

# Revista de **FOLKLOR**

N.º 327



*Mujer de Lamora*

José M<sup>a</sup> Domínguez Moreno ■ Fernando Herrero  
Carlos A. Porro ■ Manuel Rivero Pérez  
Jorge Urdiales Yuste



## Editorial

*Acaba de aparecer en el mercado bibliográfico español un interesante libro con ilustraciones de mujeres de diferentes localidades españolas del siglo XVI. Este original, propiedad de la prestigiosa Galería madrileña de Arte Frame, se enmarca en una época en que el interés por los viajes y por los conocimientos va parejo con la curiosidad por la indumentaria y el desarrollo de una cartografía cada vez más precisa. No es extraño, por todo ello, que algunos de los libros de ese período reflejen el resultado de un viaje –en textos e ilustraciones– a lugares obligados (centros de peregrinación, puertos de largas singladuras) o exóticos (países de oriente o de la recién descubierta América). Las tres colecciones similares descubiertas hasta ahora (Frame, Biblioteca Nacional de París, Museo de Chantilly) nos inclinan a pensar que alguna de ellas sería la original y que en ella estarían presentes todas las estampas de mujeres que representarían esa obsesión por “pintar lo distinto”. La doble numeración de algunas de las ilustraciones de Frame indica, sin duda, que existieron dos criterios a la hora de ordenar las ilustraciones bajo dos encuadernaciones diferentes y en dos fechas distintas. El criterio que ha prevalecido no refleja el orden del itinerario jacobeo pero bien pudiera suponerse que el peregrino/artista entró en España por el camino francés y salió por el camino del norte siendo su recorrido más probable el siguiente: San Juan de Luz, Pamplona, Logroño, Villanueva de las Carretas (Burgos), Aguilar (de Campoo, en Palencia), Ponferrada (León), Santiago de Compostela, Oviedo (San Salvador), S. Vicente de la Barquera, Santander, Laredo, San Sebastián y Fuenterrabía.*

*A esos lugares habría que añadir, en su lugar correspondiente, aquellos que están presentes en las otras colecciones y que completarían un itinerario más o menos ajustado al habitual en el siglo XVI que ya recorrieron otros viajeros peregrinos. Respecto a las influencias, se podría suponer que la primera colección es la de la Biblioteca Nacional de París a la que seguirían Chantilly y Frame aunque todas tuviesen el recuerdo inevitable de Enea Vico, el grabador y numismático parmesano cuyas ilustraciones de trajes serían principalmente de mujeres y a quien copiarían después, ya en imagen especular, grabadores tan importantes como Boissier (1581, *Habitus variarum orbis gentium*) y otros de menor entidad.*



## S U M A R I O

	Pág.
Fondos Musicales en la Institución “Milá i Fontanals” del C.S.I.C. en Barcelona. Misiones y concursos en Castilla y León (1943-1960). Las provincias de Soria y Burgos (V) .....	75
Carlos A. Porro	
Parentesco en la Maragatería: matrimonio entre primos cruzados, extensiones, levirato y sororato .....	85
Manuel Rivero Pérez	
La provincia de Valladolid que ha pateado Miguel Delibes .....	89
Jorge Urdiales Yuste	
Encarnaciones del pueblo.....	92
Fernando Herrero	
El retrato erótico femenino en el cancionero extremeño: 5. “A mi novia le picó” .....	95
José M <sup>a</sup> Domínguez Moreno	

EDITA: Obra Social y Cultural de Caja España.

Plaza Fuente Dorada, 6 y 7 - Valladolid, 2008.

DIRIGE la revista de Folklore: Joaquín Díaz.

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

IMPRIME: Imprenta Casares, S. A. - Vázquez de Menchaca, 1, Nave 7 - 47008 Valladolid

# Fondos musicales en la Institución “Milá i Fontanals” del C.S.I.C. en Barcelona. Misiones y concursos en Castilla y León (1943-1960). Las provincias de Soria y Burgos (V)

Carlos A. Porro

LA MISIÓN Nº 17, DE JUAN TOMAS EN SORIA.  
Año 1947

*“Este año he tenido mucha más suerte que los anteriores, en poco de tiempo he recogido un buen número de canciones, 207, que hubieran sido bastantes más de no haber tenido la mala suerte de enfermar y tener que abandonar la tarea cuando más buenos frutos estaba dando. Ya Kurt Schindler fue en esta provincia donde recogió el mayor número de melodías, entre las otras que recorrió. Esto dice muy claramente que en Soria se conservan bastante vivas las canciones populares. He encontrado cantores jóvenes y aún niños que sabían música popular, algunos ancianos y en general personas de media edad”.*

Así describía Juan Tomás i Pares, asiduo colaborador del Instituto Español de Musicología, en el inicio de su crónica, los resultados del viaje realizado en agosto de 1947 y que se guarda junto a las partituras y textos. La visión tan favorable, no obstante, vendría a ser la misma que pudiera darse en cualquier zona del campo español en esos años, muy diferente a la situación actual soriana, donde una marcada despoblación rural hace difícil, que no imposible, la tarea de la recopilación, ahora más urgente que nunca. Esas personas de mediana edad, a las que alude Juan Tomás, son los ancianos que dos o tres décadas después mantendrían la maltrecha tradición oral soriana y que en parte pudo registrarse en soporte sonoro desde finales de los años setenta y principios de los ochenta, con el inicio de las campañas de recopilación que hoy seguimos haciendo.

El resultado de aquella misión fue grande, realizada principalmente en el Burgo de Osma y en las localidades circundantes, Almazán y una pequeña salida a Las Casas de Soria. Las visitas a las localidades, según relata él mismo en la crónica, se hacían, como era habitual en esos momentos, mediante una carta de presentación que algún conocido en la zona enviaba a los secretarios, maestros o personas de cargo, para aliviar la extrañeza que en esos momentos provocaba a los lugareños la búsqueda de canciones. La mayor parte de los documentos son partituras musicales, en las que anota únicamente los primeros versos, cuartetas o seguidillas, y rara vez aparece toda la letra de la canción o del romance.

En el Burgo de Osma contactó con D. Antonio Díez, hermano de la Rvda. M. Superiora del Orfelinato Ribas, músico y comerciante que le facilitó muchas melodías que tenía reunidas; en Almazán con el director de la banda municipal de aquel momento aunque *“el buen señor quiso desengañarme diciéndome que no había nada que hacer en Almazán en materia folklórico-musical”*, no obstante le envió a casa del farmacéutico y teniente de alcalde D. Manuel Martínez de Azagra, *“entusiasta de las cosas de tradición”*, quien le aportó un buen número de datos resultando ser su hija una de las mejores cantoras de la villa. La campaña de recogida fue lenta, pues todo había de anotarse a mano y repitiendo el repertorio varias veces para que el transcriptor pautara sin error la melodía. Así, con la premura del tiempo se seleccionaban las melodías anotando seguramente menos de la mitad de las que los cantores recordaban. Así era, y aún sucede, que el repertorio de una persona estuviese compuesto por medio centenar de tonadas que pudiéramos llamar tradicionales, junto a otras tantas de época, más populares y modernas. Éste fue el caso de Flor Frías, viuda de un ciego coplero, que siguió dejando testimonio de su saber hasta su fallecimiento a finales de los años ochenta, después de haber sido grabada en soporte fonográfico por varios folkloristas más y de la que se conservan algunas grabaciones de su amplio repertorio en el Archivo de Tradición Oral de la Fundación Joaquín Díaz en Uruña (Valladolid). Así describe Juan Tomás cómo conoció a la señora Flor:

*“Las cantoras que más rindieron en el Burgo de Osma fueron Florentina Frías, llamada Flor, no precisamente por su hermosura si no por la ley de abreviación de su nombre y su hija Cecilia Soria, que entre las dos cantaron 50 canciones, número bastante respetable. Muy amablemente y con ruda franqueza nos recibieron aquella misma noche Flor y su hija, pero como no pudieron atendernos en aquel momento quedamos en empezar las sesiones el día siguiente por la mañana.*

*Presénteme solo, (el sr. Díez Tenía que hacer y yo no consentí que dejara sus asuntos) y enseguida empezó el recital.*

*Flor y su hija pronto se franquearon conmigo y contáronme cosas de su vida íntima, que iban salpicando con dichos, entre canción y canción,*

queda explicado un resumen de lo que apunto al pie de la canción n° 15. Esta canción “la cristiana cautiva” tiene una melodía muy corriente que ya en Cuenca la encontré varias veces... Alternando con las visitas a casa de Flor fuíme al asilo de las hermanitas de los pobres, donde debidamente autorizado por la Rvda. M. Superiora por quien fui amabilísimamente acogido, interrogué a algunos de los ancianos asilados, con un resultado poco halagüeño ya que los pobrecitos tienen la memoria muy deficiente y recuerdan mal lo que cantan y casi siempre usan la misma melodía para todos los textos”.

Anota algunas melodías de dulzaina oídas a los gaiteros, propias de danza, como las ruedas del Burgo y de Almazán, algunos paloteos de Las Casas, tejidos de cintas y la antigua danza del Milanazo, también de Almazán. La rueda la transcribe en 5/8 anotando además que es “muy interesante por su ritmo” y describiendo el entorno y vida de los gaiteros que conoció:

“Así el día 14 de agosto, víspera de las fiestas de la Virgen y de San Roque entré en relación con unos dulzaineros que vinieron de Uccero a tocar el baile que se hace en la plaza mayor por la noche. Constituyen una rústica banda integrada por las dos dulzainas, un redoblante y un bombo con platillos. No tienen casi repertorio de música popular, únicamente la rueda n° 149 y la diana n° 150 les copié, lo demás es música de Jazz que hace un deplorable efecto tocada por esta clase de instrumentos.

Las dulzainas son modernizadas, tienen llaves las dos y están construidas en Peñafiel. Están afinadas la primera en fa con efecto a la 4ª alta y la segunda en mi b con efecto también a la 3ª menor alta. Interróguelos a estos francotes dulzaineros durante los intervalos del baile y me confesaron lo que ya llevo dicho, que no conocen más música popular que las ruedas y las dianas. Saben algo de música y tocan con el papel delante que les sirve de guía y de recordativo.

Los instrumentos de percusión que les acompañan hacen ritmos al libitum y meten un gran ruido pues raras veces se le oye tocar piano”.

## ÍNDICE DE CANTORES Y LOCALIDADES VISITADAS

**Almazán:** Marcela Martínez de Azagra y Beladiez de 11, Manuel Martínez de Azagra de 60, Tomás Rodríguez Moreno de 11, Félix Ruiz Ortega de 35, Santiago Casado Martínez de 77, zapatero y pregonero y María Grande Antón de 16 años.

**Barcebaejo:** María Anunciación Pascual García de 14 años.

**Burgo de Osma:** Antonio Díez, Cayetana Garcés Borobia a. Tía Dora, de 82, Florentina Marqués Garcés de 58, Florentina Frías Peracho a. Flor de 44, Celia Soria Frías de 20, Martín Izcala Palacios de 70, pescador y labrador, Juana Amadós Ayllón de 58, Carmen Gil Moreno de 79, Inocencia Maestro Torralba de 76, Bonifacia de la Purísima Concepción de 58, Nicolás Carro Hernández de 70, Manuela Blasco de Miguel de 81, la superiora de la comunidad de las Hermanitas de los pobres de 45, Sotera Santuy de la Iglesia de 74, muchas de ellas asiladas. Idelfonso Aguilera de 55, dulzainero, natural de Matanza de Soria y Germán Pascual de 60 años, dulzainero de Uccero.

**Osma:** Pedro Ponce de 23 años, barbero y músico.

**San Esteban de Gormaz:** Petra del Burgo Delgado de 19 y Victoria González Arranz de 44 años.

**Soria (Las Casas):** Dámaso Almería Mingote de 49 de Las Casas y Luís García Molina de 43 años.

**Valdenarros:** Francisca de Gregorio Fernández de 10, Carmen Rodrigo García de 20, Buenaventura Palomar Frías de 23, Ramón de Castro Ortega de 24, Juan Gregorio Fernández de 65 y Estefanía de Gregorio Delgado de 60 años.

## ÍNDICE DE CONTENIDOS

*Crónica de la misión (27 folios).*

1. Canto de los calvaristas del Viernes santo de Almazán.
- 9 Melodías, facilitadas por Antonio Díez, músico del Burgo de Osma:
  1. *En la raya del Monte.*
  2. *Si la nieve resbala.*
  3. *Danza.*
  4. *En lo alto de aquella montaña.*
  5. *La lavandera.*
  6. *Ya no va la niña.*
  7. *Ya se van los pastores.*
  8. *Cuando sales del campo.*
  9. *Segaba la niña.*
  10. *Toquen las campanas, repique el tambor.* Villancico. Cayetana Garcés, el Burgo.
  11. *Rogativas a la Virgen del Espino.* Florentina Marqués Garcés, el Burgo.
  12. *Jueves santo, tres días antes de Pascua.*
  13. *Qué quieres que te traiga que voy al Burgo.*

14. *Aquí vive un caballero*. Aguinaldo. Cayetana Garcés
15. *Don Bueso*. Florentina Frías.
16. *Los crímenes de Pancaliente provincia de Torta Fría*.
17. *Tonada de romance de ciego*.
18. *Se pasea Marcelino la mañana de San Juan*.
19. *Se pasea el rey conde la mañana de San Juan*.
20. *Yo soy el Mambrú, señores*. Cecilia Soria Frías.
21. *La doncella guerrera*.
22. *Delgadina*.
23. *Tamar*. Flor Frías.
24. *Tamar*.
25. *Al otro lado del Ebro hay una niña (Marinero raptor)*. Cecilia Soria.
26. *Cantando las codornices a la sombra de un ver de limón*. Flor Frías.
27. *Muerte de Santa Elena*. Cecilia Soria.
28. *El quintado*.
29. *El quintado*.
30. *Qué maja eres, qué bien te está*.
31. *En la calle anchica de San Bernardico*. Corro de niñas. Flor Frías.
32. *En Zaragoza te vi, dentro de una platería*. Juana Amadós Ayllón.
33. *Bendita sea la hora que Nuestro Señor murió*.
34. *A la Virgen de las Viñas la tengo de regalar*. Martín Yzcala Palacios.
35. *Desde cuatro mil años te esperaban, Señor*. Bonifacia de la Purísima Concepción.
36. *Entre pajas nace del cielo un gran Rey*. Inocencia Maestro.
37. *¿A quien le echaré una flor que por muchos años viva?*
38. *Jesucristo en traje de pobre*. Carmen Gil Moreno.
39. *A unos desposorios castos convida la Iglesia, amigas*.
40. *Ay que niño tan hermoso* (sólo texto).
41. *Domingo entraron con ramos* (sólo texto).
42. *Jueves santo, Jueves santo*.
43. *Buenas noches a la una*. Bodas. Flor Frías.
44. *Los mandamientos de amor*.
45. *Me casó mi madre*. Cecilia Soria Frías.
46. *Monja contra su gusto*.
47. *En Zaragoza ha sucedido*.
48. *Una señora muy gorda por el paseo*. Comba.
49. *El perrito chino*. Comba.
50. *El Niño perdido*. Flor Frías.
51. *Esta noche es Nochebuena*.
52. *Cuando José vino a encender la luz*.
53. *Los pastores y los reyes juntos iban a por leña*.
54. *Hoy es domingo de ramos, día grande*.
55. *Los angelitos del cielo debieran ahora bajar*.
56. *Don Gato*. Cecilia Soria.
57. *San Antonio y los pajaritos*. Nicolasa Carro.
58. *Hoy es domingo de ramos*.
59. *El incrédulo*. Manuela Blasco de Miguel.
60. *El Niño perdido*. La Rvda M. Superiora de las Hermanitas de los pobres del Burgo de Osma.
61. *San José iba a Belén a pagar tributo al César*. Manuela Blasco.
62. *Las tres cautivas*. La Rvda. M. Superiora.
63. *Agustinita y Redondo*. Cecilia Soria.
64. *A eso de las cuatro y media llama el sereno a la puerta*.
65. *Me han dicho querida Sofía, me han dicho querida mía*. Cecilia Soria.
66. *Mambrú*.
67. *¿Dónde vas Alfonso XII?*
68. *Padre nuestro qué estás en los cielos que chica tan guapa*. Flor Frías.
69. *Segadora, segadora*.
70. *Al olivo al olivo*.
71. *Tienes unos ojos niña*.
72. *Melodía de romance callejero*.
73. *Yo tiro un tiro al trabajo, viva la holgazanería*.
74. *Bailache, bailache, bailé*.
75. *¿Con qué te lavas la cara?*
76. *El Niño perdido*. Sotera Santuy de la Iglesia.
77. *Mambrú*.
78. *Ande, ande, ande, la marimorena*. Flor Frías.
79. *Doña Albora*. Flor Frías.
80. *El reloj de la Pasión*. Flor Frías. Imprenta de Cesáreo Esteban de Aranda de Duero.

81. *Vengo de moler morena*. Antonio Díez.
82. *Las quince rosas*. Anunciación Pascual.
83. *El arado*.
84. *El arado*. María Anunciación Pascual.
85. *Cantar del día de Pascua*.
86. *Bañando está las prisiones*.
- 87.
88. *Buenas noches a la una*. María A. Pascual.
89. *Delgadina*.
90. *¿Qué haces ahí mozo viejo que no te casas?*
91. *Recoloradita ¿cómo no sales?* Corro de niñas. Anunciación, de Barcebalejo.
92. *Que venimos de Valonsadero*.
93. *A los acordes de la rondalla*. Quintos.
94. *Este gallo que mal canta*. La Fiesta del gallo. Uno que no dio su nombre.
95. *Un pastor me pretende* (Vers. de la jerigonza). Asunción Pascual.
96. *Dale a la zambomba, dale al rabel*.
97. *Venid pastorcitos, venid a adorar*.
98. *A Belén pastores vamos sin tardar*.
99. *Para bailar me quito la capa*.
100. *La doña Perigüela güi, güi, güi*.
101. *Aunque me ves, que me ves que me caigo*.
102. *Con el vito, vito, vito*.
103. *Doña Argonia se pasea*. Estefanía de Gregorio Delgado.
104. *Buena noches a la una*. Boda. Juan Gregorio Fernández. Valdenarros.
105. *El nacimiento y la toca de la Virgen*.
106. *La Virgen y el ciego*.
107. *Despedidas a la Virgen del Rosario*.
108. *El vestido de las mozas*.
109. *Don Gato*. Ramona de Castro Ortega.
110. *Doña Arbora*.
111. *Don Bueso*.
112. *Muerte de Santa Elena*.
113. *Don Gato*.
114. *La mi morena lo baila así, lo ha de bailar*. Francisca de Gregorio.
115. *La infanticida*.
116. *La Virgen y el ciego*.
117. *A la nanita, nana, nanita ea*. Ramona de Castro.
118. *La baraja de los naipes*. Carmen Rodrigo y Buenaventura Palomar Frías.
119. *Conde Flores*. Carmen Rodrigo.
120. *Los labradores por la mañana*.
121. *Yo soy Vicentillo que vengo a cantar*.
122. *Hay un galán de esta villa, hay un galán de esta casa*. Carmen Rodrigo. Esta canción se canta en Almazán.
123. *San José sale una tarde y dejó al niño en la tienda*. (El Niño perdido). Buenaventura Palomar. Valdenarros
124. *El día que yo entré en quintas*. De quintos.
125. *Tengo un molino que muele*.
126. *Mambrú*. Carmen Rodrigo.
127. *Mambrú*. Ramona de Castro.
128. *Dicen que no me quieres, calla tontona*. Antonio Díez.
129. *Rueda*. Explicación del baile. Antonio Díez.
130. *Rueda*.
131. *Si subes a la muralla le dices al murallero*. Victorina González.
132. *La Virgen y el ciego*.
133. *San José era carpintero*. Petra del Burgo Delgado. San Esteban.
134. *Vamos niños al sagrario*.
135. *Hacia Belén va un borrico, yo me remendaba*.
136. *Alegría, alegría, alegría y placer*.
137. *La Nochebuena se viene*.
138. *Conde Olinos*.
139. *Las tres cautivas*.
140. *Arroyo claro, fuente serena*.
141. *Martirio de Santa Catalina*.
142. *El dos de mayo al campo salí*. Juego de niñas.
143. *Rogativas a la Virgen del Rivero*.
144. *La samaritana*.
145. *El lavatorio*.
146. *Las siete palabras*.
147. *Molí, molinero*. Pedro Ponce.
148. *Me ha dicho mi madre, que vaya al molino*.
149. *Rueda*. De los dulzaineros de Uceró, Germán y Ildefonso Aguilera.

150. *Diana*.
151. *La pájara pinta*. Paloteos. Dámaso Almería y Luis Gracia de Las Casas de Soria.
152. *Solita y sin amores*. Paloteo.
153. *La tarara*. Paloteo.
154. *Los molinillos de San Pedro, en el arroyo de la vega están*. Paloteo.
155. *Iba yo por un camino*. Paloteo.
156. *Enlace entre todas las danzas*.
157. *¿Quién te corta de la rama?* Paloteo.
158. *Soy zarandera y quiero zarandera*. Paloteo.
159. *Al entrar en vuestra casa*. Paloteos. Soria.
160. *Castillo es un gran dichoso*. Paloteo.
161. *Cordón corrido en la danza de las cintas*.
162. *Cordón cruzado de la danza de las cintas*.
163. *Si don Fernandito pulido y hermoso*. Paloteo.
164. *Por dos cuartos de pimienta*. Paloteo.
165. *Ya se ha muerto el zarragón*. Muerte del zarragón.
166. *Dale, dale, a la zambomba*. Manuela Martínez de Azagra.
167. *Rogativas a la Virgen de la Velacha*.
168. *El rosario de la Aurora*. Marcela Martínez de Azagra.
169. *Esta estrellita brillante que viene anunciando el día*.
170. *Danza de los pastores de San Pascual*.
171. *Canto de los calvaristas en la procesión del viernes santo de Almazán*. Cuando el calvario con Cristo ha llegado ya. Tomás Rodríguez.
172. *Los dos más dulces esposos*. Marcela Martínez de Azagra.
173. *El quintado*.
174. *Los carboneros por las esquinas*.
175. *La doncella guerrera*.
176. *La noche buena se viene*.
177. *La Virgen hizo unas gachas*.
178. *Allá arriba, en aquel alto que está cercano a Belén*.
179. *Hacia el portal de Belén se dirige un pastorcillo*. Aguinaldo.
180. *Uvas traigo que vender, de cubalatero*. Juego de niñas.
181. *La torre en guardia*.
182. *La torre se ha caído*.
183. *El lavatorio*. Felisa Ruiz Ortega.
184. *Rogativas a la Virgen del Hinodejo*.
185. *Jueves por la noche fue*.
186. *La Virgen se está peinando*.
187. *Yo le dije, jilguerillo*.
188. *La monja forzada*.
189. *Qué dirán las carboneritas*.
190. *A Belén llegar*. Marcela Martínez de Azagra.
191. *Pajarito que cantas*. Nana. De la madre de Marcela Martínez.
192. *El Niño perdido*.
193. *La rueda, que se baila en Almazán*.
194. *Venid pastorcitos*. Marcela Martínez de Azagra.
195. *El milanazo*. Danza. De Santiago Casado.
196. *Gozos de Jesús Nazareno*, en Almazán.
197. *El vite, vite, y no me acuerdo*. Marcela Martínez de Azagra.
198. *A la re, re, que te arrullaré*. Nana.
199. *El Niño perdido*. María Grande.
200. *La gitanilla*.
201. *En el salón de Prado*. Corro de niñas. Marcela Martínez.
202. *Onomatopeya para el toque de campanas*. Tin tiri nulo.
203. *A las ánimas benditas todos debemos rogar*.
204. *Aunque me des veinte duros no voy contigo*.
205. *Eres nogal, roble y pino*.
206. *Qué quieres que te traiga que voy a Quero*. Una muchacha de Toledo.
207. *En el campito llueve, vida mía, mi amor se enoja*. Marcela Martínez de Azagra.

LA MISIÓN Nº 54, DE MANUEL GARCÍA MATOS EN BURGOS. Año 1953

El cancionero de Olmeda y la obra de Antonio José, Jacinto Sarmiento y Justo del Río, recogen, en su tiempo y con fortuna, la tradición musical burgalesa, amplia y variada como todas, del verdadero Cancionero Burgalés, ahora maltrecho, que en los últimos años viene parcheándose con las partituras del profesor Miguel Manzano, donde anota los restos finales de lo que gracias a García Matos y otros investigadores como el grupo "Yesca" preocupados por mostrar el documento de viva voz, sabemos que

fue una rica tradición, ágil, variada. Pero sobre todo oral, pues solamente las voces, aun aviejadas y dúbidas, van a ser capaces de transmitir el verdadero aire y sonido de la tierra, por más que pesados tomos de partituras, de versiones y variantes de lo mismo intenten manifestarnos y exponernos el legado cultural con una particular lección ex-cátedra.

El trabajo de Matos aporta, como siempre, novedades musicales, inéditas, recogidas a los mejores cantores e instrumentistas de los pueblos que visitaba. Siempre prefirió al cantor solista, seguramente por que en él veía la frescura, la espontaneidad, "la gracia" y sobretodo el dominio del melisma y del ritmo libre, que bien contrasta en los últimos tiempos con el retorno revival de masas corales, donde el grupo —que como una capa, todo lo tapa— barre la vivacidad, la improvisación del canto antiguo tan difícil de reproducir en agrupaciones que manifiestan de manera llana algo que jamás fue lineal, sino oscilante en cada interpretación. García Matos tuvo la suerte de conocer este canto individual real, bueno y la voz del instrumentista solista también, dominante del instrumento y repertorio en personas de edad herederas de la tradición, que contrasta de nuevo con las desafinadas bandas de gaiteros o dulzaineros de repertorio pobre y común que ahora tanto chufan en nuestra comunidad. Por fortuna esa voz sigue viva en los discos, en aquella realmente Magna Antología sonora, y muere, en cierto modo, en las partituras, aunque con el valor del testimonio irreplicable las recogemos y valoramos.

La misión recopilatoria burgalesa fue realizada entre los meses de julio y agosto de 1953, obteniendo 191 documentos musicales (128 canciones y 64 melodías de danzas, paloteos y procesiones, dianas y entradillas de dulzaina). Se conservan las partituras (excepto la número 90) y los textos de las canciones en 169 folios mecanografiados. En el cuaderno de entrada se anota que hay además dos fotografías, pero no están junto a las partituras.

## ÍNDICE DE LOCALIDADES VISITADAS Y CANTORES

*Barbadillo del Mercado:* Enrique Moral Portugal de 67 años, Juana García Fraile de 38 años y Teófilo Heras de 50 años.

*Castrillo de la Reina:* Pilar Díez Santamaría de 50 años y Dámaso Moral Carretero de 58 años.

*Covarrubias:* Víctor González Ortiz de 35 años (dulzaina) y Jesús González Pineda de 32 (caja), Esperanza Tejada Hortigüela de 37 años, Felipe González Hortigüela de 55 años y Francisca Hortigüela Portugal de 65 años.

*Hontoria del Pinar:* Felipa González Estalaya de 49 años, María Concepción Sanz Miranda de 63

años, Virginia Sanz Miranda de 53 años y Jorge Reglas de Miguel de 65 años.

*Mecerreyes:* Sergio González Cuevas de 67 años (dulzaina) y Benedicto Portal Alonso (caja) de 70, Sofía González Grande, de 58 años y Paula Llanos García de 70 años.

*Quintana del Pidio:* Domitila Sancha Guzmán de 68 años, Fidel García Martín (dulzaina) y Elías Pineda Sanz (caja).

*Salas de los Infantes:* Cirilo Contreras de 48 años, Josefa Abán Rojo de 74 años, María Olalla y Olalla de 8 años y Ángeles Camarera Barrileras de 69 años.

*Santo Domingo de Silos:* Plácido Martín del Álamo de 65 años (dulzaina) y Baldomero Hebrero Portugal de 46 (caja), Abdón de Juana González de 22 años y Plácido Martín del Álamo de 65 años.

*Sotillo de la Ribera:* Victorino Arroyo Cuesta "el pollo" de 68 años.

## REPERTORIO DE CANTO

1. *Navideña.* Quintana del Pidio.
2. *Navideña.* Quintana del Pidio.
3. *Ronda de enamorados de Sotillo de la Ribera.* Procede de Cevico Navero (Pa).
4. *El testamento del gallo.* Salas de los Infantes.
5. Otra versión de lo mismo.
6. *Las alberencias (albricias).* Salas de los Infantes.
7. *Procesión del Viernes santo.* El entierro, de Salas.
8. *Procesión del encuentro,* de Salas de los Infantes.
9. *Villancico,* de Salas de los Infantes.
10. *Las quince rosas,* de Salas de los Infantes.
11. *El arado,* de Salas de los Infantes.
12. *Salve.* Salas.
13. *Las cartas de la baraja.* Salas.
14. *Las marzas.* Salas.
15. *Agudillo (baile).* Salas.
16. *La boda.* Salas.
17. *Canción de cuna.* Salas.
18. *Ronda.* Salas.
19. *La trilla.* Salas.
20. *La siega.* Salas.

21. *Peticiones cuaresmales para la cera del monumento de Semana Santa*. Salas.
22. *Las doce palabras*. Salas.
23. *La oración del huerto*. Salas.
24. *El reloj del purgatorio*. Salas.
25. *Baile a lo llano*. Castrillo de la Reina.
26. *El reinado*. Castrillo de la Reina.
27. *El reinado*. Castrillo de la Reina.
28. *La boda*. Castrillo de la Reina.
29. *La siega*. Castrillo de la Reina.
30. *Villancico*. Aguinaldo. Castrillo de la Reina.
31. *Agudillo* (baile). Castrillo de la Reina.
32. *La perrusalda*. Castrillo de la Reina.
33. *Ronda*. Castrillo de la Reina.
34. *Los quintos*. Castrillo de la Reina.
35. *De cuna*. Castrillo de la Reina.
36. *El arado*. Castrillo de la Reina.
37. *El reinado*. Otra tonada. Castrillo de la Reina.
38. *Domingo de ramos*. Hontoria del Pinar.
39. *El lavatorio y las siete palabras* de Hontoria del Pinar.
40. *Las cartas de la baraja* (peticiones cuaresmales). Hontoria.
41. *El encuentro*. Hontoria.
42. *Peticiones cuaresmales en la calle a los transeúntes*. Hontoria.
43. *Peticiones cuaresmales a las puertas de las casas*. Hontoria.
44. *Peticiones en las casas en las que hay forasteros*. Hontoria.
45. *Los mandamientos* (los de piedra) peticiones a los forasteros. Hontoria.
46. *Las albricias*. Hontoria.
47. *El mayo* (baile de la pandereta que hacen 6 mozas alrededor de un árbol). Hontoria.
48. *El mayo* (baile que sigue, 6 mozas ya en parejas). Hontoria.
49. *Oración de las ánimas*. Hontoria.
50. *Los mandamientos*. Hontoria.
51. *El reloj de amores*. Hontoria.
52. *Las marzas I*. Mamolar de la Sierra.
53. *Las marzas II*. Mamolar de la Sierra.
54. *El reinado*. Hontoria del Pinar.
55. *El gallo*. Hontoria.
56. *El gallo*. Hontoria.
57. *Navideña*. Hontoria.
58. *Romance*. Hontoria.
59. *Delgadina*. Hontoria del Pinar.
60. *Romance*. Variante del 58. Hontoria.
61. *El entierro*. Hontoria.
62. *El gallo*. Hontoria.
63. *El gallo*. Cuando no dan nada a los chicos. Hontoria.
64. *El reinado* (de los mozos). Barbadillo del Mercado.
65. *El reinado*. Variante. Barbadillo.
66. *El reinado*. Barbadillo.
67. *El reinado* (de las mozas). Barbadillo.
68. *Las marzas I*. Barbadillo.
69. *Las marzas II*. Barbadillo.
70. *Navideña*. Barbadillo.
71. *Navideña*. Barbadillo.
72. *El jueves de todos* (niños y niñas de la escuela). Barbadillo.
73. *El jueves de todos* (cuando no les daban limosna). Barbadillo.
74. *El jueves de todos* (peticiones). Barbadillo.
75. *El lavatorio*. Barbadillo.
76. *Viernes santo*. Barbadillo.
77. *Domingo de ramos*. Barbadillo.
78. *Domingo de ramos*. Valdezate.
79. *La boda*. A la puerta donde se va a celebrar la cena. Barbadillo del Mercado.
80. *El reinado I*. Hacinas.
81. *El reinado II*. Hacinas.
82. *El reinado III*. Hacinas.
83. *La boda*. Hacinas.
84. *Ronda de Navidad*. Santo Domingo de Silos.
85. *Ronda de San Silvestre*. Santo Domingo de Silos.
86. *La Pascua*. Procesoión del encuentro. Santo Domingo.
87. *Navideña*. Santo Domingo.

88. *Las marzas I*. Santo Domingo.
89. *Las marzas II*. Santo Domingo de Silos.
90. (Falta la ficha).
91. *Belardo*. Covarrubias.
92. *Blanca Flor*. Covarrubias.
93. *Romance*. Covarrubias.
94. *Santa Bárbara*. Covarrubias.
95. *Santa Lucía*. Covarrubias.
96. *Mañanita primorosa*. Covarrubias.
97. *Villancico*. Covarrubias.
98. *La perrusalda*. Covarrubias.
99. *Madrugaba la niña a la una*. Covarrubias.
100. *Los quintos*. Covarrubias.
101. *Ronda de enamorados*. Covarrubias.
102. *Procesión del entierro*. Covarrubias.
103. *Rogativas*. Covarrubias.
104. *Ronda de enamorados*. Covarrubias.
105. *Las marzas I*. Covarrubias.
106. *Las marzas II*. Covarrubias.
107. *Ronda*. Covarrubias.
108. *Los mandamientos*. Covarrubias.
109. *La baraja*. Covarrubias.
110. *El gallo*. Covarrubias.
111. *El padrenuestro*. Contreras.
112. *Silvana*. Covarrubias.
113. *Don Juan*. Covarrubias.
114. *El arado*. Contreras.
115. *Romance* (El sacrificio de Abraham). Covarrubias.
116. *Romance* (La infanticida). Covarrubias.
117. *La boda*. Mecerreyes.
118. *De cuna*. Mecerreyes.
119. *El arado*. Mecerreyes.
120. *Madrugaba yo a la una*. Mecerreyes.
121. *La boda*. Contreras.
122. *El gallo*. Mecerreyes.
123. *Corro de cuaresma* (Para qué quiere el pelo la sacristana). Mecerreyes.
124. *Flor de Niño*. (Conde Niño). Contreras.
125. *Romance* (La vuelta del marido). Contreras.

126. *Las marzas*. Contreras.
127. *Navideña*. Contreras.
128. *Navideña*. Mecerreyes.

#### REPERTORIO DE DULZAINA

1. *Danzas a la Virgen de los Olmos* de Quintana del Pidio y paloteo "Santa Virgen de los Olmos" y versión de canto de la danza.

2. *El mosú del angulé* y versión de canto.

3. *Hermosa dama*.

4. *El tani-tani*.

5. *La portuguesa*. Chocando sonajas.

6. *El baile I*. Se danza con castañuelas. Versión de canto (arriba caracol).

7. *El baile II*. Se danza con castañuelas.

8. *El castillo*.

9. *La rueda* (baile).

10. *Baile de la procesión*. Sotillo de la Ribera. Lo hacen los mozos varones.

11. *Tocata*. Sotillo de la Ribera. Es "baile de procesión". Se aplica principalmente para el momento de las fiestas mayores en que tras la procesión, curas y autoridades van a tomar el refresco.

12. *Entradilla* (baile) *de tierra de Burgos*. Sotillo de la Ribera.

13. *Rueda* (baile). Sotillo.

13. "Dulzaina" Sotillo de la Ribera (Burgos)  
"Rueda" (baile)



14. *Rueda* (baile). Sotillo.

15. *Diana*. Sotillo.

16. *Diana*. Sotillo.

17. *Jota*. Sotillo.

18. *Jota*. Sotillo.

19. *Rueda* (baile). Sotillo.
20. *Jota*. Sotillo.
21. *Baile al santo* (baile de procesión) a San Esteban y a San Isidro. Castrillo de la Reina.
22. *Entradilla* (baile). Castrillo de la Reina.
23. *Entradilla*. Castrillo.
24. *Rueda* (baile). Castrillo.
25. *Diana*. Castrillo.
26. *Jota*. Castrillo.
27. *Danzas a la Virgen de la Candelaria* de Honoraria del Pinar. Se ejecutan en la iglesia tras la misa. También en la calle (La Vela).
28. *El caballero*. Paloteo.
29. *El fraile*. Paloteo.
30. *El zapatero*. Paloteo.
31. *Napoleón*. Paloteo.
32. *Las peras*. Paloteo.
33. *El señor cura*. Paloteo.
34. *La venada*. Paloteo.
35. *Cuando yo tenga*.
36. *Baile de cruz y cubo*. Paloteo.
37. *La espada*. Paloteo.
38. *Danza de El reinado*. Barbadillo del Mercado.
39. *Pasacalle*. Santo Domingo de Silos, se celebra el dos de julio.
40. *La danza* de Santo Domingo de Silos. Al salir la virgen de la Iglesia para la procesión y durante la misma.
41. *La fuentecita*. Paleo. (Sólo llevan un palo)(y versión de canto).
42. *La Juana*. Paleo.
43. *El tomillejo*. Paleo.

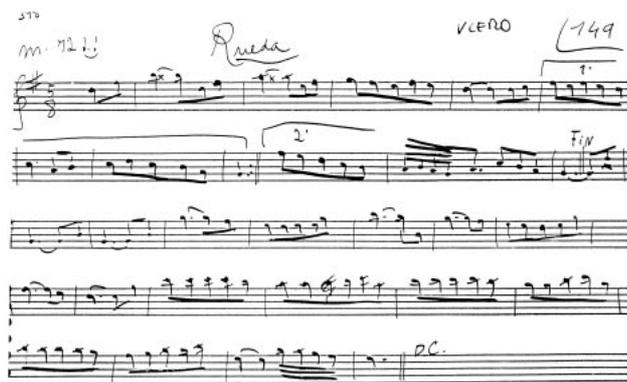
44. *El fraile*. Paleo.
45. *El tres hojas*. Paleo.
46. *La culebra*.
47. *La vieja*. Paleo.
48. *La viña*. Paleo.
49. *Tronchos y berzas*. Paleo.
50. *Baile a la Virgen con castañuelas*. Santo Domingo de Silos.
51. *El cordón o danza de las cintas*. Santo Domingo.
52. *El castillo*.
53. *Baile al Santo*. Baile de procesión (mozos varones).
54. *Baile al Santo*. Baile de procesión (mozos varones).
55. *Entradillas* (baile). Santo Domingo.
56. *Jota*. Santo Domingo.
57. *La rueda chospona*. Covarrubias.
58. *Danza para las vírgenes*. Danzan ocho muchachas en traje típico y mantilla. Covarrubias.
59. *Baile al santo y para la Virgen de Mamblas*. Covarrubias.
60. *Danza del gallo*. Mecerreyes.
61. Introducción que el dulzainero suele hacer a los bailes de los santos que seguirán. Mecerreyes.
62. *Baile de los curas*. Se trata del baile al santo de los mozos varones. Mecerreyes.
63. *Baile de los curas* (otro).
64. *Baile de los curas* (otro).

COLECCIÓN DE CANCIONES QUE ENVÍAN LAS NIÑAS DE LA ESCUELA NACIONAL DE ROA DE DUERO (BURGOS).

Directora: Doña Fernanda Barreto.

Enviado el 28 de abril de 1959 al Instituto Español de Musicología. Es un cuaderno de 36 hojas a doble cara que contiene solamente textos. Al final del cuaderno hay un comentario con algunas explicaciones y descripciones sobre las fiestas de la zona.

1. *Vinieron los mozos*.
2. *El otro día en el prado*.
3. *El cielo de la Ribera*.
4. *Con el baile de los cenegocios* (La jerigonza).
5. *Titin ti pitipitin*.



6. *Enhorabuena de boda.*
7. *Al agudo, al agudo.*
8. *Levántate morenita.*
9. *El tío Vicente.*
10. *Ya se murió el burro.*
11. *Eres buena moza.*
12. *La carbonerita.*
13. *Ocairí, ocairá.*
14. *Coplas.*
15. *Cuatro pañuelos.*
16. *Tenderé el pañuelo.*

*Sección religiosa:*

17. *Los reyes.*
18. *Versos de la Pasión.*
19. *Versos de la Resurrección.*
20. *La Pasión del Señor.*
21. *Villancico.*
22. *Otra versión del mismo.*
23. *Coplas de navidad.*
24. *Romance.*
25. *Para pedir la lluvia.*
26. *Pastores y reyes.*

27. *La Virgen se está peinando.*
28. *Santa Helena.*

*Sección infantil:*

29. *Al paseito de oro.*
30. *Al pasar la barca.*
31. *Sandongas.*
32. *La escala.*
33. *Las costureras.*
34. *El polisón.*
35. *Andando por los caminos.*
36. *Calle de Atocha.*
37. *Carta del rey.*
38. *Elisa de Mambrú.*
39. *Santa Catalina.*
40. *Las hijas de Merino.*
41. *En la plaza de Béjar.*
42. *¿Ha visto usted a mi marido?*
43. *En el balcón de palacio.*
44. *Si algún soldado.*
45. *Una valencianita.*
46. *En alta mar.*

Apéndice: Costumbres populares de Roa: Los Reyes, las colaciones y las ánimas.



# Parentesco en la Maragatería: matrimonio entre primos cruzados, extensiones, levirato y sororato

Manuel Rivero Pérez

El término castellano de parentesco se refiere a los vínculos que se dan entre personas que descienden una de otra o de un mismo tronco común, que se unen en matrimonio o por medio de un proceso de adopción.

El parentesco es un lenguaje muy preciso en cuanto a términos y significados. Esto se debe a que tiene en cuenta, en la mayoría de las ocasiones, los siguientes criterios:

1º criterio de generación o grado de distancia genealógica que se da entre las partes.

2º criterio de sexo, al designar con términos de distinto género gramatical a individuos de distinto sexo biológico.

3º criterio de afinidad, al utilizar diferentes términos para parientes consanguíneos y parientes afines.

4º criterio de colateralidad, al evitar utilizar un mismo término para parientes lineales y colaterales.

5º criterio de bifurcación, al hacer distinción entre parientes paralelos y parientes cruzados.

6º criterio de reciprocidad o de polaridad: padre-hijo; abuelo-nieto; hermano-hermana.

7º criterio de edad relativa: hermano mayor, hermano menor.

8º criterio de sexo del hablante.

9º criterio de mortandad o decedence: se utilizan terminologías diferentes para un mismo tipo de pariente, dependiendo si está viva o muerta la persona de referencia.

Por medio de la socialización familiar y comunitaria, el parentesco como sistema de comunicación proporciona a cada persona el ritual de comportamiento que le corresponde desempeñar en sus diferentes roles, tales como: padre hacia su hijo; como hijo hacia su padre; como madre hacia su hija o como hija hacia su madre; como tío hacia su sobrino como hijo de su hermana o como tío hacia su sobrino como hijo de su hermano; como sobrino hacia su tío, dependiendo de que éste sea paterno o materno, y así sucesivamente, en cada una de las relaciones diádicas que se dan en la dinámica diaria de la compleja interrelación social.

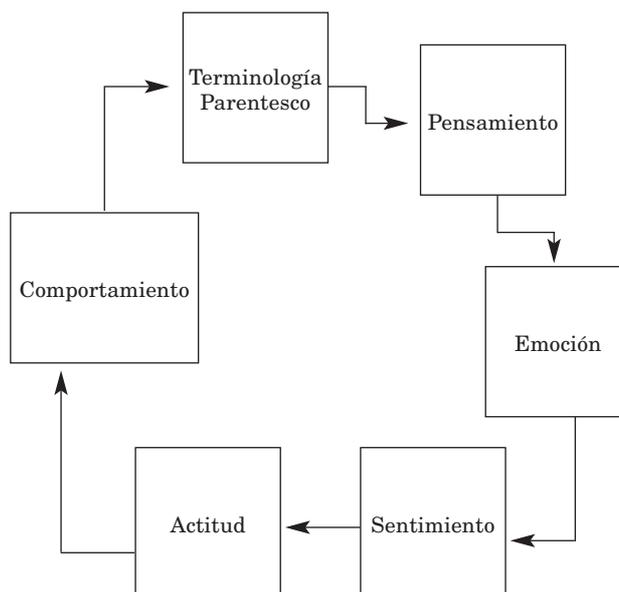
En definitiva, lo que hacen los sistemas de parentesco es:

- dividir a la gente en categorías de parientes.
- determinar las pautas de comportamiento que requieren cada una de ellas en su posición relativa.
- definir la descendencia
- legislar la alianza
- someter estas conductas al estricto control social, con sus correspondientes grados de rigidez o de permisividad.

## LA CORRELACIÓN ENTRE TERMINOLOGÍA Y COMPORTAMIENTO

La terminología del sistema de parentesco es la base de las diferentes actitudes que movilizan el comportamiento de una persona hacia sus parientes, teniendo en cuenta las variables de grado, afinidad, consanguinidad, linealidad, colateralidad, bifurcación o género antes enunciados.

El mecanismo psicológico que desencadena este proceso podemos visualizarlo en el siguiente esquema: terminología-pensamiento-emoción-sentimiento-actitud-comportamiento.



Es decir, cuando una persona en particular pronuncia, piensa o escucha un término de parentesco que se refiere en concreto a su madre, su abuela, su hijo o su hija, la parte lateral izquierda de su cerebro procesa esa información y la parte lateral derecha revela esa información en forma de imagen. Esta imagen, fruto de la socialización y de la experiencia, va a ser determinante en su comportamiento.

Por lo tanto, las terminologías del parentesco, que cada uno de nosotros expresamos, pensamos o escuchamos, dan lugar a nuestros pensamientos; nuestros pensamientos son la base de nuestras emociones, sentimientos y actitudes; éstas determinan nuestra conducta y por tanto, nuestro comportamiento. En este sentido, terminología y comportamiento están correlacionados porque el pensamiento sigue a la lengua y ésta ayudada por el resto de los sentidos, determinan la conducta de las personas en cada una de las interacciones sociales.

## LA EXTENSIÓN DEL PARENTESCO EN LA MARAGATERÍA

Es frecuente escuchar en la Maragatería a las personas mayores la siguiente expresión: “*el tío Antolín o la tía Tomasa*”, y cuando se le pregunta por qué parte de la familia era tío o tía, la respuesta es categórica, no nos eran familia, pero a las personas mayores del pueblo las identificábamos como tíos.

Esta ampliación del parentesco, es decir, la inclusión de personas con el mismo término, en este caso tío, significa que el comportamiento social va a ser igual que el que se da a un tío propio, bien por afinidad o consanguinidad. Cuando a una persona se le aplica un determinado término de parentesco, se le reconoce esta relación y se practica a través de las actitudes y conductas que se establecen entre ambos, con sus correspondientes derechos, deberes, premios y castigos.

Este indicio, nos lleva a intuir, que en un pasado lejano la convivencia comunitaria era muy estrecha y además, las relaciones de apareamiento en cierto modo difusas. En ese sentido, a las personas de la comunidad les era difícil, por no decir imposible, identificar a los tíos propios, bien por consanguinidad o por afinidad, es decir, a los hermanos y hermanas de sus padres y a los maridos o esposas de los mismos del resto de varones o de mujeres de la comunidad. Así que una de las variables dominantes a la hora de identificar el grado de parentesco dentro de la comunidad, bien podía ser el de generación.

Esta extensión del grado de parentesco, que aún sigue viva en el discurso y en el comportamiento de las personas mayores, está a punto de perderse, dado que las generaciones más jóvenes ya no identifican a una persona mayor de la comunidad como “*el tío o la tía*”, y por tanto también varía su conducta hacia ellos, en base a la correlación terminología–actitudes que acabamos de analizar.

## LEVIRATO Y SORORATO

En base a ciertas conductas que aún están vivas en la memoria de nuestros mayores, es posible que ese comportamiento que identificamos con la terminología del tío, se extendiera a la de parientes más próximos, como es el de identificar al hermano del padre como padre y a la hermana de la madre como madre.

Para sostener este paradigma nos basamos en lo que ocurría en tiempos pasados en la Maragatería, cuando fallecía uno de los esposos:

- a) **levirato:** esta situación se daba cuando fallecía el padre, para dar continuidad al matrimonio, la madre debía de casarse de nuevo con un hermano de su marido.
- b) **sororato:** esta situación se daba cuando fallecía la madre, el padre para dar continuidad al matrimonio, debía de casarse con una hermana de su mujer.

Los hijos que nacieran de esa nueva unión, se consideraba que eran hermanos de la cohorte nacida del matrimonio anterior y no medio hermanos solamente por parte de padre o de madre, como en realidad eran.

## MATRIMONIO ENTRE PRIMOS CRUZADOS

Entendemos el matrimonio como la unión contractual entre un hombre y una mujer, que incluye privilegio sexual, cooperación económica, cohabitación, procreación, cuidado, socialización y educación de los hijos.

Si consideramos a la estructura social como un sistema dinámico, el matrimonio contribuye a su equilibrio mediante la reordenación de la misma.

El matrimonio entre primos cruzados tiene su precedente bíblico en el Génesis, XXIX, 15–31, en donde se narra el matrimonio de Jacob con dos hijas del hermano de su madre, Lía y Raquel, hijas de Laban, hermano de Rebeca.

Hasta mediados del siglo XX, era muy frecuente en la Maragatería el matrimonio entre primos cruzados.

Antes de continuar, vamos a aclarar la distinción terminológica entre primos cruzados y primos paralelos. Partimos del matrimonio entre Teresa y Juan, sus hermanos, sus hijos y los hijos de sus hermanos, que explicamos a continuación.

- a) Juan tiene un hermano Antonio y una hermana Julia.
- b) Teresa tiene una hermana Carmen y un hermano Manuel.
- c) Teresa y Juan se casan, fruto de ese matrimonio nacen sus hijos Pedro y María.
- d) Antonio, el hermano de Juan, está casado y tiene a su vez dos hijos: Luís y Raquel.
- e) Julia, la hermana de Juan, está casada y tiene dos hijos: Beatriz y Joaquín.
- f) Carmen, la hermana de Teresa, está casada y tiene dos hijos: Antonio y Pilar.
- g) Manuel, el hermano de Teresa, está casado y tiene dos hijos: José y Rita.

Para Pedro y María, hijos de Juan y Teresa, serían:

1º tíos paralelos, el hermano de su padre y la hermana de su madre: Antonio y Carmen.

2º tíos cruzados, la hermana de su padre y el hermano de su madre: Julia y Manuel.

3º primos paralelos, los hijos del hermano de su padre: Luís y Raquel; y los hijos de la hermana de su madre: Antonio y Pilar.

4º primos cruzados, los hijos de la hermana de su padre: Beatriz y Joaquín; y los hijos del hermano de su madre: José y Rita.

El matrimonio deseable, o más bien preferente en la Maragatería, era entre primos cruzados matrilineales o patrilineales. En este caso, siguiendo con el ejemplo anterior, sería el matrimonio de Pedro con una de sus primas cruzadas Beatriz o Rita y el matrimonio de María con uno de sus primos cruzados Joaquín o José. En cambio, estaba prohibido el matrimonio entre primos paralelos, ya que debido al principio de la extensión del parentesco se les consideraban hermanos.

Al producirse la unión entre primos cruzados, la familia de orientación, es decir, la familia en la que se nace y se crece y la familia de procreación, que se constituye por medio del matrimonio, se solapan. En este caso, si Pedro se casa con Rita, Manuel es a la vez su suegro, pariente afín y su tío pariente consanguíneo.

Este solapamiento es mayor cuando el matrimonio se da entre primos cruzados bilaterales. Éstos surgen a raíz del matrimonio de la herma-

na del padre con el hermano de la madre. Siguiendo con el ejemplo anterior, el posible matrimonio entre Julia y Manuel, sus hijos serían primos cruzados bilaterales con Pedro y María, hijos de Teresa y de Juan.

De esta forma, la tercera generación del matrimonio entre primos cruzados bilaterales, en lugar de tener ocho bisabuelos tendrían solamente seis, porque dos ellos son por partida doble.

Una vez más la cultura maragata encierra rastros que otras culturas ya han perdido. Estos hechos y testimonios, nos permite encontrar eslabones que enlazan con formas de apareamiento y de unión que se dan en las tribus primitivas.

## EXO GAMIA Y TABÚ DEL INCESTO

La exogamia que se da en las uniones entre primos cruzados matrilineales o patrilineales, primos cruzados bilaterales, intercambio de hermanos o del tío con la sobrina, que se daban en tiempos pasados en la Maragatería, son diferentes formas de evitar el incesto.

Además todas estas evidencias, nos permiten desandar el camino y construir hipótesis evolutivas que se fueron distanciando de la endogamia y de la promiscuidad primitiva, y nos aproximan a la exogamia y al tabú del incesto actual. Así, de más reciente a más antiguo, podemos establecer la siguiente clasificación:

- a) matrimonio entre primos cruzados, matrilineales o patrilineales que conocemos en la actualidad. Esta práctica era bastante común hasta mediados del siglo XX. Por lo tanto, aún encontramos muchas de estas uniones vivas en la actualidad.
- b) matrimonio entre primos cruzados bilaterales, más escaso y vivo en el recuerdo de las personas mayores. Los primos cruzados bilaterales, como vimos anteriormente, son los hijos del matrimonio entre hermanos de un linaje con las hermanas de otro linaje.
- c) intercambio restringido entre mitades exogámicas A y B. Se trata de un cruce de linajes, en el que, los hermanos de A se casan con mujeres hermanas de B y los hermanos de B con mujeres hermanas de A. Si volvemos al ejemplo del principio, sería el matrimonio establecido entre la hermana de Juan y el hermano de Teresa: alianza Julia-Manuel. Los hijos de Julia y Manuel y los de Teresa y Juan serían primos cruzados bilaterales. En Maragatería se recuerdan algunos casos de este intercambio de hermanos-hermanas, que se daban a principios del siglo XX.

Este principio de bifurcación, permite establecer la diferenciación entre primos cruzados y primos paralelos y posiblemente relacionar los paralelos como hermanos, y por lo tanto prescribir el matrimonio con los cruzados, en virtud de la exogamia y de la prohibición del incesto.

En el trabajo de campo no he encontrado ningún rasgo de otro tipo de emparejamiento singular, salvo el que se daba en el pueblo de San Román del Val, en el que un linaje aún conserva el privilegio matrimonial del tío materno sobre la hija de la hermana, con la consiguiente diferencia de edad entre marido-esposa.

Con estas uniones se evita el incesto o prohibición de copular los parientes primarios: hermano-hermana; padre-hija; madre-hijo. Se da el gran avance social que permite la separación entre naturaleza y cultura.

Todos estos indicios nos llevan a que posiblemente esta exogamia de mitades seguro que es posterior: al matrimonio que se daba en común entre hermanos de un linaje con hermanas de otro linaje; a la poliginia sororal donde un hombre se unía con dos o más hermanas; a la poliandria adélfica donde una mujer se unía con dos o más hermanos; a la poliandria o matrimonio de una mujer con varios hombres; a la promiscuidad colectiva de un grupo de hermanos con sus propias hermanas.

El estudio del parentesco nos conduce al conocimiento de los hechos básicos de la vida: apareamiento, gestación, paternidad, hermandad, socialización, herencia o afiliación, es decir nos ayuda a descubrir el qué, cómo, cuándo, dónde y por qué de una cultura en concreto. Por fortuna en la Maragatería aún contamos con esta riqueza del ritual del parentesco en hechos aislados y en la memoria de nuestros mayores, si de verdad queremos interpretar el ayer de la Maragatería, el mejor punto de partida es conocer en profundidad sus reglas de parentesco.

---

#### BIBLIOGRAFÍA

ARANZADI MARTÍNEZ, J.: *Introducción y Guía al Estudio de la Antropología del Parentesco*, UNED, Madrid, 2005.

PARKIN, R., y STONE, L.: *Antropología del Parentesco y de la Familia*, Editorial Universitaria Ramón Areces, Madrid, 2007.

FOX, R.: *Sistemas de Parentesco y Matrimonio*, Alianza Editorial, Madrid, 1984.

GONZÁLEZ ECHEVEVARRÍA, A.: *Tres Estudios Introductorios al Estudio del Parentesco*, Universidad Autónoma de Barcelona, Bellaterra, Barcelona, 1983.

Trabajo de Campo en Villalibre de Somoza, Luyego de Somoza, Lagunas de Somaza, Valdespino, El Val de San Lorenzo, Quintanilla de Somoza y El Val de San Román.



# La provincia de Valladolid que ha pateado Miguel Delibes

Jorge Urdiales Yuste

(De cómo investigué por estos pueblos para escribir después el *Diccionario del castellano rural en la narrativa de Miguel Delibes* y el *Diccionario de expresiones populares en la narrativa de Miguel Delibes*)

Rastreando la narrativa de Delibes, se encuentran una serie de pueblos en los que ha estado el autor. Los cita, expresa el propósito de su viaje, qué tiempo pasaba en ellos...

Los pueblos y sus citas aparecen en este artículo, conformando una zona compacta: la del valle del Esgueva y la del valle del Duero (en la zona en que corre parejo al del Esgueva a partir de Peñafiel).

Ocasionalmente aparecen también otros pueblos de la provincia o de otras provincias de Castilla y León.

La investigación de campo se ha basado en los pueblos citados por Delibes dentro de esa zona compacta (además de Villanueva de Duero, algo más alejado): así, me entrevisté con gentes de los pueblos del valle del Esgueva, de los pueblos que se encuentran entre ambos valles (Castrillo Tejeriego y Villavaquerín) y de los pueblos del valle del Duero. En líneas generales, conocían los términos y les dieron un significado preciso. Pero después de muchas entrevistas, quise mejorar la investigación en cuanto a palabras relacionadas con la pesca y decidí buscar nuevos informantes en dos zonas en las que Delibes practicó este deporte: el Pisuerga a la altura de Mave y el Omaña a su paso por Magdalena. En Mave pude precisar algunos términos y en Magdalena me entrevisté personalmente con Paulino (guarda del Omaña que pescó con Delibes en varias ocasiones y al que dedica un capítulo de *Mis amigas las truchas* llamado: Paulino, el del Omaña).

Aporto en este artículo los nombres de los pueblos mencionados con más frecuencia por Delibes en sus obras y su situación geográfica en un mapa de la provincia de Valladolid. También un mapa con los pueblos de los que contamos con informantes.

## PUEBLOS MENCIONADOS CON FRECUENCIA EN LA NARRATIVA DE MIGUEL DELIBES

• *Fuimos Melecio y yo en la furgoneta del pescado hasta lo de la Sinoba. La carretera está lle-*

*na de agujeros y el trasto botaba con ganas.* (Diario de un cazador, p. 98).

• *De regreso, cruzamos el páramo para caer de la parte de Quintanilla.* (Diario de un cazador, p. 99).

• *Estamos en 1971.*

*Precisamente en esta temporada, y en la zona de Villanueva de Duero, mis amigos y yo levantamos media docena de codornices (...)* (La caza en España, p. 88).

• *A estos efectos, yo recuerdo mis excursiones infantiles, de morralero con mi padre, en las heredades recién segadas de Quintanilla de Abajo, Olivares y Sardón de Duero,* (La caza en España, pp. 75–76).

• Alejandro F. Araoz fue compañero de Miguel Delibes en El Norte de Castilla. En casa de Alejandro, Delibes conoció a Garrigues, Fisac y Díez del Corral. Delibes cuenta que cazaba en la finca de *Villanueva de Duero* de Alejandro como si fuera suya. En aquella finca se fraguó *El libro de la caza menor*.

• En su finca de *Villanueva de Duero*, en la que yo cazaba como si fuera mía, se fraguó mi obra “El libro de la caza menor”, que está dedicado a él. (Un año de mi vida, p. 79).

• *Él recordará, como yo, nuestra cazata en Villanueva de Duero, quizá en el 68,* (Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo, p. 14).

• *(21 de octubre de 1971)*

*Requeridos por el solillo de estos días, mi hermano Manolo y yo nos fuimos a dar una vuelta por las cuestas de Villafuerte de Esgueva.* (Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo, p. 17).

• *Las rampas de Villafuerte no son abarcales por dos escopetas. Se mire por donde se mire, este cazadero es cazadero de vaivén, de ida y vuelta...* (Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo, p. 18).

• (...) *la finca de los Araoz en Villanueva de Duero. Aparte otros alicientes, esta finca tiene el atractivo de la variedad pues, junto al soto, a lo largo del río, anchuroso y embalsado en las inmediaciones de Tordesillas, corren las tierras irrigadas, y perpendiculares a éstas y paralelas entre sí,*

dos franjas de carrascas, erizadas de pinos que, en su límite sur, abocan a unas pedrizas de viñedo a través de una laderita suave, de cómoda andadura. (Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo, p. 24).

- (...) marchamos Manolo, Juanito y yo a **Villanueva de Duero**, cazadero abrigado y próximo a casa, aunque sin perdiz. (Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo, p. 30).

- O bien, la emocionante escena que viví en los páramos inmensos de **Renedo de Esgueva** en 1954. (Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo, p. 56).

- De chico, hace treinta y muchos años, recuerdo haber tirado con frecuencia a los aguanieves desde un renqueante Chevrolet (...) Nunca olvidaré la primera que abaté en un aguazal en los bajos de **la Sinoba**, (Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo, pp. 58–59).

- (23 de enero 1972)

Cobrar cinco perdices entre tres escopetas en las anchas vaguadas de **Villafuerte** a estas alturas (...) (Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo, p. 67).

- La topografía de la zona es muy perdicera (del mismo corte que la del **Valle del Esgueva**) (Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo, p. 86).

- Hacía lo menos doce años que no tumbaba un sisón. Los últimos, si la memoria no me falla, en doblete, en los páramos de **Villafuerte de Esgueva**. (Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo, p. 89).

- Cinco minutos después había escampado y, aunque las carrascas de **Villanueva** estaban caladas (...) (Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo, p. 90).

- Recuerdo que a mi padre, cazador desde la infancia, le ocurría otro tanto y una vez que mi hermano le extravió el guardamanos en **la Sinoba** (...) (Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo, p. 109).

- Otra zona sintomática a estos efectos es la de **Quintanilla de Abajo**, próxima a Peñafiel. Con un fuelle resistente y unas piernas elásticas, hace diez años en estas diabólicas laderas podían conseguirse perchas de gala. (Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo, p. 127).

- Estas circunstancias nos invitaron a entrematarnos en el sardón de **Villanueva de Duero**, (Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo, p. 145).

- (9 diciembre 1973)

Todavía con el cansancio de la jornada de la Virgen en las piernas nos asomamos a **Villafuerte**, uno de los contados términos que aún no han sido acotados en la provincia de Valladolid. Estos páramos y laderas del **Valle del Esgueva** fueron frecuentados por nosotros en una época en que las escopetas no eran muchas y lo libre era todavía campo rentable. En este cazadero hemos pasado días inolvidables, con perchas suculentas (...) (Aventuras, venturas y desventuras de un cazador a rabo, p. 179).

- Percha exigua en el **Valle de Esgueva**, (Las perdices del domingo, p. 24).

- **Villanueva de Duero**, la finca de los Araoz (Las perdices del domingo, p. 31).

- **Villanueva de Duero** (Las perdices del domingo, p. 40).

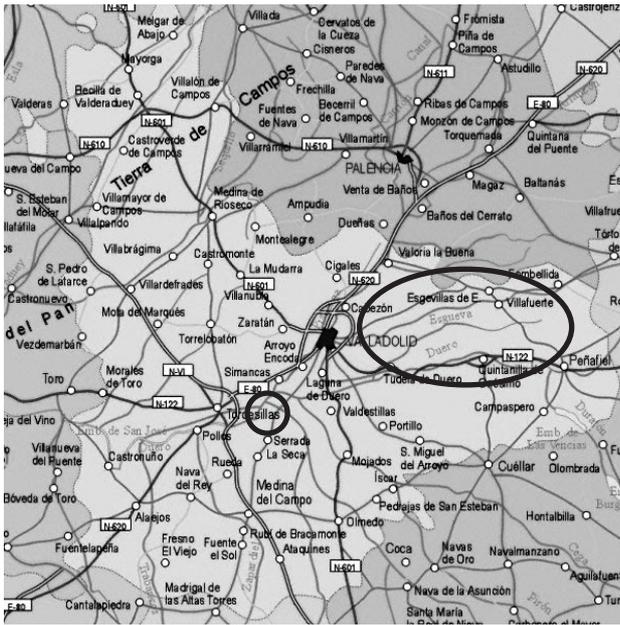
- (...) en la finca de un amigo, en la **ribera del Duero**, (Las perdices del domingo, p. 44).

- “Compramos las viandas en Ataquines y nos largamos a **Villanueva**”. (Las perdices del domingo, p. 66).

- **Villanueva de Duero** (Las perdices del domingo, p. 89).

- “La pesca del cangrejo era un recurso que mi padre aprovechaba para sacarnos a tomar el aire en primavera. Mientras permanecíamos en Valladolid, solíamos ir a **la Esgueva**, bien a **Renedo** o, valle arriba, hasta **Esguevillas** o cualquier otro pueblo intermedio. **La Esgueva** fue un río pródigo en cangrejo de pata blanca (un crustáceo verdoso, no exageradamente grande ni de pinza muy desarrollada, pero sabroso). Lo malo de **la Esgueva**, como de casi todos los ríos y arroyos de llanura, era que sus aguas bajaban turbias a causa de la erosión y entre esto y que la pesca del cangrejo era crepuscular, tirando a nocturna, no se veía lo que se pescaba hasta que el retel afloraba y uno le alumbraba con la linterna. Este defecto lo soslayé años después, cuando ya de adulto, me dediqué al cangrejo en los ríos Moradillo y Rudrón, en Burgos, de aguas cristalinas y oxigenadas, con lo que la pesca de este crustáceo dejó de ser una actividad ciega”. (Mi vida al aire libre, pp. 127–128).

- “Los cazaderos próximos (**Renedo de Esgueva**, **Villafuerte**, **Villanueva de Duero**, **Tordesillas**, **Quintanilla de Abajo**, **La Santa Espina**) los visitábamos con él, mientras el Volksvagen lo reservábamos para otros más distantes (Belver de los Montes, Villa Esther o Riego del Camino). Citar estos cazaderos es evocar la juventud”. (Mi vida al aire libre, p. 214).



- Delibes cuenta en *Mi vida al aire libre* que fue en el pueblo de **Esguevillas de Esgueva** en donde se inició en la pesca.

- Pasaba veranos en **Quintanilla de Onésimo** y cuenta que se tiró todo un mes queriendo cazar pájaros en el corral con la escopeta de perdigones (empleó más de 3.000). Al fin mató un venejo. (*Mi vida al aire libre*, cap. 9).

- Recuerdo un bando de diez, un día crudo de invierno, en **Villafuerte de Esgueva**, blancas de escarcha, inmóviles, apelonadas, que nos llevó a cruzar apuestas sobre si eran perdices o piedras. (El último coto, p. 153).

- (15-XI-90)

Ayer, cuando mi hermano Manolo y yo subíamos en automóvil el repecho de **Rededo de Esgueva**, (El último coto, p. 168).

- (13-I-91)

El ensayo de ayer fue parejo al que realicé ya hace años con faisanes en la finca de José M<sup>a</sup>

Luelmo, en **Esguevillas**, y en las laderas de Peña-fiel con Pedro Cuadrado; (El último coto, p. 189).

- Yo mismo cacé perdices con poco éxito en estos términos y en el de **Villanueva de Duero** hace más o menos veinticinco años. (El último coto, p. 224).

En el primer mapa se ofrece la zona de la provincia de Valladolid que más ha frecuentado Delibes según sus propias novelas nos dicen. Añadimos también Villanueva de Duero (al sur de Simancas) por el mismo motivo.

La investigación de campo se realizó en función de los pueblos citados por Delibes en sus obras: pueblos a los que Delibes iba de caza, pesca, etc. Al contrastar el mapa que viene a continuación con el mapa anterior, se puede comprobar la relación que hay entre los pueblos citados por Delibes en sus obras más autobiográficas y los pueblos en los que se produjo la investigación de campo. La investigación de campo, por tanto, se centró en la zona más frecuentada por Delibes. Si Delibes ha recogido multitud de términos populares rurales y de dichos, expresiones, etc. es porque los ha oído en los pueblos en los que ha estado. La mejor investigación de campo se tenía que hacer en la zona más conocida por Delibes. Estos son los pueblos de la provincia de Valladolid de donde son nuestros informantes.



Si pensamos con acierto que la antropología y el folklore de las más diversas civilizaciones se entroncan con ese arte de la comunicación que surge del pueblo, éste tiene gran importancia en las expresiones musicales, tanto en las espontáneas que van forjando una suma que los investigadores recogen y amplían, como en las que se desarrollan desde fórmulas culturales también plurales y variadas. La representación del pueblo en el teatro parte del coro, de la posibilidad de cantar en pleno o por partes. En las obras en prosa es muy difícil esta personificación global e incluso en algunos textos de Shakespeare (“Julio Cesar” “Coriolano”) aparece excesivamente diluida. Por ello, el musical, la zarzuela o la ópera constituyen los vehículos idóneos para mostrar al pueblo en sus vivencias múltiples, ligadas a lo político, a lo social y a lo humanístico.

La coincidencia de cuatro espectáculos operísticos “Boris Godunov” de Mussorgsky, “Leonora” de Beethoven y “La violación de Lucrecia” de Britten en el Teatro Real de Madrid y “Porgy and Bess” de Gershwin en el Calderón de Valladolid, en los que el coro, representante del pueblo, tiene una gran y diversa entidad, originan el comentario. Cuatro formas de entender su posición desde presupuestos de conflicto con diferentes poderes fácticos y la difícil o casi imposible posibilidad e superarlos.

## I.- EL DESDICHADO PUEBLO RUSO

En “Boris” Godunov” la imponente obra de Mussorgsky, el pueblo es protagonista a la vez activo y pasivo, en todo caso manipulado, como se pudo comprobar en el original, minimalista y discutido montaje de Klaus Michel Gruber en Madrid. Su virtud máxima fue dejar a la música el protagonismo esencial, ayudado por unos espacios muy bien pensados (reducidos o abiertos según las circunstancias del drama) una luz muy pertinente, una gran interpretación de los actores cantantes y del coro, movido con imaginación y unos objetos simbólicos, propios de la estética de Eduardo Arroyo. Fuera de todo concepto de espectacularidad Popmpier, este montaje tan aparentemente sencillo como esencialista, pone al descubierto los conflictos de un mundo corrupto, tal vez no muy exacto históricamente, en el que conviven un zar que ha llegado al poder mandando asesinar a un niño, el zarevich legítimo, un príncipe boyardo ubicuo y traidor, unos monjes borrachos y pedigüños, un monje sabio y un tanto fanático, Pimen, y un muchacho ambicioso que suplanta al chico asesinado y se apresta a la toma del poder.

En la versión original presentada, que prescinde del acto polaco, el tono es más áspero, más duro que en la adaptación de Rimsky. La emoción deja paso a una objetividad más radical que López Cobos entendió perfectamente. Salvo los hijos de Boris, no existen personajes positivos que despierten la empatía aunque los dos solos magistrales de Boris (la locura y la muerte) puedan forzar cierta identificación con la figura del zar, por cierto casi una hermanita de la caridad comparado con algunos de los siniestros líderes del Siglo XX y XXI.

¿Y el pueblo? “Boris Godunov” es ópera muy exigente para el coro, que tiene una participación muy importante, más en su presencia en la escena que en su capacidad para conducir la situación. Al final el Inocente, ese tonto sabio, personaje popular en todas las civilizaciones, se lamenta por esas gentes, condenadas a sufrir al poder, con hambre y falta de libertad. Puschkin y Mussorgsky eran premonitores. Zares, comunismo, actualidad no han libertado todavía al maravilloso pueblo ruso.

En esta ópera, el poder necesita el refrendo popular y no duda en ejercer la violencia (primera escena cuando se le “invita” a proclamar Zar a Boris) o se le manipula para todo lo contrario en apoyo del falso Dimitri. La última escena de la ópera es significativa, con el pretendiente montado en un caballo de juguete y el pueblo (vestido no convencionalmente ni en época fijada, pero desde la pobreza y la situación de marginación) cree encontrar a Dimitri como su salvador, lo que irónicamente desvirtúa el loco lúcido poniendo así fin a un drama individual y colectivo a la vez, lleno de sonido y furia como se autodefine el Macbeth shakesperiano.

Frente al coro y por encima de ese pueblo necesario para justificar un Gobierno, supersticioso y tradicional, están los personajes. Boris en primer lugar, interpretado con total solvencia y lleno de matices por Samuel Ramey, que en sus dos escenas muestra su capacidad como actor y cantante, quizás no en el momento de plenitud de la voz, pero difícilmente superable en el conjunto. El resto del reparto funciona con homogeneidad y si la emoción puede ser limitada, se debe a esa visión entomológica de la grandiosa partitura, que en esa versión original y en aquellos tiempos revolucionaria, no deja pábulos a otra cosa que no sea la constatación de un mundo en crisis sujeto a la corrupción de los poderosos y sustentado por la conformidad de un pueblo manipulado.

## II.- LA NEGRITUD SOJUZGADA

El pueblo en la ópera de Gershwin "Porgy and Bess" es, no sólo testigo del drama personal de unos cuantos habitantes de Cafstish Row, un barrio negro de Charleston (Carolina del Sur) sino también parte integrante de la acción. Su presencia en escena, desde el inicio al final, es constante y fija además los comportamientos colectivos e individuales. Es una comunidad religiosa, conservadora, un tanto supersticiosa, capaz de lo bueno y también, en menor medida, del rechazo a quien no está en su línea, muy justamente en lo que se refiere a Sporting Life, traficante de drogas y menos respecto a Bess cuando está sola y desamparada. Es Porgy, el inválido quien la acoge y está a punto de hacerla cambiar para siempre, pero el polvo blanco puede llegar a ser una tentación demasiado fuerte.

El pueblo de Cafstish Row se encuentra sojuzgado. Son negros, forman un ghetto en la Comunidad blanca, son conscientes de ello, temen a la policía, no se plantean romper esta situación, los remedios para la injusticia son la oración y el lamento. Por ello "Porgy and Bess" es una ópera de la otredad. Frente a los blancos, la comunidad negra esta en inferioridad y lo reconoce explícitamente. Sus conflictos personales son similares pero en lo colectivo la situación es muy diferente. Un idealismo naif marca la figura de Porgy, generoso y amable aunque pueda llegar a matar. El final de la ópera con su marcha a una imposible búsqueda de Bess en la New York lejana, es signo igualmente de una cierta visión de la realidad basada en la confianza en el Señor que permitirá el encuentro soñado. Nada que ver con lo que inevitablemente tiene que suceder.

La partitura de Gershwin es bellísima, tanto en los números corales, todos emocionantes y sentidos, como en las escenas de conflicto o en los estupendos solos (a partir del "Summertime" inicial, que luego se repite dramáticamente y que crea la atmósfera) tiempo de verano que adormece y también excita las pasiones. Reflejo de un mundo sometido, que tenía entonces prohibido cualquier cauce de integración. La presencia del coro-pueblo así lo atestigua, sin que su actitud cambie en el desarrollo de la historia. Es muy difícil romper en la puesta en escena de "Porgy and Bess". El ambiente realista de la ópera, casi documental en un sentido preciso, se impone a todo montaje alternativo. La representación de Valladolid, del New York Harlem Teatro fue digna en lo escénico y lo musical. Escenografía adecuada y sencilla capaz de transformarse en poquísimo tiempo, prestación suficiente de la Orquesta Sinfónica de Navarra, coro idiomático y solistas que vencen sus difíciles partes. La ópera de Gershwin no es un simple musical, resulta exigente para las voces y obliga a quienes la interpretan a tener una buena condición de actores. Así ocurrió en la representación del Teatro Calderón.

Quedó sobre todo esa visión del pueblo y su sometimiento. Ni siquiera como en el caso de "Boris Godunov" influye en las intrigas del poder. Tampoco es manipulado por éste. No le hace falta. Su ingenua piedad le hace vivir. Pasarán muchas cosas después y en este año 2007 las circunstancias son muy diferentes aunque los brotes de racismo permanezcan como chancros en sociedades de todo tipo. "Porgy and Bess" precisamente por su aspecto conformista, se presta a una reflexión profunda. Un pueblo sometido encuentra su pequeña parcela de libertad en el canto, en ese folklore tan propio —el espiritual— que un compositor blanco recoge con respeto y admiración. El talento de Gershwin le hace ser un perfecto transmisor de esas raíces musicales que permanecen como testimonios imborrables de un tiempo pasado.

## III.- LA UTOPIA DE LA LIBERTAD

El 13 de octubre de 2007 se estrena en España, en versión de concierto "Leonore". Es antecesora de "Fidelio" con idéntico argumento y muchas partes musicales de ésta. El relativo fracaso de su estreno en 1805 impulsó a Beethoven a modificarla en 1814. Últimamente se ha visto realizada esta primera versión que tiene grandes bellezas, como se puso de manifiesto en el concierto del Teatro Real. Prestación desigual de la Orquesta Nacional con algunas cosas muy buenas, muy bien el coro nacional. Batuta experta y dinámica de Ivon Bolton, insuficiencia de la soprano Emma Vetter, con voz interesante aunque limitada y escasa fuerza dramática, y buenas prestaciones del resto (Stephen Gould, Laurent Naouri, Isabel Moran...).

Interesantísima es la intervención de lo coros. Después del emotivo coro de prisioneros que salen al aire libre un breve rato, testimonio de los injustamente oprimidos por la tiranía y uno breve de los sicarios de Don Pizarro, el hermosísimo final (que se repetirá en "Fidelio" y en cierta forma en el último tiempo de la "Novena Sinfonía") muestra al pueblo celebrando la libertad, el triunfo de la justicia y del amor conyugal. Es, como si dijéramos la plasmación de la utopía que el Genio de Bonn supo transmitir como nadie. Exaltación de lo más noble del ser humano, de todos los hombres que celebran la liberación de la opresión, la solidaridad, el amor de la pareja. El pueblo es aquí más activo, aunque sea la presencia de Don Fernando la que a última hora le haga salir de su pasividad y le impulse a este acto a favor de lo noble y solidario.

¿Quedan así las cosas? La Novena Sinfonía fue la obra musical que significó la unión de las dos Alemaniás. ¿Qué ha ocurrido desde entonces? El pueblo en la ópera, sometido, manipulado pero también susceptible de un camino diferente. La música no evitó la monstruosidad del nazismo ni del GULAG,

pero también puede resultar en todos sus numerosos caminos, un signo de esperanza.

En todos los pueblos de este país, de todos los países, lo que surge del alma de las gentes, lo que luego puede ser transfigurado por la cultura musical, es algo auténtico que permanece como un reducto contra la superficialidad, la prostitución cultural. Las operas que han coincidido curiosamente en unas breves fechas nos lo atestiguan sin ninguna clase de duda.

#### IV.- EL PUEBLO ANTE LAS ACCIONES HUMANAS

En la tragedia griega, el pueblo se convierte en coro. No puede influir en las pasiones de hombres y dioses, pero las contempla, las comenta y las juzga. Una extraordinaria ópera de cámara, 14 músicos, 8 cantantes, titulada “La violación de Lucrecia” presentada en el Teatro Real, con magnífica puesta en escena de Danielle Abbado y una no menos estupenda versión musical de director, profesores e intérpretes nos muestra la visión de este pueblo–coro, aquí representado exclusivamente por un tenor y una soprano.

Tampoco el pueblo–coro puede intervenir activamente, su postura es pasiva. Contempla, incluso anuncia los hechos, juzga, saca conclusiones pero no puede impedirlos. Suceden así y la reflexión crítica que se realiza por él, en los compases finales del

la ópera es subjetiva, responde mejor a las convicciones propias de Britten y su libretista que a las generales. Resulta curiosa esta opción cristiana en una obra que toma influencias no sólo de André Obey, sino también del teatro griego, de Shakespeare y del propio Bertolt Becht, como se demostró en el Teatro Real.

Pueblo en sentido amplio, y también en los griegos y en “La violación de Lucrecia” en una visión refinada, como si correspondiera a los sabios de la polis. En todo caso representante del colectivo que surge por claras razones musicales, de forma mucho más numerosa en el teatro lírico que en el de prosa.

Cuando una representación como la presenciada funciona desde lo global tanto en la puesta en escena con proyecciones fílmicas, desde lo abstracto hasta lo concreto, una escenografía múltiple y esencialista y una utilización del espacio y la luz magistrales, como en lo musical, magnífico el director Paul Goodwin y los catorce profesores, como los ocho cantantes intérpretes, la verdad se impone y la emoción surge de ella.

El pueblo, pues, este pueblo universal que nace del folklore de cada etnia, de cada país, tiene también una vida en este espectáculo, la ópera, que se lo apropia a través de la música, las voces y el drama. La interrelación entre lo popular y lo transformado sigue siendo una constante esencial en el mundo social y cultural.



# EL RETRATO ERÓTICO FEMENINO EN EL CANCIONERO EXTREMEÑO: 5. “A MI NOVIA LE PICÓ”

José María Domínguez Moreno

Nominar a la vagina como boca del cuerpo constituye un “eufemismo popular” que aún se mantiene vigente entre las mujeres adultas, sobre todo cuando acuden a la consulta médica para dar cuenta de alguna pejiquera ginecológica. Este aspecto, indudablemente, no podía escapar al cancionero popular como pone de manifiesto una coplilla entresacada del rico acervo musical de Arroyo de la Luz:

*Las mujeres del Casar,  
mira que son farrucas,  
que ahora comen chorizos  
con una boca melluca.*

Esta falta de dentadura de la boca, así como las alusiones a su ubicación en el mapa orgánico o a sus “funciones propias” se presentan en el cancionero como expresiones del genital femenino. El primero de los puntos enunciados lo encontramos en una canción de Torrejuncillo:

*Yo no sé que comen comen  
las tres hijas de Lucía,  
que de tanto comen comen  
tienen pelás las encías.*

En el mismo sentido se orienta otra composición de Zorita, aunque sin incidir en el hecho de comer que, como un referente claro al coito, se exponía en los ejemplos anteriores:

*Dos bocas tie mi morena,  
dos boquitas diferentes,  
de las dos la más bonita  
no lleva lengua ni dientes (1).*

Dirigidas a otras localidades vecinas, cuales son los casos de Villar de Plasencia y Oliva, en Jarilla trataban de ironizar a sus mujeres mediante las correspondientes puyas que se entonaban, de manera muy especial, en el tiempo carnalero y en las que la ambivalencia hacía acto de presencia. Esta es un claro ejemplo:

*Una vieja del Villar  
le decía a una de Oliva:  
No tengo dientes abajo  
ni tengo dientes arriba.*

El significado de la estrofa solo se descubre, ya que sus palabras a simple vista no dejan de ser una simple descripción orgánica, si se pone en relación con los siguientes versos de la cantinela:

*Decía una vieja de Oliva  
a otra vieja del Villar:  
perdí los dientes del coño  
camino del carrascal.*

Tanto en esas localidades como en otras muchas del norte de Cáceres se refieren a la mujer menopáusica como la mujer que ha perdido los dientes. En este sentido conviene recordar que por esos lugares suelen decir las jóvenes con cierta ironía, aunque mantenga un atisbo de vieja creencia, que la sangre menstruante proviene de la caída una muela de la vagina (2).

A las poblaciones de Ahigal y de Palomero, localidades asentada en la comarca de las Tierras de Granadilla, pertenecen estos versos en los que la concreción de la “boca vaginal” viene determinada por su localización:

*De las cosas que conozco,  
ninguna da más trabajo  
que una moza beba agua  
con la boquita de abajo.*

De entre las canciones que antaño se entonaban con motivo de las faenas en el campo, aún hay en Malpartida de Plasencia quien recuerda una tonada del espiguelo, trabajo al que acudían las mujeres vistiendo varias sayas capaces de mantener la “boca” oculta a la lasciva mirada de los segadores:

*Las mocitas que espiguelan  
ya no se agachan  
porque no le vean la boca  
de la Tomasa.*

Como se apuntó anteriormente, la propia función fisiológica es la que indica a cuál de las dos bocas aluden las letras del cancionero. Así que no es posible el equívoco en esta coplilla de Huerta de Ánimas:

*Dos boquitas tienen todas  
las mocitas de la Aldea:  
con la una comen sopa,  
y con la otra babean.*

El mismo interés comparativo se constata en una cuarteta de El Torno:

*Todas las mujeres hacen  
lo que hacen las de Jerte,  
por una boca lo beben  
y por la otra lo vierten.*

No precisan de una comparación esclarecedora las siguientes trovillas en las que la vagina viene explicitada mediante una boca que realiza el acto de la micción. Tal es el contenido de una copla de Jaraicejo:

*Tiene un par de labios  
la tía cochina  
con los que manda callarme  
cuando se orina.*

En el mismo sentido se expresa la letra dialogada puesta en partitura hace pocos años por una murga carnalera de Navalморal de la Mata:

*-¿Quién me manda que calle?  
-Yo te he mandado callar.  
-¡Que soy, que estoy meando!  
¿Es que no puedo mear?*

Al folklore de Garrovillas pertenece una cantinela en la que la vagina, dentro del contexto anterior, halla su sustituto en la boca que micciona:

*Me ha dicho el rey de copas  
que a la gamberra de espá (3)  
le mete a la noche el basto  
por la boca de mear.*

Es indudable que los elementos fálicos, sobre todo cuando éstos toman un cariz alimentario, van a determinar el contexto erótico de algunas composiciones, en las que la boca una vez más reemplaza al genital femenino:

*Una vieja y un viejo,  
revolcándose en el prao,  
la vieja comió el chorizo  
que el viejo tenía curao (4).*

*Por la boca muere el pez,  
ya te lo decía yo,  
que te lo metí en la boca  
y al poco se gomitó (5).*

*Cuando se casa una moza  
dicen todas las demás:  
¡Quién comer también pudiera  
carne magra sin guisar! (6).*

El significado de la boca en estos versos de Pinofranqueado se hace patente a partir de la simbólica referencia al embarazo:

*Si te vienes por el prado  
en el día en que yo siegue,  
te voy a meter por la boca  
hierba pa nueve meses.*

Esta asimilación de la vagina con un receptáculo para la hierba o, en su lugar, para la paja, salvando el tiempo, se recogía igualmente en un proceso inquisitorial de la primera mitad del siglo XVII, llevado a cabo por el tribunal de Llerena contra la “fornicaria” María Rodríguez, de Valencia de Alcán-

tara. La encausada, ante las acusaciones de mantener relaciones con numerosos hombres, alegaba “que las fornicaciones no las tenía por pecado y assi no las confesaba porque si fuera pecado fornicar no le pusiera dios allí la natura y que pues se la puso que no la tenía para metarla paxa (...)” (7).

También sucede que la vagina, en franca contraposición con lo que venimos apuntando, deja de ser la boca, la parte del cuerpo a través de la cual se ingiere, para convertirse en el elemento comestible. A lo largo de anteriores capítulos de este trabajo ya hemos incidido sobre el particular al referirnos a vocablos sustitutivos del sexo femenino (higo, breva, tomate, almeja, castaña...) y aún faltan otros como el consabido caramelo, al que en Torrejón el Rubio y en Santiago del Campo le dedican la oportuna cantinela:

*Por encima de las medias  
tie mi novia un caramelo,  
y yo, como soy goloso,  
sí no lo chupo me muero.*

Que el caramelo se convierta en bombón no tiene nada de extraño, como queda de manifiesto en esta copla de Valverde de la Vera:

*La madre que te parió  
debió de ser pastelera,  
porque menudo bombón  
te fabricó entre las piernas.*

El sentido no parece alejarse demasiado de otra canción del Valle del Jerte, aunque en este caso el vocablo “bombón” se refiere al físico femenino en su conjunto, si bien la alusión a la “delantera” no escapa al sentido genésico que venimos exponiendo:

*La madre que te parió  
tuvo que ser pastelera,  
porque un bombón como tú  
no lo fabrica cualquiera.  
La madre que te parió  
tuvo que ser confitera,  
y por eso te dejó  
tan dulce la delantera (8).*

En ocasiones ocurre que las piezas de la repostería como símiles del genital femenino ceden su puesto al recipiente o molde, objetos cóncavos, en el que éstas son elaboradas. Sirva como ejemplo estas cantatas de Jaraicejo y de Aldeanueva de la Vera respectivamente:

*Mariquilla, Mariquilla,  
la hija de confitero,  
es la que más dulce tiene  
el molde caramelero.*

*Una noche en la cocina  
decía mi abuela a mi abuelo:  
Confórmate con chuparme  
el molde del caramelo.*

Pero sobre los anteriores productos dietéticos destaca la asimilación de la vagina a la rosca, hasta el punto de que “comerse una rosca” constituye un claro sinónimo de la relación coital. En Santa Cruz de Paniagua se cantan unos versillos centrados en esta asimilación de rosca—órgano genital femenino:

*La vecinita de enfrente  
mucha hambre es la que pasa  
y no se come la rosca  
que esconde bajo la saya.*

Otro tanto sucede en las vecinas poblaciones de Aceituna y de Villanueva de la Sierra, donde la tonada suele salir generalmente de la garganta de los quintos:

*Las mujeres enterizas  
tien una rosca con pelos  
y los hombres un buen mango  
para hacerle el agujero.*

Y no escapa al anterior significado otra tonada que aún se puede escuchar en Pasarón de la Vera:

*Mi amor me pidió una rosca  
un lunes por la mañana.  
Yo le dije: Aguárdate  
a que acabe la semana.*

La petición de la rosca participa de una gran simbología sexual en todo el septentrión cacereño. Los mozos, tras rondar toda la noche, acudían de madrugada a pedir roscas o, en su caso, perrunillas a las casas de las jóvenes, que previamente las habían elaborado para la ocasión. Y era costumbre que se ofreciera en primer lugar la bandeja al mozo por el que la agasajadora tenía sorbido el seso. Si este sencillo detalle del ofrecimiento de la rosca a un mozo determinado muchas veces supuso una declaración o confirmación de una relación de noviazgo, no conllevan menor significado las canciones con las que las muchachas, en el caso de que aguardaran en pandillas, recibían a los propios rondadores:

*Mocitos que hacéis la ronda,  
mocitos de los galones,  
para comeros las roscas,  
romperos los pantalones.*

La alusión a “comerse la rosca” como referente de la unión sexual también se pone de manifiesto en un remedo de las líricas alboradas que se cantaban a los novios en Garrovillas en la misma noche de bodas:

*La novia lleva una rosca  
guardadita en su vestido  
y esta noche se la come  
el que hoy ya es su marido.*

La consecuencia de esta ingestión no se hace esperar. Así lo refleja esta copla de Madroñera, en

la que la lastimosa mujer se queja del infortunio que le ha traído el darle a comer la rosca al hombre que luego la abandonaría:

*Mi amor me pidió una rosca  
un domingo en la mañana;  
El se fue al comer la rosca  
y ahora yo canto las nanas.*

Y junto a la rosca, encontramos otros dulces en la repostería extremeña que participan igualmente del significado erótico que venimos enunciando. Así sucede con el buñuelo (gruñuelo), al que se refiere esta coplilla de Pozuelo de Zarzón:

*Mi agüela la cocinera  
ha preparao un gruñuelo  
al que toítas las noches  
le clava el diente mi agüelo.*

Fue costumbre en Portaje el que cada una de las mozas confeccionara, en las fechas próximas a la romería de la Virgen del Casar, lo que llamaban el bollo mielero, un panecillo ovalado de masa dulce que regaban con un chorro de miel, y cuya comida compartían con los jóvenes del pueblo entre los encinares que rodean a la ermita. El hecho en sí muestra unas connotaciones claramente eróticas que no escapa a los compositores locales. En una de las canciones romeras sobre el particular se patentiza la asimilación del genital femenino con la pieza culinaria, aspecto que se resalta aún más mediante la presencia del elemento fálico que recogen los versos:

*Las muchachas de este pueblo  
llevan un bollo mielero,  
y los mozos un cuchillo  
que lo corta por el medio.*

La localidad vecina de Torrejoncillo centra su repostería en la fabricación de los coquillos, unas pastas de harina de coco. Es un plato indispensable en las celebraciones que se precien y desde hace décadas se ha convertido en el aguinaldo que se le entrega a todos los acuden a la fiesta nocturna de la Encamisá, sean paisanos o forasteros. Como tantas veces sucede, también en este caso el dulce da pie al consiguiente juego erótico. Así se cuenta que en una celebración familiar no se calcularon bien los coquillos que habían de elaborarse, de modo que éstos se terminaron sin que todos pudieran degustarlos. Con la lógica preocupación el anfitrión se dirigió a uno de los invitados:

— ¡No sabes lo que siento que no hayas comió coquillo!

Éste, sin darle mayor importancia al asunto, contestó:

— No te preocupes, que mi mujer tiene uno guardao y ese no se acaba por mucho que lo relamba.

Teniendo en cuenta este contexto resulta fácilmente interpretable la letra que se canta en Ceclavín:

*Muchachu, si tienis jambri  
vaiti a Torrejoncillu,  
qu'en esi pueblu le comis  
a las mozas el coquillu.*

En Coria fue costumbre el que los adolescentes de ambos sexos salieran al campo, coincidiendo con la romería primaveral, a dar cuenta, además de otras viandas, de un pequeño hornazo, en cuyo centro clavaban un huevo cocido. Este alimento propiciaba el que los jóvenes se dirigieran a los mozas con frases del tipo de “*Muchacha, si se te hace poco un huevo, yo puedo ponerte en el hornazo otros dos huevos y un salchichón*”. El sentido erótico que se le da a este alimento, de manera muy especial en esta zona de las Vegas del Alagón, ya hace años lo expusimos en las páginas de un estudio sobre la fertilidad en la comunidad extremeña (9).

Nada tiene de extraño, por consiguiente, que en la ciudad cauriense y pueblos cercanos, más en estos últimos, haya sido muy popular una copla en la que se halla la oportuna sinónima entre la vagina y el hornazo.

*Toas las mocitas de Coria  
se van a Argeme (10)  
con un jornazu pelú (11)  
que calao vuelve.*

La condición de “peludo” con el que se califica al hornazo resalta su condición sexual, que se potencia aún más cuando aparece la referencia al “calado” en una posible doble acepción de mojado y de penetrado o agujereado. El efecto del calado son los consiguientes “buraco” o agujero, términos que en su conjunto pueden asimilarse a la cavidad vaginal. Así lo confirma la estrofa de Tejeda de Tié-tar, en la que también se alude al elemento fálico que constituye el chopo, árbol que los quintos plantaban la noche de San Juan en una de las plazas del pueblo:

*El ama del señor cura  
tiene un buraco muy hondo  
que le ha prestado a los quintos  
para que planten el chopo.*

En una cancioncilla muy extendida por Extremadura el término agujero en relación con la carne nos vuelve a acercar al binomio boca–vagina que expusimos más arriba:

*Es un gusto muy a gusto  
que tiene toda mujer,  
por un agujero reondo  
metan carne sin cocer (12).*

El juego de acepciones que nos da el citado vocablo lo encontramos del mismo modo en el apartado de la paremiología. De ello da fe la siguiente adivinanza:

*Carne con carne,  
pelo con pelo,  
y en medio se encuentra  
el agujero.*

Su interpretación, hasta cierto punto forzada pero con cierta lógica, es el ojo, miembro que encontramos en otros enigmas que participan de los mismos conceptos:

*Rajao, rajao,  
con los pelos a los laos (13).*

No hay que olvidar que el ojo o, mejor aún, el ojete es en el cancionero extremeño un símil del propio genital femenino. Sobre este particular son explícitos los versos que se entonan en Torrejón el Rubio:

*Tres ojos veo en mi morena,  
dos arriba y uno abajo,  
que no cierra las pestañas  
cuando le meto el vergajo.*

De este modo cantan en Casatejada:

*Esta quinta no es la quinta  
como la del diecisiete,  
que a toas las tías le metían  
el cañón por el ojete.*

Por su parte en Navas del Madroño las tonadillas al respecto nos ofrecen estas letras:

*De que llegara la moda  
del mete, saca y mete  
las mozas están comprando  
cerrojos para el ojete.*

Y a Serradilla pertenece la entonación de la siguiente rima:

*Estando una moza meando  
en Casas de Miravete,  
un lagarto fue corriendo  
y le entró por el ojete.*

Pero si nos acercamos a la otra acepción de calado, como sinónimo de mojado, ésta generalmente la encontramos en el cancionero extremeño relacionada con el vello púbico. A Zafra pertenece esta cantinela:

*Decía una moza de Zafra  
a una de Zalamea  
que ella también se moja  
los pelitos cuando mea.*

Poco difieren los versos anteriores a los que se cantan por los Cuatro Lugares y que tienen por protagonistas a las mujeres de dos de sus poblaciones:

*Todas las mozas del Campo  
y las mozas de Hinajal  
no se libran de empaparse  
los pelitos al mear.*

Y la argumentación también toma carta de naturaleza al norte del Tajo, concretamente en la poblaciones del Valle del Jerte, donde no es extraño que en los días de fiesta aparezca la rondeña de rigor:

*Una niña muy bonita,  
por muy bonita que sea,  
no dejará de mojarse  
los pelitos cuando mea (14).*

La fácil rima y el argumento picaresco ha hecho, sin duda, que ésta sea una de las tonadas más populares de Extremadura y que tenga siempre cabida en el cancionero de los quintos. Escasas son las diferencias con respecto a la anterior cantinela, como puede verse, a modo de ejemplo, en esta composición de Ceclavín:

*Las mocitas de este mundo,  
por muy bonitas que sean,  
siempre tienen que mojarse  
los pelitos cuando mean.*

Y como suele suceder con frecuencia en el cancionero, la creación popular se vale de músicas conocidas para acompañar letras que muchas veces constituyen una parodia del argumento primitivo, aún con muy pocas variantes. Una muestra de cuanto apuntamos la vamos a encontrar en una de las canciones que se entonan por las estribaciones de la Sierra de Gredos:

*No hay especie como el ajo  
ni fruta como el madroño,  
ni mujer que no se ría  
cuando la mientan el novio (15).*

En Cabrero y en El Torno los dos últimos versos se transforman buscando una orientación netamente erótica:

*No hay especie como el ajo  
ni fruta como el madroño,  
ni mujer con pelo seco  
cuando le tocas el coño.*

En el retrato erótico femenino el vello púbico se constituye lo mismo en envolvente del genital femenino que en la parte que alude a su conjunto, si bien en ocasiones la separación de ambos conceptos resulta casi imposible. Así sucede, entre otras cantinelas, con éstas que entresacamos al azar:

*Una vez que te quise  
fue por el pelo;  
por el pelo que tenías  
en el plumero (16).*

*Si te se levantara,  
yo bien te viera  
en debajo la falda  
la peluquera (17).*

*Tate quieto, Martín,  
no me toques el refajo;  
si te quieres divertir  
mete la mano debajo  
y tócame el peluquín (18).*

*Una vieja en un corral  
se le miraba y decía:  
—¡Qué pelón te vas quedando,  
rapacuescos de mi vida! (19).*

El motivo de esa queja, la pérdida de vello de la parte íntima, se constata igualmente en una canción jerteña en la que la madre que reprende a la hija que quiere saborear la mieles del goce sexual:

*—Madre, me busque usted un novio  
que me pica el chapiril.  
—Cállate, hija del demonio,  
que también me pica a mí  
los cuatro pelos del coño (20).*

Si bien las canciones más puristas cambian, buscando la casi obligada rima, el genital femenino por el moño, la alusión a este último no deja de interpretarse como una simple sustitución o como una mera metáfora. Es el caso de la trova recogida en La Garganta, en la que el hecho de “tentar el coño” se ha reemplazado por “cortar el moño”, tal vez sin tener en cuenta que el corte del pelo de la mujer constituye un simbolismo de la pérdida de la virginidad:

*Cuatro piornalegos  
de los de primera  
cortaron el moño  
a una piornalega,  
que venía del Guijo  
de coger ciruelas... (21).*

La consonancia entre ambos vocablos hace que éstos sean recurso utilizado abundantemente en el cancionero erótico, del que no podía ser una excepción el extremeño. Valgan como ejemplos estas pequeñas muestras recogidas al azar:

*Aunque pasara la moda  
de dejarse suelto el moño,  
las señoritas de Cáceres  
se hacen trenzas en el coño (22).*

*El novio le dio a la novia  
una cinta para el moño,  
y ella le dio su permiso  
para desenrearle el coño (23).*

*Mi agüela encontró una horquilla,  
como ya tenía hecho el moño,  
con ella se arrecogió  
la pelambrera del coño (24).*

*En la cama está mi novia  
con una mano en el moño,  
y con la otra manita  
se rasca el pelo del coño (25).*

La vellosidad íntima, a la que popularmente se le supone una resistencia sin límites, y tal vez por este motivo, fue ingrediente prestigioso en pócimas y recurso utilizado en oraciones conjuradoras, cual aquella del siglo XVII que tenía como único fin asegurar la absoluta fidelidad de un hombre:

*Furioso viene a mí  
tan fuerte como un toro  
tan fuerte como un horno  
tan sujeto estés a mí  
como los pelos de mi coño (26).*

Y esta vigorosidad pilosa parece ser la inspiradora de la tonada que se canta en Alcántara:

*Me he fabricado una sogá  
con los pelos del tu coño,  
para tirar de la mula  
de las Navas del Madroño.*

El símil al que nos referimos más arriba entre la boca y la vagina parece haber contribuido a la inspiración de diferentes composiciones que se recogen en el cancionero de Extremadura, en las que el vello púbico se plasma bajo la forma de un supuesto mostacho:

*Las mocitas de mi pueblo  
ya se afeitan el bigote  
que le sale sobre el labio  
de la boquita de Roque (27).*

*Una mujer fue al barbero  
(a) que le afeitase el bigote  
y el barbero le afeitó  
el mírame y no me toques (28).*

*Todas las mujeres tienen  
en la barriga un calvete,  
y un poquito más abajo,  
un sargento con bigote (29).*

Conocido es que el cancionero extremeño, generalmente en el apartado de los retratos, suele recurrir a los astros como referentes de los ojos de la mujer. Y, por otro lado, estos mismos elementos celestes se emplean en ocasiones como sustitutos del sexo femenino, sobre todo si nos percatamos, como ya vimos anteriormente, que también el ojo ha servido en ocasiones como símil de la vagina. Elocuentes resultan los versos que se cantan en Marchagaz:

*¿Qué dicen que tienen, madre,  
la mozas de Palomero?  
En donde acaban las patas  
llevan prendido un lucero.*

En este mismo contexto se inscriben las coplas con las que el mozo despechado de Serradilla cantaba a la que tuvo por novia:

*Aunque te casas con otro  
y me has dado calabazas,  
antes que él yo te vi  
el lucerito del alba.*

El lucero se transforma en astro rey en la localidad de Peraleda de San Román:

*¡Cuánto calienta el sol  
en los meses veraniegos!  
Más calienta el sol de Sole  
con sus rayitos de pelo.*

Con la envoltura pilosa precisamente juegan al equívoco una serie de populares adivinanzas muy extendidas a lo largo y ancho de la comunidad extremeña, así como alguna que otra cancioncilla. Apuntamos entre las primeras:

*Redondo redondo  
como una tortilla  
y tiene pelos  
por las orillas (30).*

*Tan grande como un reloj  
y tiene pelos alrededor (31).*

*Senagüillas colorás,  
jugón verde,  
cuatro pelillos  
en el andergue (32).*

De entre las tonadas entresacamos un par de ellas, en concreto las que se cantan en Naval Moral y en Casas de Millán respectivamente:

*Una niña asustadita  
le decía a su mamá:  
Me crecen pelitos negros  
alrededor del brocal.  
Y la su madre le dijo  
con mucha idea  
que los suyos fueron negros  
y ahora pardean.*

*La mujer del sacristán  
tiene bien ganado el cielo  
porque lleva un breviario  
adornadito de pelos.*

En el mismo contexto se han de incluir los versos que los quintos de Garrovillas entonan en las fiestas estivales:

*Las mocitas cacereñas  
se han mercado en Torremocha  
el bote de la pintura  
y los pelos de la brocha.  
La mocitas cacereñas  
se han mercado en Mirabel  
el bote de la pintura  
y los pelos del pincel.*

*Las mocitas cacereñas  
se han mercado en El Arquillo  
el bote de la pintura  
y los pelos del cepillo.*

La sustitución de la vagina por el bote nos acerca indudablemente a la también sustitución de sangre catamenial por la pintura, como se constata a través de una serie de composiciones populares, cual es la que ya en su momento citamos como recogida en Aldeacentenera y algunas otras que insertamos a modo de ejemplos:

*La mujer que a mi me pinte  
de pintura colorá,  
me la mando a la botica  
a comprar el aguarrás (33).*

*A una mujer con el mes,  
que bailaba un son brincao  
se le arremangó la falda  
y le vi lo colorao (34).*

Llegados a este punto nos parece necesario apuntar de manera sucinta, ya que no es un aspecto que nos ocupe en este momento, que la menstruación halla múltiples denominaciones en el habla extremeña, que lógicamente han trascendido al cancionero:

*Una moza con el mes  
mientras la lana lavaba  
como tanto se agachó  
dejó al aire una semana.  
Y un cabrero que venía  
arreando el su rebaño,  
a voces decía: Este mes  
tiene más días que un año (35).*

*Yo se lo pedí a mi novia  
y me contestó llorando:  
Esta semana no puedo,  
porque tento el ringu-rango (36).*

*De que se apagó el candil  
le dijo la novia al novio:  
Saca esa mano de ahí,  
que te mancha el zorongollo (37).*

Esta claro que en los ejemplos recogidos más arriba las cerdas de los útiles pictóricos responden a un símil del vello íntimo femenino, que se contextualiza al relacionarlo directamente con un elemento fálico. Tal sucede en estas cantinelas de las Tierras de Granadilla:

*Debajo de tu mandil  
hay un hace de tamoja,  
y sólo te falta el mango  
para que hagamos la escoba.*

*Una mujer se decía  
un día que estaba meando:  
A este escobón que yo tengo,  
¿cuándo le pondrán un mango?*

En otra ocasiones la pilosidad, sin ningún tipo de alusiones, se constituye como un componente más del simbólico miembro de la virilidad:

*Debajo de una olivera  
estaban Gloria y Manuel;  
cuando Gloria abría el bote  
Manuel mojaba el pincel.*

Esta cancioncilla de Villa del Campo halla su equivalente en otra de Arroyomolinos de la Vera, en la que se observa una clara asimilación entre los pelos púbicos y las tiras de bayeta empleadas para el lavado del suelo:

*Todas las mujeres llevan  
en el ombligo una mona  
y más abajito el cubo  
pa retorcer la fregona.*

A tenor de las tonadillas que hemos venido exponiendo queda claro a qué tipo de “cabellera” se refieren las siguientes coplas entresacadas de un largo repertorio que nos ofrece el cancionero popular extremeño:

*Todo el mundo te daría  
si me lavas el pañuelo  
y luego me lo tendieras  
en la mata de tu pelo (38).*

*Tienes las trenzas muy rubias  
porque te las quema el sol,  
y por eso los pelitos,  
negritos negritos son (39).*

*Todas las mujeres son  
como un saco de melones:  
todos son altos y bajos  
y pelos en los rincones (40).*

*Dime tú, morena mía,  
¿quién te ha peinado ese pelo?  
Me lo peinan mis amores,  
porque yo no me los veo (41).*

*Las mocitas de mi pueblo  
se miran en el espejo  
y dicen unas a otras:  
Qué largos tengo los pelos.*

Los últimos versos, recogidos en Casas del Monte, nos acerca al espejo, un elemento de claro simbolismo erótico en Extremadura. Es en el espejo donde se refleja la oculta belleza de la mujer, que se pone de manifiesto a través de la cantinela de Baños de Montemayor:

*Tengo celos del espejo  
porque te mira desnuda.  
Desnuda me mirará  
la noche que ya sea tuya.*

Sin embargo no podemos olvidar que el espejo es también un símil de la novia que ha conservado

su pureza hasta el matrimonio, algo que suele escucharse en algunas estrofas de los epitalamios, cual es el caso de la recogida en Ahigal:

*Antonia sé que te llamas,  
que me lo dijo el padrino,  
y no encontrarás en el pueblo  
espejo más cristalino.*

En el mismo sentido se expresa esta otra tonada nupcial:

*La madrina es un capullito,  
el padrino es un clavel;  
la novia es un espejo  
y el novio se mira en él (42).*

Pero en mayor medida abundan las canciones en las que el espejo se convierte en un sinónimo del genital femenino. Así lo enuncian en Ceclavín:

*Mi abuela tiene un espejo  
que no es de cristal ni plata,  
al que se arrima mi abuelo  
para mirarse la calva.*

Partiendo de la anterior asimilación, lo lógico, como en efecto sucede, es que el hecho de romper el espejo, de empañarlo o de mirarse en él un extraño haya de relacionarse indiscutiblemente con la pérdida de la virginidad. Tal sentido lo encontramos en un rito de las bodas, que hasta el primer tercio del pasado siglo tenía su vigencia en Ahigal y en otros pueblos de la comarca de las Tierras de Granadilla, en el que se conjugaban la sexualidad y la fertilidad del nuevo matrimonio. A la puerta de la iglesia, momentos antes de la celebración de los esponsales, se le mostraba a la novia un espejo para que se viera la cara de soltera por última vez. Posteriormente lo tiraba al suelo, augurándose de los trozos que se hiciera el número de hijos que tendría el nuevo matrimonio. Las canciones alusivas el acto incidían en el símil de las roturas del espejo y del himen de la desposada:

*El espejo se rompió,  
morena, en diez peazos;  
prepárate, morenita,  
p'aspichal con diez cornazus.  
El espejo te rompimos  
a la salía del casorio;  
el otro espejo que ties  
te lo va a romper el novio.*

Dentro del cancionero extremeño no faltan las rondeñas en las que el mozo despechado proclama las íntimas relaciones que mantuvo con la novia que ahora la deja por otro, recurriendo a la metáfora del espejo que rompió o que sirvió para mirarse:

*Aunque te vayas con uno,  
aunque te vayas con ciento  
no olvides que en tu espejito  
yo me miré el primero (43).*

*Me han dicho que no me quieres  
y que te vas a casar;  
no era así cuando el espejo  
te lo rompí en el pajar (44).*

Se cuenta en Jarilla acerca de una joven pudiente que fue abandonada por un mozo de su mismo estatus cuando ésta le comunicó su embarazo. La familia procuró salvar la deshonra de su hija, animándola a simular el enamoramiento hacia un criado de la casa que tiempos antes había mostrado una querencia hacia ella. Al mozo le extrañó tan repentino cambio, puesto que nunca antes sintió interés hacia él y ahora le animaba a un rápido casamiento, y poco tardó en averiguar la causa de tal proceder. La musa popular puso en boca del joven la correspondiente cantata:

*Tú eres rica y yo soy pobre,  
soy pobre y soy honrao,  
y que te limpie el espejo  
el que lo haya empañao.*

En Aldea del Obispo las comparsas de los quintos entonaban el martes de carnaval las "Coplas de la Edelmira", una canción que, dicen en el pueblo, tiene una base real, si bien su letra encierra la paradoja, que es comprensible por cuanto venimos apuntando, de que cuando el espejo se rompe son más los que acuden a mirarse en él:

*Edelmira, Edelmira,  
ya te lo decía yo,  
si no guardas el espejo  
puede ser tu perdición.  
Edelmira, Edelmira,  
en tu espejo de oro y plata,  
ten cuidado quien se mira.  
Edelmira lo rompió  
en la fiesta de su pueblo  
y ahora quiere pegarlo  
con cola de carpintero.  
Edelmira, Edelmira,  
en tu espejo de oro y plata  
ahora todos se miran.*

Este simbolismo del espejo, lejos de su función utilitaria, ha sido destacado por algunos autores en relación con el que adorna la clásica gorra de las mujeres de Montehermoso y que constituye todo un alarde de la pureza de la soltera que lo luce. Bastar con una sola cita: "... la joven doncella lleva un espejo circular en la parte frontera del sombrero pajizo, en señal de virginidad. La casada lo lleva roto como correspondencia a que su virgo se ha quebrado; la viuda lleva la gorra carente de este espejo" (45).

El aspecto simbólico que se hace patente en algunas piezas de la indumentaria extremeña, en este caso el del mandil, también ha sido objeto de análisis, aunque atendiendo a un supuesto carácter

apotropaico o protector de la virginidad de la núbil o garante de la fidelidad de la mujer casada. Así lo apunta María Ángeles González Mena: “El mandil que llevan algunos trajes cacereños es también un elemento simbólico. El delantal es de gran tamaño, cubriendo casi toda la parte delantera, cuadrangular y ligeramente ornado. El mandil es pequeño, con formas redondeadas y mucha ornamentación; generalmente de tejidos ricos, terciopelo o raso de seda, que en otro tiempo fueron de rusel. Esta pieza ha sido tomada como símbolo de la virginidad y fertilidad, representando al huerto cerrado, y protegiendo a la mujer joven hasta su matrimonio y a la casada, de peligros contra su fidelidad de esposa y madre” (46).

Este carácter defensivo que a la mujer le proporciona el uso del mandil se constata a través de algunas canciones, en lo que los vocalistas solicitan el permiso de la mujer para acceder a la parte que éste protege, es decir, a sus genitales, enunciados bajos los más dispares vocablos: racimo, barbechera, forrajal, posada o tintero. No vale en estos casos la violencia, sino el consentimiento:

*Debajo de tu mandil  
escondes un buen racimo,  
déjame comer las uvas,  
porque no me gusta el vino (47).*

*Debajo de tu mandil  
tienes tierra barbechera;  
deja que meta el arado,  
que es tiempo de sembrera (48).*

*Debajo de tu mandil  
tienes un buen forrajal;  
si tu me dejas que entre,  
me lo voy a merendal (49).*

*Debajo de tu mandil  
pasaría un año entero,  
si allí me dieras posada  
en verano y en invierno (50).*

*Debajo de tu mandil  
llevas un tintero lleno:  
deja que moje la pluma,  
que soy secretario nuevo (51).*

En una de las muchas coplillas anticlericales que asoman en el cancionero extremeño al abad escribiente no se le interpone el mandil que le dificulta, como le sucediera al secretario, el recargar en el frasco de la matrona:

*El señor cura del pueblo  
tiene la maldita maña  
de meter siempre la pluma  
en el tintero del ama.*

En ocasiones el deseo del acceso a la parte vedada viene acompañada de la oferta de compra de

los oportunos favores. Así lo vemos a través de una canción de Vadecaballeros:

*–Cinco duros ha costado  
la tela de este mandil.  
–Veinticinco doy yo  
si lo que tapa es pa mí (52).*

O simplemente regalando un mandil del que se ha eliminado su poder protector por cuanto permite la directa comunicación con la parte íntima femenina. De esta manera se presenta en una curiosa copla en la que el agujero puede responder a un simple sinónimo de la abertura vaginal:

*Si yo tuviera tres reales  
como tengo dos y medio,  
te compraría un mandil  
con un agujero en medio (53).*

Esto último lo podemos apreciar a través de algunas otras tonadillas en las que el delantal se constituye como la voz sustituta de la vagina, o al menos guarda una relación con la zona erógena de la mujer por cuanto que la rotura de aquél viene a significar la pérdida de la virginidad. En este contexto cabe interpretar la canción de Baños de Montemayor que Bonifacio Gil trasladó al pentagrama:

*Cuántas hay en este pueblo,  
que se tienen por doncellas...;  
y tienen el mandil roto,  
de mirar a las estrellas (54).*

Lo mismo cabe indicarse de la jota ahigaleña que recogiera García Matos y de las distintas versiones de la misma que se extienden sobre todo por la parte más septentrional de la provincia de Cáceres:

*Mocito, bálala bien,  
no la rompas el mandil,  
mira que no tiene otro  
la palomita infeliz (55).*

El interés porque el mandil quede intacto, lo que equivale a mantener intacto el virgo de la joven, es lo que mueve a la madre a pedir a su hija que se aleje del que pretende “llevarla al huerto”. Así se explicita en esta letra de Santiago del Campo:

*Mi madre me dice  
que no vaya al huerto  
porque el hortelano  
me dice “te quiero”;  
mi madre me dice  
“no tienes que ir”,  
porque el hortelano  
me rompe el mandil.*

En una canción de Tornavacas el huerto y el hortelano se transforman en molinero y molino, al tiempo que el mandil halla su sustitución en la saya, sin que por ello el trasfondo deje de ser el mismo:

*Mi madre no quiere  
que vaya al molino,  
porque el molinero  
se mete conmigo;  
se mete conmigo,  
no quiere que vaya  
porque el molinero  
me rompe las sayas (56).*

Otro tanto sucede cuando son las bragas las prendas que se citan en el cancionero:

*La noche que veáis la ronda,  
mocitas, quedaos en casa,  
que a la que cogen los quintos  
luego le rompen las bragas,  
que a la que cogen los quintos  
luego le pasan la raya (57).*

Conviene recordar que en el habla popular extremeña el término “romper las bragas” equivale al ayuntamiento carnal, que en la copla precedente se reafirma aún más con el hecho de “pasar la raya”. El propio cancionero recoge la raya como sinónimo de la vagina:

*Todas las mozas de Hornachos  
en la fuente Los Remedios  
mojan y peinan el quiqui  
con una raya en el medio.*

Pero la raya como línea de los versos anteriores se hace límite o frontera, aunque manteniendo idéntica sinonimia. Así se nos presenta en una conocida rondeña:

*Todas las mujeres tienen  
en la barriga un peral,  
y un poquito más abajo  
la raya de Portugal (58).*

Dentro de este mismo contexto no es extraño el toparnos en el cancionero extremeño con definiciones de la vagina por medio de determinados enclaves o espacios geográficos, de los que presentamos varios de los muchos que podrían traerse a colación:

*Todas las mujeres tienen  
en la barriga una “y”,  
y un poco más abajo  
la entrada a Valladolid (59).*

*Todas las mujeres tienen  
en el ombligo una noria  
y cuarta y media más abajo  
el arco de la Victoria (60).*

*Tienen las portajeras  
un hueso en la rodilla  
y algo más escondía  
la Triana de Sevilla (61).*

*Una mujer se cayó  
dentro de la Fuente Blanca,*

*así que se refrescó  
la plaza de Salamanca (62).*

*Las vecinas de Alburquerque  
van a la fuente Tiñosa  
para curarse los males  
del Pilar de Zaragoza (63).*

*No hay mujer en este mundo  
con quince años al moño  
sin que le empiece a picar  
una cosa de Logroño (64).*

Curiosamente el elemento abstracto que supone el vocablo “cosa”, cuando se habla del físico de la mujer se concretiza como un sinónimo de la vagina, y tal es el significado que se recoge tanto en el habla popular como en el cancionero. Ilustrativos resultan estos trovos que se entonan en muy distintas localidades:

*Moreno, barre la puerta,  
que yo no puedo barrer;  
tengo la falda royía  
y la cosa me se ve (65).*

*Las mujeres que se casan  
llevan el ajuar que sea  
y un trapito pa ensecarse  
la cosa por la que mean (66).*

*Como sé que te gustan  
las aceitunas,  
por la cosita que meas  
te meto una (67).*

*¡Qué bien que estás en la cama,  
vigilada por tu hermano!  
¡Qué bien que te estás tocando  
una cosa con la mano! (68).*

Se cuenta en Torrejoncillo que un matrimonio de recién casados se dio tanto al sexo que el marido acabó muriendo extenuado. A la mujer, que no por ello perdió el ánimo ni la alegría, se le metió en mente casarse de nuevo, aunque, visto el final del cónyuge, los solteros escapaban de ella como alma que lleva el diablo. Tal suceso dio pie a una jota que se bailaba por los alrededores de la ermita de San Sebastián, al calor de la hoguera que se encendía la víspera de su fiesta:

*Con la viuda Remolona  
nadie se quiere casar,  
que al su hombre lo mató  
con una cosa rajá.*

Tal vocablo entra igualmente en el juego de las adivinanzas de corte picaresco que se rastrea en el folklore extremeño, donde la “cosa” conduce al inevitable equívoco:

*Gordo y largo  
lo quieren las mozas*

*y con un pinchazo  
se rompe la cosa (69).*

*Fui a la plaza,  
compré una moza,  
le levanté la falda  
y le vi la cosa (70).*

Por las Tierras de Granadilla la cosa se convierte en “coseta”, hasta el punto de constituirse en el vocablo más utilizado como sinónimo del genital femenino. A él aluden unas coplas que se cantan por la práctica totalidad de sus poblaciones:

*El cura, el sacristán  
y también los monaguillos  
echan mano a la coseta  
por creer que es un cepillo.*

*La madrina ha regalado  
a la novia una peineta,  
para prender la mantilla  
al moño de la coseta.*

Amén de las anteriores cantinelas, la misma palabra la encontramos en esta misma comarca, concretamente en la localidad de Ahigal, como remate del cuentecillo del “duende mamón”:

*Una madre, despertada por el llanto que emite  
su hijo acunado junto a su cama, lo toma a oscuras  
y lo acuesta con ella. El lloro cesa en el momento  
que se comienza a ingerir la leche de la teta materna.  
Poco tiempo pasa cuando la mujer siente un  
mordisco en el pezón, momento en el que el  
sueño niño pega un salto de la cama y echa a  
correr mientras canturrea:*

*Te toqué la coseta,  
te bebí la leche  
y te mordí la teta.*

*Cuando la sorprendida mujer enciende el  
candel, se percata de que la cuna está vacía y al  
instante comprueba que su hijo duerme plácidamente  
en el escaño de la cocina.*

No es precisamente el sueño lo que invade a la mujer de la copla de Trujillo:

*Ya sé que estás en la cama,  
pero dormidita, no;  
ya sé que tienes la mano  
donde el pensamiento yo.*

La relativa inconcreción de la anterior tonada no se hace menos patente en los versos que se cantan en Puerto de Santa Cruz:

*Cuando Adán vio a la mujer  
se puso todo contento  
de que llegaba a rascársela  
con la punta de los dedos.*

Sin embargo, no se nos escapa que en las cantinelas anteriores se está aludiendo a los genitales de la mujer, a los que también se refiere otra letrilla de Santibáñez el Bajo, en el que la quica (crica), uno de los sinónimos de la vagina, se convierte en la parte corporal objeto del restregón:

*Decía la pastora  
rascándose la quica:  
Cada una se rasca  
donde le pica.*

Tras lo anterior es fácilmente interpretable esta rondeña del septentrión extremeño:

*En el baile bailando  
dijo Marica:  
Cada uno se rasca  
donde le pica (71).*

En ocasiones, barajando el recurso del rascado, se alude a la zona erógena de la mujer mediante su localización a partir de una referencia a otra parte del cuerpo:

*A mi novia la picó  
una pulga en la rodilla,  
y pronto la pico yo  
un poquito más arriba (72).*

*A mi novia le pico  
una pulga en la rodilla.  
¡Cuándo será el día que la pique yo  
cuarta y media más arriba! (73).*

*Si una mujer se pone  
con los dos brazos en jarra  
es que quiere que le rasquen  
las cuerdas de la guitarra (74).*

Más puede suceder, cual es el caso de la siguiente ronda jerteña, que el instrumento acompañante, la guitarra, se mute en baile o canción sin perder el significado de genital femenino:

*Una puta me lo daba,  
otra me lo estaba dando,  
y otra me estaba diciendo:  
—Yo tengo mejor fandango (75).*

Al igual que la rodilla, la barriga y, más concretamente, el ombligo, suelen servir como punto indicativo de la zona innominada. Los ejemplos abundan sobre el particular:

*Me gustaría ser pijama  
para acostarme contigo  
y saber lo que tienes  
debajo del ombligo (76).*

*Todas las mujeres tienen  
en la barriga una guinda,  
y un poquito más abajo  
donde se mete la minga (77).*

*Toda mujer rica y pobre  
tiene un lunar en el chocho  
y cuarta y media bajando  
la mojama del bizcocho (78).*

*La hija de la estanquera  
fue a decirme a mi casa  
que debajo del ombligo  
ella tenía una petaca  
para que guardara el puro (79).*

*Llevan puesto en la barriga  
las de Segura de Toro  
un letrerito que dice:  
Por aquí se va al tesoro (80).*

Es indudable que el tesoro se configura en el habla popular extremeña como uno de los sinónimos de la vagina que cuenta con una mayor extensión y aceptación. Y, por consiguiente, es lógico que tal vocablo se registre en el cancionero. Tal es la referencia que se recoge en Fuenlabrada de los Montes:

*Por ti querría ser pirata,  
no por el oro ni por la plata,  
sino por el tesoro  
que tienes entre tus patas (81).*

En Almaraz se conservan algunas letras de un supuesto romance en el que se narra la relación amorosa y la posterior boda de una pareja de desigual condición económica. En él se alude a la dote que cada uno de los contrayentes aporta al matrimonio:

*El novio, como era rico,  
muchas monedas llevaba;  
y la novia, como pobre,  
un tesoro entre las patas.*

Tal es el tesoro que el quinto teme que puedan “robarle” a su novia mientras que él lucha en las tierras africanas:

*Adiós, pueblo de Almoharín,  
no le temo el ir al moro,  
lo que temo es que a mi novia  
alguien le robe el tesoro.*

Ese “robar”, que igualmente se transforma en “perder”, supone un claro simbolismo de la consumación del acto sexual:

*De tanto enseñarlo a uno,  
de tanto enseñarlo a otro,  
a la puta de mi abuela  
le robaron el tesoro (82).*

*Una mocita lloraba  
caminito de Gargüera  
por no encontrar el tesoro  
que había perdido en la era (83).*

En Logrosán se refiere una conseja que habla de un tesoro para cuya localización sirven como pautas orientativas dos árboles. Una copla alusiva

al mismo solían entonarla los quintos en vísperas de su marcha al servicio militar:

*¡Adiós, Logrosán hermoso,  
no te volveré ya a ver!  
Entre dos “alcorniquitu”  
un toro de oro dejé (84).*

No es necesario apuntar que los quintos de esa localidad vociferaban estos versos dentro de un contexto erótico, como de hecho viene a confirmarlo otra cantinela en la que los mismos mozos retrataban a la mujer valiéndose de algunos de los elementos que conforman los versos anteriores:

*Son tus piernas arbolitos  
los que sostienen un arco  
donde sus hojas esconden  
el tesoro máspreciado.*

Puede ocurrir que en ocasiones el tesoro se empequeñece y no pase de ser una simple moneda, aunque sin perder por ello el significado sexual al que nos venimos refiriendo. Este contexto es el que ofrece una de las canciones que los mozalbetes de la comarca de Naval moral de la Mata entonan dentro de los autobuses en sus excursiones escolares:

*Las chavalas de mi barrio  
usan bragas de hojalata;  
porque una moneda de oro  
tienen debajo guardada.  
Los chavales de mi barrio  
todos van con abrelatas  
para robarle a las chicas  
la moneda de las bragas.*

En poco difiere ese sentido del que nos ofrece una trova que hace años se escuchaba en Villanueva de la Sierra:

*Las mujeres de este pueblo  
al afilador de Gata  
le pagan con un doblón  
que llevan entre las patas.*

Y una moneda no deja de ser el as, aunque en este caso sea el as de oro, que encontramos en una de las más populares canciones festivas de la comunidad extremeña, y donde el símil del genital de la mujer se manifiesta con mayor claridad al ponerlo en relación con el símbolo fálico que significa el cuerno del toro:

*A la Remolona  
la ha cogido el toro,  
le ha metido el cuerno  
por el as de oro.*

A pesar de lo apuntado, no deja de ser curioso que algunos informantes interpreten los versos anteriores relacionando el as de oro con el orificio anal en lugar de con la vagina. Indudablemente no ocurriría así con la letra de esta canción de Ahigal,

en la que se pone, puntualizándolas, “cada cosa en su sitio”:

*La moza que a mi me gusta  
es muy rica y elegante:  
por detrás tiene una mina  
y un tesoro por delante.*

Al igual que la mujer en su conjunto, y no sólo la zona erógena, puede ser definida como un tesoro, en una rondeña del Valle del Jerte vemos que aquélla pasa a identificarse con una mina, sin duda a partir de la asimilación de la cavidad vaginal con la cavidad que se abre en el suelo. Indudablemente el barreno participa de un claro simbolismo fálico:

*Anoche soñaba yo  
que tu cuerpo era una mina  
y estaba echando un barreno  
entre tus piernas divinas (85).*

#### NOTAS

(1) El trabajo de Joaquín Díaz titulado *Santa Apolonia y los dientes a la luz de la tradición* puede resultar sumamente esclarecedor para comprender el significado sexual de la dentadura.

(2) Marchagaz me refería un anciano que en la antigüedad “*las mujeres tenían dientes en las dos bocas: en la de arriba y en la de abajo. Un día una mujer se quedó dormida y fue una culebra buscando en dónde meterse y se metió por la boca de abajo. Cuando la mujer se despertó vio que la tenía dentro y que sólo enseñaba la cola. Entonces la agarró y tiró de ella, pero las escamas de la culebra se engacharon a los dientes. De manera que al tirar tan fuerte, con la culebra salió toda la dentadura. Desde entonces las mujeres están mellucas*”. El mismo informante apuntaba que en su infancia se tenía por cierto que a las mujeres les salían dientes en la vagina al cumplir los catorce años.

(3) Sota de espadas.

(4) Arroyomolinos de la Vera.

(5) Portaje.

(6) Mohedas de Granadilla.

(7) A.H.N.: Inquisición, Leg. 1987. Exp 32, s/f. Cit. HERNÁNDEZ BERMEJO, M. A. y TESTÓN NÚÑEZ, I. M.: “La sexualidad prohibida y el tribunal de la inquisición de Llerena”, en *Revista de Estudios Extremeños*, XLIV, III (Badajoz, 1988), pp. 638-639.

(8) FLORES DEL MANZANO, Fernando: *Cancionero del Valle del Jerte*, Cultural Valxeritense, Jaraiz de la Vera, 1996, p. 151.

(9) *Cultos a la fertilidad en Extremadura*, Editora Regional, Mérida.

(10) Ermita de la Virgen de Argeme, patrona de Coria, situada a unos cuatro kilómetros.

(11) Peludo.

(12) La cancioncilla, con mayores o menores variantes, ha sido recogida como adivinanza. Su resultado es el anillo. BARROSO

GUTIÉRREZ, Félix: “Compendio de adivinanzas de la Alta Extremadura”, en *Revista de Folklore*, 45, tomo 4, 2 (1984), pp. 97-99.

(13) RODRÍGUEZ PASTOR, Juan, ALONSO SÁNCHEZ, M<sup>a</sup> Eva y ORTIZ BALAGUER, Carlos: “Adivinanzas extremeñas”, en *Saber Popular, Revista Extremeña de Folklore*, 18 (Fregenal de la Sierra, 2001), p. 28. Herrera del Duque.

(14) FLORES DEL MANZANO: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 176.

(15) MERCHAN TORRALVO, Luis (Dirección): *La Vera. Guía Turística*. Ediciones La Vera. Madrid, 1993, p. 122. GUTIÉRREZ MACÍAS, Valeriano: “Antropología popular. Datos para un cancionero de Piornal”, en *Revista de Folklore*, 250, tomo 21, 2 (2001), p. 120.

(16) Ahigal.

(17) Garrovillas y Navas del Madroño.

(18) RODRÍGUEZ PASTOR, Juan, ALONSO SÁNCHEZ, Eva y ORTIZ BALAGUER, Carlos: “Unas notas sobre el folklore obsceno”, en *Revista de Folklore*, 236, tomo 20, 2 (2000), p. 63. Valdecaballeros.

(19) RODRÍGUEZ PASTOR, Juan, ALONSO SÁNCHEZ, Eva y ORTIZ BALAGUER, Carlos: “Unas notas sobre el folklore obsceno”, p. 62. Villarta de los Montes.

(20) FLORES DEL MANZANO: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 175. La versión por él recogida presenta la siempre recurrente sustitución del genital femenino por el moño.

(21) GUADALAJARA SOLERA, Simón: *Lo pastoril en la cultura extremeña*. Institución Cultural “El Brocense”. Excma. Diputación Provincial. Cáceres, 1984, p. 129.

(22) Arroyo de la Luz.

(23) Villa del Campo.

(24) Casar de Palomero.

(25) Morcillo.

(26) ESLAVA GALÁN, Juan: *Historia secreta del sexo en España*, Ediciones Temas de Hoy, Madrid, 1996, p. 221.

(27) Santa Cruz de Paniagua.

(28) Ahigal.

(29) FLORES DEL MANZANO: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 175.

(30) (La calva. Fuenlabrada de los Montes). RODRÍGUEZ PASTOR, Juan, ALONSO SÁNCHEZ, M<sup>a</sup> Eva y ORTIZ BALAGUER, Carlos: “Adivinanzas extremeñas”, p. 20.

(31) (La coronilla del cura. Castilblanco) RODRÍGUEZ PASTOR, Juan, ALONSO SÁNCHEZ, M<sup>a</sup> Eva y ORTIZ BALAGUER, Carlos: “Adivinanzas extremeñas”, p. 21.

(32) (La amapola. Fuenlabrada de los Montes) RODRÍGUEZ PASTOR, Juan, ALONSO SÁNCHEZ, M<sup>a</sup> Eva y ORTIZ BALAGUER, Carlos: “Adivinanzas extremeñas”, p. 27.

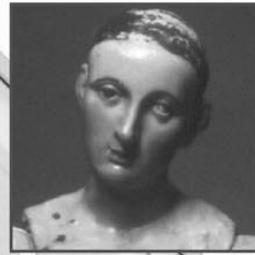
(33) Hoyos.

(34) La Cumbre.

(35) Santiago del Campo.

- (36) FLORES DEL MANZANO: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 177.
- (37) Ahigal. Zorongollo es un plato típico cuyo principal ingrediente lo constituyen pimientos rojos.
- (38) Arroyo de la Luz.
- (39) Perales del Puerto.
- (40) FLORES DEL MANZANO: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 172.
- (41) El Torno.
- (42) Cabezuela: FLORES DEL MANZANO: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 195. Ibahernando: GUTIÉRREZ MACÍAS, Valeriano: “El paso del folklore de unas parcelas a otras”, en *Revista de Folklore*, 40, tomo 4, 1 (1984), p. 131 (Cambia capullito por rosa). GUTIÉRREZ MACÍAS, Valeriano: “La canción del soldado extremeño”, en *Antropología Cultural en Extremadura*. Primeras Jornadas de Cultura Popular, Asamblea de Extremadura, Editora Regional de Extremadura, Mérida, 1989, p. 632. Torquemada: BARRIOS MANZANO, M<sup>a</sup> Pilar y JIMÉNEZ RODRIGO, Ricardo: “Fuentes y metodología para el estudio de la música de tradición oral en Extremadura. Un núcleo del llano cacereño. Música y tradiciones populares en Torquemada”, en *Saber Popular, Revista Extremeña de Folklore*, pp. 19-20 (Fregenal de la Sierra, 2004), p. 299 (rosa por capullito).
- (43) Talaveruela.
- (44) Cañaverál.
- (45) GONZÁLEZ MENA, M. Ángeles: “Funciones y simbolismos de las artes textiles populares cacereñas”, en *Revista de Estudios Extremeños*, XLVI, I (Badajoz, 1990), p. 40.
- (46) GONZÁLEZ MENA, M. Ángeles: “Funciones y simbolismos de las artes textiles populares cacereñas”, p. 39.
- (47) Casas de Millán.
- (48) Guijo de Coria.
- (49) Torrecilla de los Angeles.
- (50) Villasbuenas de Gata.
- (51) FLORES DEL MANZANO: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 177.
- (52) RODRÍGUEZ PASTOR, Juan, ALONSO SÁNCHEZ, Eva y ORTIZ BALAGUER, Carlos: “Unas notas sobre el folklore obsceno”, p. 62.
- (53) Navalmoral de la Mata.
- (54) *Cancionero Popular de Extremadura*, Tomo I. Excma. Diputación, Badajoz, 1961 (Segunda Edición). Tomo II. Excma. Diputación. Badajoz, 1956, p. 155.
- (55) GARCÍA MATOS, Manuel: *Cancionero Popular de la Provincia de Cáceres (Lírica Popular de la Alta Extremadura. Vol. II)*, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Barcelona, 1982, p. 320.
- (56) FLORES DEL MANZANO: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 234.
- (57) Serradilla
- (58) FLORES DEL MANZANO: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 177.
- (59) Plasencia.
- (60) Aldeacentenera.
- (61) Pescueza.
- (62) Ahigal.
- (63) Alburquerque.
- (64) Mohedas de Granadilla.
- (65) Acehuche.
- (66) Ceclavín.
- (67) Hernán Pérez.
- (68) Casatejada.
- (69) El pendiente. BARROSO GUTIÉRREZ, Félix: “Compendio de adivinanzas de la Alta Extremadura”, pp. 97-99.
- (70) La lechuga. RODRÍGUEZ PASTOR, Juan, ALONSO SÁNCHEZ, M<sup>a</sup> Eva y ORTIZ BALAGUER, Carlos: “Adivinanzas extremeñas”, p. 28. BARROSO GUTIÉRREZ, Félix: “Compendio de adivinanzas de la Alta Extremadura”, pp. 97-99.
- (71) FLORES DEL MANZANO: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 173.
- (72) FLORES DEL MANZANO: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 175.
- (73) PEDROSA, José Manuel: “Canciones y romances de Navacencejo del Valle (Cáceres): repertorio profano”, en *Revista de Folklore*, 160, tomo 14, 1 (1994), pp. 126-141, p. 132.
- (74) Zorita.
- (75) FLORES DEL MANZANO: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 175.
- (76) Fuenlabrada. RODRÍGUEZ PASTOR, Juan, ALONSO SÁNCHEZ, Eva y ORTIZ BALAGUER, Carlos: “Unas notas sobre el folklore obsceno”, p. 62.
- (77) FLORES DEL MANZANO: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 177.
- (78) Ahigal. Al contrario de en otros muchos lugares de Extremadura, el chocho no es sinónimo del genital femenino, sino de ombligo.
- (79) Fuente del Maestre.
- (80) Aldeanueva del Camino.
- (81) RODRÍGUEZ PASTOR, Juan, ALONSO SÁNCHEZ, Eva y ORTIZ BALAGUER, Carlos: “Unas notas sobre el folklore obsceno”, p. 62.
- (82) Campo Lugar.
- (83) Arroyomolinos de la Vera.
- (84) GUTIÉRREZ MACÍAS, Valeriano: “La canción del soldado extremeño”, p. 632.
- (85) FLORES DEL MANZANO: *Cancionero del Valle del Jerte*, p. 175.

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

