

Revista de **FOLKLOR**

N.º 315

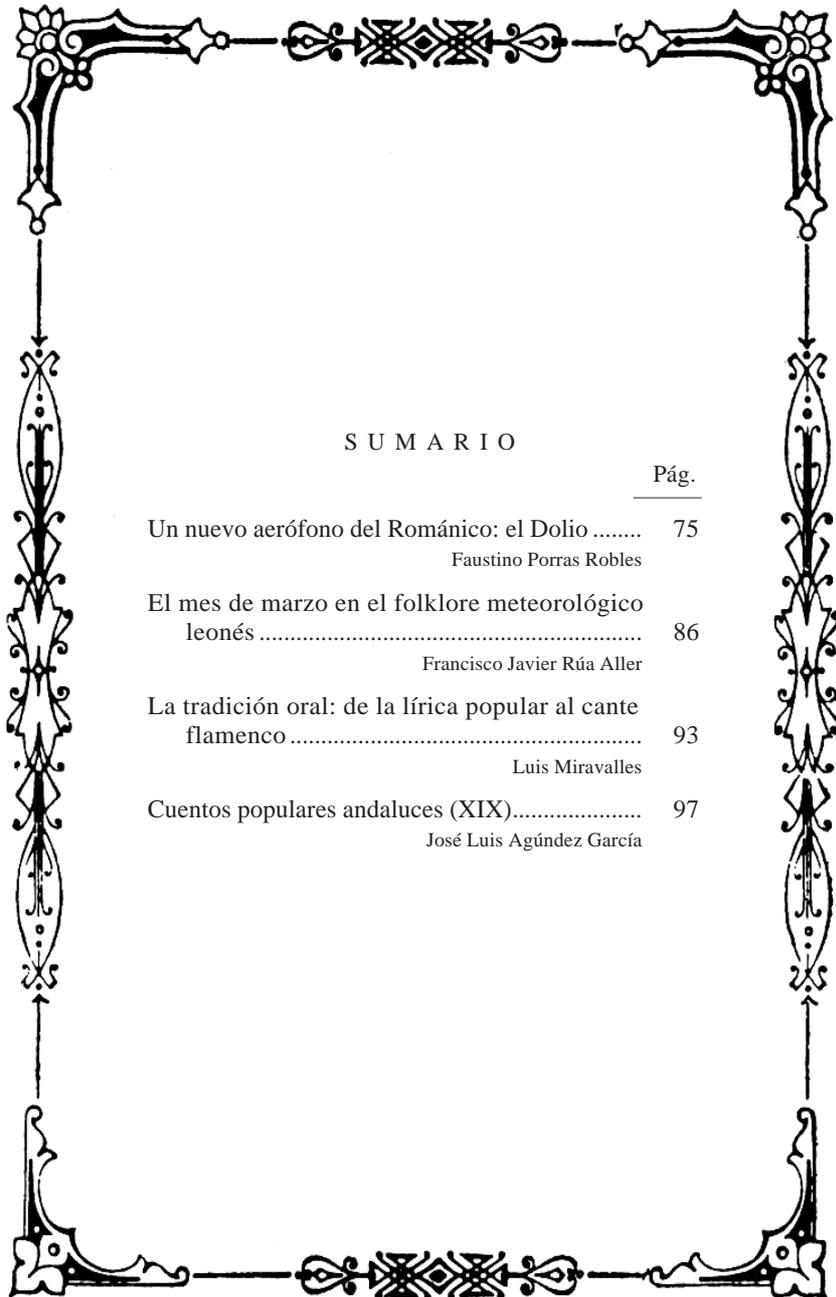


Andalucía. Mujer Gitana

José Luis Agúndez García ■ Luis Miravalles
Faustino Porras Robles ■ Francisco Javier Rúa Aller

Editorial

Parece evidente que la función de los museos en la sociedad de hoy, así como su futuro, está íntimamente relacionada con el grado de exigencia que muestren tanto sus directivos como los propios visitantes. Los dos usos extremos del espacio museístico, que llegaron a convivir en el siglo XX y que iban del concepto de simple almacén de objetos preciosos a un azaroso campo de pruebas en el que todo valía y casi se exigía una experiencia física, de contacto, con las piezas expuestas, demuestran que no estaba muy claro hasta esas fechas el objetivo principal de los museos y menos aún el valor social de sus resultados. La figura del “defensor del público”, muy frecuente en museos del pasado siglo –sobre todo en aquellos cercanos a la cultura anglosajona y por tanto proclives a la obligada democratización de todo–, habla bastante a las claras de esa historia un poco vergonzante del museo en la que no cabía la idea de que sus salas pudiesen tener una finalidad social. Tampoco debe confundirse esa finalidad con una suerte de tiranía en la que el gusto del público pudiera tener más peso que la opinión de los profesionales de un museo; menos aún con esa tendencia, tan del gusto de algunos visitantes de hoy, por la que un museo y una superficie comercial deben tener los mismos servicios y permitir el mismo comportamiento relajado, cuando no mal educado, en sus instalaciones. Buena parte de ese comportamiento está justificado por la confusión que genera en el visitante –habitualmente viajero o turista– el hecho de incluir en el mismo paquete a los museos y a todos los demás establecimientos de la industria del ocio, desde los bares a los parques de atracciones, donde no se necesitan ni el silencio ni una mínima concentración como bases para el enfrentamiento a una realidad distinta a la habitual. Tampoco es ajena a esa equivocación la nueva tendencia que considera a un museo como el resultado de una “eficaz” política cultural en virtud de la cual sus piezas han entrado, de alguna manera, a formar parte de un potente mercado en el que tiene mucho más peso la economía que el propio arte. Ambos conceptos, turismo y economía, pueden llegar a subvertir el verdadero sentido de un museo y transmitir a la sociedad una sensación sesgada cuando no inapropiada de sus auténticos valores. Uno de esos valores, precisamente, es el de comunicar al visitante de forma altruista, una serie de emociones que le obligan a usar los sentidos, algo tan infrecuente en una sociedad pasiva como la nuestra. Esa percepción a través de los sentidos de un mensaje múltiple con un fuerte contenido patrimonial, pone en relación al visitante con alguna parte de su propia existencia, patente o latente, que le ayuda a descubrir matices o intensidades interesantes para su formación o para mejorar su criterio. Inmersos en la era de la comunicación, recibimos tal exceso de información que apenas si tenemos tiempo para asimilarla o para aprovecharla. Se impone, por encima de la tradicional labor de aprender, la de aprender a recordar y mejor aún la de aprender a olvidar. Seleccionar lo que se nos está transmitiendo para quedarnos con lo imprescindible es tan esencial como el hecho de no cargar con un peso excesivo una pequeña barca o un frágil globo aerostático en el que nos vayamos a subir, pero requiere una capacidad de discernimiento y mucho sentido común.



S U M A R I O

	Pág.
Un nuevo aerófono del Románico: el Dolio	75
Faustino Porras Robles	
El mes de marzo en el folklore meteorológico leonés	86
Francisco Javier Rúa Aller	
La tradición oral: de la lírica popular al cante flamenco	93
Luis Miravalles	
Cuentos populares andaluces (XIX).....	97
José Luis Agúndez García	

UN NUEVO AERÓFONO DEL ROMÁNICO: EL DOLIO (1)

Faustino Porras Robles

La mayor parte de las construcciones románicas contaron con una rica decoración escultórica y pictórica, parte de la cual ha pervivido hasta nuestros días convirtiéndose en herramienta o materia auxiliar para otras disciplinas científicas.

¿Qué importancia dieron a dicha decoración los diferentes pensadores de la Edad Media? Gregorio Magno creía que las obras de arte debían existir en las iglesias puesto que no servían para ser adoradas sino para decorar y enseñar a los ignorantes, opinión basada en el pensamiento de Leoncio de Neápolis (2). Durante el renacimiento carolingio tales principios se mantuvieron en general, aunque algunas personalidades destacadas, como Alcuino, hablaban de la supremacía de la palabra sobre la imagen (*“la palabra vale más que la forma engañosa de la imagen”*).

Estas dos tendencias, la de los estetas y la de los contemplativos, estarán muy presentes desde el siglo XI (3): los primeros, representados por los cluniacenses, apoyaron la ornamentación de los edificios religiosos (iglesias y monasterios) puesto que la veían útil y necesaria para glorificar a Dios con su belleza, mientras que los contemplativos (cistercienses) rechazaron el fasto en las construcciones monásticas aunque no en las iglesias; así, muchos de los templos románicos fueron enriquecidos con una escultura figurativa de enorme valor didáctico, conocida por numerosos estudiosos como la *Biblia de los indoctos*.

A través de la misma el artista pretendía enseñar, por lo que no debe extrañarnos que, sobre todo, prime la intención simbólica y moralizante: arquivoltas y capiteles muestran habitualmente figuras nimbadas para representar a los santos que, ya en el Paraíso, disfrutaban de la Luz eterna; en otras ocasiones se alude a las virtudes que todo buen cristiano debía tener y que eran citadas en el Antiguo o en el Nuevo Testamento, como la paciencia encarnada por Job, o la fe de Abraham. Pero si esto sucedió con las escenas beatíficas, las que contenían figuras grotescas, acróbatas retorcidos, animales amaestrados y danzarinas, muy pronto aparecieron mezcladas con las imágenes religiosas a las que realizaban un contrapunto profano y, con frecuencia, procaz, basado en el entretenimiento corporal, la diversión y la fiesta. Lógicamente, éstas no ilustraban ningún texto bíblico ni moralizante sino que se basaban en la vida misma: las figuras representadas *“...danzan*

y hacen música no para Dios sino para el pueblo o la corte terrenal; su ambiente es el de las ferias y ese mundo de placeres profanos de donde nacen la avaricia y la lujuria” (4); precisamente, estos dos pecados, junto con la gula, serán los más representados en los programas iconográficos (5), siendo condenados en el capitel o canecillo contiguo con el castigo correspondiente. Presentando una gran homogeneidad, independientemente de la zona geográfica en la que aparezcan tales motivos, la avaricia, asociada con la traición de Judas que vendió a Cristo por dinero, se muestra como un hombre desnudo, obligado a soportar el peso de una bolsa llena de monedas colgando de su cuello; la lujuria es representada como una mujer cuyos pechos son devorados por serpientes, clara alusión a la figura de Eva quien, sucumbiendo a la tentación del diablo (la serpiente), era señalada tradicionalmente como responsable de la llegada del pecado al mundo (6); en cuanto a la gula, aunque podemos encontrar algunas excepciones (7), lo más habitual es que se asocie con el vicio de la bebida, siendo su castigo el tener que cargar con un pesado tonel. Esta estandarización es la causa de que ciertos elementos de determinadas escenas en las que intervienen músicos, contorsionistas y bailarinas se interpreten erróneamente, y se confunda la alusión al vicio de la bebida con lo que, ciertamente, es un instrumento musical propio de este momento, el *dolio*.

¿ALEGORÍA O REALIDAD?

En Marzo de 1991 cayó en mis manos un almanaque con el que la Caja de Ahorros Municipal de Burgos obsequiaba a sus clientes, y que contenía diversas imágenes de monumentos románicos de esta provincia. Muy pronto llamó mi atención aquélla en la que se mostraba la portada de la iglesia de Miñón, ya que contenía instrumentos musicales, material gráfico que, por aquel entonces, había empezado a recoger para lo que, posteriormente, sería un trabajo doctoral. Todos eran fácilmente reconocibles excepto uno que parecía un gran silbato; así, en Mayo de dicho año, inicié la recopilación de muestras fotográficas de lo que, desde el primer momento, supe que era un instrumento de viento. Antes de hablar de otros aspectos, (características del instrumento, posibilidades musicales, ámbito geográfico de utilización, etc), resulta prioritario justificar por qué las

representaciones observadas reflejan la existencia real de un instrumento de la época y no son alegorías del vicio de la bebida. Para ello, planteo a continuación toda una serie de razones de tipo *simbólico*, *funcional* y *musical* que, en mi opinión, demuestran, sin ningún género de dudas, la naturaleza organológica de este objeto y rebaten las que habitualmente se han dado, buscando una significación simbólica y moralizante, haciendo aparecer el *dolio* como una cuba de vino.

– En primer lugar, si se tratase de una imagen cargada de contenido simbólico y finalidad moralizante, el tonel se situaría sobre la espalda del personaje para presentarlo como la pesada carga que debe soportar aquel que no controla sus debilidades, cosa que, en ninguno de los ejemplos aquí descritos, sucede. Sí debe ser considerada como alegoría del vicio de la bebida la escena que presentamos a continuación en la que aparecen tres de los canecillos de la iglesia de S. Pedro de Cervatos (Cantabria): a la derecha, el pecado (el bebedor empedernido, con la boca desmesuradamente abierta, sostiene en alto el barril); a la izquierda, la penitencia.



Lám. I: El vicio de la bebida. Cervatos (Cantabria).
(Archivo fotográfico del autor).

Otra prueba irrefutable la hallamos en la portada de la iglesia de Santa María de Escalada (Burgos): su arquivolta interna está decorada con una serie de personajes en muy deficiente estado de conservación, que portan diversos instrumentos musicales entre los que volvemos a encontrar un *dolio*. A pesar de la erosión, todavía se puede apreciar alrededor de la cabeza de alguno de ellos el nimbo, lo que nos permite reconocer el tema de los Ancianos apocalípticos (8). No sería justificable, desde ningún punto de vista, que en una escena teofánica uno de los bienaventurados estuviese representando un vicio; más bien, se trataría de algo ya observado en otras iglesias de la zona: a finales del siglo XII, momento en que se levanta este templo, la referencia bíblica origen de este motivo iconográfico ha ido perdiendo rigidez y los escultores se permiten todo tipo de li-

bertades, como ésta que supone incluir en un contexto beatífico un instrumento popular (9).

– También debemos hablar de *razones funcionales*. En primer lugar, aunque la visión frontal del “tonel” pudiese hacer pensar en un cuerpo casi cilíndrico, visto lateralmente podemos comprobar que se trata de un objeto más bien elíptico o, en ocasiones, prismático (sección triangular) con lados ligeramente curvos (10), algo que impediría su transporte (11). Otra razón es el enorme pico (en realidad, un bisel) que, si se tratase de un tonel, no desempeñaría ninguna función ya que se encuentra situado en el centro y con la abertura dispuesta perpendicularmente al eje vertical; en



Lám. II: Dolio de Miñón; vista frontal.
(Archivo fotográfico del autor).

el caso de que el escultor hubiese querido representar una espita, la habría colocado próxima a una de las bases para facilitar la salida del líquido y con una orientación diferente. Una última razón funcional es el hecho de que, si realmente estuviésemos frente a un tonel, el bebedor debería aspirar el líquido, algo absolutamente inverosímil por el esfuerzo continuado que ello le supondría.

– Y junto a todas estas razones, están las de *tipo musical*: la primera es que, salvo en dos ocasiones, dicho objeto siempre aparece en contextos musicales, acompañando a otros instrumentos (de viento o cuerda) o en escenas dancísticas, lo que permite asignarle una clara función musical. Por último, tras el análisis de la representación que debe ser considerada como más realista, (*dolio* de Miñón, Burgos) cualquier especialista en instrumentos de viento puede confirmar que la disposición de los dedos y de la embocadura se corresponde con la que adopta un músico a la hora de tocar un aerófono de bisel.

Llegados a este punto, también resulta necesario justificar por qué el *dolio* debe ser considerado como un instrumento de viento y no un membranófono (un mirlitón) tal y como ha sido apuntado en alguna ocasión (12). Aunque suele clasificarse como membranófono soplado, en realidad hoy existen dos tipos de mirlitones: uno, en el que la membrana se hace vibrar al cantar y, otro, en el que simplemente se sopla.

La existencia del primer tipo está documentada desde la antigüedad así como en ciertos pueblos primitivos (13) y en nuestro país todavía lo podemos escuchar en las chirigotas carnavalescas. Originalmente estaba formado por una caña con un orificio por el que el músico soplaba ligeramente a la vez que cantaba, produciendo un sonido que hacía vibrar una o dos membranas situadas en los extremos de la caña; el pequeño tamaño de las mismas y su reducidísimo espesor (con frecuencia eran vegetales) facilitaban dicha vibración. En el caso de que el *dolio* fuese un mirlitón cantado, un primer problema surgiría en relación a sus membranas: si éstas fuesen vegetales, su tamaño (14) las volvería especialmente frágiles; si, por el contrario, se evitase dicha fragilidad haciéndolas de piel, lograr que vibrasen sería mucho más costoso. Por otra parte, la intensidad del sonido que llega a la membrana y la hace entrar en vibración es inversamente proporcional al cuadrado de su superficie (15); si la de un mirlitón es circular y de un diámetro aproximado de 2 cm., y la del *dolio* fuese también circular y con un diámetro de unos 30 cm., realizando los cálculos pertinentes comprobamos que, a la hipotética membrana del *dolio*, llegaría una intensidad 225 veces menor que en el caso del mirlitón. Dicho de otra forma: si realmente éste fuese un membranófono, es imposible lo-

grar con el canto la intensidad sonora necesaria para hacer vibrar una membrana del tamaño de las que tendría el *dolio*, algo que, por otra parte, hemos comprobado empíricamente.

Del segundo tipo de mirlitón no poseemos datos: no sabemos si realmente existió en el pasado o si, por el contrario, es una creación reciente; por su gran intensidad sonora hoy en día es utilizado para crear ambiente y animar determinados eventos deportivos. Se trata de un membranófono soplado formado por dos piezas que se insertan muy ajustadamente una en otra, la exterior con un orificio por el que se insufla el aire. Este “instrumento” sólo suena si el extremo opuesto al de la membrana está abierto, algo que no sucede en ninguna de las representaciones del *dolio*. Se podría objetar que el escultor no ha tenido interés en ahuecar la piedra para mostrar dicha abertura, pero esta razón no es válida ya que en Rebón (Pontevedra), encontramos un *dolio* (sin ningún extremo abierto) muy cerca de un músico haciendo sonar un cuerno que sí ha sido ahuecado (Lám. XIII y XIV); es lógico pensar que, si el escultor no quisiera ahuecar la piedra, no lo habría hecho en ningún caso. Por todo ello, debemos afirmar que el *dolio* no es un instrumento membranófono sino un claro y evidente aerófono.

DESCRIPCIÓN FÍSICA DEL INSTRUMENTO

A partir de la observación de todos los ejemplos localizados en las construcciones románicas estudiadas, podemos decir que el *dolio* está formado por un cuerpo de gran tamaño y un pico dispuesto perpendicularmente. El cuerpo, visto de frente, pudiera parecer casi cilíndrico; sin embargo, cuando la representación permite su observación lateral, comprobamos que suele ser elíptico (en una ocasión, prismático con laterales y aristas redondeadas). Presenta, en la parte superior, una pieza que actúa a modo de pico o boquilla y que, probablemente, contaría con un bisel posterior encargado de producir el sonido aunque, a veces, observando la disposición de la boca del músico que lo hace sonar, no puede descartarse que el soplo fuese directo, semejante al realizado en las flautas de Pan o siringas populares. Todos los ejemplos analizados tienen cerca de los laterales unos aros de refuerzo que servirían para mantener la estructura física del instrumento y alguno de ellos posee en la zona central diversos motivos, (hendiduras o círculos), presumiblemente con valor ornamental.

En cuanto a su tamaño, casi todos son grandes: extrapolando las dimensiones de la talla a un tamaño real, podríamos hablar de entre 45 y 50 cm. de longitud, un diámetro mayor (altura,

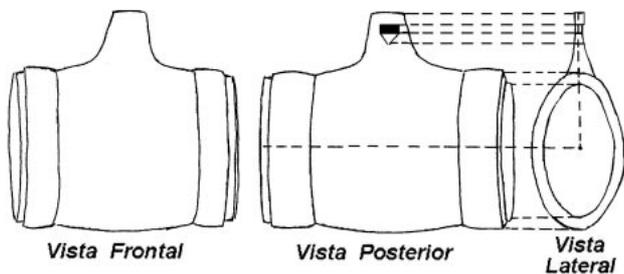


Lám. III: Dolio de Miñón; vista lateral.
(Archivo fotográfico del autor).

sin el pico) de unos 30 cm., y un diámetro menor (grosor) de 15 a 20 cm. excepto los que aparecen representados en la iglesia de Santiago (A Coruña) y en la de Santa María (Esposende, Orense) notablemente más reducidos.

POSIBILIDADES MUSICALES

Debemos decir que, aunque nunca tendremos la certeza absoluta de cuál era su sonoridad, su representación nos puede proporcionar pistas bastante significativas al respecto: la inexistencia de orificios modificadores del sonido nos permite intuir que, probablemente, produciría una única nota y de tono grave, dado el tamaño del instrumento. Siendo utilizada a modo de bordón o nota pedal, ornamentaría las melodías realiza-



Lám. IV: Hipotética reconstrucción de un dolio.
(Archivo del autor).

das por otros cordófonos o aerófonos a los que habitualmente acompaña, produciendo un tipo de polifonía primitiva, técnica que, en estos siglos, estaba en pleno auge.

En cuanto a la disposición para su uso, todos los músicos aparecen sentados, con el *dolio* apoyado sobre sus rodillas y sujetándolo por su parte inferior (aunque en otras ocasiones se sujeta por el pico).

ÁMBITO GEOGRÁFICO Y CRONOLÓGICO

Dejando abierta la posibilidad de que la aparición de nuevos ejemplos pueda modificar en un futuro las siguientes conclusiones, hay que decir que, de el análisis de las fuentes, se deduce que el *dolio* tuvo un ámbito de difusión restringido al cuadrante noroccidental de la Península Ibérica: el límite oriental se situaría en la actual provincia de Burgos y el occidental, en La Coruña. Enumerándolos de este a oeste, los ejemplos localizados se encuentran en las siguientes poblaciones:

Burgos:

- Monasterio de Rodilla; (canecillo; ermita de Nuestra Señora del Valle).
- Miñón; (arquivolta; iglesia de San Pedro).
- Escalada; (arquivolta; iglesia de Santa María).

Palencia:

- Moarves de Ojeda; (capitel de la portada; iglesia de San Pedro).

Lugo:

- Lousada; (canecillo; ermita de San Román).
- Lugo; (canecillo; capilla del Pilar; catedral).

Orense:

- Esposende; (canecillo; iglesia de Santa María).
- Serantes; (canecillo; iglesia de Santo Tomé).

Pontevedra:

- Bembrive; (canecillo; iglesia de Santiago).
- Moaña; (canecillo; iglesia de San Martiño).
- Rebón; (canecillo; iglesia de San Pedro).

La Coruña:

- La Coruña; (canecillo; iglesia de Santiago).

En lo que respecta a la situación cronológica, todas las representaciones se hallan en edificaciones erigidas, aproximadamente, en la segunda mitad del siglo XII, lo que nos permite afirmar que el *dolio* fue un instrumento de vida efímera; ello vendría confirmado por la inexistencia de referencias al mismo en fuentes plásticas o literarias inmediatamente anteriores o posteriores a este momento. Otra cuestión interesante sería la referida a la posible causa de su desaparición; la

respuesta, sin duda, hay que buscarla en la importancia creciente de instrumentos técnicamente más avanzados, como la gaita o el organistrum (derivado posteriormente en la zanfoña) que, al tener posibilidades protopolifónicas, harían inútil e innecesaria la recurrencia al *dolio* para realizar notas pedales o bordonas, provocando su declive y rápido abandono.

BREVE DESCRIPCIÓN

Monasterio de Rodilla

En las afueras de este pequeño pueblo, situado a poco más de veinte kilómetros de Burgos, se halla la ermita de Nuestra Señora del Valle, una edificación sobria que llama la atención por su perfecto estado de conservación así como por su estilo absolutamente unitario. Estilísticamente puede determinarse con bastante exactitud la fecha de su construcción: la escultura y los arcos torales apuntados indican que debió levantarse en la segunda mitad del siglo XII (16).



Lám. V: Giga, *dolio* y rota en Monasterio de Rodilla. (Archivo fotográfico del autor).

Desde el punto de vista organológico, nuestro interés se centra en el conjunto de canecillos que sustentan el alero del ábside, entre los que podemos distinguir un tocador de giga, un animal con una rota colgada al cuello y un tercero que representa un músico con un *dolio* (17) de cuerpo elíptico y los característicos aros de refuerzo. De ambigua significación, podríamos estar frente a la típica escena juglaresca con músicos y animales amaestrados, o a la alusión de la música vacía y vana.

Miñón

A orillas del río Urbel, a escasos 19 kilómetros de Burgos, está situado Miñón cuya iglesia parroquial se encuentra bajo la advocación de San Pedro. Su portada, de finales del XII o comienzos de la siguiente centuria (18), posee una gran riqueza escultórica: la archivolta interna se decora con doce medallones en los que son apreciables tres

signos zodiacales (leo, virgo y sagitario); la central está ocupada por un grueso zigzag en cuya clave se cobija un ave, mientras que, en la externa, hay dieciocho figuras, algunas con instrumentos musicales, consideradas por algunos estudiosos, reminiscencias de los ancianos apocalípticos (19), opinión que no compartimos en absoluto: la aparición de contorsionistas nos permite hablar de una escena juglaresca, semejante a otras (Uncastillo, Ucelle, Trasalba, etc.) que nos hablan de la *jocunditas* medieval (20). Junto con diversos cordófonos, encontramos una siringa en forma de balsa y un *dolio*, sin duda, uno de los más precisos y realistas en cuanto a su representación, tal y como se puede apreciar en las láminas II y III.

Escalada

En el valle de Sedano, se encuentra la población de Escalada, cuya iglesia parroquial conserva de época románica una rica portada abocinada formada por seis arquivoltas; la interior, con decoración figurada, presenta un tema muy frecuente en la zona: los Ancianos apocalípticos con algunos instrumentos musicales. Podemos distinguir los contornos de una fídula, una campana, un instrumento de viento y un *dolio* del que, a pesar de la erosión, todavía se aprecia el cuerpo con los aros de refuerzo de los extremos.



Lám. VI: *Dolio* de Escalada. (Archivo fotográfico del autor).

Moarves de Ojeda

La iglesia románica original de San Pedro (Moarves de Ojeda), de finales del S. XII, fue reemplazada por otra gótica y de la primitiva sólo queda la fachada meridional; llama la atención por la estrecha relación que guarda con la de San Salvador de Carrión de los Condes, aunque los especialistas no se ponen de acuerdo en determinar si la primera sirvió como modelo a la de Moarves

(21) o si sucede justamente al contrario (22). La puerta está formada por un arco con cinco arquivoltas que descansan sobre capiteles de rica factura; destacan los de la izquierda donde, entre otros temas figurados, podemos observar una escena musical con instrumentistas y danzarinas. Los instrumentos representados son una fídula “en ocho”, un arpa salterio y un *dolio* (23); éste es más plano que los anteriores y posee un pico o bisel mucho más desarrollado, aunque lo que más llama la atención es el hecho de que el intérprete se encuentra con la boca abierta, en actitud de tomar aire o soplar. Es sostenido por su base y cuenta con los característicos aros de refuerzo así como con incisiones centrales a modo de motivos ornamentales.



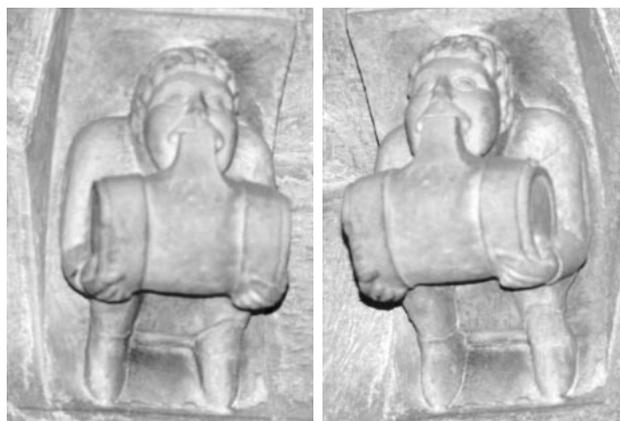
Lám. VII: Dolio de Moarves de Ojeda.
(Archivo fotográfico del autor).

Lousada

Lousada es una aldea, situada al norte de Sarria (Lugo), donde se encuentra la iglesia de San Román, conocida en el lugar como la capilla de San Román. Presenta una estructura sencilla con una sola nave rectangular con cubierta a dos aguas y ábside semicircular en cuyo exterior se sitúan diez canecillos de granito. Los dos colocados sobre la ventana central representan sendos músicos con sus instrumentos: una alboka y un *dolio*, de características semejantes a los ya descritos aunque muy deteriorado por la erosión.

Lugo

Tras sucesivas edificaciones, la primera documentada en el S. VIII, el obispo Pedro III (1114–1133) encargó en 1129 el proyecto de un nuevo templo al maestro Raimundo de Monforte, proyecto que no se concluyó por la muerte de éste. De la fábrica románica original sólo queda la puerta exterior septentrional, con tres arquivoltas y dintel bilobulado donde se sitúa un espléndido pantocrátor inserto en una mandorla de la que cuelga un pinjante con la Última Cena, y la puerta abierta en el tercer tramo de la nave norte, originalmente de entrada, aunque hoy sirve de comunicación con la capilla del Pilar. Sobre la misma hay un pequeño tejeroz, con el típico taqueado jaqués, sustentado por cinco canecillos con una característica escena de juglaría; de izquierda a derecha podemos observar a un contorsionista, un músico con rota (arpa salterio), un personaje central con una actitud poco definida, un músico con un *dolio* (24) y un espinario, aunque no faltan estudiosos que, en ambos instrumentos, creen ver un salterio y la alusión al vicio de la bebida (25). El hecho de que estas pequeñas esculturas quedasen en el interior del templo ha favorecido su conservación, lo que permite contemplar el *dolio* con todo detalle.



Lám. VIII: Dolio de Lugo. (Archivo fotográfico del autor).

Esposende

A pocos kilómetros de la capital orensana, en la comarca del Ribeiro, se localiza la pequeña villa de Esposende; de su antigua importancia dan fe un señorial pazo del siglo XVII y tres iglesias, una de las cuales, la dedicada a Santa María, es románica. A pesar de haber sufrido numerosas modificaciones, mantiene en el exterior una interesante colección de canecillos entre los que abundan los de contenido erótico y musical. En el alero del lado norte podemos contemplar una escena popular o juglaresca, en la que intervienen dos personajes con una gaita, otro con una flauta vertical y un cuarto, itifálico, con un *dolio* (26) bastante afectado por la erosión y de tamaño más reducido que todos los vistos anteriormente.



Lám. IX: Dolio de Esposende. (Archivo fotográfico del autor).

Serantes

Al noroeste de Orense, se encuentra Serantes, pequeña población que cuenta con una iglesia puesta bajo la advocación de Santo Tomás. En su sencilla estructura destaca la portada con un bello tímpano alrededor del cual encontramos una inscripción en la que puede leerse: *Fundata est sub era MCCVIII* (año 1170) (27), fecha que, probablemente haga referencia al inicio de las obras aunque no a lo que nos ha llegado de la misma (28). Para nuestro estudio resulta interesante uno de los canecillos de la puerta occidental, el segundo empezando por la derecha, en el que podemos ver a un personaje sentado que sostiene sobre sus piernas un *dolio* (29) con los característicos aros de refuerzo, cuya particularidad más reseñable es su cuerpo completamente cilíndrico.



Lám. X: Dolio de Serantes. (Archivo fotográfico del autor).

Bembrive

Situado en el término municipal de Vigo, podemos decir que Bembrive hoy es un barrio de esta importante ciudad. Al contrario de lo sucedido con numerosos templos, su iglesia, dedicada a Santiago, ha llegado hasta nuestros días con escasos añadidos y modificaciones posteriores, lo que nos permite observar, prácticamente íntegra, su fábrica original. Gracias a varias inscripciones del interior sabemos que su construcción fue iniciada por el maestro Arias en el 1185 y concluida por el maestro Rodrigo a la muerte de aquél, y que su consagración se llevó a cabo en 1223 (30) siendo abad un tal Martín. La mayor parte de la decoración escultórica se concentra en el exterior y está formada por una rica colección de canecillos; entre ellos podemos encontrar varios motivos musicales: un tocador de fídula, otro con un instrumento de viento cuyo erosionado estado imposibilita su identificación, un arpista y el ya co-

nocido *dolio* (31), completándose la escena con un contorsionista, lo que nos permite hablar de una clara referencia al mundo de la juglaría.



Lám. XI: Dolio de Bembrive. (Archivo fotográfico del autor).

Moaña

Asentada en la península del Morrazo, frente a Vigo, se encuentra la pequeña iglesia de San Martín de Moaña, de construcción tardía (las primeras noticias documentales datan de 1237) (32) y muy modificada posteriormente ya que, en el XVIII, la primitiva cabecera románica fue substituida por un conjunto de capillas rectangulares (33). Su planta es de cruz latina con una sola nave y tres puertas con abundante decoración historiada y vegetal; sin embargo, lo que interesa para nuestro estudio se halla en los canecillos que recorren todo el alero; allí podemos ver, junto a contorsionistas y animales, dos músicos con fídulas

(uno bajo el tejazoz de la puerta occidental y otro en el muro sur), una pareja con aerófonos y otro con un *dolio* (34) semejante a todos los anteriores (tamaño, aros de refuerzo, pico...) aunque en muy deficiente estado de conservación.



Lám. XII: Dolio de Moaña. (Archivo fotográfico del autor).

Rebón

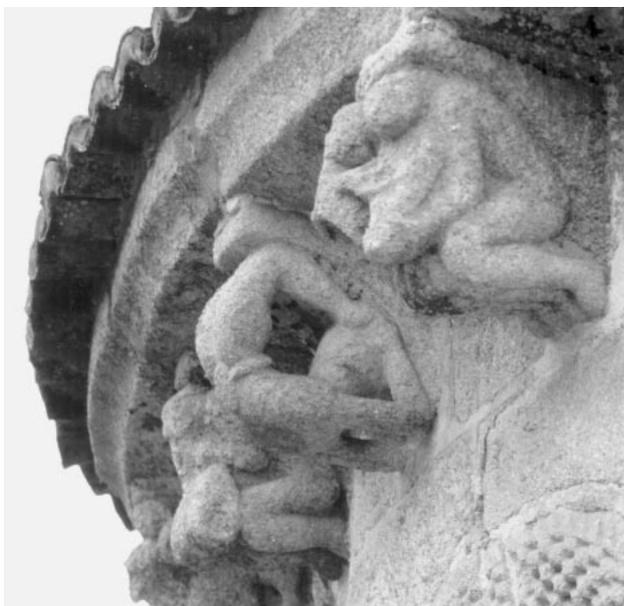
La parroquia de Rebón pertenece al ayuntamiento de Moraña (Pontevedra); allí podemos acercarnos a la iglesia de San Pedro, obra del último tercio del siglo XII (35) que, tras las reformas del siglo XIX efectuadas en la nave y la portada principal, sólo conserva intacta su cabecera románica. Aunque en el interior podemos observar interesantes muestras de ornamentación escultórica nuestra atención se centra en la variada "colección" de canecillos situados bajo el alero absidial; concretamente podemos ver uno con dos

músicos (fídula y cuerno) y otro con el ya familiar *dolio* (36); como viene siendo frecuente, entre ambos aparece representado un contorsionista, lo que nos permite hablar de una escena juglaresca. También es interesante el cinturón que éste lleva, visto en otros templos, y que volveremos a encontrarlo en los canecillos cántabros, pudiéndose afirmar que estamos frente a obras de talleres de canteros y escultores ambulantes (37).



Lám. XIII: Dolio de Rebón. (Archivo fotográfico del autor).

Estructuralmente este *dolio* es muy importante ya que, aunque su visión frontal pudiese hacer pensar en un cuerpo cilíndrico, observado lateralmente se puede comprobar que posee una sección prismática o casi triangular, una de las causas funcionales que imposibilitarían que este objeto fuese un verdadero tonel.



Lám. XIV: Vista lateral del dolio de Rebón. (Archivo fotográfico del autor).

La Coruña

En la ciudad herculina, la iglesia parroquial de Santiago fue considerada, desde tiempos remotos,

como la más antigua y significativa (38), a pesar de lo cual no tenemos referencias demasiado precisas respecto a su edificación. Sea como fuere, en la actualidad es un templo muy modificado por sucesivas reformas llevadas a cabo a lo largo de los siglos XVI, XVII, XIX y XX, así como por las obras de cuasi-reconstrucción efectuadas tras el incendio de 1779 (39). De las tres portadas, la genuinamente románica es la septentrional, mientras que las dos restantes ya plantean avances estéticos y estructurales; también se percibe claramente el sabor románico en el ábside y sus canecillos, entre los que podemos observar toda una serie de contorsionistas y el ya habitual *dolio* (40). Aunque es semejante a todos los que hemos visto hasta aquí (elíptico y con aros de refuerzo laterales), sin embargo se diferencia de todos ellos por su tamaño, mucho menor, y por el pico ligeramen-



Lám. XV: Dolio de La Coruña. (Archivo fotográfico del autor).

te curvado; si ello no obedeciese a la adaptación al marco o a algún capricho del escultor, deberíamos pensar que produciría un sonido bastante más agudo. Otro detalle reseñable es que, a juzgar por los grandes pendientes que adornan las orejas del personaje, está siendo utilizado por una mujer, quién sabe si, tal vez, una juglaresa.

CONCLUSIONES

– A la vista de las fuentes escultóricas localizadas y aportadas en este artículo, debemos pensar que el *dolio* fue un instrumento musical utilizado en un periodo muy breve correspondiente a la segunda mitad del S. XII y comienzos del XIII.

– A juzgar por la situación de las fuentes, podemos afirmar que su uso fue habitual en el cuadrante noroccidental de la Península Ibérica, especialmente en territorio gallego (de los doce ejemplos hallados, ocho están en alguna de las cuatro provincias gallegas).

– Sin duda, se trataría de un aerófono de tono grave y poca variedad sonora cuya función sería la de enriquecer las melodías realizadas por otros instrumentos, con los que habitualmente es representado, mediante notas pedales, lográndose en conjunto una primitiva polifonía.

– A partir del contenido iconográfico de las escenas en las que aparece el *dolio*, (casi todas ellas juglarescas), es muy probable que se tratase de un instrumento utilizado en ámbitos populares; el hecho de que en una ocasión aparezca en un contexto apocalíptico (Escalada, Burgos), no será más que la evidencia de un cierto relajamiento iconográfico, el mismo que permitirá introducir en las arquivoltas de las iglesias una muestra de los oficios más representativos del momento (Carrión de los Condes, Palencia) o, incluso, verdaderas fiestas juglarescas (Uncastillo, Zaragoza).

– La causa probable de la desaparición del *dolio* sería el desarrollo de otros instrumentos de técnica más evolucionada que ya contaban con posibilidades polifónicas rudimentarias, como la gaita, la alboka o el organistrum.

NOTAS

(1) Dolio (del lat. *dolium-ii*: tonel), es el nombre que el autor del artículo propone para este aerófono recién “descubierto” y que, a lo largo de su tesis (*Los Instrumentos Musicales en el Románico Jacobeo: estudio organológico, evolutivo y artístico-simbólico*), denominó convencionalmente “tonel” por su semejanza física con dicho objeto.

(2) BANGO TORVISO, I.: “Edificios e imágenes medievales” en *Historia de España*, n.º 14, Madrid. Historia 16, 1995, p. 132.

(3) DAVY, M.: *Iniciación a la simbología románica. El siglo XII*, Madrid, Akal, 1996, p. 180.

(4) SCHAPIRO, M.: *Estudios sobre el románico*, Madrid, Alianza, 1984, p. 39.

(5) RUIZ MONTEJO, I.: “Iconografía y cultura popular en la Edad Media: la iglesia de Ventosilla (Segovia)”, *Fragmentos*, n.º 10, 1987, p. 56.

(6) *Gen.* 3, 13 y ss

(7) En el Pórtico de la Gloria de la catedral compostelana, la gula es penada con el castigo de comer una empanada de gran tamaño.

(8) LOJENDIO, L. M. y RODRÍGUEZ, A.: *La España románica, Vol. 1: Castilla/1*, Madrid, Ed. Encuentro, 1989, p. 366.

(9) Algo semejante sucede en la portada de la iglesia de Moradillo de Sedano: entre los instrumentos que sostienen los Ancianos apocalípticos podemos ver una siringa o Flauta de Pan.

(10) PORRAS ROBLES, F.: *Los Instrumentos Musicales en el Románico Jacobeo: estudio organológico, evolutivo y artístico-simbólico*, Tesis doctoral (inédita), Madrid, UNED, 2006, p. 281.

(11) No olvidemos que, hasta hace poco tiempo, los toneles se trasladaban de un lugar a otro haciéndolos rodar sobre el suelo.

(12) HERNANDO GARRIDO, J. L.: “¿Bebedores o músicos del demonio?”, *Sautuola VI: Estudios en homenaje al Dr. Miguel García Guinea*, 1999, n.º 6, pp. 573-587.

(13) PEREZ, M.: *Diccionario de la música y los músicos*, vol. 2, Madrid, Istmo, 1985, p. 340. Véase también SACHS, C.: *Musicología comparada: la música de las culturas exóticas*, Buenos Aires, EUDEBA, 1966, p. 24.

(14) De las probables medidas del *dolio* se hablará en el siguiente apartado.

(15) CALVO-MANZANO RUIZ, A.: *Lecciones de Acústica*, 1982, p. 81.

(16) LOJENDIO, L. M. y RODRÍGUEZ, A.: *Op. cit.*, p. 306.

(17) PORRAS ROBLES, F.: *Op. cit.*, p. 395.

(18) RIBERA, J. (coordinador): *Catálogo monumental de Castilla y León. Bienes inmuebles declarados. Vol. 1: Ávila, Burgos, León y Palencia. Salamanca*, Junta de Castilla y León, Consejería de Turismo, 1995, p. 235.

(19) LOJENDIO, L. M. y RODRÍGUEZ, A.: *Op. cit.*, p. 365.

(20) PORRAS ROBLES, F.: *Op. cit.*, p. 397.

(21) LOJENDIO, L. M. y RODRÍGUEZ, A.: *Op. cit.*, p. 378.

(22) ALONSO ORTEGA, J. L.: *El Románico en el norte de Castilla y León*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar Social, 1990, p. 50.

(23) PORRAS ROBLES, F.: *Op. cit.*, p. 383.

(24) *Ibidem*, p. 267.

(25) YZQUIERDO PERRÍN, R.: “Escenas de juglaría en el románico de Galicia”, en *O Camiño Inglés e as rutas atlánticas de*

peregrinación a Compostela, Leira López, J. (director), A Coruña, Universidade da Coruña, 1997, p. 76.

(26) PORRAS ROBLES, F.: *Op. cit.*, p. 301.

(27) PÉREZ NEGREIRA, M. (directora): *Galicia. Arte Medieval (I)*, A Coruña, Hércules de Ediciones, S. A. 1993, p. 281.

(28) *Ibidem*, p. 281; véase también CHAMOSO, M., GONZÁLEZ, V. y REGAL, B.: *La España Románica, Vol. 2: Galicia*, Madrid, Ed. Encuentro, 1989, p. 413.

(29) PORRAS ROBLES, F.: *Op. cit.*, p. 304.

(30) SÁ BRAVO, H.: *Rutas del Románico en la provincia de Pontevedra*, Vigo, Caja Rural de Pontevedra, 1978, pp. 313 y 314.

(31) PORRAS ROBLES, F.: *Op. cit.*, p. 275.

(32) BANGO TORVISO, I.: *Arquitectura románica en Pontevedra*, La Coruña, Fund. Barrié de la Maza, 1979, p. 186.

(33) SÁ BRAVO, H.: *Op. cit.*, p. 173

(34) PORRAS ROBLES, F.: *Op. cit.*, p. 277.

(35) BANGO TORVISO, I.: *Op. cit.*, p. 199.

(36) PORRAS ROBLES, F.: *Op. cit.*, p. 281.

(37) *Ibidem*, p. 342

(38) BARRAL RIVADULLA, D.: *La Coruña en los siglos XIII al XV*, La Coruña, Fund. Barrié de la Maza, 1998, p. 160.

(39) *Ibidem*, p. 165 y ss

(40) PORRAS ROBLES, F.: *Op. cit.*, p. 317.

BIBLIOGRAFÍA.

ALONSO ORTEGA, J. L.: *El Románico en el norte de Castilla y León*, Salamanca: Junta de Castilla y León, Consejería de Cultura y Bienestar social, 1990.

BANGO TORVISO, I.: "Edificios e imágenes medievales" en *Historia de España*, nº 14, Madrid, Historia 16, 1995.

– *Arquitectura románica en Pontevedra*, La Coruña, Fund. Barrié de la Maza, 1979.

BARRAL RIVADULLA, D.: *La Coruña en los siglos XIII al XV*, La Coruña, Fund. Barrié de la Maza, 1998.

CHAMOSO, M., GONZÁLEZ, V. y REGAL, B.: *La España Románica, Vol. 2: Galicia*, Madrid, Encuentro, 1989.

DAVY, M.: *Iniciación a la simbología románica. El siglo XII*, Madrid, Akal, 1996.

Génesis

LOJENDIO, L. M. y RODRÍGUEZ, A.: *La España románica, Vol. 1: Castilla/1*, Madrid, Encuentro, 1989.

PÉREZ NEGREIRA, M. (directora): *Galicia. Arte Medieval (I)*, A Coruña, Hércules de Ediciones, S. A., 1993.

PORRAS ROBLES, F.: *Los Instrumentos Musicales en el Románico Jacobeo: estudio organológico, evolutivo y artístico-simbólico*, Tesis doctoral (inédita), Madrid, UNED, 2006.

RIBERA, J. (coordinador): *Catálogo monumental de Castilla y León. Bienes inmuebles declarados. Vol. 1: Ávila, Burgos, León y Palencia*, Salamanca, Junta de Castilla y León, Consejería de Turismo, 1995.

RUIZ MONTEJO, I.: "Iconografía y cultura popular en la Edad Media: la iglesia de Ventosilla (Segovia)", *Fragmentos*, nº 10, 1987.

SÁ BRAVO, H.: *Rutas del Románico en la provincia de Pontevedra*, Vigo, Caja Rural de Pontevedra, 1978.

SCHAPIRO, M.: *Estudios sobre el románico*, Madrid, Alianza, 1984.

YZQUIERDO PERRÍN, R.: "Escenas de juglaría en el románico de Galicia", en *O Camiño Inglés e as rutas atlánticas de peregrinación a Compostela*, Leira López, J. (director), A Coruña, Universidade da Coruña, 1997.



EL MES DE MARZO EN EL FOLKLORE METEOROLÓGICO LEONÉS

Francisco Javier Rúa Aller

Astronómicamente, a mediados de marzo comienza la primavera; pero este mes, lejos de mostrarse de temple moderado, tiene un carácter tan propio y peculiar desde el punto de vista meteorológico, que incluso ha dado lugar al verbo *marcear*, el cual, según el Diccionario de la Lengua Española, significa, en su segunda acepción “hacer tiempo propio del mes de marzo”. Un tiempo que es muy variado en la expresión de toda clase de meteoros: temperatura, precipitaciones y vientos, observando grandes contrastes entre el frío y el calor. Estas características del mes fueron recogidas por las gentes leonesas, al igual que las de otras partes de España, en un conjunto de refranes, vocablos y creencias, de las cuales ofrezco algunos ejemplos a continuación.

El carácter variable de este mes se expresa en sentencias como las siguientes: “*Marzo, marceador, un día malo y otro peor*”, “*Marzo marzán, pola mañá cara de rosa e pola tarde cara de can*” (El Bierzo); o en retahilas más generales que incluyen a marzo dentro del conjunto de los meses del año:

*“Enero friolero;
Febrero, poco menos;
Marzo, falso;
Abril, espigamil;
Mayo, granayo y guapo;
.....”*

*“Xaneiro xabreiro,
febreiro esmuriceiro,
marzo aíroso,
abril chuvinoso,
sacan a maio florido y hermoso;
San Xoan claro,
Santa Mariña dalle ca fouciña,
agosto dalle con xostro,
septiembre come e vende”.*

Las cuales proceden también de varias localidades bercianas.

En Los Argüellos, se dice que el mes de marzo es *asproso* (duro, áspero e inclemente) y es que el frío presente en los meses invernales puede extenderse también al comienzo de la primavera, como lo prueban los siguientes datos de temperaturas medias para el mes de marzo en la ciudad de León: 5,9 °C (1885); 7,6 °C (1938–1960); 6,6 °C

(1961–1990), siendo este último dato (6,6 °C) la media más baja de España para este mes en dicho período de tiempo.

Los días agradables pueden alternar con otros de frío y fuertes heladas, conociéndose estos cambios bruscos de temperatura con la expresión tan gráfica de “*marzo vuelve el rabo*” o similares como estas recogidas en El Bierzo, donde también encontramos un efecto de estos enfriamientos bruscos, en que abundaremos posteriormente, como es la muerte de ovejas o corderos: “*Si marzo ven o revés, nin deixa pastor nin res*”; “*Si marzo volve o rabo, adios teu ganado*” y “*Cuando marzo volve o rabo, non deixa ovellas con pelexo, nin pastor dezamarrao*”. En la comarca gordonesa lo expresan como “*Cuando marzo enrisca el rabo, tiempo del diablo*”. Y es que se puede pasar frío, incluso dentro de las viviendas, tal y como señala este dicho maragato: “*Aires de marzo, cubren las damas en su palacio*”.



El tiempo meteorológico de marzo es muy variado en la expresión de todo tipo de meteoros: temperatura, humedad atmosférica, precipitaciones y vientos. (Foto: J. Rúa)

Prescindiendo de estos retrocesos de temperatura de ciertos días, el temple del ambiente ya es grato y placentero, y si el cielo se mantiene despejado, el Sol puede brillar incluso con fuerza, calentando en ocasiones demasiado y llegando a ser molesto: “*En marzo pega o sol con mazo*” (León), resultando perjudicial para la salud, como lo in-

dicen estos refranes del Bierzo oeste-suroeste: “*Sol de marzo mata a dama no palacio*”, (El Bierzo), “*Si teís fillas que casar, do sol de marzo as de guardar*” y “*Sol de marzo, mata como un rayo*”. Los síntomas de calor primaverales de este mes se pueden expresar como: “*En marzo, rapá descalzo*” (La Cepeda), o con extensión al mes siguiente: “*En marzo el niño descalzo, en abril la vieja quita el mandil*” (Santibáñez de la Isla).

En general, en la primavera, no puede faltar el tiempo cambiante, y si no lo hace al principio de la estación (en marzo), lo hará al medio (abril) o al final (mayo). Por eso se dice, no sólo en León, sino en toda España: “*Cuando marzo mayea, mayo marcea*”, o bien “*Si marzo no marcea, abril abrelea*” y “*Si marzo no marcisquea, para abril y mayo queda*”; una variación que se manifiesta también en el comportamiento de ciertos animales: “*La rana que en marzo canta, viene abril que la acallanta*”.

MARZO Y EL PASTOR

Una forma tradicional de reflejar los cambios bruscos de temperatura del mes de marzo, con sus funestas consecuencias para el ganado lanar, es mediante el diálogo que mantienen dos interlocutores: por un lado el pastor o pastora que, en tono de burla, despidió al mes porque cree haber salvado su rebaño, al conservarlo entero una vez que ha finalizado marzo (o febrero, según otras versiones) y, por otra parte, uno de estos meses que le pide unos días más de frío al mes que le sigue para castigar al insolente pastor.

La tradición se extiende por toda Europa y así, entre los agricultores del Mediodía de Francia, existía la creencia de que en los tres últimos días de febrero y los tres primeros de marzo siempre ocurría un descenso termométrico notable, lo cual explicaban por medio de una leyenda, en la que una anciana que guardaba sus ovejas llegó a burlarse del mes de febrero porque ya daba por terminado el invierno; pero febrero se molestó por esta burla y le pidió unos días a marzo para continuar el tiempo frío y malo, con lo que las heladas no dejaron una hebra de hierba en el campo y todas las ovejas murieron, dejando a la vieja con el mayor desconsuelo. Entonces, la anciana pastora compró vacas, animales de mayor resistencia, que llegaron sin problema a finales de marzo, con lo que se burló de este mes y marzo, herido en su amor propio, pidió prestados unos días a abril y, a primeros de este mes, se sucedieron unas heladas que destruyeron la hierba de los prados y toda clase de plantas, dejando a la vieja sin vacas. Desde entonces, en esa zona de

Francia se llama a los tres últimos días de marzo y los cuatro primeros de abril, *Li Vaqueirieu*.

Historias similares existen en muchos lugares de España (Galicia, Andalucía, Castilla, Cataluña), en las cuales, los temporales de agua y frío acaban con ovejas y corderos, ya debilitados por el invierno. En León se han recogido los diálogos del pastor y marzo en varios lugares (El Bierzo, La Cepeda, Maragatería, Sajambre, Ribera del Orbigo y la Valdería). Esta es la versión de Sajambre:

“Vete con Dios, Jebrero, que acá me dejas el mi payar entero, el mi queso cogotudo y el mi cabrito cornudo; con dos días que me quedan y dos que me dará mi hermano, tengo jacete andar con los pilleyos en llombo y los piquetes en mano”.

Esta otra, pertenece al folklore de San Justo de la Vega:

*“Ah marzo, rabudo,
con tus días treinta y uno
ya te marchas,
y no te llevas ninguno.*

Contesta marzo:

*“Ah pícaro pastor, ¿Aún te quedas alabando?
Con un día que tengo yo
y dos que me dé mi hermano
te tengo de hacer andar
con los pellejos a cuestras
y las encerras en la mano”.*

Lo cierto es que, como indicábamos, los animales ya llegaban debilitados al mes de marzo, tras el invierno, como indica este refrán maragato, que se repite por otras zonas de León: “*Enero se lleva el sebo, febrero la pulpa y luego llega marzo y paga la culpa*” y, si además eran rapados en este primer mes de la primavera, parecería algo normal que las ovejas no pudieran resistir estos aguijonazos del frío de comienzos de marzo o de los primeros días de abril. Por eso se decía en El Bierzo: “*Si quieres ovellas mil, rapa en abril; si quieres ovellas catro, rapa en marzo*”.

HELADAS DE PRIMAVERA

En los meses de primavera la temperatura del aire puede bajar de 0 °C en zonas del interior, como León, por lo que hay días en que las heladas son tan fuertes como las del invierno, provocando graves daños a la agricultura. Y es que no siempre se cumple, por desgracia, el refrán que indica que las heladas no son de temer después del 25 de marzo (fiesta de la Encarnación del Señor), pues: “*Por la Encarnación, los últimos hielos pon*”; con esta versión berciana: “*Arbolños que estades en flor, librairos de Encarnación*”.

A diferencia de las heladas blancas, estas heladas primaverales son de las denominadas negras, ya que el estado de agitación en la que se suele encontrar la atmósfera no permite la formación de escarcha. En las heladas *negras* se produce una congelación del agua contenida en las plantas que da lugar a un color negro en los tejidos vegetales, resultando funestas para las plantas, y de recuerdo imborrable y doloroso para los agricultores, tal y como nos comentaban en Valencia de Don Juan: “*Son las peores, ocurren cuando ha helado mucho durante el día y no hay humedad que forme hielo por la noche; por la mañana se dice que ha habido una helada negra*”.



No siempre se cumple que las heladas desaparezcan después del 25 de marzo (fiesta de la Encarnación del Señor). (Foto: E. Redondo)

A estas heladas primaverales se refieren los siguientes refranes, algunos muy populares en toda España, y recogidos en Santibáñez de la Isla: “*Si hiela por Santa Engracia (16 de abril), la viña se desgracia*”, “*Abril tiene cara de beato y uñas de gato*” (ya que en este mes son muy frecuentes las fuertes heladas nocturnas, después de días de calor); “*Puede helar hasta el diez, alguna que otra vez*” (se refiere al diez de mayo). Otras heladas temidas en León son las del mes de mayo, como las que se producen el día de Santa Quiteria (22 de mayo) y el de San Urbano (25 de mayo), que pueden acabar con los cultivos recién sembrados en los huertos.

Otras heladas frecuentes en primavera son *las de evaporación*, que ocurren cuando la superficie terrestre y las plantas están recubiertas de agua de lluvia o de rocío y la temperatura apenas sobrepasa los 0 °C. Tienen lugar después del amanecer, cuando el Sol evapora el rocío que recubre las plantas. En este caso es frecuente que se hielen las flores y los frutos recién formados en la parte de los árboles que está orientada al Este. Quizá, por ello,

se tema a los rocíos de abril en varias partes de León, y lo manifiesten con estas expresiones:

“*El que quiera tener ovejas mil, librelas de las heladas de marzo y de los orbajos (rocíos) de abril*” (dicho que se oye en el Valle del Silencio).

“*Y aún peores que el lobo,
que nos las mata callando,
son las nieblas y el rocío,
que caen en abril y mayo*”

(estrofa de una pastorada navideña de La Cepeda).

Revisando los vocabularios leoneses, encontramos algunos términos relacionados con las heladas primaverales y su efecto sobre las plantas. Así, en Prioro y Tierra de la Reina se emplea el localismo *arriscarse* por estropearse la hierba en primavera, a causa de una helada que llegó después de haberla segado. En La Cepeda existe el localismo *trecharse*, para indicar estropearse los vegetales por el paso del tiempo o por las heladas. *Atrecharse* en Villacidayo es quedarse arrugada la fruta por causa de las heladas, cuando aún permanecen en el árbol. En la Valdería se decía que algún objeto estaba *enturanao* por estar helado o duro a causa del hielo; es decir que *enturonar* es helarse o endurecerse un objeto mojado a causa del hielo, aplicándose sobre todo a la ropa que se deja colgada a secar en invierno con las heladas y también a las raíces o tubérculos que se desean arrancar muy de mañana en invierno.

EL AUMENTO DE LA LUZ SOLAR

Las horas de sol ya empiezan a notarse en el mes de marzo, como lo indica este refrán berciano: “*Cando entra o sol en Aries crecen os días e múdanse os aires*”, siendo apreciable sobre todo en la segunda quincena del mes: “*Polo San José, deces e merenda o pé*”, que está en relación con el anterior por cuanto señala que al ser los días largos, los que contrataban trabajadores tenían como obligación darles una comida a las diez de la mañana y por la tarde la merienda. Esta mayor presencia solar en el cielo y el buen temple que puede ir teniendo el mes, se puede comprobar por el comportamiento de ciertos animales: “*Po lo vinte de marzo da o sol unha sombría e xa canta a anduriña*” (El Bierzo) y “*En marzo, saca la cabeza el lagarto*” (León capital). Más conocidas son las actividades de los pájaros, recogidas en sentencias como la siguiente de Andiñuela (Maragatería), pero que con otras variantes se repite en toda la provincia y fuera de ella:

“*Marzo, nigarzo;
Abril, gubil;
Mayo, pajarayo,
San Juan volarán
y San Pedro, ¡corre tras d'ellos!*”.

La igualdad de las noches con los días, que ocurre en el equinoccio de primavera (21 de marzo) se señala con dichos como éste, muy difundido en León: “*Marzo, igualarzo*”; con versiones similares en otros lugares de España: “*Marzo, igual*”, “*Marzo, parejazo*” (Murcia) y “*Marzo, iguarzo*” (Galicia). Otro refrán de este tipo es el que se dice en la localidad leonesa de Castilfalé es: “*Por San Matías cata marzo al quinto día e iguala la noche con el día*”.



La igualdad de las noches con los días ocurre en el equinoccio de la primavera, lo cual se manifiesta en refranes como éste: “*Marzo igualarzo*”. (Foto: P. Redondo)

Se refiere a la festividad de San Matías, 24 de febrero y tiene distintas versiones, no sólo en León, sino en toda España. Otros ejemplos son: “*Por San Matías, igualan las noches con los días*” (Prioro, Toreno, Gordón) y “*San Matías iguala las noches con los días*” (Valencia de Don Juan). Estos dichos se cumplen en lo de igualarse las noches con los días si se incluyen en el día los crepúsculos, pues, en ese caso, desde el inicio del crepúsculo de la mañana hasta el fin del de la tarde, puede haber un intervalo aproximado de 12 horas, pero no de sol a sol. Otro aforismo relacionado es: “*A San Matías, pega el sol en las umbrías*”, indicando que los rayos solares van avanzando en las sombras o reduciendo éstas a medida que aumenta la altura del astro.

DÍAS DE NIEBLA

Algunos refranes leoneses se refieren a las nieblas del mes de marzo, que no son muy abundantes, si bien este primer mes de la primavera, según los datos de León capital ocupa el quinto lugar, después del intervalo de noviembre a febrero, en el número de días con presencia de este meteoro. Muchas de ellas terminan en lluvia, según asevera este refrán general: “*Niebla en mar-*



Las nieblas del mes de marzo no son muy abundantes y muchas de ellas terminan en lluvia: “*Niebla en marzo, agua en mayo*”. (Foto: P. Redondo)

zo, agua en la mano”. Otros dichos pronostican la meteorología del mes de mayo sirviéndose de la niebla marcera, y así se dice en Valencia de Don Juan: “*Niebla en marzo, agua en mayo*”, para lo cual, según nuestro informante, hay que observar la niebla al alba de esos días de marzo para ver como evoluciona, y si se retira hacia los arroyos, el mismo día de mayo, llueve. De forma similar se dice en Benazolve, en la Valdería y en otros lugares de León: “*Nieblas en marzo, heladas en mayo*”, o de otra forma, “*El día que hay niebla en marzo, llueve en mayo*”, siendo el siguiente más extenso en el período de tiempo que abarca: “*Tantos días niebla en marzo, tantas heladas en abril y mayo*” (Maragatería).

EL AGUA DE MARZO

La lluvia supone una alegría en las tierras del interior peninsular, especialmente la que llega en primavera, ya que sirve para asegurar la cosecha de cereal y, en general, la fertilidad de los campos. Un variado número de refranes así lo atestiguan y, junto a ellos, hay otros que expresan el malestar cuando la lluvia llega a destiempo.

Por lo que se refiere a los meses más lluviosos en León y, tomando datos de 1885 (Estación de León) y el período 1938–1960 (Estación de la Virgen del Camino), nos encontramos, a finales del XIX, que en cuanto al número de días, el primer puesto lo ostenta abril (17 días), seguido de febrero y noviembre (15 días cada uno), junio (13 días) y marzo (11 días), siendo los menos lluviosos agosto y septiembre con 2 días cada uno. Para el período 1938–1960 (Estación de la Virgen del Camino) el número medio anual fue de 118,7

días lluviosos, siendo el mes de mayor número de días lluviosos por término medio el de mayo, con 13,2 y los que menos julio y agosto con 5,4; junto a mayo; los meses primaverales mantuvieron 11,6 días de lluvia (marzo) y 10,8 (abril), lo que indicaría que aproximadamente el 40% de las precipitaciones fueron recibidas durante la primavera en León.

Los datos anteriores apoyan que, en la meteorología popular se considere a abril el mes de la lluvia (*“En abril, aguas mil”*) y, si bien no llega a serlo por su cantidad, sí que lo es por su frecuencia y calidad; no obstante, el mes anterior, marzo ya puede presentar algunas lluvias (*“Marzo marceador, que de noche llueve y de día hace sol”*), y esto, como dicen en Toreno, puede servir para el crecimiento de la hierba: *“Agua en marzo, yerbazo”*; si bien allí también advierten: *“Agua de marzo, peor que mancha en paño”*, que de forma general se expresa: *“Hace tanto el agua de marzo como una mancha en un paño blanco”* (porque es escasa y no sirve para nada o bien porque puede resultar perjudicial). Un refrán maragato sobre el efecto de la lluvia en primavera indica que *“En marzo, cada gota quita un cardo, y en abril, cada gota da mil”*. Otras sentencias oídas en León, pero que pueden ser generales en toda España son las siguientes: *“Marzo de lluvias, buen año de alubias”* y *“El agua de marzo, ni el rabo del gato mojado, y el último [día] que deje las fuentes manando”*. Por otro lado, el que la precipitación líquida se haga presente en un determinado día del mes, puede servir para pronosticar cómo será el régimen de lluvias en una determinada región, y de ahí que en La Seca se dijera: *“Si llueve el día de la Guardia [1 de marzo], la sequía no tarda”*.



La lluvia de este mes puede presentarse acompañada de viento, en forma de chubascos o caer durante las tormentas, lo cual augura una buena cosecha. (Foto: P. Redondo)

La lluvia de marzo puede presentarse envuelta en viento o ser propiamente chubascos, caracterizados por comenzar y terminar de manera brusca. En este sentido, se denominan *marciadas* en tierras bercianas a los días en que se presentan fuertes vientos (del Noroeste o Norte), frecuentes no sólo durante este mes, sino también en los otros meses de la primavera, alternando con chubascos de poca importancia. De acuerdo con los datos de pluviometría en la provincia de León, en la montaña berciana es durante la primavera y el otoño cuando se concentra la mayor parte de las precipitaciones. Otro nombre leonés para estos chubascos de marzo es el de *herbadas*.

Sobre los *torvones* o chubascos de primavera, encontramos la siguiente estrofa en un rezo a San Antonio, del libro de *“Cuentos en dialecto leonés”*, de Cayetano A. Bardón:

*“¡Oh San Antonio benditu!
Santo bienaventurado.
Eiqui venimus las pastoras
que nus guardéis el ganado,
de lus rucíus d’Abril
y lus torvones de Marzo,
del mercader zangarrián,
(el lobo)
aquel del hábito pardo,
que por vallinitas fondas
suele venir rastreando”*.

Otras veces son verdaderas tormentas o truenas las que se hacen notar en este mes primaveral, lo cual augura una buena cosecha, sobre todo de uva, si tenemos en cuenta los siguientes dichos: *“La buena truenas, en marzo suena”* (La Cepeda), *“Si ronca o trona en marzo, apreta a cuba con mazo”* (El Bierzo Oeste–Suroeste) y, de forma más general: *“Cuando truena en marzo, prepara cubas y arcos”*.

NEVADAS MENUDAS

Las nevadas breves, de copos pequeños, que a menudo caen de forma intermitente son denominadas en muchos lugares de León, y en general de España, *neviscas*; y de forma más local, estas ligeras capas de nieve son *nebusquinas* o *ceazadas* (Tierra de la Reina) y *pelusillas*, *tiñuscadas* o *tiececinas* en varias zonas de la Montaña Oriental leonesa. En Prioro y Tierra de la Reina se conocía como *“nevada de la cigüeña”* tanto a la nevada pequeña o *nevusquina* como a la última nevada, que caía al comienzo de la primavera.

Sobre estas nevadas menudas de finales del invierno o inicios de la primavera se han acuñado refranes muy gráficos, que indican la poca cantidad e importancia de las mismas: *“Dure a mala*

veciña, o que a neve febreiriña”, “*Teme más a la veciña que a la nieve marcelina*” (El Bierzo) o bien: “*Dura más la ruín veciña que la nieve marcelina*” (Maragatería), por cuanto el viento y las horas de sol se encargan de derretir estas nieves, que además son escasas. Expresivo es también el siguiente dicho general que alude a esta pequeña cantidad de la nieve primaveral: “*La nieve marcelina, se la lleva con la pata la gallina*”.

Otros aforismos, no obstante, señalan la importancia de estas nevadas, ya que como se dice por León: “*Nieve en marzo, vale un dinerazo*”, o de forma general en toda España: “*Nieve antes de marzo, oro blanco*”. Este refrán berciano tiene un significado similar: “*Neve menuda, herba a mula*” y estos otros, de la misma zona, pronostican sobre la llegada del blanco elemento en la primavera avanzada: “*Si ves a culebra en marzo, verás a neve en mayo*”; “*Donde vexas culebra en marzo, verás neve en maio*” (donde hay culebras hay agua, porque la necesitan para vivir).

MARZO RISCOSO

Durante el invierno, sobre todo, y al comienzo de la primavera, el viento y el frío suelen venir frecuentemente de manera conjunta. Al viento frío y desagradable se le llama en muchas zonas de España, *bris*, un término que procede de la palabra brisa; sin embargo en algunas zonas como Maragatería se ha cambiado la letra “b” por al “g”, empleándose la palabra *gris* (brisa fría). También en la Valdería, *gris* es el tipo de viento fino y frío, y así dicen: “*Hoy vien un gris ahí de arriba que uno se entumece del todo*”.

Risco y *risca* son otros vocablos empleados en varios puntos de León para referirse a la corriente de aire frío, así en Tejerina es la brisa muy fría y en Tierra de la Reina es el ramalazo de viento frío, y por eso dicen: “*En marzo hay buenas riscas de frío*”. En Prioro es el viento frío y molesto del Norte y en Sajambre nos encontramos con algunas variantes del nombre: *risca* (corriente de aire muy frío y cortante que entra por una rendija, puerta o ventana mal cerrada o por otro sitio, también significa ventisca), *risquina* (corriente de aire más cortante por ser fina y fría) y *riscoso* (el tiempo en que abundan las riscas, por lo que se decía: “*Marzo riscoso y abril lluvioso, sacan a mayo florido y hermoso*”). En estos lugares y en algunos más, como Villamuño, también se empleaba *ris*, abreviatura de *risco*, para referirse a este viento frío y molesto. Otro refrán, éste maragato, alude al comportamiento de la meteorología durante los meses de la primavera y su efecto productivo: “*Marzo airoso, abril ventoso y mayo pardo [con lluvia] valen más que tus mulas y el carro*”.

BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO GARROTE, S. (1947): *El dialecto vulgar leonés hablado en Maragatería y Tierra de Astorga. Notas gramaticales y vocabulario*, 2ª edición revisada y considerablemente aumentada, CSIC, Madrid.
- ALONSO PONGA, J. L. y DIÉGUEZ AYERBE, A. (1984): *Etnografía y folklore de las comarcas leonesas: El Bierzo*, Ediciones Leonesas y S. García, ed., León.
- BARDÓN, C. (1907): *Cuentos en dialecto leonés*, Ed. Lancia, 1987, León, (Edición facsímil de la 3ª ed. de 1955 publicada en Astorga).
- BOTAS SAN MARTÍN, I. (1993): “Los refranes agrícolas en el refranero tradicional maragato”, *Revista de Folklore*, 156, pp. 183–189.
- BOTAS SAN MARTÍN, I. (1993): *La Maragatería*, Fotocomposición Taravilla, Madrid.
- CANTERA ORTÍZ DE URBINA, J. y SEVILLA MUÑOZ, J. (2001): *El calendario en el refranero español*, Guillermo Blázquez, Editor, Madrid.
- CASTELAO DIÑEIRO, S. (1991): *Refranero berciano*, Ed. Lancia, León.
- CENTRO DE DOCUMENTACIÓN DEL INSTITUTO NACIONAL DE METEOROLOGÍA (2002): *Clasificación de los meteoros, Instituto Nacional de Meteorología*, Ministerio de Medio Ambiente, Madrid.
- DE LA FUENTE GARCÍA, A.M. (2000): *El habla de la Cepeda (León). I. Léxico*, Universidad de León, León.
- DESCOSIDO FUERTES, M. (1993): “Vocabulario usual en Valdería”, *Tierras de León*, pp. 91–92, 165–190.
- DÍAZ-CANEJA, O. y DÍAZ y DÍAZ CANEJA, J. (2001): *Vocabulario Sajambriego*, Edita Ayuntamiento de Oseja de Sajambre, León.
- DÍEZ SUÁREZ, M. S. (1994): *Léxico leonés*, Universidad de León, León.
- ESCOBAR GARCÍA, F. (1962): *Gordón. Apuntes para la historia de un municipio*, Imprenta Casado, León.
- ESTACIÓN METEOROLÓGICA DE LEÓN (1886): *Resumen de las observaciones hechas durante el año 1885*, Imprenta Provincial, León.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, A. R. (1959): *El habla y la cultura popular de Oseja de Sajambre*, Instituto de Estudios Asturianos, Oviedo.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, A. R. (1966): *Los Argüellos. Léxico rural y toponimia*, Aldus, S.A., Artes Gráficas, Santander.
- FONTEBOA LÓPEZ, A. (1992): *Literatura de tradición oral en El Bierzo*, Diputación de León. Instituto Leonés de Cultura, León.
- FUENTES YAGÜE, J. L. (2000): *Iniciación a la Meteorología y a la Climatología*, Ediciones Mundi-Prensa, Madrid.
- GARCÍA REY, V. (1979): *Vocabulario del Bierzo*, Ed. Nebrija, León. (Edición facsímil de la ed. de 1934, publicada en Madrid por el Centro de Estudios Históricos, Archivos de Tradiciones Populares).

- GONZÁLEZ GONZÁLEZ, F. (1983): *El habla de Toreno*. Edita el Ayuntamiento de Toreno, Cometa, S.A., Zaragoza.
- GONZÁLEZ SALGADO, J. A. (2004): “El folklore en los atlas lingüísticos españoles (I): refranes, dichos y canciones”, *Revista de Folklore*, 279, pp. 93–98.
- GORDALIZA APARICIO, F. R. y CANAL SÁNCHEZ–PAGÍN, J. M. (1996): *Tierra de la Reina, Historia y palabras*, Los Espejos de la Reina.
- GUTIÉRREZ ÁLVAREZ, R. (2004): *El habla de Prioro. Aproximación a la lengua de la montaña oriental leonesa (s. XX)*, Imprenta Kadmos, Salamanca.
- JAMUZ. Revista Cultural Jiminiega. Jiménez de Jamuz (León) núms: 16 (invierno 1988), 18 (verano 1989), 19 (otoño–invierno, 1989), 20 (primavera, 1990), 24 (primavera, 1991), 28 (verano, 1992), 29 (otoño, 1992).
- LÓPEZ, D. G. (1985): *Valle del Silencio*, Diputación Provincial de León, Colección “Breviarios de la Calle del Pez”, nº 6.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, M. (1985): *Vocabulario, costumbres y paisajes agrarios en la Ribera del Órbigo (Estébanez de la Calzada)*, Gráficas Villena, León.
- MAYO GUTIÉRREZ, S. (2005): *El pueblo de La Seca. Cuadros (León). Vida y costumbres años 1950–2000*, Gráficas La Robla, León.
- MIGUÉLEZ RODRÍGUEZ, E. (1998): *El habla leonesa de Santibañez de la Isla*, Ediciones Monte Casino, Zamora.
- MILLÁN URDIALES, J. (1966): “El habla de Villacidayo (León)”, *Anejos del Boletín de la Real Academia Española*, Anejo XIII, Madrid.
- PEREZ, B. (1957): *Tierra de la Reina*, Escuelas Gráficas de la Santa Casa de Misericordia, Bilbao.
- PUENTE Y ÚBEDA, C. (1896): *Meteorología popular o refranero meteorológico de la Península Ibérica. 1. Climatología*, Tipografía de los Sucesores de Cuesta, Madrid.
- RIVAS TURRADO, I. (1996): *Voces del Eria (Usos del leonés en la Valdería)*, Imprimeix, Badalona.
- RODRÍGUEZ y RODRÍGUEZ, M. (1995): *Etnografía y folklore del Bierzo Oeste–Suroeste*, Ponferrada.
- SUBDIRECCIÓN GENERAL DE CLIMATOLOGÍA, INVESTIGACIÓN Y APLICACIONES (1996): *Observatorio Meteorológico de León “Virgen del Camino”*. Serie “Valores normales y estadísticos de estaciones principales (1961–1990)”, Instituto Nacional de Meteorología, Ministerio de Medio Ambiente.
- Agradezco la información proporcionada por Eutiquio Redondo y Elena Rodríguez (Valencia de Don Juan) y María Jesús Armesoto y Carmen M. M. (León capital).



La tradición oral: de la lírica popular al cante flamenco

Luis Miravalles

En memoria del cantaor gitano Rafael de Ponce, maestro del Duende.

*¿Adónde se fue la sabiduría que
hemos perdido en el conocimiento?*

Eliot

I.- LAS JUGLARESAS GADITANAS Y LAS JARCHAS MOZÁRABES

En el Boletín nº 24, del 16 de febrero de 1878, de la Institución Libre de Enseñanza, Joaquín Costa, político, escritor y profesor de la I.L.E., publicaba un artículo titulado: *“Las juglaresas gaditanas en el Imperio Romano”*, lamentándose de que la poesía popular latino-española no hubiera sido un tema de mayor estudio como se merecía, ya que la poesía lírica cultivada por las doncellas de la Bética databa del siglo VI a. de C.

Si bien faltan testimonios directos, sin embargo, existen razones sobradas para conjeturar que ya en aquellos tiempos, mucho antes de la fundación del Imperio Romano, existían en la Península “cantoras de profesión” o juglaresas, como las hubo en la Ludia, en Fenicia, en Egipto, en Grecia y en Roma, desde los primeros albores de su literatura.

Pero acaso la primera aparición, documentada, de las juglaresas de la Bética en las orillas del Tíber, fue sin duda con ocasión de la entrada triunfal de Metelo, en el siglo II a. de C., que le recibieron *“moviendo con aguda y graciosa ligereza sus diminutos pies, mientras tañían sus castañuelas de metal, entonando pegadizas canciones lírico sensuales”* (“baetica erusmata, tartessia aerea”, Val. Mart. Lib. VI. “De Thelenthusa”).

Aquellos bailarines y cantoras gaditanas impusieron la moda de su arte y su apelativo de “puella gaditana” se hizo proverbial para designar a toda juglaresa que siguiera su estilo, aunque no fuera oriunda de la Tartésida (Plinio, Lib. XVI). El mismo Juvenal las cita como *“las juglaresas de la licenciosa Cádiz, que agitaban sus lascivas caderas”* (Juvenal, sat. XI) y la juventud dorada tarareaba, a todas horas, los aires y las voluptuosas canciones del Betis.

Pero durante la decadencia del Imperio Romano, los concilios comienzan a dictar severas medidas encaminadas a desterrar esta “pestilencia que relaja los vínculos morales de la sociedad”, de modo que, aunque no desaparecieran por completo, las juglaresas gaditanas fueron perdiendo su hege-

monía en las fiestas populares, no recuperándolo, y sólo en parte, hasta la llegada de los árabes y el esplendor del califato de Córdoba, donde cabía todo tipo de cultura y convivencia de razas y religiones, en un magnífico ejemplo de convivencia pacífica y cuando ya se estaba formando entre los cristianos una nueva lengua, producto híbrido, fruto del contacto del latín con el sustrato tarteso. De tal modo que las mujeres andaluzas, que habían conservado el gusto por aquellas poesías amorosas, sensuales y, a veces, hasta algo eróticas, que antaño habían entonado con tanto éxito las juglaresas gaditanas, ahora renacían de su largo aletargamiento forzado.

Cambiaba la lengua, pero se mantenía la tradición oral, porque los sentimientos de amor nunca mueren, pese al paso de los siglos y de la censura intolerable y pusilánime.

Y así las mismas constantes, la misma brevedad y el mismo aliento, encontraremos desde las primeras manifestaciones líricas mozárabes de hace mil años: las “jarchas”, que pasando por el cante flamenco, llegarán a los grandes poetas de la generación del 27, Lorca y Alberti, siempre con los mismos sentimientos: amor y dolor, vida y muerte, en definitiva.

La poesía más pura, como el cante más puro, que salen siempre del alma, van a lo esencial, concentrando al máximo su sentir.

Esta es la magia y el misterio de la lírica. Cuando aquella joven desconocida del siglo XI, se lamentaba profundamente por la ausencia de su amado, no necesitaba explicar los detalles de lo que le ocurría, le bastaba con sugerirlo:

*¡Tanto amare, tanto amare,
amigo, tanto amare!
Enfermaron los ojos míos
de tanto dolor y tanto male.*

Esta es la voz de la experiencia vivida, que tiende a sintetizar toda su emoción en pocos, pero muy intensos versos. El pueblo no necesita desarrollar un ensayo filosófico, como hacen los intelectuales, va al grano y simplemente exclama y grita, grita de dolor y por supuesto, también de alegría:

*Desde que mi señor viene
¡Que buena albixana! (1)
Como un rayo de sol sale
en Guadalajara.*

(1) Albricia, noticia alegre.

Y esta voz pasará de padres a hijos, a través de todos los tiempos, de enamorados a enamorados, sin necesidad de escribirse, porque se aprende fácilmente y se recuerda siempre que se repitan las mismas circunstancias.

II.- DE CÓMO LA POESÍA POPULAR INSPIRÓ EL MEJOR SONETO DE AMOR

Las crónicas de reyes medievales no sólo se limitan a mencionar la existencia de cantarcillos populares, sino que además insertan algunos pocos versos que corrían de boca en boca, tanto en el campo como en las ciudades, canciones que con el despertar renacentista y el gusto por todo lo natural y lo popular, se recopilarán en los cancioneros.

Al igual que los romances, la lírica popular conquistó todos los ambientes sociales, entusiasmando a los poetas más eruditos e incluso hasta nuestros místicos, porque habían sido creadas al dictado de la emoción y logrando la máxima intensidad con la máxima sencillez.

Todos aprendían de memoria aquellas breves y hermosas canciones, de modo que hasta los primeros conquistadores las llevaron a todas las regiones de América Latina, donde todavía, hoy en día, se conservan multitud de romances y canciones populares, porque, una vez más, podríamos añadir:

*Cantar que del alma sale
es pájaro que no muere.*

La fuerza apasionada del amor es la misma en todas las épocas y en todos los pueblos del mundo. Ese encendido amor es el que hace cantar al pueblo peruano esta maravillosa copla:

*Si hay tras la muerte amor
después de muerto he de amarte;
aunque esté en polvo disuelto,
polvo seré y polvo amante.*

Así de sencillo, pero así de rotundo es el amor que va más allá de la vida, hasta inspirar al famoso soneto de Quevedo, tan semejante en los dos últimos versos:

AMOR CONSTANTE MÁS ALLÁ DE LA MUERTE

*Cerrar podrá mis ojos la postrera
Sombra que me llevare el blanco día,
Y podrá desatar esta alma mía
Hora, a su afán ansioso lisonjera;*

5 *Más no de esotra parte en la ribera
dejara la memoria en donde ardía,
nadar sabe mi llama el agua fría
y perder el respeto a ley severa.*

9 *Alma que a todo un Dios prisión ha sido,
venas que humor a tanto fuego han dado,
médulas que han gloriosamente ardido,*

12 *Su cuerpo dejará, no su cuidado,
serán ceniza, mas tendrá sentido,
polvo serán, mas polvo enamorado.*

Aquí se plantean claramente dos fuentes literarias de inspiración. Quevedo, como poeta erudito, docto en lenguas clásicas, toma de la *Elegía 1*, del poeta latino Propertio, una de sus imágenes encendidas de pasión, imagen de amor necrófilo:

“Ut meus oblito pulvis amore vacet”

(...disuelto el amor, vacías quedan mis cenizas...)

Quevedo, en rebeldía casi irreverente, da un vuelco total a la imagen de Propertio, quien afirmaba al final de su elegía: *“Aunque dure, no hay amor bastante largo”... que supere la muerte.*

A su vez, Quevedo, tomará de la mitológica laguna Estigia, por la que han de atravesar todos los muertos, la no menos feliz imagen por la que su llama ardiente, el fuego de su amor, vencerá el paso del agua gélida de la laguna. Fuego, que, por cierto, también menciona Camoens al inicio de uno de sus sonetos:

“Si el fuego que me enciende, consumido”...

Estas fuentes clásicas, sin embargo, no consiguen que los dos cuartetos de Quevedo alcancen toda su plenitud lírica. Resultan demasiado “intelectuales”, casi fríos. Solamente aumentará toda la fuerza con el comienzo de los tercetos y, sobre todo, en los dos últimos versos, precisamente tomados de la fuente literaria tradicional, de la lírica popular. La copla, síntesis del más auténtico sentimiento, concentra la máxima potencia expresiva, fruto de la mayor espontaneidad y de la máxima simplicidad:

*“Aunque esté en polvo disuelto
polvo seré y polvo amante”*

.....

*“...Serán ceniza, mas tendrá sentido,
polvo serán, mas polvo enamorado”.*

Quevedo

Es decir, que las cenizas (polvo disuelto) seguirán encendidas más allá de la muerte, *“polvo serán, mas polvo enamorado”.*

Quevedo, por supuesto, no se limitará a “copiar” de ambas tradiciones literarias, sino que reelabora las imágenes, dotándolas de nueva y más fuerza expresiva.

El mérito creativo del poeta no reside nunca en la originalidad de los temas, que suelen repetirse a lo largo de todas las épocas, sino en la forma expresiva, en el estilo personal, en su actitud ante la muerte, en este caso.

Pero la poesía popular jamás desaparecerá por completo. Tal vez vaya perdiendo algo de su vigor, ahora que impera una cultura científica y tecnológica y donde hasta los ordenadores “escriben poesía”. Sin embargo, como dijo hace algún tiempo D. Ramón Menéndez Pidal:

“La poesía, cada vez más, renuncia a ser expresión de sentimientos dilatadamente humanos, para encerrarse en cavilaciones reservadas a un cenáculo de iniciados.

Las escuelas luchan por crear nuevos tipos de poesía singulares, atormentándose tras algún preciosismo que, como lenguaje cifrado, no quiere ser comprensible para todos, y más aún, se avergonzaría de llegar a ser demasiado comprendida por cualquiera.

Pero es indudable que, por último, se afirmara el artista que sencillamente afronte el peligro de ser entendido por todos, el que tenga algo que decir, lo mismo a la muchedumbre que al hombre selecto, y podemos esperar que, una educación más elevada, afectiva e integral del hombre, podrá traer que la poesía vuelva a ser sentida en común, expresando y uniendo emociones colectivas, como en los mejores días de otras épocas y... podrá renacer cualquier forma de poesía anónima y tradicional, pues la vida de ésta no depende de la cronología de la cultura, sino de la orientación ideal del hombre”.

(R. M. Pidal: “Poesía popular y tradicional”, en *Los Romances de América*, p. 87, Austral, 1939).

La cita, aunque extensa, es tan clara y directa, que no necesita comentarios. Resulta todavía vigente y muy oportuna para los tiempos actuales.

III.– DEL CANTE FLAMENCO A LORCA Y ALBERTI

Quién sabe si el “cante” nació a la par que las canciones de las juglaresas gaditanas. No nos consta, pero desde luego es tan andaluz como ellas.

Pero sólo cuando llegue el cantaor flamenco del siglo XVIII, en el barrio de Triana, en Sevilla, y en los barrios marginados de Cádiz y Jerez, y en tantos y tantos otros pueblos de Andalucía la Baja, porque las cunas del flamenco son, de hecho, tantas como sus variantes locales o regionales, la emoción alcanzará la máxima expresión, dotando a los versos de propia y sentida musicalidad, y asimismo ampliando el repertorio de su contenido, de modo que al goce y dolor del amor, se le añadirá el toque más personal del pueblo gitano, es decir aquello que procede de su más remoto abolengo, creando a su vez los cuatro géneros llamados bási-

cos o primitivos del flamenco: *soleares*, *siguiriyas*, *tonás* y *tangos*, con su desgarrado dramatismo, ese trasfondo social de opresión, pobreza, persecución y desamparo, pero también la peculiar ironía, ese procedimiento tan sutil e inteligente para poder criticar al poderoso sin temor a represalias o para burlarse sin crueldad ni resentimiento.

El cante flamenco conservará, sin embargo, la brevedad y la sabiduría de la experiencia y nos transmitirá en pocos versos su lección, repitiendo una y otra vez algunas palabras, como en aquellos primitivos poemillas, en una reiteración obsesiva, paralelismo y anáfora, realizadas por el cante que sale del corazón propio y quiere herir y penetrar en el corazón ajeno:

*“En silencio entré en tu cuarto
en silencio me senté.
En silencio entré en tu cuarto
Y ví que estabas soñando.
En la boca te besé
Porque me estabas nombrando”.*

Y todo este saber popular, esta lírica tan breve y profunda, que parecía casi perdida y olvidada, vuelve de nuevo a florecer gracias a los poemas más populares de Lorca y Alberti, demostrando, que por encima de modas, más o menos pasajeras, lo verdadero permanece siempre y resurge desde lo más hondo del alma.

Esta constante es lo que se ha dado en llamar “tradición oral”, es decir, cantar y contar, que se transmite de boca en boca, con la mayor eficacia, como todo lo más hermoso, aunque a veces el hombre sea perverso y transmita murmuraciones, chismes, calumnias, pero en realidad estas cosas no salen jamás del alma ni del corazón, salen del estómago o tal vez de más abajo. En cambio, cuando Lorca escribe esta soleá, como dice en su verso final, entra toda la luz del mundo y queda en el aire un temblor de cielo:

*Vestida con mantos negros,
piensa que el mundo es chiquito
y el corazón inmenso.
Vestida con mantos negros,
piensa que el suspiro tierno
y el grito, desaparecen
en la corriente del viento.
Vestida con mantos negros.
Se dejó el balcón abierto
y al alba por el balcón
desembocó todo el cielo.
¡Ay ay ay ay ay ay,
vestida con mantos negros!”.*

Federico García Lorca
Poema del cante hondo, 1931.

Estos mismos profundos sentimientos y un vago temblor son los que quedarán también perdidos en el aire al escuchar a un cantaor maestro del Duende. Pero ese Duende, ese algo indefinido y misterioso, hay que convocarlo, no viene por sí solo, necesita una predisposición adecuada, un ambiente mágico que envuelva a los participantes en la ceremonia, en el rito; puede ser el silencio elocuente, puede ser la noche tenebrosa, tal vez la luna o tal vez todo ello juntamente, acompañado a su vez de un vaso de buen vino, como solicitaba en el siglo XIII Berceo, el clérigo cantor de “*Los milagros de Nuestra Señora*”. En realidad lo hacían ya los primeros juglares cuando cantaban sus poemas acompañándose de algún instrumento, y no sólo para aclarar la garganta cansada, sino también para calentar su cuerpo siempre mal cubierto, con frío y hambriento; para olvidar sus males, en definitiva. Tenían razón, porque ahora hasta los médicos actuales recomiendan un vasito en las comidas contra todos los males del corazón, pero sólo un vasito, eh.

BIBLIOGRAFÍA.

- ALONSO, A. (1969): *Materia y forma en poesía*, Gredos, 3ª ed.
- BORGES, J. L. (1997): *Nuevas Inquisiciones*, p. 70, Alianza Edit.
- BLECUA, J. M. (1979): *F de Quevedo: Poemas Escogidos*, C. Castalia.
- COSTA, J. (1878): “Las juglaresas gaditanas en el Imperio Romano”, en *Boletín de la I.L.E.*, nº 24, Madrid, 16.11.78.
- JUVENAL (1996): *Sátiras*, Alianza Editorial, nº 1810
- LÁZARO CARRETER, F. (1956): “Quevedo entre el amor y la muerte”, en *Papeles de Son Armadans*, 1, nº 11 (pp. 145 y ss.).
- LÁZARO CARRETER, F. y CORREA CALDERÓN, E. (1992) *Cómo se comenta un texto literario*, 29ª ed. Cátedra (pp. 168–176).
- LIDA, Mª R (1939): “Para las fuentes de Quevedo”, en *Revista de Filología Hca.* 1.
- PROPERCIO (1984): *Poemas* Edit. Bosch. (Elegías. Libr. 1, XIX, V. 6).
- RICO, F. (...): *Hª y crítica de la Literatura*, Tomo III, p. 556.



Recogimos en el artículo precedente algunos cuentecillos sazonados con algunos ritmos muy apropiados para el recreo infantil. Siguiendo con las cadencias en los cuentos populares, recordamos el artículo “Ritmos, rimas y canciones populares” (en Pedro Piñero, *De la Canción*), donde pretendíamos demostrar cómo algunos cuentos lograban cierta perfección y gracia por el acoplamiento perfecto entre el tipo de fabulación y el carácter apropiado de los ritmos que armonizaban con maestría. Proponíamos el ejemplo del cuento *El Cura y el Matrimonio Gitano*; una de tantas versiones del tipo general 1419H, en que la esposa advierte al amante de la presencia del marido. En esta versión, el marido vuelve de improviso a casa, en vez de hacer el viaje planeado, por haber gastado el dinero en la taberna. El recurso del canto de la esposa para advertir al amante es, de por sí, brillante; pero si, además, se descubre la argucia de aprovecharse del niño que está en la cuna para improvisar una advertencia velada, el logro es gozoso. Evidentemente, el ritmo dulzón de la nana es el más apropiado. En sí, el cuentecillo ya resultaría exitoso con tan simple argumento, el fingimiento de la nana y la forma amena de ejecutarla que suelen tener los buenos narradores, transmisores del folklore. Pero el cuento tiene un ingrediente más, pues aparece el villano de tantos cuentos de este tipo, el clérigo; ante este personaje, lo que cabe celebrar en tales lances es la derrota, la burla y, a ser posible, la venganza. En esta ocasión, el cura deberá irse sin saborear los laureles de la conquista, con la burla del propio marido; marido suspicaz que logra desvelar el código, el mensaje de las nanas. El regocijo del triunfo del ser más rebajado socialmente, en este caso el gitano, frente al denostado clérigo a quien no se le permite ni un desliz más, es tan claro como innegable la comicidad de los tres personajes, cada uno en su estado, inventando letrillas con el mismo tono: los tres miembros del triángulo amoroso replicándose mediante nanas se antoja inmejorable. La gracia debió resultar irresistible y gozosa en determinados auditorios. En la versión que le sigue, *Hombre que estás en el cesto*, el argumento es más simple, pues únicamente se acude a la nana con el propósito de advertir al amante porque está dejando los pies al descubierto y los puede ver el marido. No hay más implicaciones: es argumento desnudo, una ejecución mínima de las infinitas posibles a que puede derivar el tema.

En la versión extremeña de Rodríguez Pastor, no se ejecuta una nana; allí informa la narradora: “La mujer coge una guitarra y empieza...”, evidentemente, no se trata de una nana en este caso. Tampoco Boccaccio en su versión, en la que el marido sí es burlado, utiliza el canto de la nana para que la esposa dé a entender la situación

al amante, él conjura un espantajo o fantasma. No es general el uso de la nana; tampoco Lydia Cabrera, que retoma el tema popular en su ambiente cubano; la infiel esposa le reza a los muertos para advertir que el marido está dentro. Un hueso era la señal de advertencia de la presencia del marido, pero le canta la siguiente tonada al notar la presencia del amante: “Alma que anda en pena / Que tarde ve tanto suceso / Mi marido tá en la casa / No me cuenda qindá el hueso”. Idéntica situación se plantea en la versión portuguesa de Moutinho: “O alma do outro mundo / que vindes buscar socorro! / Meu marido está na cama, / ‘squeceu-me tirar o corno!”. En la versión argentina de “Don Pampa Viejo”, por ejemplo, tampoco hay nana, sino acento grave, además, el hermano sustituye al marido: “—Ánima que andas penando / déjate de todo eso; / mi hermano volvió p’al rancho / y olvidó colgar el güeso”.

Pero la nana sí está bien documentada, como tal, en muchos cancioneros. Así en el *Cancionero popular español*:

*El padre del neñu
Se marchó pa Oviedo,
le dio el aire en popa
y se volvió luego,
ro, ro, mi neñu,
ro, ro, ea, ea (p. 343).*

Donde viene a ser la primera nana, tras la que sigue una segunda, que también hace referencia al mismo cuento:

*El que está en la puerta
Que non entre agora,
Que está el padre en casa
Del neñu que llora.*

*Ea, mi neñín, agora non,
Ea, mi neñín, que está el papón.*

*El que está en la puerta
Que vuelva mañana,
Que el padre del neñu
Está en la montaña (p. 343).*

Véase también la partitura del cancionero zamorano de Miguel Manzano Alonso:

*Esta madrugada – de casa salió
Se puso el día malo – y a casa volvió,
Se puso el día malo – y a casa volvió.*

*Si el padre del niño – no hubiera venido
Te abriera la puerta – y durmieras conmigo
Te abriera la puerta – y durmieras conmigo.*

*Palomita blanca – que andas a deshora:
Que está el padre en casa – del niño que llora
Que está el padre en casa – del niño que llora*

*Que tú no me oyes, – que tú no me entiendes:
Que está el padre en casa – del niño que duerme
Que está el padre en casa – del niño que duerme*
(I, p. 423).

La del cancionero asturiano de Eduardo Martínez Torner:

*El que está a la puerta
que non entre ahora,
que está el padre en casa
del nenu que llora.
Ea, mió neñin, etc.*

*Válganse mil diablos
que mal entendéis
que volváis mañana
que tiempu tenéis.
Ea, mió neñin, etc. (p. 145).*

La *Canción de cuna* de Gloria de Cárdenas y Juan Ignacio de Cárdenas (recogido como canción de Castilla y León):

*El padre del niño
se marchó pa Oviedo,
le dio el aire en pompa
y se volvió luego;
ro, ro, mi niño;
ro, ro, ea, ea.*

*Palomita blanca
que andas a deshora
el padre está en casa
del niño que llora;
ro, ro, mi niño;
ro, ro, ea, ea.*

Difícil resulta resolver en todos los casos si el cuento inventó las melodías o si las acarreó de ritmos sueltos utilizados para otros menesteres. No cabe duda de que el resultado final es perfecto.

En el tema de los adulterios y amantes o esposas escarmentadas parece que entramos a hurtadillas en el campo de los romances. No es de extrañar que se construyesen romances jocosos del tema. Lo cierto es que los romanceros y las recolecciones de cuentos coinciden sin discusión en estos temas. Los cuentos, evidentemente, usan parcialmente de estos ritmos, que los intercalan apropiadamente en la narración. En las melodías del cuento *Mariquita Zurita*, observamos cómo el cura imita los repiques de campanas, como nos apunta Joaquín Díaz:

*—Mariquita Zurita,
sal que ya es hora.*

Forma que imitará el marido, resultando en él burlón. Como artífice que ha cumplido con la venganza, su tono machacón debió resultar socarrón y escarnecedor para los

amantes. Lo que se prometía tan festivo y prometedor, como el repique alegre de las campanas, instrumento en manos del sacerdote, debió tornarse en propio flagelo.

*—Tiene el chufle quemado
Y no puede ahora.*

En suma, en su habilidad, el cuento, indiscutiblemente, sabe utilizar las herramientas más apropiadas para afinar hasta en los detalles y crear escenas perfectas.

[EL CURA Y EL MATRIMONIO GITANO]

En tiempos malos, cuando se iba... —bueno, ahora se va la gente a verdear, vendimiar la uva—. Pues, un gitano tenía un niño chiquitito. La gitana estaba trabajando con el cura, y el cura se entendía con la gitana, porque le *endiñaba* el dinero, le daba el dinero. Y el gitano nada más, beber vino, emborracharse; y ya no sabía cómo engañar a la mujer, y le dijo:

—María, ¿por qué no vas, le dices al payo de Dios (el payo de Dios es el cura), al payo de Dios que nos endiñe cuatro mil reales, que me voy a Francia a la vendimia?

Dice:

—¿Tú *ti* vas a ir a Francia *cun* lo pellejo que eres? Y tú eres lo más malo de España, ¿te vas a ir!?

Dice:

—Sí, María, que me voy a ir. Me preparas la maleta, y me voy a la *vindimia* de España; pero me tienes que dar cuatro mil reales (cuatro mil reales son mil pesetas). Los gitanos hablan mucho de reales).

Bueno, dice:

—Tú se lo dices al payo de Dios.

Bueno, pues claro, como el gitano no la dejaba nunca, pues le dice la gitana al padre:

—Mire usted, don Juan, que me va a tener usted que dar mil pesetas, porque mi marido se va a ir a la vendimia a Francia. Le voy a preparar la maleta. Y cuando..., o sea, y ya, pues, ya va usted a mi casa cuando pueda.

Y resulta de que, de que se lo dio; en seguida le dio las mil pesetas.

—¡Ea! ¿Te preparo la maleta?

Dice:

—Pero me das quinientas pesetas y lo otro lo echas a la maleta.

Y el tío, en vez de irse a Francia, cogió la maleta y se metió en un bar de estos que le dicen..., a las afueras, como el bar *Peseta*, a las afueras. Se fue por la mañana, llegó a su casa a las diez de la noche, y se acostó.

—Aunque, ahora, ¿qué le digo yo al cura? ¿Qué le digo? Ahora que... —total—. Que si eres un granuja, que si, ¡ay que ver lo que has hecho! —se acostó.

Y cuando era de noche, llega el cura a la puerta [golpea con los nudillos en la mesa], llama. Y la muchacha, la gitana, pegó un pellizco al niño y empezó a mecerlo, dice:

— *Y el padre del niño que salió para Francia.
Vino el aire en contra y duerme en su casa.
¡Ea, nana, coco, duérmete ya!* [cantando].

Y el cura [golpes], y sigue cantando:

— *Este cura tonto que no me comprende,
y el padre del niño y en su cama duerme
¡Ea, nana, coco, duérmete ya!* [cantando].

Y ya el cura se dio cuenta y dice el cura:

— *Yo, blanca paloma, ya te he comprendido.
¡Qué noche más buena mos bemos perdido!
¡Ea, nana, coco, acuéstate ya!* [cantando]

Y el gitano se estaba enterando, y le dijo:

— *El que entró por lana, salió trasquilado.
De las mil ligero, quinientas he gastado.
¡Ea, nana, lárgate ya!* [cantando].

GABRIEL BURGUILLOS BEJARANO

Arahal, 1996.

CATALOGACIÓN

Aarne–Thompson, n° 1419H: *Woman Warns Lover of Husband by Singing Song*.

Robe, n° 1419H.

Thompson: J155.4, J1140, K1271, K1546.1, K1546.2, K1550, K1550.1, K1570, Q434.1, T41, T42, T42.1.

VERSIÓN ESPAÑOLA

Gómez López (*C... Poniente Almeriense*, pp. 565–567), n° 114: *La Mujer del Emigrante*.

Reinón (*Cuentos... Vélez*, p. 17): *El Gitano*.

Ruiz Fernández (*Campo de Gibraltar*, p. 152), n° 3: *La Nana de la Adúltera*.

Camarena (*León*, II, p. 68), n° 193: [*La Nana de la Adúltera*].

Suárez López (*Cuentos... Asturias*, pp. 231–234, 285), n° 72 (5 vers.): *La Nana de la Adúltera*, n° 88.3: *La Nana de la Adúltera+ El Culo de Candelerero*.

Noia Campos (*Contos Galegos...*, pp. 315–316): *Carriña cántalle ó Amigo*.

VERSIÓN PORTUGUESA

Moutinho (*C. P. Portugueses*, p. 99): *Frei João*.

VERSIÓN LITERARIA

Boccaccio (*Decamerón*, VII, I; pp. 446–451).

Lydia Cabrera (*Francisco...*, p. 55): *Alma en Pena*.

[HOMBRE QUE ESTÁS EN EL CESTO]

Esto era una señora que tenía un niño chico y estaba...; tenía un querido. Antonces, estando el querido allí, pues se presentó su marío. Y estaba el niño durmiendo. Y ella lo metió en el cesto y le dejó los pies fuera.

Viendo que los pies se los iba a ver el marío, entonces cogió y decía:

*Hombre que estás en el cesto
y no estás bien escondío,
que tienes los pies al aire
y te los ve mi marío...
¡Ea, nana, niño, duérmete ya!* [cantando]

AMPARO LÓPEZ OJEDA

El Palomar–Paradas, 2002.

CATALOGACIÓN

Variante sobre el tema anterior, Aarne–Thompson, n° 1419H (*La mujer le advierte al amante cantándole una canción*).

VERSIONES ESPAÑOLAS

Sánchez Ferra (“Camándula (El C. P. en Torre Pacheco)”, pp. 156–157), n° 189: *Limosna para las Ánimas*.

Rodríguez Pastor (*C. Extremeños Obscenos y Anticlericales*, pp. 238–239), n° 105: *El Cura y el Cesto*.

[EL ESTUDIANTE TUNANTE]

Éste era un muchacho que estaba ahí en Utrera. Y estaba estudiando. Y estaba buscando una casa para parar. Total que buscó...: había un zapatero que era solo, nada más tenía una mujer, y se enteró la mujer, dice:

—Mira, yo tengo ahí habitación para ti.

Dice:

— ¡Vale!

Y estando allí... Pero la mujer era una mujer muy apañada, y el zapatero... ¡como todos los zapateros: cojo! Y estaban los dos enamorados (¡para qué te voy a decir!), el estudiante y la mujer del zapatero. ¡Pero como siempre estaba el zapatero pegando puntadas allí, pues...! Pero ya un día dice el muchacho, el estudiante, dice:

— ¡Ea, hoy me las voy a jugar todas!

Y le dice:

—Maestro, ¿quiere hacer usted un favor?

Dice:

— ¡Tú dirás!

Dice:

—Ir a Osuna y llevar una carta al señor duque de Osuna.

Dice:

— ¡Vale!

Escribe la carta y se la da...

—Se la entrega usted al mismo duque.

Llega a la misma casa del duque, y llama. Y estaba la criada a la puerta, dice:

—Pues, pase usted.

Pasó y coge la carta el duque. Y lee la carta. Y dice la carta:

*Señor duque de Osuna,
hombre de mucho poder,
entreténme usted a ese hombre
mientras coja la mujer.*

Dice:

—¡Ojú!! Éste es tan granuja, éste es tan granuja que... ¡vaya granuja!

Dice:

—Maestro, usted se va a quedar aquí unos días. Esto no lo puedo arreglar yo de momento.

Total, que lo puso allí una quincena, quince días. Y a los quince días, dice el duque: “Ya habrá tenido bastante ése”. Y dice:

—Toma usted —le contestó para atrás la carta, dice—, tome usted la carta para el estudiante, la contestación.

Pilló el duque, lo tenía allí, le ponía de comer todo lo que quería... ¡Bueno! Estaba allí como, como, como, como en un hotel: muy buena cama, y muy..., muy bien el zapatero; pero más bien estaba el *gachón* el otro. Total, llega a Utrera, y le entrega la carta al estudiante, dice:

—¡Ojú, no he estado bien allí, vaya bien!

Y lee la carta el estudiante, y dice:

*Estudiante tunante,
Te quisiera conocer.
Si no has tenido bastante,
Me lo envías otra vez.*

CLAUDIO GALLEGO DEL RÍO

Arahal, 1991.

CATALOGACIÓN

Podría ser versión bastante alejada de Aarne–Thompson, n° 1419J* *Husband Sent for Water*.

Boggs, *1850.

Thompson: T35, T230, T281, T481.

VERSIONES

Llano Roza de Ampudia (*Cuentos Asturianos*, pp. 272–274), n° 105: *El Estudiante y el Zapatero*. Los versos que aparecen son muy semejantes:

—Señor conde de Piedralba,
conde de mucho poder,
detenga abí al zapatero
mientras le birlo la mujer

.....

—Estudiante de los diablos
te quisiera conocer;
si te estorba el zapatero
mándalo pa acá otra vez.

Camarena (“Cuentos de Tradición Oral y Novela Picaresca”, *RDTP*, XLIII, p. 81) nos da noticia de este cuento; menciona la catalogación de Boggs, que cita únicamente la versión de Llano Roza de Ampudia. Afirma que conoce otra versión.

En todo caso, nosotros no conocemos ninguna versión más exacta a la nuestra. Deducimos de las palabras de Camarena que no es cuento muy conocido.

Hallamos semejanzas en una versión sefardí (Pascual Pascual, *Sefardíes*, 57; pp. 103–104) del grupo de *Cuentos de Arguetti*, tomado de una edición de Esmirna (1873). “Un ombre metyó sus ozôs en la muzêr de su maestro, ke le estaña enbezándole ofisio, i no la po_ía alkansar”. Como el maestro necesitaba dinero prestado, el aprendiz dijo que le enviase a la mujer que él le daría el dinero a ella. “Le enbió la mu^zer para ke le diera los aspros, i se la detubo aí tres días. Bino el marido a buxkar a su mu^zer”. Pero el aprendiz dijo que él había dado el dinero a la mujer y que, en el camino unos mancebos “tubieron ke azer kon elya”. Le aconsejó que se divorciase de la esposa; pero el marido se lamentó, porque no tenía dinero para el divorcio. No hubo inconveniente, porque el aprendiz se prestó a dejarle el dinero que necesitase. Roto el matrimonio, el aprendiz tomó a la mujer para sí.

El entremés *La Petición*, de la primera mitad del siglo XVIII, también parece poseer semejanzas con el tema, según se desprende del argumento que nos explica Cotarelo (*Colección...*, p. CXXXVIIIa): “...el letrado va á ver la mujer de su cliente, mientras un amigo le despacha y entretiene en la consulta”.

[MARIQUILLA TIQUI]

Y otro, que era una señora que... Antes los curas dice que andaban mucho con las mujeres, y eran muy ¡muy flamencos! Pero, vamos, de incógnito: nadie sabía si era un cura. Nada más se ponían las capas aquellas... Y entonces dice que, que pasaba por la calle, estaba conquistando a una, y entonces dice que pasaba y le decía:

— ¡Mariquilla, tiqui!

— “¿Éste que quiere, Dios mío?”

Y otra vez estaba:

— ¡Mariquilla, tiqui!

Y ya un día se lo dijo al marido cabreada. Le dijo:

—Mira, aquí pasa el cura y a mí me dice esto. A mí eso no me hace gracia. Este cura es muy flamenco en el pueblo: a mí no me hace gracia eso.

Dice:

—Pues mira. Cuando a ti te diga eso, le dices tú: “Padre, taco”.

Entonces ya dijo:

—Bueno, se lo voy a decir.

Dice:

—Se lo dices el día que yo esté aquí dentro.

Él tenía un molino de moler habas. Y entonces, cuando pasó, le dijo:

—Mariquilla, tiqui.

Le dijo ella:

—Padre, taco.

Y entonces, ¡pum!, el marido... ¡se coló dentro de la casa! Y en seguida, el marido le echó mano y lo puso a moler habas. Soltó el burro del molino y lo amarró en el molino. ¡Y venga a moler habas todo el día allí! Y estuvo moliendo habas todo el día. Y al otro día, cuando le soltó, se fue a la iglesia; pero tenía que pasar por la puerta de ella al otro día. Y cuando pasó, le dijo:

—Padre, tiqui —le dijo ella.

Dice:

—Ni tiqui, ni taco. Si tu marido quiere moler habas, que compre un jaco.

AMPARO LÓPEZ OJEDA

El Palomar-Paradas, 1993.

CATALOGACIÓN

Aarne-Thompson, n° 1730: *The Entrapped Suitors*. Cf. n° 1359: *The Husband Outwits Adulteress and Paramour*. No explica el contenido de este cuento.

Chevalier (“Veinticinco Cuentos...”, pp. 117–119), n° 8.

Chevalier (*Cuentos Españoles*, pp. 191–192).

Beltrán (“Notes... l’Alacantí”, pp. 127–128), n° 18: *Tico-Taco o el capellà que va fer oli*.

Thompson: J1251.1, J1263, J1264, J1532, K1210, K1218.9.1, P426, Q200, Q241, T181, T310, X700, V465, V465.1.

VERSIONES ESPAÑOLAS

Espejo-González (*Cuentos... de Linares*, pp. 49–50): *El Cura y los Chorizos*.

Larrea (*Gaditanos*, pp. 201–203), XXXVII: [*Don Juan Burlado*].

Gómez López (*C... Poniente Almeriense*, pp. 543–546), n° 109: *Trique y Traca*.

Rodríguez Pastor (*C.E. de Costumbres*, pp. 257–261), n° 100: *El Cura y el Lino*, n° 101: *Niqui, ñaca*.

Bonifacio Gil (*Cancionero... Extremadura*, II, p. 469), N° 64: *El Cura Burlado* (versión del cura como molinero).

Rodríguez Pastor (*C. Extremeños Obscenos y Anticlericales*, pp. 246–247), n° 110: *Mariquilla, Zipi Zapa*.

López Megías (*Tratado...*, pp. 312–312), n° 129: *El cura y el Chirro*.

Hernández Fernández (*C. P... Albacete*, pp. 248–250), n° 182: *La Molienda del Cura*, n° 183: *El Cura y la Mujer del Tendero*.

Sánchez Ferra (“Camándula (El C. P. en Torre Pacheco)”, pp. 187–188), n° 246: *El Cura cría un Cherro*.

González Sanz (*La Sombra... Guara*, pp.109–110), n° 55: [*Ñiquis y Ñacas*], n° 56: [*Ni ñiquis yni ñacas. Si quieres nobillos, te compras bacas*].

Lorenzo Vélez (*C. Anticlericales...*, pp. 92–93, 138–139): *El Cura amamanta Chotos* (dos versiones: Madrid y Salamanca), *El Cura muele en la Almazara* (versión de Ciudad Real).

Puerto (*C... Sierra de Francia*, pp. 169–170), n° 129: *María, Chapi*.

Espinosa (*CPCL*, II, pp. 320–322), n° 395: *Zapatera, tiqui*, n° 396: *María, ñiqui*.

Díaz-Chevalier (*C. Castellanos*, pp. 61–62), n° 27: *El Cura y el Tratante*.

Fundación Centro Etnográfico (K5.20, K44.48, K78.37), versiones vallisoletanas.

Camarena (*León*, II, pp. 46–50), n° 177: [*El Cura Amamanta Jatos*], n° 178: [*El Cura cría Xatos*], n° 179: *Triqui, traca*.

Suárez López (*Cuentos... Asturias*, pp. 285–292), n° 89 (7 vers.): *El Cura amamanta Xatos*.

También recuerda una canción tradicional que extracta José María Alín (*Cancionero Tradicional*, n° 585; pp. 342–343), y que comienza: “Corrido va el abad / por el cañaverl. // El abad de Oriego / viendo qué aparejo / tiene la de Alejo / para oír su mal / (*por el cañaverl*)...”; en esta versión el marido termina castigando al abad, como en nuestro cuento; en otras versiones el religioso queda impune (Alín, n° 111, pp. 142–144, acompañado de notas).

Lorenzo Pérez (*Gravuras... Valadouro*, p. 50), n° 20.

Prieto Rodríguez (“Contos de Cregos”, pp. 23–24), n° 8: *Chuscarruchú, Señor Cura*.

González i Caturla (*Rondalles de l’Alicantí*, pp. 135–138): *Tico-taco o el capellà que fer oli*.

VERSIONES HISPANOAMERICANA Y PORTUGUESAS

Pino Saavedra (*Nuevos... Chile...*, pp. 71–72), n° 71: *Chasco*.

Vasconcellos (*Contos*, II, pp. 55–57), n° 366: [*Bico, Menina*].

Braga (*C. Português*, pp. 265–266): *Tic-Taco*.

VERSIONES LITERARIAS

Posiblemente, el Dr. Fradejas se refiere a este cuento u otro similar cuando refleja un canto de Rodríguez Marín [*Cantos...*, n° 7293].

*Señor cura, usted procura
llevar mi mujer al buerto;
señor cura, usted procura
que yo le caliente el cuerpo.*

Afirma que “es resumen de un cuento” (*La Forma Litánica...*, p. 42).

Aparece en Luis Zapata (*Miscelánea*, pp. 484–485: *De una bonrada muger y de un considerado marido, y de una templada y bastante venganza*), donde se supone hecho real y notable, como todos los casos que allí se exponen, acaecido en Extremadura. El burlado no es clérigo.

Chevalier, que recoge esta versión de Zapata, menciona (p. 250) otra tomada por Pidal del *Romancero Judío* español.

De la Granja (“El Castigo del Galán”), dice que es cuento bien conocido en la literatura árabe, de donde pasó a la cultura hispana. Opina:

Parece lo más lógico pensar que la historia de al-Mada'ini (vivió entre los siglos VIII y IX) recogida por al-Husri y presumiblemente por otros compiladores de obras de adab se conoció y divulgó en la España musulmana. Tal vez se mantuvo como cuento popular hasta que lo recogió Zapata, muy abreviado y deformado, probablemente de la tradición oral (p. 240).

Y menciona una versión similar de Antonio Liñán y Verdugo [*Guía y aviso de forasteros que vienen a la corte* (1620)], que recuerda el cuento del jurista granadino Abu Bakr Muhammad ibn Àsim (1359–1426). En este caso, el amante burlado se deja extraer un diente en cada cita. Asegura, además, Fernando de la Granja que estas versiones árabes antiguas fueron la fuente de las *Mil y Una Noches* para la historia del primer hermano del barbero (véase, en nuestra bibliografía, la “Historia de Bakbuk...”, noches 38–39; I, pp. 620–625).

También aparece como romance, como hemos visto. Piñero y Atero, por ejemplo, recogen dos versiones gaditanas con el título de *La Mujer del Molinero y el Cura*, una en el *Romancero Andaluz de Tradición Oral* (nº 39) y otra en el *Romancerillo de Arcos* (nº 2.11). Igualmente en el *Catálogo Folklórico de la Provincia de Valladolid*, de Joaquín Díaz, José Delfín Val y Luis Díaz Viana (nº 34: *El Molinero y el Cura*). Según estos recopiladores, que agregan otras versiones, el romance deriva de un entremés de Quiñones de Benavente. Menéndez Pidal, aunque no especifica la autoría del entremés, también sostiene que el romance “es del siglo XVII, y sin duda se deriva de un entremés de nuestro teatro” (*Los Romances de América...*, pp. 170–171; nº 118: *El Molinero y el Cura*).

Las versiones sobre amantes burlados son más abundantes. Las de engaños al marido, un largo rosario de extensa tradición. Véase, como ejemplo, el Tipo 1730: *The Entrapped Suitors*, con abundantes versiones hispánicas.

REFRANES

La literatura popular, por otro lado, se ha cebado en la figura del clérigo, socialmente enquistado en privilegiado estamento. Martínez Kleiser (*Refranero General Ideológico Español*) recoge, en el apartado de *frailes*, más de dos centenares de refranes y otros dos centenares en el de *sacerdotes*. En una de las pocas ex-

plicaciones, nos dice el recopilador (p. 276b): “*Reflejan los refranes siguientes fobias anticlericales provocadas por el pueblo por toda clase de predicaciones contra las órdenes religiosas*”. Algunos pueden recordarnos esta realidad:

– 25.016. *Ni fies mujer de fraile, ni barajes con alcaide* [de Hernán Núñez].

– 25.151. *Cuando toma cuerpo el diablo, se disfraza de fraile o de abogado* [de Rodríguez Marín].

– 55.674. *Al rey, casarlo; al fraile castrarlo* [de Rodríguez Martín].

– 57.145. *Vivir junto al cura es gran locura* [de Correas].

El pueblo no le ha perdonado los posibles lances amorosos o ha buscado el motivo más apropiado para zaherirlo.

El molino lugar de encuentros amorosos

En otro orden de cosas, no parece casual que, en el cuento que nos ocupa, el cura recale en el molino para sus devaneos y sea el molinero su burlador. Agustín Redondo (“Folklore y Literatura...”, en Cuento, *Mitología...*, pp. 81 y ss.) explica cómo el molino era tenido, en nuestro Siglo de Oro, como lugar diabólico, tanto por los robos, como por las hablillas y comentarios, ya que el molino era “frecuentado por mujercillas” y en él “los encuentros y amoríos se hallaban favorecidos” (p. 85). “Cuando llegaba la noche infundía miedo. Estaba envuelto en ruido infernal” y –se nos dice– el molinero “representaba el contacto con el mundo de los muertos”.

[MARIQUITA ZURITA]

Esto era una señora. El marido era zapatero, y ella estaba con el cura; se llamaba, ella se llamaba Mariquita Zurita, y ella estaba con el cura. Andaba de jurga con el cura, y el cura llamaba y decía:

—*Mariquita Churita,
sal, que ya es hora* [cantando].

Y el marido se dio cuenta de que ella se acostaba con el cura. Y tenía la piedra de marino, el zapatero tenía una piedra de mármol para zapatos, para la banquilla esa. Echó el mármol en el fuego y lo caldeó; fue y lo caldeó. Y llegó la madre, la mujer, y se sentó y se quemó el pepe; se quemó el culo. Y le decía..., llegaba el cura y decía, cantando el cura..., cuando se dio cuenta el marido, decía:

—*Mariquita Zurita,
sal que ya es hora* [cantando].

Y le contesta el marido, dice:

—*Tiene el chufle quemado
Y no puede ahora* [cantando].

FRANCISCO NARANJO SANTIAGO

Arahal, 1992.

CATALOGACIÓN

Variante de Aarne–Tompson, nº 1359: *The Husband Outwits Adulteress and Paramour*.

González Sanz (*Catálogo... Aragoneses*), [1733C]: *El cura hace el amor a través de la gatera*.

Thompson: J1541, K1218.1, K1550, K1550.1, K1551, K1556, P453, Q200, Q241, Q261.2, T481, T400, X700.

El estudio que el Dr. Fradejas (*Novela Corta...*, I, pp. 98–110) hace sobre algunos motivos, especialmente el K1550.1 (“Husband discovers wife’s adultery”), nos dispensa de todo comentario sobre la trayectoria literaria de este tema.

VERSIONES POPULARES ESPAÑOLAS

Rodríguez Pastor (*C. Extremeños Obscenos y Anticlericales*, pp. 231, 233), n° 100: *Tirurí, tirurí*, cf. n° 102: *Ten con ten*.

García Surrallés (*Era... Gaditanos*, p. 292), n° 109: *El Sastre*. Recogemos la disculpa del marido: “*Pues dile a tu tío que no puede ir, que lo tié quemao y no pué servir*”.

Rodríguez Pastor (*C. E. de Costumbres*, pp. 263–264), n° 103: *La Piedra del Zapatero*.

Hernández Fernández (*CP... Albacete*, pp. 203–204), n° 140: *El Zapatero y su Mujer*.

Díaz-Chevalier (*C. Castellanos*, pp. 65–66), n° 32: *El Zapatero y el Cura*. Sin variación alguna. Extractamos el canto final:

*Mariquita encantadora,
ven, ven, que ya es bora.
Tiene el culo quemado
no puede ahora.*

Fundación Centro Etnográfico (K5.19), versión vallisoletana.

Rubio Marcos (*C. Burgaleses...*, pp. 256–257), n° 152: *El Cura y la Mujer del Zapatero*.

Martín Criado, (“Cuentos... castellanoleoneses”, p. 55b), n° 41: *[La Mujer de un Zapatero y el Cura]*

Llano Roza de Ampudia (*Cuentos Asturianos*, pp. 277–278), n° 108: *La Mujer del Zapatero*. Falta el motivo principal de la piedra calentada: “¡Fotre y refotre/ ¡Si yo me enojo/ le echo el cerrojo!/ ¡Dile que no va:/ tranlará, tranlará!”.

Suárez López (*Folklore de Somiedo*, pp. 150–152), n° 129: *Ten con ten*, n° 130: *¡Palomita, vente, que es Hora!*

Quintana (*Lo Molinar... Mequinsa*, pp. 223–224), n° 160: *Lo del ten con ten*.

VERSIONES HISPANOAMERICANA Y PORTUGUESA

Pino Saavedra (*Nuevos... Chile...*, p. 329), n° 72: *El Fraile*.

En Vasconcellos (*Contos e Lendas*, II, p. 50), n° 360: *[O Frade e o Sapateiro]*, la historia es muy escueta, pero los versos finales apoyan la identidad del cuento:

*Pasarinbo triguêro
Anda cá pra fora:
Tenbo as barbas queimadas
Não posso lá ir agora.*

CULTURA ÁRABE

Fanjul (*Literatura Popular Árabe*, p. 187) recoge una versión de la cultura del título muy similar. Obsérvese el principio, ya que es un cuento familiar a nuestra cultura. El castigo final es el que nos recuerda nuestra versión:

Una mujer cuando dormía dejaba la cabeza para el marido y lo otro lo sacaba fuera de la jaima para su amante y allí le hacía lo que quería.

Un día se quedó dormida y su marido salió fuera de la tienda y vio el engaño y con un cuchillo que puso al rojo vivo le quemó el “higo”.

Como se observa, este cuento popular conserva el sabor misógino de algunas series orientales. La castigada es la mujer, no el cura. En estas versiones que recoge Fanjul, la mujer es tratada o calificada como *Saytan* (o demonio), encarnando papeles traidores. Al fin, la mayoría de colecciones orientales que han llegado a nosotros nos previenen contra las argucias de las mujeres. Generalmente burlan, con sus maldades, al confiado marido. No es este el caso.

En nuestra versión, efectivamente, la castigada es también la mujer, pero la verdadera crítica o burla recae sobre el cura.

EL CHISTE VERDE, SEGÚN FREUD

Freud (*Obras*, III, p. 94), desvelando la esencia de los chistes, asegura que los verdes vienen a ser una agresión. Explica:

El dicho “verde” se dirige, pues, originariamente tan sólo a la mujer y suponía un intento de seducción. Cuando, después, un hombre se complace refiriendo o escuchando tales dichos en la compañía exclusiva de otros hombres, la situación primitiva, a consecuencia de los obstáculos sociales no puede ya constituirse, queda con ello representada. Aquel que ríe del dicho referido, ríe como el espectador de una agresión sexual. El dicho “verde” es como un desnudamiento de la persona de diferente sexo a la cual va dirigido.

[CUATRO PIES SON SEIS]

Y otra vez un cura también –ahora vamos a ir de curas–, otra vez un cura también corría con una mujer –porque antes los curas serían muy flamencos; en fin, yo no sé lo que pasaba–, lo que quiere decir de que... Bueno, pues corría con ella. Y cuando estaba en la casa, el marido.

—Mi marido. ¿Qué hago yo? ¿Qué hago yo con mi marido ahora? Yo no sé lo que voy a hacer con mi marido... Bueno. Pues lo que voy a hacer yo es que, que voy a coger al cura y le voy a meter por donde pueda. Y ¡la ropa!; yo no sé la ropa dónde la llegaré a meter, la ropa...; yo no sé dónde la voy a poner la ropa.

Total, que puso la ropa allí, encima de la cama, y le dijo al cura:

—Usted se queda acostadito, muy quietecito. Mi marido cuando se meta en la cama, no va a saber.

Pero dice que a media noche, empezó a tocar y le dice:

—María, aquí hay seis pies.

—¿Seis pies? Tú estás loco, hijo. Seis pies ¡cómo va a haber aquí! Aquí nosotros no tenemos nada más que dos pies.

—No sé, hija —tocaba otra vez—. ¡Que doy con seis pies!

—Que no, hijo, que no. Mira, aquí no hay nadie: estamos solos.

El hombre se conformó. Y por la mañana temprano, el hombre se levanta muy oscurito: se tiene que ir al campo. Y ahora, resulta que, que echa mano —y entonces los hombres del campo tenían capa—, y ahora, en vez de echarle mano a su capa, se puso la sotana del cura. Cuando la mujer se da cuenta y no ve la sotana del cura, dice:

—¡Ay, Dios mío de mi vida! Ahora mi marido se ha liado con la sotana del cura. ¿Qué hago, Dios mío de mi alma?

Conque coge camino adelante, en busca del campo donde estaba el marido, y viene corriendo por el camino.

—¡Niño, niñoooo!

—¿Qué te pasa, qué te pasa que vienes loca?

Dice:

—Ay, hijo mío, mira:

*que hoy es, es el día de la Cemeritana,
que seis pies, que cuatro pies son seis en la cama,
y los hombres de campo todos visten sotana.*

Dijo:

—¡Maldita sea tu puñetera madre! Si yo sabía que tú me la estabas jugando a mí.

AMPARO LÓPEZ OJEDA

El Palomar-Paradas, 1993

CATALOGACIÓN

Cf. Aarne-Thompson, n° 1419: *The Returning Husband Woodwinked*, n° 1419G: *The Priest's Breeches*.

Cf. Boggs, 1419.

González Sanz (*Catálogo... Aragoneses*), [1419K]: *La Sotana del Cura*.

González Sanz (*Revisión del Catálogo...*), reconsidera el número del Catálogo (1419K) y lo pasa a n° 1419G.

Cf. Chevalier (*Cuentecillos*), J12 y J13

Tompson: J1112, J1545, J1702, J2301, K1500, K1501, K1510, K1521, T30, T35, T250, T257, T400, T481, X700.

Wilbert-Simoneau: T250+.

VERSIONES POPULARES

Gómez López (*C... Poniente Almeriense*, pp. 311–315), n° 44–44A: *El Pastor y el Artículo Pastoré* y *El Marido Tonto* (tipo 1362A*: *El niño de tres meses*)

Ruiz Fernández (*Campo de Gibraltar*, p. 157b–158a), n° 7: *Abril, Abrilete*.

Rodríguez Pastor (*C. Extremeños Obscenos y Anticlericales*, pp. 162 y 243), n° 70: *Marzo Magarzo* (1362A*), n° 108: *Los Pies* (contando los pies, final diferente).

Sánchez Ferra (“Camándula (El C. P. en Torre Pacheco)”, p. 162), n° 202: *Las Cuentas de la Madre* (absurdo de los meses por tres).

Hernández Fernández (“Sobre novios...”, p. 100): *Los Años Bisiestos* (idéntico).

Hernández Fernández (“C. humorísticos... Javalí Nuevo”, pp. 92–93): *Los Años Bisiestos*.

López Megías (*Etno...Alto de la Villa*, pp. 153–154), n° 83: *El Pastor y el Parto* (cuenta absurda del parto a los tres meses para hacer nueve).

Fraile (*C... Madrileña*, pp. 264–265): *El Cura y la Mujer del Pastor*.

Lorenzo Vélez (*C. Anticlericales...*, p. 104): *Seis Pies en la Cama* (versión de Cuenca).

Rubio Marcos (*C. Burgaleses...*, pp. 248–249), n° 144: *Seis Pies en la Cama + La Anguarina se vuelve Sotana*.

Camarena (*León*, II, pp. 66–68), n° 192: *El Año de la Titirindáina*.

Puerto (*C... Sierra de Francia*, pp. 137–138), n° 84: *El Tiempo de la Tracamandaina*.

Cortés Vázquez (*C.P. Salmantinos*, I, pp.104–105), n° 48: *Las Alcantorras del Fraile* [*C... Ribera del Duero* (pp. 53–54), n° 17: *Las Alcantorras del Fraile*].

Contos P. Lugo (p. 53), n° 48: *O Marido Burriño*.

Noia Campos (*Contos Galegos...*, pp. 290–293): *A Muller de Xan y O fillo do embarcado* (1362A*).

Otero Pedrayo (*Historia de Galicia*, I, p. 712): *O neno que nacéu do seu tempo*.

En los cancioneros, ejemplo: *Cancionero Tradicional*, ed. de José M^a Alín (n° 38; pp. 95–96):

Pinguele, respingüete.

¡Qué buen San Juan es éste!

Fuese mi marido

A ser del obispo,

Depárame un fijo

Y fallóme cinco.

¡Qué buen San Juan es éste!

[Depárame un fijo

y fallóme cinco:]

dos hube en el Carmen

y dos en San Francisco.

¡Qué buen San Juan es éste!

VERSIONES SOBRE EL TEMA

El cuento parece reflejar el tema de la mujer infiel que consigue engañar al marido por la simplicidad de éste (J2342.2); sorprende, por eso, el descubrimiento final del hombre. El descaro de la esposa y la ingenuidad del hombre dando por válido el cómputo de pies entroncan directamente con el tema de la aceptación de la imposible paternidad que prolifera en la literatura y folklore de todas las épocas. No nos extenderemos en dicho tema porque enlaza con el nuestro sólo tangencialmente, únicamente reflejaremos algunas posibilidades del mismo:

– La mujer hace creer al marido que ha concebido por la gracia de Dios; el marido se ofende por esta intervención divina (véase Lacarra, *C. de la Edad Media*, pp. 289–293).

– La mujer convence al marido mediante una cuenta absurda: “Cuatro meses y medio de día y cuatro y medio de noche son nueve meses”, tal como se expresa López de Úbeda en la Pícaro Justina (véase Chevalier, *Tipos Cómicos...*, p. 66). Chevalier nos habla de la presencia de este Tipo [Aarne–Thompson, 1362A] en el *Auto del Nacimiento* de Timoneda, *El Libro de los Leones* [II, Acad. N., XII, p. 281a] de Lope de Vega y el entremés *Las Tajadas* [Florencia de Entremeses y Rasgos del ocio, 1691].

Similar es la versión de Feijóo (*Cubanos*, p. 166): *Los Nueve Meses*.

Según la cuenta de una versión portuguesa:

*Março, ma–Março, o mês de Março;
Abril, m’Abril, o mês Abril;
Maio, ma–Maio, o mês de Maio;
Logo são nove meses*

(Vasconcellos, *Contos*, II, p. 81; n° 388: [Logo São Nove Meses...]).

– El marido, simplemente, está orgulloso de su singular mujer (J2342.3):

*BLAS. Después de luchas mortales
Bartolote se casó
con Casilda, que parió
á seis meses no cabales.
Y andaba con placer
diciendo: “¡Si tú la vieses!
Lo que otra hace en nueve meses,
hace en cinco mi mujer”*

(Calderón, *La devoción de la Cruz* [J.2, E. 7], en Jiménez Hurtado, *Cuentos Españoles...*, p. 43)

– Cotarelo (*Colección...*, p. CXXXb) resume el argumento del entremés anónimo de la primera mitad del XVII titulado *Los Peregrinos* como sigue:

El bobo anduvo á pleitear su vara de alcalde durante cuatro años, en cuyo tiempo su mujer se fué con un forastero y tuyo un hijo. Al mismo tiempo regresaron al pueblo, y como los amigos han preparado el ánimo del marido haciéndole creer, entre otras cosas, que el hijo será suyo al cabo de algunos años, recibe á su mujer con alegría y más cuando ésta, vestida de peregrina, le enseña el baile de los peregrinos.

– El marido, ausente durante once meses, admite extrañas semejanzas: “Trahe la borrica doce meses el hijo; por qué no podrá traerle la muger once”. (Asensio, *Florencia*, III, V, V, XXXI)

– Véanse la *Novela del Cordero* y la *Novela de “Quiera Dios, Matea...”*; ambas anónimas y reflejadas por Fradejas (*Novela...*, I, pp. 293–310), así como los textos afines propuestos. La última la copia Mal Lara (*Philosophía...*, II, 99; pp. 289–293) para su idéntico refrán.

– La importancia del vestido del cura, que posiblemente no llega a desarrollarse plenamente, nos recuerda el cuento del *Fabliaux (Du Chevalier a la Robe Vermeille)*, pp. 155–171) en el que el marido repara en las buenas ropas del amante, que acaba de esconderse ante su imprevista llegada. La esposa le hace creer que las ha traído un hermano suyo para regalarlas al cuñado. A la mañana siguiente, el amante ha escapado con las ropas y la mujer le convence al desconcertado marido que no ha habido ropas, que todo ha sido un sueño.

La misma historia, con ligeras variantes, surge entre los romances (Durán, *Romancero...*, I, p. 461a; n° 298: *El Adúltero Castigado*).

Ramsel (*Todos buenos...*, n° 94): *Los hay como Mantas* (le hacen creer que es posible en los primeros partos a los tres meses).

Lydia Cabrera (*Francisco...*, p. 62): *El embarazo de Francisca* (cuenta truculenta: “E mé ante que tu te fuite, y abrí, y con mayo y mamayo, que son cuatro...”).

MOTIVOS QUE SE CITAN

THOMPSON

- J155.4 Esposa como consejera, advierte.
J1112 Esposa lista.
J1140 Inteligencia en la detección de la verdad.
J1251.1 Amante humillado por la aguda réplica de la desdeñosa dama.
J1263 Agudezas sobre abusos del clero.
J1264 Agudezas sobre clérigos impúdicos.
J1532 Castigo absurdo a la adúltera.
J1541 Marido más listo que su mujer.
J1545 La esposa es más lista que el marido (Neugaard).
J1702 Esposo tonto.
J2301 Maridos crédulos. (Keller).
K1218.1 Pretendientes entrampados.
K1218.9.1 A amante insistente se le da una cita y se ejecutan en él engaños obscenos.
K1271 Intriga amorosa descubierta y revelada.
K1500 Engaño relacionado con el adulterio.

K1501 Marido cornudo. Marido engañado por esposa adúltera.

K1510 La adúltera burla al marido. (Keller).

K1521 Amante ocultado con éxito del marido.

K1546.2 La mujer dirige al amante mediante una canción.

K1550 Marido descubre a la adúltera y al amante.

K1550.1 Marido descubre el adulterio de la esposa.

K1551 El marido vuelve a casa secretamente, y espía a la adúltera y al amante.

K1556 El Viejo Hildebrand. El cornudo oculto revela su presencia por rimas. Responde a las rimas hechas por la esposa y su amante.

K1570 El tramposo descubre a la adúltera y al amante.

P426 Clerecía.

P453 Zapatero.

Q200 Hechos castigados.

Q241 Adulterio castigado. (Keller, Tatum).

Q261.2 Esposa traidora castigada.

Q434.1 Adúltera y amantes (estorbados).

T30 Encuentro de los amantes.

T35 Cita de los amantes.

T41 Comunicación de los amantes.

T42 Conversación de amantes.

T42.1 Ignorados amantes conversan con lenguaje figurado.

T181 Marido peligroso.

T250 Características de esposas y maridos (Keller).

T230 Infidelidad en el matrimonio (Tatum).

T257 Esposa o marido celosos.

T281 Hospitalidad y sexo.

T310 Celibato y continencia (Keller).

T400 Relaciones sexuales ilícitas.

T481 Adulterio (Tatum).

V465 Vicios del clero.

V465.1 Incontinencia del clérigo.

X700 Humor basado en el sexo.

WILBERT-SIMONEAU

T250+ Esposa lista, marido crédulo.

BIBLIOGRAFÍA

- AARNE, Antti y THOMPSON, Stith: *The Types of the Folktale; a Classification and Bibliography*. Translated and enlarged by Stith Thompson, *FFCommunication*, núm 184, Helsinki, Indiana University 1964.
- ALÍN, José M^a (editor): *Cancionero Tradicional*, Madrid, Castalia, 1991.
- ASENSIO, Francisco: *Floresta Española, y Hermoso Ramillete de Agudezas, Motes, Sentencias y Graciosos Dichos de la Discreción Cortesana, ¿Madrid?, 1790*, 2 toms.
- BELTRÁN, Rafael: "Notes per un catàleg tipològic de les rondalles de l'Alacantí", *Revista d'Estudis Catalans*, 16 (2003), pp. 111-144.
- BOCCACCIO, Giovanni: *Decamerón*, tr. de Pilar Gómez Bedate, Barcelona, Bruguera, 1983.
- BOGGS, Ralph S.: *Index of Spanish Folktales*, FFCCommunication, núm. 90, Helsinki, Academia Scientiarum Fennica, 1930.
- BRAGA, Teófilo: *Contos Tradicionais do Povo Português* (1883) Lisboa, Dom Quijote, ("Portugal de Perto", 14), 1987, 2 vols.
- CABRERA, Lydia: *Francisco y Francisca. Chascarrillos de negros viejos*, Miami, Florida, Peninsular Printing, 1976.
- CAMARENA LAUCIRICA, Julio: "Cuentos de Tradición Oral y Novela Picaresca", *RDTP*, XLIII (1988), pp. 67-82.
- , *Cuentos Tradicionales de León*, Madrid, Seminario Menéndez Pidal-Universidad Complutense de Madrid-Diputación Provincial de León, 1991.
- Cancionero popular español*, Moscú, "Ráduga", 1987.
- CÁRDENAS, Gloria y Juan Ignacio de: *1.000 Canciones*, Madrid, Almena, 1978.
- CHEVALIER, Maxime: *Cuentecillos Tradicionales en la España del Siglo de Oro*, Madrid, Gredos, 1975.
- , "Veinticinco Cuentos Folkloricos más en Textos del Siglo de Oro", *La Torre*, 1(1987), pp. 111-129.
- , *Cuentos Españoles de los Siglos XVI y XVII*, Madrid, Taurus, 1982.
- , *Tipos Cómicos y Folklore (siglos XVI-XVII)*, Madrid, EDI-G, 1982.
- Contos Populares da Provincia de Lugo*, Vigo, Centro de Estudios Fingoy. Galaxia, 1979.
- CORTÉS VÁZQUEZ, Luis L.: *Cuentos Populares Salmantinos*, Salamanca, Librería Cervantes, 1979, 2 toms.
- COTARELO Y MORI, Emilio: *Colección de Entremeses, Loas, Bailes, Jácaras y Mojigangas desde Finales del Siglo XVI a Medios del XVIII*, Madrid, Bailly//Bailliére, ("NBAE", 17 y 18), 1911.
- CUETO, Juan (y otros): *Mitos, Folklore y Literatura*, Zaragoza, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1987.
- DÍAZ, Joaquín y CHEVALIER, Máxime: *Cuentos Castellanos de Tradición Oral*, Valladolid, Ámbito, 1985.

- DÍAZ VIANA, Luis; DÍAZ, Joaquín; VAL, José Delfín: *Catálogo Folclórico de la Provincia de Valladolid* “Romances Tradicionales”, Valladolid, Institución Cultural Simancas, 1978.
- “DON PAMPA VIEJO” [Enrique M. Torres], *Fogón de las Tradiciones*, Buenos Aires, Bell (“Biblioteca de Pampa Argentina. Revista Mensual de Agricultura, Ganadería e Interés General al Servicio del País”), 1945. 2 tms.
- DURÁN, Agustín: *Romancero General o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, Madrid, BAE, 10 y 16, 1849.
- ESPEJO, Serafín y GONZÁLEZ RUIZ, José: *Cuentos y Romances Populares de la Comarca de Linares*, Linares, Centro de Profesores–Junta de Andalucía, (“Proyecto de Cultura Andaluza”, J–05), 1988–1989.
- ESPINOSA, Aurelio M. (hijo): *Cuentos Populares de Castilla y León*, Madrid, CSIC, 1988, 2 tomos.
- Fabliaux. Cuentos Franceses Medievales* (siglos XII–XIV), ed. bilingüe de Felicia de Casas. Madrid, Cátedra, 1994.
- FANJUL, Serafín: *Literatura Popular Árabe*, Madrid, Editora Nacional, 1977.
- FEIJÓO, Samuel: *Cuentos Populares Cubanos*, II, Las Villas, Universidad Central de las Villas, 1962.
- FRAILE GIL, José M.: *Cuentos de la Tradición Oral Madrileña*, Madrid, Comunidad de Madrid. Consejería de Educación y Cultura. Centro de Estudios y Actividades Culturales, 1992.
- FRADEJAS LEBRERO, José: *Novela Corta del Siglo XVI*, Barcelona, Plaza y Janés, 1985, 2 tomos.
- , *La Forma Litánica en la Poesía Popular*, Madrid, UNED, 1988.
- FREUD, S.: *Obras Completas III. El chiste y su relación con lo inconsciente.–El delirio y los sueños en la “Gradiva” de Jensen*, tr. de Luis López Ballesteros y Torres, Madrid, Biblioteca Nueva, 1931.
- FUNDACIÓN CENTRO ETNOGRÁFICO JOAQUÍN DÍAZ–DIPUTACIÓN PROVINCIAL DE VALLADOLID, *Fonoteca*. Ver: Porro Fernández.
- GARCÍA SURRELLÉS, Carmen: *Era Posivé... Cuentos Gaditanos*, Cádiz, Universidad de Cádiz, Servicio de Publicaciones, 1992.
- GIL, Bonifacio: *Cancionero Popular de Extremadura*, Badajoz, Diputación Provincial (“Raíces”, 6), 1998. 2 vols.
- GÓMEZ LÓPEZ, Nieves: *Cuentos de Transmisión Oral del Poniente Almeriense*, Roquetas de Mar, Ayuntamiento de Roquetas de Mar. Área de Cultura, 1998.
- GONZÁLEZ I CATURLA, Joaquim: *Rondalles de l’Alacantí*, Alicante, Instituto de Estudios “Juan Gil–Albert”, 1985.
- GONZÁLEZ SANZ, Carlos: *Catálogo Tipológico de Cuentos Folklóricos Aragoneses*. De acuerdo con Antti Aarne y Stith Thompson, *The Types of the Folktale. A Classification and Bibliography* (FF Communications n° 184, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia, 1964, segunda revisión), (“Artularios”, 1), Zaragoza, Instituto Aragonés de Antropología, 1996.
- , “Revisión del *Catálogo tipológico de cuentos folklóricos aragoneses*: correcciones y ampliación”, *Temas de Antropología Aragonesa*, 8 (1999), pp. 7–60.
- GONZÁLEZ SANZ, Carlos, GRACIA PARDO José A. y LACASTA MAZA, Antonio J.: *La sombra del olvido. Tradición oral en el pie de la sierra meridional de Guara*, Huesca, Instituto de Estudios Altoaragoneses (Diputación de Huesca), 1998.
- GRANJA, Fernando de la: “El Castigo del Galán (Origen árabe de un Cuento de Luis de Zapata)”, *Al–Andalus*, XXXIV, 1969, pp. 229–243.
- HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel: *Cuentos populares de la provincia de Albacete (recogidos por los alumnos del I.E.S. Mixto Número Cinco)*, Albacete, Instituto de Estudios Albacetenses “Don Juan Manuel” de la Excm. Diputación de Albacete, (“Estudios”, 124), 2001.
- , “Cuentos humorísticos y seriados en la pedanía murciana de Javalí Nuevo”, *Revista de Folklore*, 291 (2005), pp. 90–104.
- , “Sobre novios tontos, mujeres bobas y bribones aprovechados (notas sobre literatura y folklore eróticos)” *Revista de Folklore*, 303 (2006), pp. 95–105.
- JIMÉNEZ HURTADO, Manuel: *Cuentos españoles contenidos en las producciones dramáticas de Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Alarcón y Moreto*, Sevilla, 1881.
- KELLER, John S.: *Motif–Index of Mediaeval Spanish Exempla*, Knoxville, Tennessee, The University of Tennessee Press, 1949.
- LACARRA, M^a Jesús: *Cuentos de la Edad Media*, Madrid, Castalia, (“Otres Nuevos”), 1989.
- LARREA PALACÍN, Arcadio de: *Cuentos Gaditanos I*, Madrid, CSIC, 1959.
- LLANO DE ROZA DE AMPUDIA, Aurelio de: *Cuentos Asturianos recogidos de la Tradición Oral* (1925), ed. de José M. Gómez Tabanera, Oviedo, Grupo Editorial Asturiano, 1993.
- LÓPEZ MEGÍAS, Francisco y ORTIZ LÓPEZ, María Jesús: *Etno–escatológico o tratado del hombre en cuclillas y en las camas del Alto de la Villa*, Murcia, Autor, 2000.
- , *Tratado de las Cosas del Campo y Vida de Aldea ó El Etnocuentón*, Almansa, Autor, 1997.
- LORENZO PÉREZ, Manuel, PÉREZ BLANCO, Isaac y PISÓN VILLAPOL, Xesús: *Pavuras de Contos do Valadouro*, Coruña, Castro, 2000.
- LORENZO VÉLEZ, Antonio: “Blancaflor, la Hija del Diablo (Notas sobre un Cuento Maravilloso Español)”, *Revista de Folklore*, 27 (1983), pp. 88–99.
- MANZANO ALONSO, Miguel: *Cancionero de Folklore Musical Zamorano*, Madrid, Alpuerto, 1982.
- MARTÍN CRIADO, Arturo, “Cuentos Tradicionales Castellano–leoneses”, *Revista de Folklore* 284 (2004), pp. 39–63.
- MARTÍNEZ KLEISER, Luis: *Refranero General Ideológico Español*, Madrid, Real Academia Española, 1953.
- MARTÍNEZ TORNER, Eduardo: *Cancionero musical de la lírica popular asturiana*, Madrid, Establecimiento Tipográfico Nieto y Cía, 1920.
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón: *Los Romances de América y Otros Estudios*, Madrid, Espasa–Calpe, (“Austral”, 55), 1939.

- MOUTINHO, Viale (organización e prefacio): *Contos Populares Portugueses. Antología*, Mem Martins, Europa-América, 1998.
- NEUGAARD, Edward J.: *Motif-Index of Medieval Catalan Folktales*, (“Medieval & Renaissance Texts & Studies”, 96), Binghamton, New York, Center for Medieval and Early Renaissance Studies. State University of New York at Binghamton, 1993.
- NOIA CAMPOS, Camiño: *Contos Galegos de Tradición Oral*, Vigo, Nigratreia, (“Brétema”), 2002.
- OTERO PEDRAYO, Ramón (director): *Historia de Galicia*, I, Akal, Madrid, 1979.
- PASCUAL RECUERO, Pascual: *Antología de Cuentos Sefardíes*, (“Bib., Nueva Sefarad”), Barcelona, Ameller, 1979.
- PINO SAAVEDRA, Yolando: *Nuevos cuentos folklóricos de Chile de raíces hispánicas*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria, 1992.
- PIÑERO RAMÍREZ, Pedro M. (editor): *De la canción de amor medieval a las soleares. Profesor Manuel Alvar in memoriam (Actas del Congreso internacional Lyra mínima oral III, Sevilla, 26-28 de noviembre de 2001)*, Sevilla, Fundación Machado y Universidad de Sevilla, 2004.
- PIÑERO, Pedro M. y ATERO, Virtudes: *Romancero Andaluz de Tradición Oral. Folklore*, (“Biblioteca de la Cultura Andaluza”, 53), Sevilla, Editoriales Andaluzas Reunidas, 1996.
- PORRO FERNÁNDEZ, Carlos: *Fundación Centro Etnográfico “Joaquín Díaz”. Uruña. Fonoteca de tradición oral*, Valladolid, Castilla (“Temas Documentales de Tradición Oral”), 1997-1999.
- PRIETO RODRÍGUEZ, Laureano: “Contos de Cregos (Terra de Viana do Bolo)”, *Boletín Avriense*, VIII (1978), pp. 13-48.
- PUERTO, José Luis: *Cuentos de Tradición Oral en la Sierra de Francia*, Salamanca, Caja Salamanca y Soria, (“Col. Temas Locales”), 1995.
- QUINTANA I FONT, Artur: *Lo Molinar. Literatura popular catalana del Matarranya i Mequinensa. 1. Narrativa i teatre*, Teruel, Instituto de Estudios Turolenses-Associació Cultural de Matarranya-Carrutxa, (“Lo Trill”, 1), 1995.
- RAMSELL: *Todos buenos... Muchas gracias. Ciento treinta cuentos alegres seleccionados entre millares, los mejores del repertorio verde, con un recordatorio que doctora en el arte de contarlos*, Madrid, Tip. Yagües.
- REINÓN FERNÁNDEZ, Encarnación y LÓPEZ JORDÁN, Juan J. (coords.): *Cuentos de la tradición oral de la comarca de los Vélez*, Vélez Rubio, I.B. José Marín, 1994.
- ROBE, Stanley L.: *Index of Mexican Folktales Including Narrative Texts from Mexico, Central America, and the Hispanic United States*, (“Folklore Studies”, 26), Berkeley-Los Angeles-London, University of California Press, 1972.
- RODRÍGUEZ PASTOR, Juan (introducción y coordinador): *Cuentos Extremeños Obscenos y Anticlericales*, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Diputación de Badajoz, (“Raíces”, 15), 2001.
- , (introducción y coordinador) *Cuentos Extremeños de Costumbres*, Badajoz, Departamento de Publicaciones de la Diputación de Badajoz, (“Raíces”, 17), 2002.
- RUBIO MARCOS, Elías, PEDROSA, José M. y PALACIOS, César J.: *Cuentos burgaleses de tradición oral (teoría, etnotextos y comparatismo)*, Burgos, Elías Rubio (“Tententublo”, 2), 2002.
- RUIZ FERNÁNDEZ, M^a Jesús: *La Tradición del Campo de Gibraltar*, Cádiz, Diputación Provincial de Cádiz, 1995.
- SÁNCHEZ FERRA, Anselmo J.: “Camándula (El Cuento Popular en Torre Pacheco)”, *Revista Murciana de Antropología*. Número monográfico, n^o 5 (1988) (Murcia, 2000).
- SUÁREZ LÓPEZ, Jesús: *Cuentos del Siglo de Oro en la tradición oral de Asturias*, Gijón, Fundación Municipal de Cultura, Educación y Universidad Popular, 1998.
- , *Folklore de Somiedo: leyendas, cuentos, Somiedo* (Asturias), Ayuntamiento de Somiedo, 2003.
- TATUM, Jim C.: *A Motif-Index of Luis Rosado Vega’s Mayan Legends*, Helsinki, Suomalainen Tiedeakatemia. Academia Scientiarum Fennica (“FF Communications” n^o 271), 2000.
- THOMPSON, Stith: *Motif-Index of Folk Literature. A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Medieval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-books and Local Legends*, Copenhagen-Bloomington, Indiana University Press, 1955-1958. 6 vols.
- VASCONCELLOS, J. Leite de: *Contos Populares e Lendas*, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1963-1969, 2 toms.
- WILBERT, Johannes-SIMONEAU, Karin: *Folk Literature of South American Indians General Index*, Los Angeles, Ucla Latin American Center Publications. University of California, 1992.
- ZAPATA, Luis: *Miscelánea* (s. XVI), Madrid, Real Academia de la Lengua, (“Memorial Histórico Español”), 1859.



MUSEO ETNOGRÁFICO
DE CASTILLA Y LEÓN
ZAMORA



Gracias a todos

Han sido años de recuperación de piezas,
de documentos, de recuerdos... para formar
la gran colección de etnografía
de Caja España, que ahora cobra
su sentido: compartir nuestra memoria.

Caja España

OBRA SOCIAL



Damos soluciones

