	178
Félix Martín Martínez	
— Una artesanía que se muere	183
Concha Casado Lobato	
— Santa Apolonia y los dientes a la luz de la tradición	185
Joaquín Díaz	
— La cultura oral en el lugar de Santibáñez el Bajo	190
Félix Barroso Gutiérrez	
— Los “Arma Christi” en los crucifijos populares.....	197
Luis Miravalles	
— Paremias alusivas al “consejo”	201
Juliana Panizo Rodríguez	
— “Serra de Mariola” a ritmo de pavana: “Livres de Dancieries” (París, 1547-1566) de Claude Gervais	205
Miguel Angel Picó Pascual	
— El Toro de “Varilla” de Valverde de la Vera (Cáceres)	209
Pedro Lahorascala	
— Mitologías de 100 años de cine	213
Fernando Herrero	



Obra Cultural de la Caja de Ahorro Popular
VALLADOLID