

# Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz



Carta del Director.....	3
Joaquín Díaz	
La escala de las Edades del Hombre, una alegoría del camino hacia la muerte. Primera parte: de los orígenes al siglo XVIII .....	4
Arturo Martín Criado	
Bestiario del mar cubano .....	36
René Batista Moreno	
La trashumancia de las canciones. El caso del romance de La Loba Parda.....	47
Diego Díaz Gragera	
Motivos de los estilos neogótico y neoplatónico ( <i>linenfold</i> y grutescos) en puertas de casas de las primeras décadas del siglo XX en Bembibre y Villaobispo de las Regueras (León).....	80
Lorenzo Martínez Ángel	
¿Estamos ante una nueva forma de idolatría? .....	84
José Luis Rodríguez Plasencia	
La <i>Mateixa</i> , un baile tradicional de Mallorca .....	92
Bàrbara Morro Riera	
Ciencia, palabra y manipulación (Thomas Mann, Carranque de Ríos y F. Núñez de Cepeda).....	103
Miguel Ángel de la Fuente González y Santiago Sevilla Vallejo	
Una religión «de andar por casa»: de amuletos, sortilegios y supersticiones japonesas .	128
Fernando Cid Lucas	

# SUMARIO

Revista de Folklore número 465 – Noviembre 2020

Portada: *Alegoría de la prudencia*, Tiziano Vecellio, Siglo XVI. National Gallery, Londres

Dirige la Revista de Folklore: Joaquín Díaz

Producción digital, diseño y maquetación: Luis Vincent

Todos los textos e imágenes son aportados y son responsabilidad de sus autores

Fundación Joaquín Díaz - <https://funjdiaz.net/folklore/>

ISSN: 0211-1810

## EL TIEMPO PASA

**S**i hay una obra pictórica que pueda representar la tradición –es decir el paso del tiempo y la entrega de los conocimientos de una generación a la siguiente– esa es, sin duda, la «Alegoría de la prudencia» ideada por Tiziano. Las tres edades de los personajes que aparecen retratados de frente y de perfil hacen suponer a los exégetas que el pintor quiso representarse en la madurez mirando al pasado, situó en el centro a su propio hijo observando cara a cara al tiempo presente y dejó a su sobrino Marco a la derecha como símbolo incógnito de lo que había de venir. La frontera de la edad, imperceptible en el cotidiano devenir, se hacía patente así en los tres rostros de diferentes edades, que reposaban sobre tres animales (lobo, león y perro), representantes a su vez de la fiera crueldad de la memoria devorada por el paso del tiempo, la prudencia derivada de la madurez y por último el devenir, capaz de suscitar nuestra atención y curiosidad. Por si la alegoría no quedaba clara, Tiziano escribió en el lienzo: «Desde el pasado, el presente actúa con prudencia para no desfigurar las acciones futuras». Todo un plan de vida, en efecto. El transcurso del tiempo nos va cargando de sensatez para poder entregar nuestros conocimientos a quienes se supone que pueden heredarlos y darlos un correcto uso. Porque desde hace unos años, existe una obsesión en la sociedad por proteger a los jóvenes de su propio futuro evitándoles cualquier contratiempo y creando a su alrededor una especie de cápsula que les aísla de la realidad o que les crea otra más cómoda y más individualista. Esa protección, a mi juicio errónea, que afecta al esfuerzo, al trabajo bien hecho, al perfeccionamiento individual y colectivo, ha ido confinando la creatividad a unas burbujas aisladas, transformando además el aprendizaje y la evolución personal en una carga sin sentido, pesada e inútil. Tampoco insistiré demasiado en esa laxitud social que se estuvo riendo en los últimos años de la excelencia, ensalzando

sólo a quien había obtenido más beneficio en menos tiempo sin importarle los medios. Ni es nuevo el problema ni dejará de existir nunca: recordemos aquel «Florebat olim studium», uno de los Carmina Burana, que hace más de siete siglos denunciaba una situación similar: «En otro tiempo florecían los estudios y hoy todo es ociosidad. En otro tiempo florecía la ciencia, hoy prevalecen las diversiones. La picardía es ya algo precoz en los niños, pues, llevados de su falta de voluntad, aborrecen la sabiduría. En los siglos pasados no se daban descanso en los estudios hasta llegar a los noventa años; pero ahora a los diez arrojan el yugo y se las dan de sabios. El ciego arrastra al ciego; pájaros sin pluma se echan a volar; siendo pequeños asnos se ponen a tocar un instrumento de cuerda; saltan en la clase como becerros y atacan a los pregoneros con la esteva del arado».

Es posible que tanto en el siglo XIII como ahora mismo hayamos perdido el significado de las cosas, hayamos olvidado para qué se usa una esteva o qué se puede obtener con ella, pero probablemente (entonces como hoy) es necesario un renacimiento de la sociedad que plante cara a la desidia y restablezca el criterio sólido por encima de la simple opinión.

Y han de ser las nuevas generaciones las que reaccionen. Afortunadamente, la vida no es sólo eso. Lo mejor de la historia de los individuos no queda escrito en los manuales al uso ni se deja atrapar por normativas fijadas por la rutina. Quien no dé rienda suelta a su curiosidad mal podrá penetrar el sentido de la existencia. He insistido en muchas ocasiones en que hay que estudiar siempre el texto y el contexto de las expresiones humanas. De ese modo sabremos situar en su correcto lugar la duda y la solución: «Siempre estamos usando una pedagogía de la respuesta –decía Paulo Freire–. Los profesores contestan a preguntas que los estudiantes no han hecho». Y así nos va...

# CARTA DEL DIRECTOR

# LA ESCALA DE LAS EDADES DEL HOMBRE, UNA ALEGORÍA DEL CAMINO HACIA LA MUERTE.

## PRIMERA PARTE: DE LOS ORÍGENES AL SIGLO XVIII

Arturo Martín Criado



Fig. 01. *Graduación de las edades*, estampa del siglo XIX. Fundación Joaquín Díaz

**E**ste trabajo nació a partir de una visita a Sevilla en el mes de enero del 2020, en concreto de la contemplación de un cuadro del Hospital de la Caridad, *Alegoría de las edades de la vida*. El confinamiento posterior de varios meses por la epidemia vírica a partir de marzo me permitió trabajar muchas horas y terminarlo en junio. Quiero dedicárselo a **Francisco Villares**, compañero en la junta directiva de la *Asociación de Amigos de la Fundación Joaquín Díaz*, que murió a causa de la pandemia, y a **José Luis Cabrero**, amigo que falleció por la misma causa.

Esta es una de las estampas que se hicieron en España en el siglo XIX de la escalera de las edades del hombre o de la vida (fig. 01), cuando este tipo de imágenes ya estaba en decadencia, en puertas de su desaparición. A pesar de ello, todavía conserva muchos de los motivos tradicionales que las formaban, comenzando por la cinta que, en la parte superior, sostienen dos angelitos, uno bueno y otro malo, con la conocida leyenda de *Sic transit gloria mundi* traducida al español. Es cierto que han desaparecido los elementos alegóricos de la naturaleza, animales y plantas, que fueron parte fundamental en el nacimiento de esta tradición, como veremos, y la escalera de las edades o graduación, como titula aquí, parece más un desfile costumbrista de época isabelina. Pero en el arco de la escalera, no falta un motivo esencial de la escatología cristiana, el juicio final, con la imaginería típica medieval: presidencia de la Trinidad y triángulo con el ojo de Dios, que expresa su omnisciencia; debajo, los ángeles buenos que llevan a los suyos al cielo, y los ángeles malos que pululan por los infiernos. Mirando al público, la muerte con su guadaña y el reloj de arena. A los lados, la cuna y la sepultura, que aquí es más bien el lecho mortuario.

Este tipo de imágenes apareció en Europa central a mediados del siglo XVI, en Alemania<sup>1</sup> y Países Bajos<sup>2</sup>, integrando una buena cantidad de elementos relacionados con el misterio de la vida y la muerte de tradición clásica y medieval. No es casualidad que estas imágenes aparecieran en los países protestantes, entre las clases medias urbanas que protagonizan, antes que en otras zonas, lo que se ha llamado el «proceso civilizador»<sup>3</sup> que se produce en Europa

en la Edad Moderna, es decir, el uso del poder para imponer un nuevo orden social caracterizado por una moral puritana de autocontrol, por condiciones socioeconómicas más igualitarias, por la represión más decidida de la violencia y la actuación más rigurosa de la justicia. Teófanos Egido resume con claridad la situación de esas sociedades a comienzos del siglo XVI. Son sociedades profundamente sacralizadas, cuya mayor preocupación era la de la salvación: «La búsqueda de seguridades era una necesidad de primer orden y comprensible en sociedades que tenían que armarse contra tantas fragilidades, contra tantos miedos, y, entre estos y como dominante, el temor a la condenación eterna»<sup>4</sup>. Las gentes que contemplaban a diario las imágenes del juicio final en las portadas de iglesias y catedrales, que escuchaban los sermones de tantos predicadores que gozaban aterrizando a sus oyentes, vivieron esa época bajo el temor del fin del mundo y del juicio final<sup>5</sup>, imagen que preside buena parte de estas obras. La salvación se vuelve incierta y la falta de seguridad, problema que preocupaba especialmente a Lutero y que trató de resolver con el recurso a la fe, generaba una gran ansiedad en los creyentes, agobiados por el problema del tiempo-brevidad de la vida e incertidumbre del final de esta- y por la moral práctica y diaria, por el comportamiento personal en un mundo injusto y terrible, difícilmente comprensible a la luz de la bondad divina.

1 Donde, por lo general, se conoce como *Lebenstreppe*, es decir, 'Escalera de la vida', *Lebensalter des Mannes*, 'Edades del hombre', etc.

2 En holandés se suele denominar *Trap des Oudermons*, esto es, 'Escalera de la vejez'.

3 Norbert Elias. *El proceso de la civilización Investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. México: FCE, 1898.

4 T. Egido, *Las reformas protestantes*. Madrid: Síntesis, 2010, p. 15.

5 *Ib.*, p. 32: «Las expectativas, temores y esperanzas ante el inminente fin del mundo fueron más intensa a comienzos del siglo XVI, que, incluso, los contornos del año mil». En la página siguiente recoge una cita de Delumeau, que, entre otras cosas, dice: «El nacimiento de la reforma protestante se comprende mal si no volvemos a situarla en la atmósfera de fin del mundo que entonces reinaba en Europa y sobre todo en Alemania».

## 1. Las edades del hombre

Reflexionar sobre la paradoja de la vida y la muerte parece haber sido una ocupación continua del pensamiento humano, que ha rechazado nuestra aspiración a la eternidad precisamente por el conocimiento que el hombre tiene sobre su destino, frente al animal, que se considera eterno porque no sabe que va a morir, por lo que vive en un presente eterno. En la tradición filosófica occidental, hubo dos formas de enfrentar la evolución del hombre en el mundo, ambas profundamente melancólicas por la conciencia del destino trágico que al ser humano le espera. Una es la de «las edades del mundo», mito que aparece por primera vez en Hesíodo, quien, en su *Trabajos y días*, distingue cuatro edades -dorada, de plata, de bronce, de hierro- y una quinta que es un intermedio entre las dos últimas, la edad de los héroes, «raza que nos precedió sobre la tierra sin límites»<sup>6</sup>. Desde un punto de vista individual, hablamos de las «edades del hombre» o «edades de la vida»<sup>7</sup> para referirnos al tránsito de cada persona por este mundo con estación final en la muerte. En la Antigüedad, en el mundo grecorromano, se consideró que la vida humana estaba dividida en 3, 4 y 7 edades, según épocas y autores. Aristóteles se fundamenta en la propia naturaleza para establecer tres edades: juventud, madurez y ancianidad. En su *Retórica*, al estudiar los caracteres de los hombres, establece esta división tripartita, fundada en la propia naturaleza humana. Dedicó el capítulo 12 del libro II a los jóvenes, hasta los 30 años, enumerando sus pasiones, a las que se entregan con exceso, sin olvidar su capacidad para la amistad y la compasión. El capítulo 13 está dedicado a la vejez, que es presentada con rasgos opuestos a

los de la juventud. De los viejos resalta su mal carácter, su cobardía, su desvergüenza. El justo medio está en el hombre maduro, al que dedica el siguiente capítulo<sup>8</sup>. La biología le marca el camino, la vida solo consiste en un subir hasta llegar a un momento de plenitud, el punto medio de la persona madura, a partir del cual todo es descender<sup>9</sup>.

Se atribuye a los pitagóricos una división inspirada también en la naturaleza en cuatro edades de acuerdo con las cuatro estaciones del año, así al menos aparece en el «Discurso de Pitágoras» que Ovidio introdujo en el capítulo xv de su *Metamorfosis*: la infancia de la primavera, la juventud del verano, la madurez del otoño y la senectud del invierno, y termina: «Tiempo, devorador de las cosas, y tú, celosa vejez, todo lo destrúis y todas las cosas corrompidas por los dientes de la edad, con lenta muerte, poco a poco las consumís».<sup>10</sup> También médicos como Hipócrates y Galeno establecían cuatro edades, pero relacionándolas con los cuatro humores y los cuatro elementos de la tierra<sup>11</sup>. Si bien la división en siete edades había aparecido en Grecia, fue en Roma donde tuvo mayor éxito gracias a Tolomeo, según el cual cada edad estaría en consonancia con un planeta: «La luna es responsable del rápido crecimiento y del alma incompleta de la infancia; Mercurio modela la parte racional del espíritu y siembra las primeras semillas de la ciencia», y así los demás hasta

6 Hesíodo, *Obras y fragmentos. Teogonía. Trabajos y días. Escudo. Fragmentos. Certamen*. Barcelona: Gredos, 2000, pp. 70-73.

7 También «Escala o Graduación de las edades», como en el grabado de la figura 01. «Les âges de l'homme», en francés, «Lebensalter des Mannes» en alemán, «Steps of life» y «Ages of man» en inglés, «Scala della vita» en italiano.

8 Aristóteles, *Retórica*, ed. Q. Racionero, Madrid: Gredos, 2000, pp. 240-252.

9 A. Paravicini Bagliani, «Las edades de la vida», en J. Le Goff y J. C. Schmitt (eds.), *Diccionario razonado del Occidente medieval*. Madrid: Akaal, pp. 243-251. Véase p. 243.

10 Ovidio, *Metamorfosis*, xv, 199-236, cita versos 234-236. Edición de C. Álvarez y R. M. Iglesias, Madrid: Catedra, 1997, pp. 762-763.

11 A. Paravicini Bagliani, *Op. cit.*, p. 244. Esta visión aparece en el fresco de la cripta de la catedral de Anagni, que funde en una compleja imagen de círculos concéntricos conceptos paganos y cristianos.

llegar a Saturno, que «causa debilidad al espíritu y provoca la pérdida del juicio y del deseo»<sup>12</sup>.

Durante la Edad Media, se usaron los sistemas antiguos, y se originaron otros. Así san Agustín y san Isidoro de Sevilla hablan de seis edades: *infantia*, *pueritia*, *adolescentia*, *iuventus*, *gravitas* y *senectus*<sup>13</sup>. Dentro de cada una, a veces se hacen divisiones o varias se unen en una sola. Al final de la Edad Media, encontramos divisiones más extensas, de diez o doce edades, como los doce meses de los calendarios que comienzan a popularizarse ahora, y contienen también los signos del zodiaco. También se elaboran imágenes que representan estos conceptos que hasta ahora se habían expresado con palabras. En el salterio de Roberto de Lisle, de comienzos del siglo XIV, aparecen diez edades en forma de rueda de la Fortuna, si bien en el centro está Jesucristo, por lo que se ha transformado en «Rueda de las edades». En realidad, son las seis edades isidorianas, de infancia a senectud, a las que se han añadido cuatro: el hombre decrepito, enfermo, moribundo y muerto. «La herencia antigua pone el acento en la evolución biológica de la vida humana; el cristianismo, por el contrario, insiste en la historia de la salvación»<sup>14</sup>, pero apoyándose en conceptos antiguos. Desde el siglo XV, mientras que en algunas imágenes de tipo culto se sigue usando el sistema de las tres edades<sup>15</sup>, en las imágenes populares predomina hasta el si-

glo XIX la división de siete a doce edades, como veremos con detalle más adelante.

## 2. Fortuna, *memento mori* y *vanitas*

En Grecia, la idea de la fortuna se encarna en dos diosas. Por un lado, está Tiche (Tyche), a la que también se llamaba la «buena fortuna», por lo que a veces aparecía representada con una cornucopia o con el niño Plutón, la riqueza. Por otro lado, está Némesis, hija de la Noche, a la que Hesíodo denomina «azote para los hombres mortales»<sup>16</sup>. Popularmente era conocida como la «mala fortuna». En algunos santuarios, por ejemplo, en Smyrna, era una diosa doble; en Astorga apareció un ara dedicada a la Buena Tiche y a las Diosas Némesis de Smyrna. La duplicidad, la explica A. García Bellido «por su doble faz de juez que castiga al malo, pero también premia al bueno, pues no sólo venga los agravios, sino que también recompensa las buenas acciones»<sup>17</sup>. En Roma, en un principio Fortuna era una diosa de la fecundidad y de tipo oracular<sup>18</sup>. Así aparece en su santuario de Praenestere, actual Palestrina. Después fue asumiendo muchos rasgos de las diosas griegas, llegando a ser una divinidad muy compleja que rige los destinos humanos, cuya actividad fundamental es dar inestabilidad a la vida, anunciar su caducidad y la constante amenaza de la llegada de la muerte. Esto hace que ya en Roma se la relacione con la idea expresada por el concepto de *memento mori* y con la iconografía del timón de barco, que en la época tenía forma de escuadra, y de la rueda, por el giro constante que imprime al transcurrir vital.

*Memento mori* es parte de una expresión que se pronunciaba en un rito que celebraba

12 *Ib.*, p. 248.

13 *Ib.*, p. 247. G. Minois, *Historia de la vejez. De la Antigüedad al Renacimiento*, Madrid: Nerea, 1989, p. 160.

14 *Ib.*, p. 249.

15 Las tres edades es un motivo que en el siglo XVI trataron pintores como Giorgione, Tiziano o Hans Baldung Grien, en su famoso cuadro *Las edades y la muerte* del Museo del Prado. En la literatura, se rememoran clasificaciones antiguas; Shakespeare, por ejemplo, habla de las siete edades, y Gracián estructura su *Criticón* de acuerdo con las cuatro edades correspondientes a las cuatro estaciones.

16 Hesíodo, *Teogonía*, 224, en *Op. cit.*, p. 20.

17 A. García Bellido, «Lápidas votivas a deidades exóticas halladas recientemente en Astorga y León», *Boletín de la Real Academia de la Historia*, 163, 1968, pp. 191-209, cita en p. 199.

18 J. M. Elvira Barba, *Arte y mito: manual de iconografía clásica*. Madrid: Sílex, 2008, p. 326.



Fig.02. Esqueleto que representa un escanciador de vino, *pocillator*, en el suelo de un *triclinium* de Pompeya. MAN de Nápoles



Fig. 03. Mosaico romano de Pompeya con la alegoría de la Fortuna y *memento mori*. MAN de Nápoles

Roma con ocasión de una victoria militar. El personaje que mandaba la campaña militar exitosa era recibido por el pueblo romano con un gran desfile ritual, en el que participaba la tropa con su botín, y el jefe, en su carro de guerra, era acompañado por un esclavo que le iba repitiendo: *Respice post te. Hominem te esse memento. Memento mori!* ('Mira atrás. Recuerda que eres humano. ¡Acuérdate de morir!'). Es decir, acuérdate de la muerte y aprende a morir. Ya los egipcios consideraban que, para salir indemnes del juicio que les esperaba después de la muerte, de donde procede el juicio final cristiano, tenían que llegar ante el tribunal con un corazón ligero como una pluma, que era lo que se ponía sobre el otro platillo de la balanza. En el Antiguo Egipto, según Heródoto, ya existía la costumbre de recordar a los comensales, al final de los banquetes, el final que les esperaba<sup>19</sup>.

19 «Por cierto que en los festines que celebran los egipcios ricos, cuando terminan de comer, un hombre hace circular por la estancia, en un féretro, un cadáver de madera, pintado y tallado en una imitación perfecta y que, en total, mide aproximadamente uno o dos codos; y al tiempo que lo muestra a cada uno de los comensales, dice: «Míralo y luego bebe y diviértete, pues cuando mueras serás como él». Heródoto, *Historia*, Libro II, 78. Edición de

En Grecia, fue una idea repetida por muchos filósofos la de no sentir demasiado apego a las cosas del mundo, que estaba sometido a la muerte. Especial hincapié hicieron los escépticos y los cínicos. Luciano de Samósata nos presenta a un Diógenes que se burla en el Hades de los ricos y poderosos que se lamentan de lo que han perdido, y, cuando Policito consigue regresar temporalmente al mundo, le encarga que diga a los ricos: «¿Por qué guardáis el oro, necios? ¿por qué os torturáis calculando intereses y amontonando talentos sobre talentos, si dentro de poco tendréis que ir allí con un solo óbolo?»<sup>20</sup>.

A imitación de la costumbre egipcia, los romanos también recordaban la muerte en los banquetes. En el famoso banquete de Trimalción, se nos cuenta así: «En ese momento un esclavo trajo un esqueleto de plata fabricado de tal manera que, móviles, las articulaciones y vér-

C. Schrader, Madrid: Gredos, 2000, p. 295.

20 *Diálogos de los dioses. Diálogos de los muertos. Diálogos marinos. Diálogos de las cortesanas*, ed. de Juan Zaragoza. Madrid: Alianza Editorial, 2005, p. 93.

tebras se doblaban en todo sentido. Trimalción lo arrojó varias veces sobre la mesa... Añadió: ¡Ay! ¡Miserables de nosotros! / ¡Qué impotencia la del pobre hombre! / Todos así seremos/ cuando el Orco nos recoja./ Vivamos, pues, en tanto que existir con salud/ permitido nos sea»<sup>21</sup>. En algunas casas romanas han aparecido mosaicos en el *triclinium* alusivos a esto. Los más famosos son dos de Pompeya. Uno representa el esqueleto de un escanciador de vino (fig. 02) y el otro es una alegoría de la Fortuna y *memento mori* (fig. 03). En el centro vemos la rueda de la Fortuna, sobre la que hay una mariposa, el alma, y una calavera, la muerte, en un equilibrio inestable, expresado por el nivel de albañil o de plomada superior, de cuyos extremos cuelgan dos vestimentas: a la izquierda, el cetro, la corona y la túnica purpúrea de un potentado; a la derecha, la humilde capa, el bastón y el zurrón de un pastor.

En relación con todo esto está el motivo de la *vanitas*, de estirpe bíblica, que popularizaron algunos escritores medievales hasta llegar a convertirlo en un tópico. El mundo como algo vano, vacío, sin sentido, como una mentira que debe llevar al cristiano a la búsqueda de la verdad, que solo está en Dios. Cohelet, el personaje que habla en el *Eclesiastés*, lo deja claro. Después de repetir incansable que «todo es vanidad y atrapar vientos», concluye: «Teme a Dios y guarda sus mandamientos, que eso es ser hombre cabal»<sup>22</sup>. En gran medida, el cristianismo coincide con el estoicismo pagano en el desprecio de las riquezas y de las cosas materiales. Entre los padres de la iglesia, san Agustín o san Juan Crisóstomo destacan en sus críticas a la codicia y la vanidad, e insisten en la caducidad de las cosas terrenas.

21 Petronio, *El Satiricón*, edición de Julio Picasso. Madrid: Cátedra, 1991, p. 84. Al final del banquete, Trimalción, ya totalmente borracho, viste su mortaja, se hace el muerto y una orquestina le toca una marcha fúnebre. Véanse pp. 150-151.

22 *Eclesiastés*, 12.13

A final de la Edad Media, a partir del siglo XIV, se hace popular un nuevo tipo de representación plástica de la muerte. Hasta el siglo XIII, la muerte se suele representar como un demonio horrendo. Es a partir de este siglo cuando aparece la muerte esqueleto o cadáver en descomposición. La encontramos en muchas escenas visuales, como la de los tres vivos y los tres muertos, la del juicio final, la de la danza macabra y del triunfo de la muerte<sup>23</sup>. Pero será sobre todo en los siglos XVI y XVII cuando estas imágenes se hagan de verdad populares y se difundan por toda Europa (fig. 04), por ejemplo, a través de grabados como la famosa serie de Holbein.



Fig. 04. *La muerte*. Gil de Ronza, c. 1522. Museo Nacional de Escultura, Valladolid

23 R. Van Maerle, *Iconographie de l'art profane au Moyen-âge et à la Renaissance, et la décoration des demeures. Allégories et symboles*. La Haye: Martinus Nijhoff, 1932, pp. 363-365. Disponible en línea en <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9612589n.texteImage>

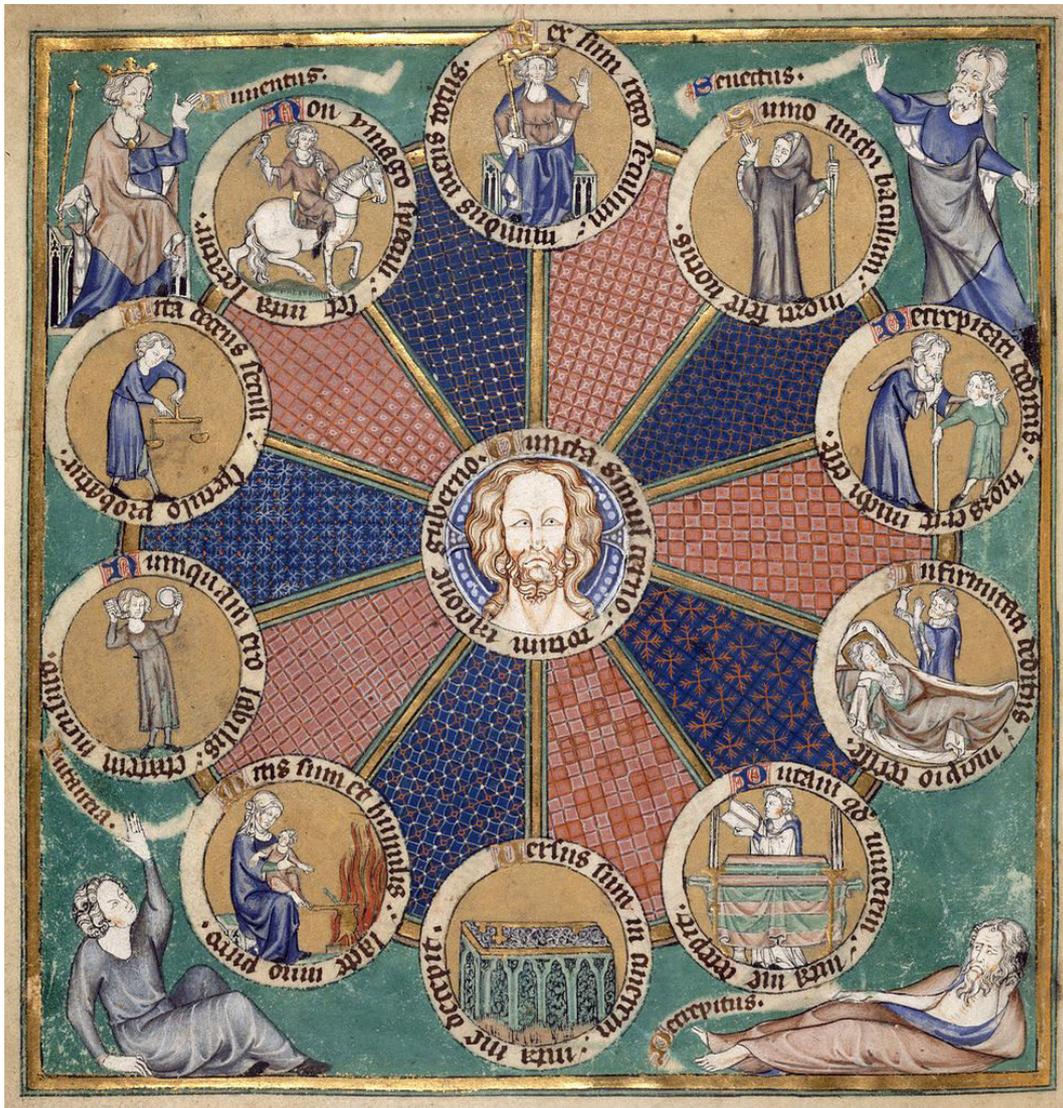


Fig. 5. Rueda de las edades de la vida del salterio de Roberto de Lisle de 1310  
<https://www.flickr.com/photos/britishlibrary/12458890495>

### 3. La rueda de la Fortuna como rueda de las edades de la vida

En la Edad Media, la Fortuna seguirá siendo una fuerza determinante en la vida de los hombres. A pesar de que se aviene mal con ciertas creencias cristianas, la clerecía la utilizó para reforzar el miedo a la imprevisibilidad de la muerte y ya en el arte románico encontramos con abundancia imágenes de la Rueda de la Fortuna, tanto en miniaturas como en templos en los que se aprovecha un rosetón para convertirlo en una gran rueda con los personajillos

agazapados al margen, como en san Zenón de Verona.

En el siglo XIV, asistimos al nacimiento de un tipo de imágenes nuevas, que unen la forma de la rueda de la Fortuna con el tema de las edades. En lugar de personajes de distinta condición social, como era lo habitual, ahora aparecen personajes de distinta edad, desde el niño de teta hasta el viejo moribundo, con el hombre maduro en la parte más alta, en el lugar del rey. La obra más antigua conocida está en el folio 126v del *Salterio de Roberto de Lisle*, de hacia 1310, de la British Library (fig. 05). Allí se repre-

sentada una rueda de las diez edades de la vida, con la divinidad en el centro y cuatro edades en las cuatro esquinas. Su lectura comienza por el ángulo inferior izquierdo, donde está sentada la figura de la infancia. El primer medallón representa a una madre sentada al fuego con su hijo sobre las rodillas. Alrededor dice en latín: *Mitis sum et humilis; lacte vivo puro*, es decir, 'Soy pequeño y tierno. Vivo solo de leche'. Después le siguen un joven mirándose a un espejo y otro que sujeta una balanza. El cuarto medallón representa la juventud, un hombre sobre un caballo blanco y un halcón en la mano, y la inscripción dice: *Non imago speculi sed vita letatur*, o sea, 'No la imagen del espejo sino la vida misma me alegra'. El siguiente ocupa la posición central superior y proclama con orgullo: *Rex sum; regno seculum; mundus meus totus*. 'Soy el rey, gobierno el mundo; todo el universo es mío'. El ángulo superior derecho está ocupado por la figura de un hombre mayor con bastón, muy parecido al del primer medallón de bajada, salvo que este lleva un sayo con capucha. En la esquina se representa a un hombre semejante pero sin capucha, con una filacteria donde dice «senectus». En el siguiente medallón, el séptimo, hay un anciano con bastón que se apoya también en un niño. En el octavo, un enfermo en cama es visitado por un médico. En la esquina derecha inferior, el anciano yace en el suelo medio desnudo y dice «decrepitus»; frente a él, en el medallón vemos a un moribundo al que un fraile reza, con la inscripción «*Putavi quod viverem; vita me decepit*», es decir, 'Pensé que viviría; la vida me engañó'. En el último, solo hay un catafalco y se lee: «*Versus sum in cinerem; vita me decepit*», 'Estoy convertido en ceniza; la vida me engañó'<sup>24</sup>.

Ruedas similares encontramos en tumbas, como la que, en forma de rosetón, está esculpida en la cabecera del enterramiento del rey Pedro I de Portugal en el monasterio de Alcobaça, o en pinturas murales, como las de santa María

24 M. Dove, *The Perfect Age of Man's Life*. Cambridge University Press, 1986, p. 80.

de Kempley, en Inglaterra, o Härkerberga, en Suecia. En el manuscrito 1404 de la Biblioteca Casanatense de Roma, hay una rueda con seis medallones, que forman la rueda de la vida, comenzando con un niño desnudo que da sus primeros pasos apoyado en un andador, y acabando, en el centro, con el anciano que está en un lecho atendido por un médico<sup>25</sup>. También del siglo xv, de alrededor de 1470, es un grabado en madera alemán en el que la rueda es movida por un personaje desnudo central y alrededor se representan las siete edades, ocupando la posición superior un soldado. Abajo hay un ángel a cuyos lados está la cuna y la sepultura<sup>26</sup>. Ya de comienzos del siglo xvi, de 1517, es una estampa de un discípulo de Durero, H. L. Schäufolein, que trabajó en la primera mitad del siglo en su ciudad natal, Nuremberg. Se titula «*Die Lebensalter des Menschen und der Tod*», 'Las edades del hombre y la muerte' (fig. 06). En el centro hay un gran círculo con una escena típica de la danza de la muerte. Unos cuantos cadáveres esqueléticos atacan con espadas y con flechas a los vivos. Alrededor se disponen las escenas con las edades, algunas con varias secuencias.

Abajo, la cuna y la sepultura. Junto a la cuna, varios niños caminan y juegan junto a su madre (*pueritia*). Más arriba, unos chavales (*infantia*) cabalgan en sus caballos de palo y juegan a la guerra. En la tercera escena dos jóvenes parecen practicar un juego de bolas. La madurez está representada arriba por varios personajes: un labrador, un letrado, dos soldados, y al final dos mercaderes. En la escena siguiente dos viejos, pero aún fuertes, dialogan. En la penúltima, los dos ancianos están ya vencidos y caminan hacia la muerte, que les alcanza, en la última, con una flecha que sale del círculo central.

25 K. B. Asvitsland, *Imagining the Human Condition in Medieval Rome: The Cistercian fresco cycle at Abbazia delle Tre Fontane*. Routledge, 2012, p. 234.

26 T. R. Cole: *The Journey of Life: A Cultural History of Aging in America*. Cambridge University Press, 2006, p. 17.



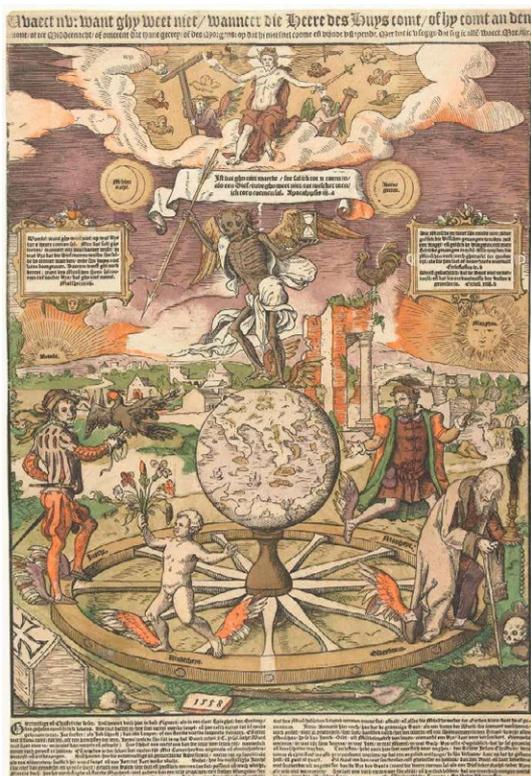


Fig. 07. Estampa de un seguidor de Cornelis Anthonisz Theuissen de 1558

[https://www.europeana.eu/portal/fr/record/90402/RP\\_P\\_1932\\_129.html?l\[r\]=7&l\[t\]=24](https://www.europeana.eu/portal/fr/record/90402/RP_P_1932_129.html?l[r]=7&l[t]=24)

un anciano décrepito con bastón en una mano y en la otra una vela que da más humo que luz<sup>27</sup> y un rosario, el cual se dirige hacia la fosa del cementerio que se anuncia por una calavera y algunas herramientas de cavar. Esta iconografía parece que se fue haciendo inusual a partir de este siglo, si bien se encuentra por Centroeuropa alguna obra como esta pintura tirolesa fechada alrededor de 1800 (fig. 08), obra anónima popular.

#### 4. La alegoría de los animales

En cada uno de los escalones de la escalera de las edades de la vida aparece una figura humana individual que representa la apariencia física propia de cada edad. Además, por medio de la postura, de algunos gestos, de la vesti-

<sup>27</sup> La vela que se apaga es una metáfora constante tanto en la literatura como el arte que tratan de la muerte.



Fig. 08. «Rueda de la vida desde el nacimiento hasta la muerte», pintura popular tirolesa de hacia 1800

*Lebensrad von der Geburt bis zum Tod*  
<http://www.kulturraumtirol.at/typo3temp/pics/9d0beb18da.jpg>

menta y de accesorios -juguetes, armas, bastones, flores, frutos, llaves, bolsa de dinero-. manifiestan su estatus en la sociedad, su poder o la pérdida de él. Pero estas imágenes quieren ir más allá, pretenden manifestar además las habilidades mentales y morales de cada edad, sus «pecados y virtudes», para lo que echaron mano de los animales simbólicos característicos de las fábulas. Seguramente, porque la tradición más potente que en Europa existía para expresar este sentido figurado era la de la fábula<sup>28</sup>, que es una narración ficticia, de tipo alegórico, protagonizada por animales con un sentido didáctico y moral, a veces también satírico.

<sup>28</sup> «Las fábulas grecolatinas eran ampliamente conocidas en la literatura medieval española, al igual que en la europea, ya que la difusión de la materia esópica venía favorecida en todo el Occidente por su utilización para la enseñanza del latín», según M. J. Lacarra, «Fábulas y proverbios en el Esopo anotado», *Revista de poética medieval*, 23 (2009), pp. 297-329. Cita en la p. 297.

Mucho antes de que aparecieran narraciones conocidas como «fábulas» en Grecia o en la India, las hubo en Mesopotamia y, probablemente, en Egipto. En las tablillas procedentes de las ciudades mesopotámicas, se fueron encontrando, a medida que se descifraban a lo largo del siglo XX, gran cantidad de proverbios y fábulas, a menudo usadas en las escuelas. En esas breves narraciones aparecen protagonistas de sobra conocidos: el perro, el buey, el asno, el zorro, el cerdo, el león, el lobo, la cabra, el caballo, el mono<sup>29</sup> en acciones propias de los humanos. Del Antiguo Egipto no se conservan textos de este tipo, pero hay algunos papiros con imágenes de animales en actitudes humanas pintadas con intención claramente satírica<sup>30</sup>.

En Grecia, hay testimonios de fábulas desde el siglo VIII a. C.<sup>31</sup>, pero será Esopo en el siglo VI a. C. quien escriba gran número de ellas y cree el modelo de la fábula helénica, que seguirán diversos escritores tanto de lengua griega como latina. Algunos reelaboran fábulas anteriores, otros las reúnen en una especie de antologías y, durante la Edad Media se convirtieron en un medio didáctico de primer orden, tanto en la escuela para aprender a leer, como en la iglesia, para adoctrinar desde el púlpito con esos atractivos cuentecillos que hicieran más llevadera a los iletrados la doctrina teológica.

Una de las fábulas de Esopo, de las consideradas por algunos autores cercanas a la narración mítica, titulada *Los años del hombre*, dice así:

«Cuando Zeus inspiró vida al hombre, le dio una existencia corta. Pero éste, valiéndose de su inteligencia, cuando llegó el invierno, se construyó una morada y allí vivió. Pero he aquí

que una vez que el frío se hizo intensísimo y Zeus llovía, el caballo, no pudiéndolo resistir, fue al galope a donde estaba el hombre y le pidió que le diera cobijo. Pero el hombre dijo que no lo haría a no ser que le diera una parte de sus años. El caballo accedió gustoso. No mucho después, se presentó también el buey, tampoco él podía soportar el mal tiempo. De igual modo, el hombre dijo que no le acogería a no ser que le diera un determinado número de sus años, él le dio una parte y fue acogido. Por último, llegó el perro, que se estaba muriendo de frío y, tras ceder una parte de su edad, consiguió abrigo. Y esto es lo que ocurrió a los hombres: hasta que llegan al tiempo que les marcó Zeus, son puros y buenos; cuando llegan a los años que tienen del caballo, son fanfarrones y altaneros; llegados a los años del buey, son lentos y cuando cumplen la edad del perro, se hacen irascibles y gruñones. Podría aplicarse esta fábula a un viejo colérico e intratable»<sup>32</sup>.

Babrio, un escritor en lengua griega de época imperial romana, reelaboró esa fábula suprimiendo la mención a Zeus y haciendo de la exigencia del hombre en la primera, una donación voluntaria de los animales en agradecimiento a la hospitalidad humana. Con el título de *El hombre, el caballo, el buey y el perro*, reza así:

«Un caballo, un buey y un perro llegaron a casa de un hombre ateridos de frío. Este, abriéndoles las puertas de par en par, los condujo adentro y tras calentarlos junto a un hogar lleno de fuego les ofrecía algunas de sus existencias: cebada al caballo, algarrobas al buey de labor. El perro estuvo a su lado junto a la mesa. Como pago a su hospitalidad correspondieron al hombre dándole cada uno una parte de los años que les correspondía vivir. El caballo dio en primer lugar y por eso cada uno de nosotros en sus primeros años es de carácter retozón. Después dio el buey. Por ello al llegar a la mitad de la vida se cansa uno con su esfuerzo, se es trabajador y se acumula riqueza. El

29 S. N. Kramer, *La historia empieza en Sumer*. Barcelona: Orbis, 1985, pp. 100-104.

30 Véanse el papiro erótico de Turín o el papiro satírico del British Museum.

31 *Fábula del halcón y el ruiseñor que narra Hesíodo en Trabajos y días*, p. 75

32 *Fábulas de Esopo. Vida de Esopo. Fábulas de Babrio*. Ed. de C. García Gual, P. Bádenas de la Peña y J. López Facal. Madrid: Gredos, 1993, nº 105, p. 89.

perro, dicen que dio los últimos años. Por eso, Branco, todo el que envejece tiene un carácter de perros y solo le mueve la cola al que le da comida, y siempre está ladrando y no le gustan los extraños»<sup>33</sup>.

Esta historia se halla también en los cuentos populares de tipo tradicional, cuyo origen estará seguramente en las fábulas que fueron repetidas incansablemente en los sermones durante la época medieval. En el índice clasificatorio de Aarne-Thompson encontramos el tipo AT-173 Men, Animals and the Span of Life, y el AT-828- con la misma denominación. En el siglo XIX, los hermanos Grimm recogieron en su famosa colección un cuento titulado *Die Lebenszeit*, es decir, 'La duración de la vida'. En español y en otras lenguas de la Península Ibérica se han recogido muy pocas versiones del tipo 828, «Hombres y animales reajustan la duración de la vida», y son más las literarias que las tradicionales<sup>34</sup>.

Si de la fábula de Esopo se deduce que la vida humana tiene cuatro etapas, Babrio las reduce a tres, coincidiendo con los tres animales simbólicos y su carácter: la juventud son los años del caballo, retozón y fanfarrón; la madurez, los años del buey, trabajador y ahorrativo, y la vejez son los del perro, malhumorado y gruñón.

De finales del siglo XV conocemos un par de estampas de las diez edades del hombre, en las que cada figura humana va acompañada de su correspondiente animal. Una de ellas es holandesa y presenta en diez casillas colocadas en doble hilera a los diez personajes, desde un niño que juega en la primera a un viejo sentado en un sillón en la última, con los animales que veremos en el siguiente, si bien mal diseñados,

por lo que algunos son difíciles de reconocer<sup>35</sup>. Más calidad tiene una estampa alemana fechada en 1482 que representa en fila las diez edades con figuras humanas, desde un niño hasta un muerto, y debajo diez animales, metáfora de cada una de las edades, y textos explicativos (fig. 09). Estas son las figuras humanas con sus animales en orden de aparición, y los nombres de estos en alemán del siglo XV: un niño que juega con una especie de pelota y debajo el animal correspondiente es una cabra (*boz*); jovencuelo con un halcón en la mano y debajo un ternero (*kalb*, o quizás *falb* que significa 'bayo'); joven soldado armado y un toro (*styr*); hombre con los pies separados que mira de frente y un león (*leiv*); hombre cruzado de brazos que mira de soslayo y un zorro (*fuchs*); hombre de pelo y barba blanca, con capa, y un lobo (*wolf*); viejo con bastón y un perro (*hunt*); anciano que camina a tropezones con su bastón y un gato (*katz*); anciano que camina muy encorvado apoyado en un bastón y un niño, y un asno (*esel*); hombre muerto y un ganso (*gans*).

Como se ve, se conservan aquí dos animales simbólicos de las fábulas de Esopo y Babrio, el buey/toro y el perro, y el caballo ha sido sustituido por un ternero, aunque hay ciertas dudas por la cercanía fonética con el término equivalente a «bayo». De todas formas, al haber pasado de tres edades a diez, los significados han cambiado. Los nuevos son animales familiares al mundo medieval, en el cual, a través de fábulas, ejemplos, cuentos, bestiarios y representaciones plásticas en edificios, resultaban conocidos para todo tipo de personas. La cabra, y en concreto el cabrito, protagoniza algunas fábulas<sup>36</sup>, en las que aparece saltando por la montaña, como dice Juan Ruiz: «lechones e cabritos/ allí andan saltando e dando grandes

33 *Ib.*, nº 74, p. 342.

34 J Camarena y M. Chevalier, *Catálogo tipológico del cuento folklórico español, III. El cuento religioso*. Alcalá de Henares: Centro de Estudios Cervantinos, 2003, pp. 302-303. Véase también M. Amores, *Catálogo de cuentos folclóricos reelaborados por escritores del siglo XIX*. Madrid: CSIC, 1997, pp. 161-162.

35 R. Van Marle, *Iconographie de l'art profane au Moyen-Age et à la Renaissance...*, p. 163.

36 *Fábulas de Esopo...*, fábula 97 «El cabrito y el lobo flautista», pp. 85-86.



Fig. 09. Estampa alemana de 1482 con las diez edades del hombre y los animales que las representan. British Museum [https://research.britishmuseum.org/research/collection\\_online/collection\\_object\\_details/collection\\_image\\_gallery.aspx?assetId=48706001&objectId=1352898&partId=1](https://research.britishmuseum.org/research/collection_online/collection_object_details/collection_image_gallery.aspx?assetId=48706001&objectId=1352898&partId=1)

gritos»<sup>37</sup>. El toro es la fuerza genésica, mientras que el buey representa la paciencia, el trabajo y el esfuerzo, como muestran las fábulas de *Los bueyes y el eje*, o la de *El mosquito y el toro* de Esopo<sup>38</sup>. El ternero aparece en algunas fábulas de Aviano como rebelde, no dejándose uncir al yugo y arrogante con el buey que trabaja duro, mientras él retoza a gusto<sup>39</sup>. El caballo también protagoniza fábulas, donde se le califica de soberbio y fanfarrón. El león, que en los bestiarios

presenta dos caras contrarias, no deja de ser el rey de los animales, a quien todos rinden pleitesía: «Diz que yazié doliente el león de dolor;/ todas las animalias vinieron ver su señor»<sup>40</sup>. El zorro, o más comúnmente la zorra, raposa o vulpeja, es la astucia, pero sobre todo la capacidad de salir bien de situaciones difíciles. Quizás puede extrañar verlo en una posición tan central, incluso en la cumbre como en algunas obras de las que trataremos después. El gran helenista F. Rodríguez Adrados destaca la figura de la zorra de la fábula de «La raposa y el cuervo», que representaría el auténtico espíritu griego, «La listeza de la zorra, vista con admiración por el público antiguo», frente a la visión cristiana que se da en otras fábulas, en que se

37 Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, *Libro de buen amor*, edición de Alberto Blecuca. Madrid: Cátedra, 1992, 1085 a-b, p. 269.

38 *Fábulas de Esopo...*, pp. 62-63 y p. 102.

39 G. Santana Henríquez, *La fábula en Aviano*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, 2004: n° 28, El campesino y el novillo, p. 143; n° 36, El ternero y el buey, p. 159.

40 Juan Ruiz, *Op. cit.*, 82 a-b, p. 31.

la considera malvada<sup>41</sup>. En el famoso *Roman de Renard*, el zorro es un pícaro que lucha por la supervivencia, un tramposo que se sale con la suya, y derrota al malvado lobo Isengrin<sup>42</sup>.

El lobo aparece a continuación en relación con el hombre de 60 años, que destaca por la avaricia y la gula, como se ve en la fábula del lobo, la cabra y la grulla: «El lobo a la cabra comíala por merienda»<sup>43</sup>. El perro es la vejez y está relacionado con Marte. Es guardián violento y fiel, por lo que fue elegido por la nobleza feudal como animal heráldico. Para la mente popular representa la ira, pues su oficio es ladrar, gruñir y morder. En la fábula de Aviano del perro que mordía (*canis mordacis*), el dueño para avisar a las posibles víctimas le pone una campanilla y otro perro le avisa: «Este bronce no es el ornamento que ilustra tu buena conducta, sino el sonido que emites atestigua tu maldad»<sup>44</sup>. El gato es el anciano que pasa el día acurrucado observando. Es animal nocturno, relacionado con la Luna y Saturno. Su nombre deriva del latín *catulus* 'astuto, hábil', como el verbo antiguo *catar*, 'mirar, meditar, espiar', por lo que al gato se le ha considerado como animal traicionero. El asno es la estulticia del viejo que ha perdido sus facultades, como expresa la repetida fábula del perrillo que hacía fiestas a sus amos y el asno que quiere hacer lo mismo: «El asno de mal seso pensó e tovo mientes,/ dixo el burro nesçio así entre sus dientes»<sup>45</sup>. Y en último

lugar, junto al muerto, aparece el ganso, también llamado oca o ánsar, a veces asimilado al cisne. Era un animal consagrado a diosas como Juno<sup>46</sup>, Némesis o Brigit, y en la mitología celta y germánica relacionado con el mundo de los muertos<sup>47</sup>. La relación del cisne con la muerte es conocida desde la Antigüedad, pues varios autores, desde Esopo hasta Ovidio, pasando por Platón y Aristóteles afirman que el canto más bello del cisne lo emite cuando va a morir.

En la iglesia gótica de santa Ana de Anna-berg, ciudad minera de Sajonia, en la tercera década del siglo XVI, entre 1520 y 1522, se tallaron unos relieves policromados en parte de la tribuna que rodea el templo por el interior que representan las edades del hombre y de la mujer. Las figuras humanas aparecen en fila, separadas por columnillas, con un gran escudo donde está representado el animal correspondiente. Los de las edades del hombre son los vistos anteriormente, salvo el toro que ha sido sustituido por el carnero. Tampoco aparece al final el ganso, y en su lugar hay un esqueleto.

En cuanto a las edades de la mujer, todos los animales son aves: 10 años, codorniz; 20, paloma; 30, urraca; 40, pavo real; 50, gallina; 60, ganso; 70, buitre; 80, pato y 90, murciélago. La de 100 no tiene animal, sino, como en el hombre, un esqueleto con su guadaña. Se sabe que durante la Edad Media existía la tradición de que las mujeres fueran representadas por aves en la literatura de tipo fabulístico y moral, como se ve en el *Libro de buen amor*<sup>48</sup>.

41 Francisco Rodríguez Adrados, «La zorra y el cuervo» en la Edad Media latina, en *Hvmanitas in honorem A. Fontán*. Madrid: Gredos, 1992, pp. 385-386. <http://dge.cchs.csic.es/bib/adr/adr387.pdf>

42 D. Lucía Gómez-Chacón, «El Roman de Renard», *Revista Digital de Iconografía Medieval*, vol. VI, n° 12, 2014, pp. 43-62. [https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2017-07-14-RDIM 12.pdf](https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2017-07-14-RDIM%2012.pdf)

43 Juan Ruiz, *Libro de buen amor*, 252 a.

44 G. Santana Henríquez, *La fábula en Aviano...*, pp. 100-101.

45 Juan Ruiz, *Libro de buen amor...*, 1403 a-b, p. 356.

46 Las famosas ocas del Capitolio que salvaron Roma del ataque de los galos con sus gritos estaban en el templo de esta diosa.

47 Se han encontrado sepulcros en que aparecen figurillas de gansos, como en el yacimiento siberiano paleolítico de Mal'ta, o alas de estas aves como cama de los cadáveres de una mujer y un niño en Vedbaeck (Dinamarca). La escultura de la diosa gala Brigit del Museo de Rennes tiene una oca que levanta el vuelo en la cimera de su casco.

48 M. E. Luque, «Figuras de aves y mujeres en el Libro de Buen Amor: Un acercamiento a la cultura



Fig. 10. Mujer de 30 años que se mira en un espejo y tiene en el escudo una urraca. Iglesia de santa Ana de Anneberg en Sajonia. J. Zander-Seidel, «er sei danne fünftzick iar alt oder dar uber» «Zur Kleidung des Alters im Mittelalter und in der frühen Neuzeit» en Kammel, F. M. y C. Gries, *Begegnung mit Alten Meistern: altdeutsche Tafelmalerei auf dem Prüfstand*, Nuremberg, 2000, pp. 277-288, imagen en p. 278

La codorniz y la paloma son expresión de la sencillez infantil, de la simpleza. La urraca o picaça, al contrario, es charlatana y descarada: «si non parlase la picaça más que la codorniz/ non la colgarien en plaça, nin reirían de lo que diz»<sup>49</sup> (fig. 10). El pavo real se caracteriza por su deslumbrante hermosura, regalo de la diosa

popular». *Cuadernos del Sur, Letras [online]*. 2007, n.37. [http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1668-74262007001100111&lng=es&nrm=iso](http://bibliotecadigital.uns.edu.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1668-74262007001100111&lng=es&nrm=iso). ISSN 1668-7426.

49 Juan Ruiz, *Libro de Buen Amor...* 881a-b, p. 215.

Juno, a la que estaba dedicado en la Antigüedad. Su figura manifiesta poder y majestad, con cierta vanidad y fatuidad. La gallina es la madre, figura ambivalente, pues es tanto protectora como celosa y dominadora. Ya hemos hablado del ganso, u oca, y el pato es asimilable a él. El buitre es un ave relacionada con la muerte, un anunciador, pues planea sobre los moribundos para devorar los cadáveres. Carácter nocturno y ominoso tiene también el murciélago, pues es un animal impuro, medio ratón medio pájaro, como en la fábula, en que traiciona tanto a las bestias como a las aves, por lo que le quitaron las plumas y le condenaron a volar de noche.

## 5. La escalera de las edades del hombre. Orígenes medievales y renacentistas

La escalera doble con su forma piramidal crea un modelo visual que expresa perfectamente la idea filosófica y literaria del ascenso o crecimiento juvenil, de la situación privilegiada de plenitud de la edad madura, y del descenso y decadencia de la vejez. Ya a través de la imagen de la rueda de la fortuna se expresaba gráficamente la idea de la vida como una subida hasta llegar a cierto momento en que se convierte en una bajada que lleva inevitablemente a la sepultura. De todas formas, la rueda imponía ciertas limitaciones visuales que podían ser evitadas con esta otra imagen, que tendría mayor éxito y perduró hasta el siglo xx. Un antecedente aislado y temprano encontramos en una pintura mural de mediados del siglo xiv que se halla en la torre de una casa fuerte de Longthorpe, en la ciudad inglesa de Peterborough. En el muro norte de la estancia, encima de una ventana, se representa la escena de la Natividad, y sobre ella, un arco o semicírculo con las siete edades del hombre (fig. 11).

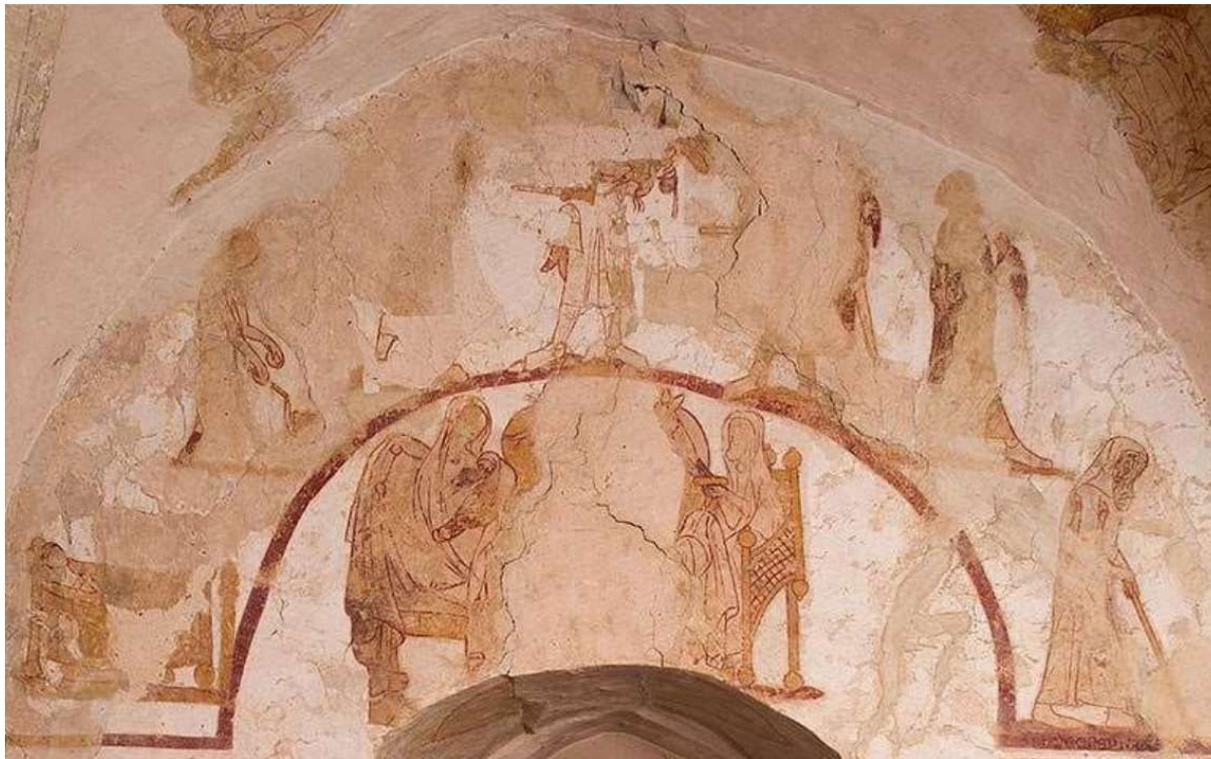


Fig. 11. Las siete edades del hombre en la torre de Longthorpe, aldea de Peterborough, de mediados del siglo XIV <https://www.english-heritage.org.uk/visit/places/longthorpe-tower/history/description/>  
En la misma sala de esta torre hay una curiosa «rueda de los cinco sentidos».

El primero por la izquierda es un bebé en una cuna, con el letrero INFANS. A continuación, hay un niño que hace bailar su peonza. El tercero corresponde a un adolescente del que casi no queda nada. En la clave del arco hay un hombre con un halcón en la mano, representación de la juventud. En la parte descendente, se aprecia una figura con espada, el hombre maduro y viril. El sexto es un viejo que agarra una bolsa y el último un anciano que se cubre con una capa con capucha y se apoya en un bastón, con la leyenda DECREPITUS. A pesar de su mal estado, se puede reconocer todo esto de manera inconfundible. Hemos de pensar que existirían otras representaciones iguales o parecidas en la misma Inglaterra y en otros países europeos, pero no conocemos ninguna más.

Será, pues, en el siglo XVI, cuando el Imperio Germánico arde ya en controversias teológicas, en guerras y en matanzas, en medio de un ambiente de temor ante el final de los tiempos de que hablábamos al comienzo, cuando cristaliza

una iconografía de las edades que, como ya hemos repetido, tendrá un éxito sin precedentes. Hay que recordar también que el rápido y exitoso desarrollo de la industria de la imprenta hace del grabado un medio artístico de imprevisibles posibilidades. La difusión de la estampa, sobre todo la de tipo religioso, alcanzó una intensidad hasta entonces no pensada. De mediados del siglo XVI, en concreto de 1540, es la primera estampa conocida que presenta las figuras humanas que representan las diversas edades colocadas en doble escalera, de subida y de bajada, acompañadas de los animales correspondientes. Es una estampa de Jörg Breu el joven (c. 1510-1547), pintor y grabador de Augsburgo, la importante ciudad comercial imperial de Baviera. En esta imagen (fig. 12), *Die Lebensalter des Mannes*, 'Las edades del hombre', encontramos a nueve personajes sentados, salvo el primero, un niño que corretea desnudo con su caballo de palo al lado de una cuna, sobre los escalones bajo los cuales hay unos nichos donde van colocados los animales alegóricos, los

mismos que en el grabado de 1482, excepto el último, el ganso. Bajo el arco que forma la escalera se representa el juicio final, con Cristo en lo alto separando a los condenados, arrojados a la boca del Leviatán, de los elegidos para el paraíso. Debajo de la bola en que se posa Jesucristo, hay una lápida de cementerio donde aparece la fecha del grabado (M D xxx). La muerte, con su aspecto de esqueleto que se había hecho habitual desde la Edad Media, aparece sobre el personaje central, que representa la edad de

los 50 años y es representado por el zorro, con un arco con el que puede disparar a diestro y siniestro. En este caso parece haber herido al hombre que ocupa el escalón anterior, al que señala y quien muestra un gesto de desfallecimiento. Entre los personajes, vemos tipos que se repetirán: el niño que trota en su caballo de caña, los jóvenes soldados, uno con su bandera, el hombre maduro que examina un escrito, el viejo con su bastón o el anciano decrepito apoyado en un niño que hace de lazarillo.

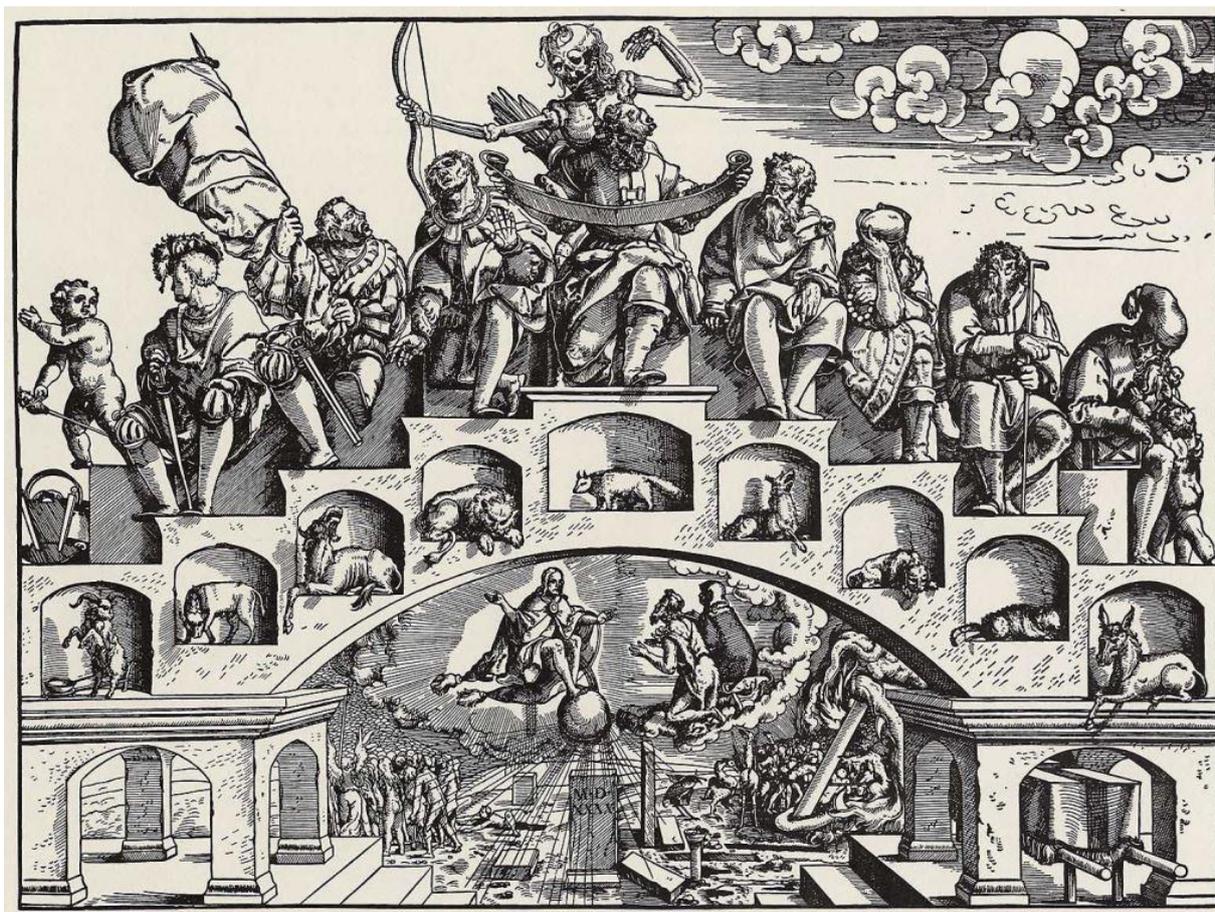


Fig. 12. *Die Lebensalter des Mannes*, 'Las edades del hombre', de Jörg Breu el joven, estampa fechada en 1540, que difunde la alegoría de las edades de la vida con forma de doble escalera y con los nueve animales que las representan: cabra, ternero, toro, león, zorro, lobo, perro, gato y asno  
<http://www.zeno.org/nid/20003903974>

De unos años más tarde, alrededor de 1550, es un grabado del holandés Cornelis Anthonisz Theunissen, pintor y grabador de Ámsterdam (c. 1505-1553), quien creó una original composición en forma de arco de triunfo (fig. 13), que

resulta muy expresiva, aunque no tuvo tanto éxito como la escalera. En la base del arco se muestran la cuna y la sepultura como resumen de la vida humana; bajo el arco principal, el juicio final similar al de la obra anterior, y en el



Fig. 13. Estampa de hacia 1550 del pintor y grabador holandés Cornelis Anthonisz. Theunissen  
[https://www.europeana.eu/portal/fr/record/90402/RP\\_P\\_1886\\_A\\_10296.html](https://www.europeana.eu/portal/fr/record/90402/RP_P_1886_A_10296.html)

pequeño arco superior, la muerte con las manos llenas de dardos y mirando a dónde lanzarlos. Los personajes y los animales que representan las edades son los mismos.

En el lado izquierdo, con el árbol de la vida del que cuelgan instrumentos musicales, el niño que trepa acompañado de la cabra, el joven con su ternero y el halcón en una mano, el hom-

bre con la bandera sobre el toro, otro hombre vestido ricamente junto al león, y en la cima un hombre maduro, ya canoso que lee sentado al lado de un zorro. Sobre él, un reloj de arena sostenido por una mano que sale de una nube y una inscripción que dice «el tiempo» en neerlandés. A la derecha, el árbol de la muerte, en el que se posa un búho y cuelgan anteojos y bastones. El búho y la lechuza, que a menudo

se confunden, si bien el primero tiene orejas y la segunda, no, son animales nocturnos, augures de la desgracia y la muerte. Estos dos árboles serán elementos habituales en el diseño posterior de las edades. En el lado descendente, hay, en primer lugar, un hombre con turbante oriental con un lobo; después, un viejo que se apoya en un bastón del que cuelga un rosario y acompañado de un perro, otro sentado sobre un asno y un moribundo junto a un ganso, que reaparece, y ha desaparecido el gato.

En la segunda mitad del siglo XVI, algunos artistas germánicos diseñaron diferentes formatos para las edades de los hombres y mujeres, que no llegaron a hacerse populares. Entre estos, podemos destacar las obras de dos buenos grabadores de origen suizo que trabajaron

en el sur de Alemania. Tobías Stimmer, pintor, discípulo de Hans Holbein el joven, trabajó en Alemania y Estrasburgo, donde murió. En relación con el tema de las edades de la vida, editó cinco estampas con las edades del hombre y otras cinco con las de la mujer. En cada una de ellas aparecen dos figuras de edades consecutivas (figs. 14).

Otro buen grabador es Jost Amman, (1539-1591) natural de Zurich, si bien trabajó sobre todo en Alemania, en especial en Núremberg, donde murió. Fue un artista destacado por sus grabados en madera, hechos principalmente para ilustraciones de libros. Editó dos hojas, una del hombre y otra de la mujer (fig. 15), cada una con diez viñetas que representan las diez edades, ordenadas en tres columnas de arriba



Fig. 14. Estampa primera de la serie de cinco que grabó Stimmer, que contiene la infancia y la adolescencia. Grabado xilográfico coloreado posteriormente  
<https://st.museumdigital.de/index.php?t=people&id=19962&cacheLoaded=true>



Fig. 15. Die Lebensalter der Frau, 'Las edades de la mujer', de Jost Amman  
<http://www.zeno.org/nid/20003862887>

abajo, y la décima y última va sola en la parte inferior. En ambas, las figuras humanas van acompañadas de los animales ya conocidos. Aunque los grabados son buenos, esta disposición resulta confusa, pierde la fuerza expresiva de la escala doble. Sin embargo, las figuras fueron utilizadas como modelos por artistas escandinavos en la decoración mural de algunas iglesias rurales como la sueca de Vadsberg, cerca de la sede episcopal de Linköping. Bajo escenas del juicio final y otros temas bíblicos, a comienzos del siglo XVII, se pintó un friso corrido con las figuras de las edades por parejas, con sus animales simbólicos, separadas por columnas<sup>50</sup>.

Hasta ahora hemos visto que fue sobre todo en Alemania y en los Países Bajos donde el motivo de las edades de la vida adquirió popularidad, y parece que más entre los protestantes que entre los católicos. Es posible que el primero que intentó introducirlo en un medio católico fuese Cristofano o Cristoforo Bertelli, miembro de una familia veneciana de editores y comerciantes. Estaba activo en Módena desde 1561, donde colaboraba con otro pariente y editó muchas estampas religiosas y populares, a veces aprovechando matrices de otros artistas. Se conocen de él dos estampas, una de las edades del hombre y otra de la mujer con los personajes vestidos a la romana. Hizo, al menos por lo que yo conozco, una edición con los textos en italiano y otra en español. La estampa que se conserva en la Cívica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli de Milán, se fecha hacia 1580 y una inscripción dice «per me Christopheno bertello In Venetia a Sta Fosca»<sup>51</sup>. Las dos estampas de Bertelli son de gran maestría y ciertos rasgos originales. La escalera es bastante alta, de for-

50 P. J. Lavado Paradinas, «La escala de la vida en el arte y en la imagen popular», *Cuadernos de Arte e Iconografía. Actas del Primer coloquio de Iconografía*. II.3, primer semestre de 1989, pp. 368-375. Véase p. 371.

51 <http://www.lombardiabeniculturali.it/stampe/schede-complete/H0110-17327/>  
En este museo figura con el título de *La scala della vita dell'uomo*.

ma que las figuras tienen independencia y son muy esbeltas, sobre todo las femeninas.

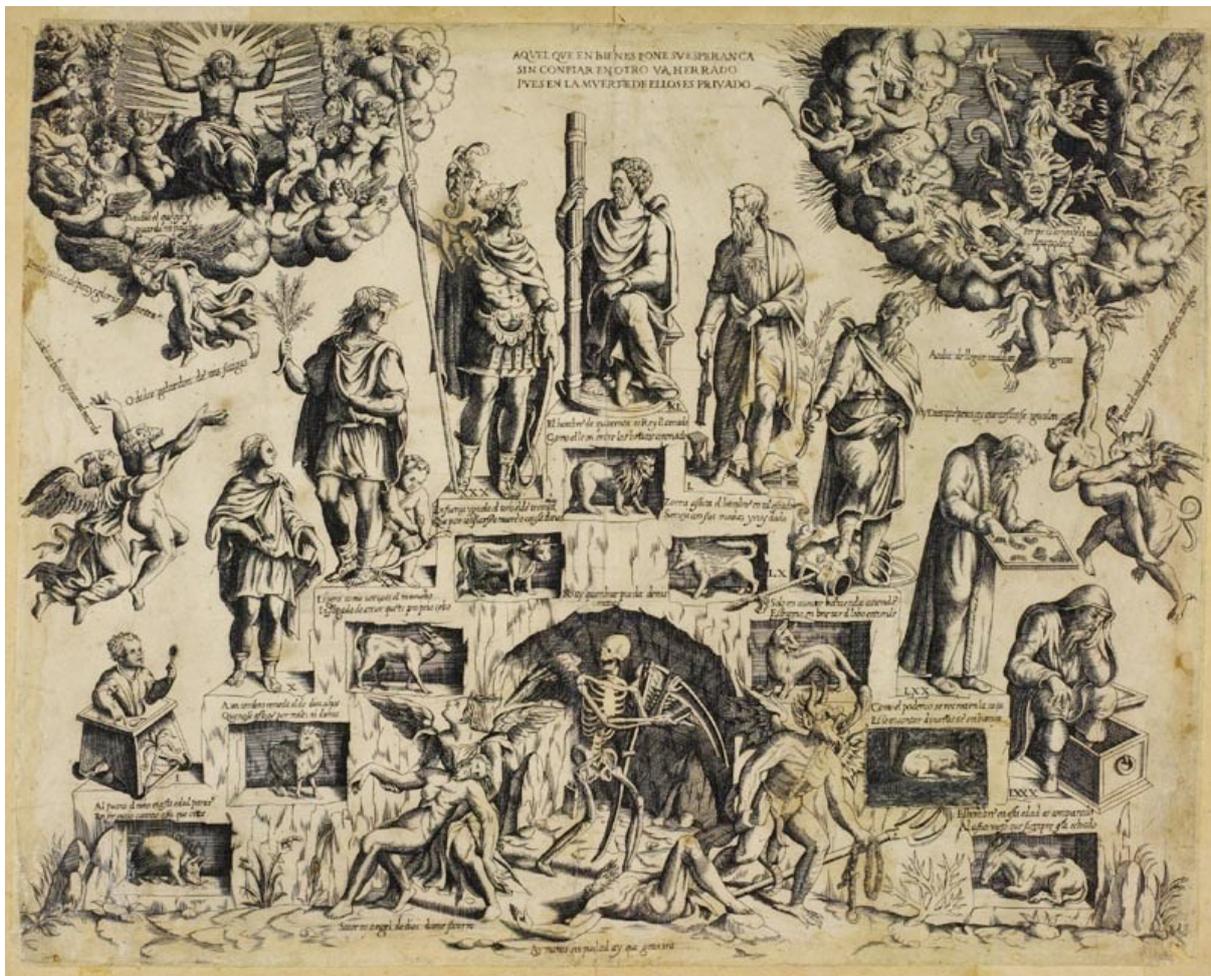
*La escala de la vida del hombre* del fondo Rodríguez Moñino de la RAE (fig. 16) es una muestra de la edición en español. Bajo el arco central, una figura de la muerte esqueleto con su guadaña dice: «No ay quien huir pueda de mis / manos». Acaba de matar a dos hombres, que caen en manos de un ángel y de un demonio. En los lados, estos suben con su presa hacia lo alto, donde están el cielo, a nuestra izquierda, con Jesucristo rodeado de ángeles con varias inscripciones<sup>52</sup>, y el infierno, a nuestra derecha, con infinidad de diablos horribles, con varias leyendas<sup>53</sup>. El lema que hay entre ambos dice: «AQVEL QVE EN BIENES PONE SU ESPERANÇA/ SIN CONFIAR EN OTRO VA HERRADO/ PVES EN LA MVERTE DE ELLOS ES PRIVADO»<sup>54</sup>.

En cuanto a los animales que representan cada edad, hay varios cambios en relación con los vistos en los primeros grabados. En el niño más pequeño, que está metido en un carretón o andador, el cabrito ha sido sustituido por un cerdito y dice: «Al puerco el niño en esta edad parece / En ser suzio comino hasta que crece». Es posible que la metáfora del niño-cerdo sea de origen judío, pues según Lavado Paradinas en algunas colecciones de comentarios bíblicos

52 Jesucristo dice: «Bendito el que oye y / guarda mi palabra» Los ángeles: «Tenias palmas de paz y gloria entera / Solo os buenos gozan tal morada», y el alma que sube: «O dulce galardón de mis fatigas».

53 El gran Diablo dice: «Perpetuamente el malo / aquí padece». El diablo de arriba: «Acaba de llegar maldita – ingrata». El alma condenada: «Ay Dios que penas ay que destas se igualen», y el diablo de abajo responde: «Para el mal que as de auer este es ninguno».

54 El de Milán en italiano dice: «NON PONGA L'HUOM NEL VIVERE OGNI CURA / SPERANDO IN ROBA O IN ALTRA COSA FRALE / CHE AL FIN CHI NASCE GIUNGE IN SEPULTURA». Para los textos en español he utilizado el ejemplar del legado Rodríguez Moñino de la RAE.



*Escala de la vida del hombre* editada por Bertelli en Venecia a finales del siglo XVI con los textos en español. Fondo Rodríguez Moñino de la Real Academia Española. <http://cronos.rae.es/estampas/2664.jpg>

judíos aparece en las siete edades del hombre. Después de ser, nada más nacer, «un rey por cuya salud todos preguntan», cuando tiene dos años «se parece a un puerco que hoz a en las basuras»<sup>55</sup>. El de diez años, que lleva un libro en cada mano: «A un cordero remedia el de diez años / Que no se aflige por males ni daños». El de veinte va acompañado de un amorcillo que

tensa el arco, «Ligero como corço es el mançebo / Instigado de amor que es propio çebo». El hombre de treinta va vestido de militar romano con gran lanza y escudo: «En fuerça yguala al toro el de treinta [años] / Que por confiarse o muere o causa daños». El de cuarenta ocupa el lugar principal en la cumbre de la escalera, está sentado y sujeta el haz de lictores romano, emblema del mando: «El hombre de quarenta es Rey llamado / Como el león entre los brutos coronado». Comienza el descenso con la figura de un hombre mayor de larga barba, con un reloj de arena a los `pies: «Zorra astuta el hombre en tal estado / Semeja con sus mañas y cuidado». Parecido es el hombre de sesenta, que pisa una armadura abandonada: «Solo en aumentar haazienda atiende / Este como en hurtar el lobo

55 P. J. Lavado Paradinas, «La escala de la vida en el arte y en la imagen popular»... p. 373. También se compara al niño con un cerdito en un manuscrito veneciano de mediados del siglo XVI, de la Biblioteca Bodleiana, escrito en alemán e italiano en caracteres hebreos, según L. Landau, «Somme parallels to Shakespeare's 'Seven Ages'», *The Journal of English and German Philology*, 1920, pp. 382-396, en especial pp. 392-395.

entiende». El de setenta viste una larga bata y sostiene en las manos un tablero con monedas que va contando: «Como el podenco se recrea en la caça / Este en contar dineros se embaraça». En el último escalón, un anciano abatido se sienta sobre su ataúd: «El hombre en esta edad es comparado / Al asno viejo que siempre esta echado». Comparando estos textos con los que aparecen en otras estampas en italiano, se aprecia que no son tanto traducciones como recreaciones bastante libres, si bien con la misma forma de versos pareados.

En esta estampa con los textos en español está basada la primera muestra del tema realizada en España, que sepamos. Se trata de un

cuadro, *Vida y muerte del hombre* (fig. 17)<sup>56</sup>, que estuvo en el Convento de Santa M<sup>a</sup> de la Magdalena de la Penitencia, de la calle de Hortaleza de Madrid, que tuvo su antecedente en una hermandad con hospital para la recogida de prostitutas, fundada en 1587. Sánchez-Camargo lo considera de escuela toledana de hacia 1610<sup>57</sup>. Como se ve, tanto el diseño del cuadro como los detalles de las figuras están tomados de la estampa, y también la mayoría de los textos, con diferencias pequeñas.

56 *Ib.*, p. 114.

57 M. Sánchez-Camargo, *La muerte y la pintura española*. Madrid: Editora Nacional, 1954, pp. 113-118.

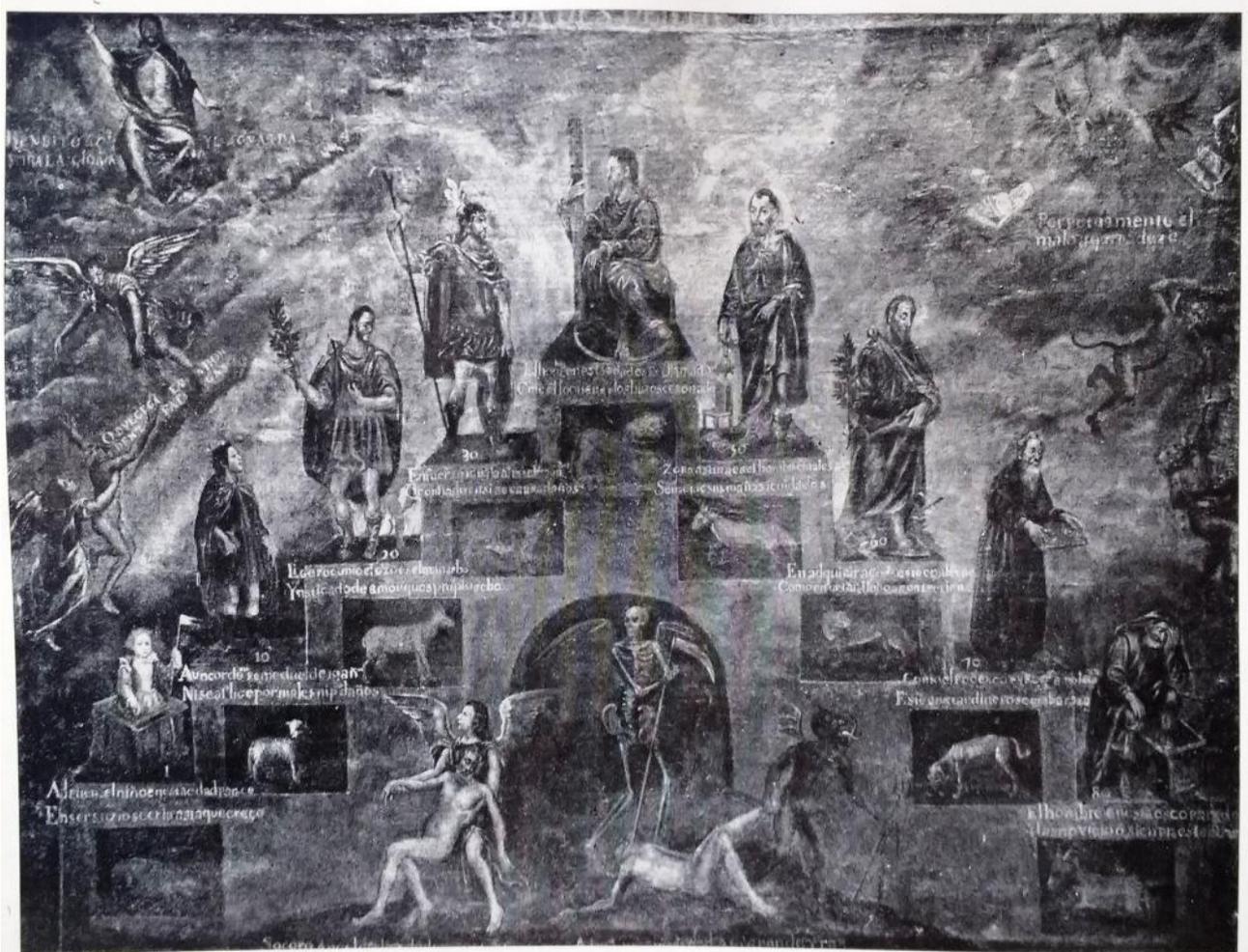


Fig. 17. *Vida y muerte del hombre*, cuadro de comienzos del siglo XVII realizado en España sobre la estampa de la figura anterior

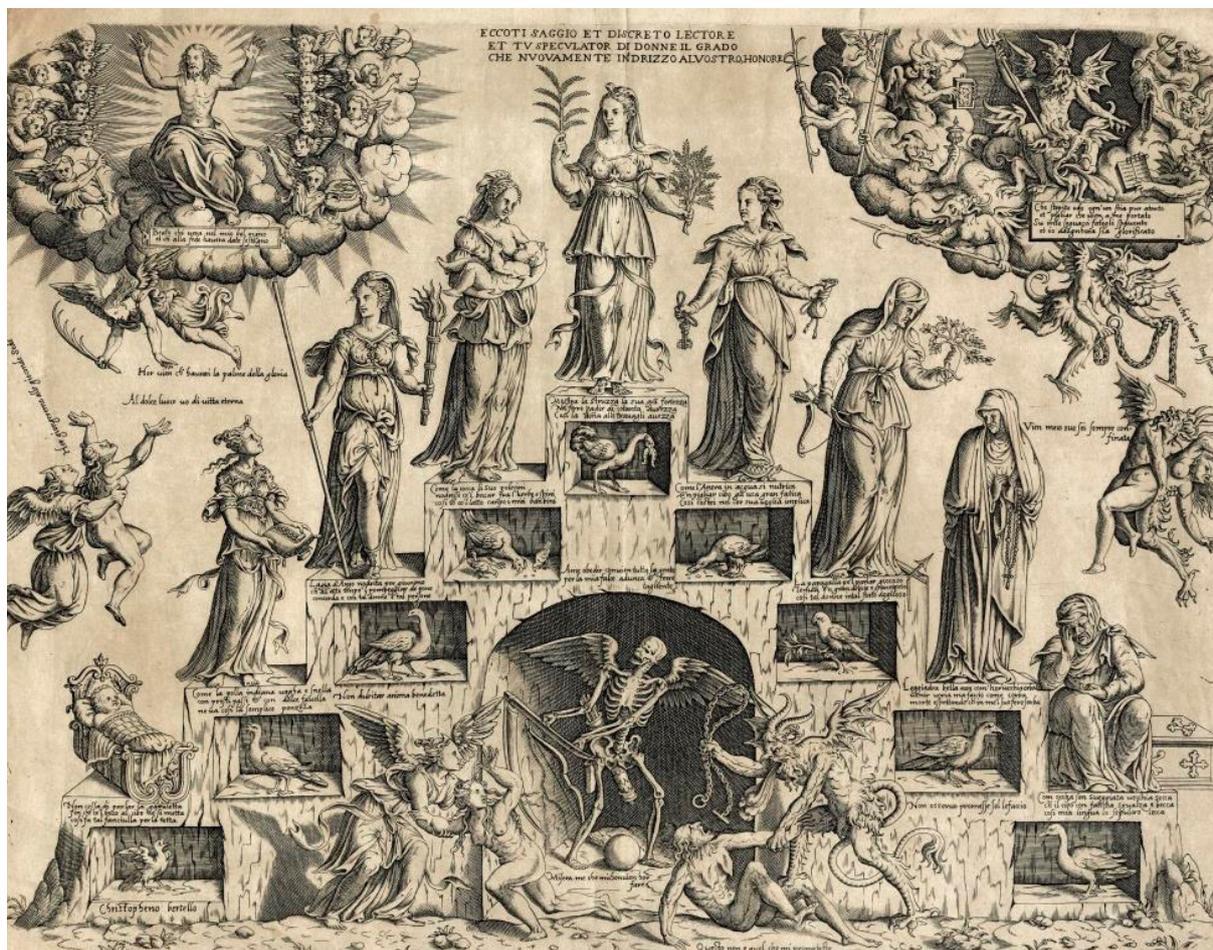


Fig. 18. *La scala de la vita della donna* de C. Bertelli  
<https://www.mutualart.com/Artwork/The-Nine-Ages-of-Woman/4E88976E2B862E52>

La estampa de *La scala de la vita della donna* tiene la misma estructura con figuras femeninas de gran belleza, a las que corresponden diferentes aves, como veremos (fig. 18). La estampa está encabezada por la siguiente sentencia: «ECCOTI SAGGIO ET DISCRETO LECTORE / ET TU SPECULATOR DI DONNE IL GRADO / CHE NUOVAMENTE INDIRIZZO AL VOSTRO HONORE»<sup>58</sup>. El aparato escatológico es el mismo que hemos visto en los hombres, salvo que las figuras de las almas que arrastran ángeles y demonios son mujeres desnudas.

El primer escalón lo ocupa una niña fajada en su cuna, y el animal que la representa es una pajarita, «garuletta» en italiano coloquial, del latín *garrulus*, que no para de gorjear, de piar abriendo el pico para que le den de comer, como la niña pide su teta. En el segundo hay una muchachita con un mundillo de hacer encaje de bolillos en sus manos, laboriosa como una «polla indiana». A continuación, una atractiva joven de mirada orgullosa porta una antorcha y una larga vara y se la compara al pavo real de la diosa Juno, que ya hemos visto. La mujer de treinta años mira sonriente al bebé que, desnudo, sostiene en brazos agarrado a su pecho, como la gallina procura alimento a sus polluelos. En la cima, una mujer sostiene ramos en sus manos y es comparada por su fortaleza con el

58 En las ediciones en español: «LAS FIGURAS PRESENTES ENTENDIDO/ LECTOR TE MVESTRAN CLARO LAS EDADES/ DE MVGERES QUE SON, SERÁN Y AN SIDO»

avestruz, de la que se decía que era capaz de comer hierro, por lo que se la representa comiendo una herradura. La mujer de cincuenta, que inicia el descenso, viste una túnica holgada que esconde las formas de su cuerpo y lleva en sus manos unas llaves y una bolsa de dinero, pues la fatiga de buscar sustento, como el pato, la ha hecho ahorradora. Uno de sus pies se posa sobre una tortuguita, quizás por su lenta perseverancia. En el siguiente escalón, una anciana mira con desdén una planta desarraigada que lleva en una mano. En la otra porta un arco y flechas rotas, ya inactivas, pues solo es cháchara, como el papagayo, cuyo divertido hablar no sirve más que para distraer. La mujer de setenta en una anciana de gesto agrio, cubierta por un gran manto y con un rosario en las manos, como la cuerva, ave de mal agüero, esperando a la

muerte. En el último escalón, una anciana sentada sobre un ataúd, inicia su camino al más allá de la mano de la oca.

Los Bertelli quizás hicieron versiones de sus estampas también en francés, pero solo conozco una versión sin los textos; el dibujo es más tosco y solo tiene una inscripción en la base que dice: «L'Échelle de la Vie Humaine, par Christophe Bertello». De finales del siglo XVI es también una estampa anónima francesa, «Les Aages de L'homme et a Qvels Animavx il ressemble» que se inspira en la de Bertelli, con la que coincide en los animales, que son los mismos y en la misma posición, y en las actitudes de algunas figuras, como la de la muerte y el hombre de cuarenta años sentado en la cima de la escalera que abraza el haz de lictores romano (fig. 19).

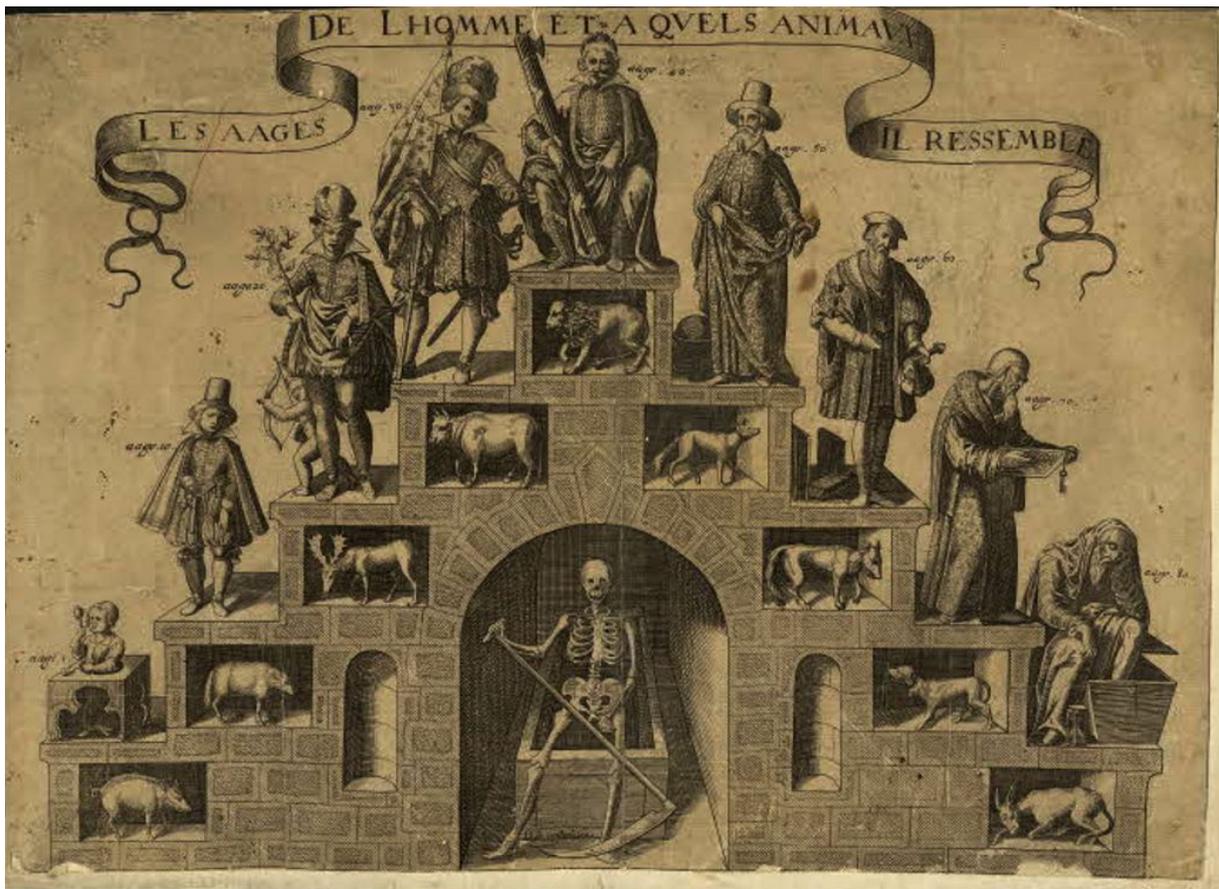


Fig. 19. *Les Aages de L'homme et a Qvels Animavx il ressemble*, estampa anónima francesa de finales del siglo XVI  
'Las edades del hombre y a que animales se parece'

[http://www.britishmuseum.org/research/search\\_the\\_collection\\_database/search\\_object\\_details.aspx?objectId=3048825&partid=1](http://www.britishmuseum.org/research/search_the_collection_database/search_object_details.aspx?objectId=3048825&partid=1)

## 6. La evolución de la escalera de las edades en el Barroco

Durante el siglo XVII, el modelo de las edades en doble escala se consolida en Alemania y los Países Bajos, y son numerosas las estampas que se imprimen, además de pintarse algunos oleos. En Alemania, de Marx Anton Hannas, grabador y editor de Augsburgo, donde se le documen-

ta desde el año de 1610, cuando aparece de aprendiz, hasta su muerte en 1676, conocemos una estampa, *Auff vnd Nidergang Deß Mannlichen alters*, 'Subida y caída de las edades de los hombres', editada a mediados de siglo (fig. 20). El título aparece en una filacteria que preside el conjunto y atraviesa de izquierda, donde está el árbol de la vida, a derecha, con el árbol de la muerte, seco, en una de cuyas ramas reposa una lechuza.



Fig. 20. Estampa de M. A. Hannas de mediados del siglo XVII, de la Biblioteca Albertina de Viena <http://www.zeno.org/nid/20004071670>

La escalera tiene tres arcos. En el central, de mayor tamaño, se ve la escena tradicional del juicio final. En los laterales, pequeños, hay una escena de nacimiento y otra de muerte, como vemos abajo, el bebé recién nacido y, al otro lado, la muerte junto al viejo moribundo. Los personajes se suceden cada diez años. El niño de 10 años juega con un mico que se convierte así en animal simbólico de la infancia, mientras que el cabrito, o un cordero, pues no tiene cuernos, acompaña a la siguiente figura, el joven de

veinte años. El resto de los animales sigue el orden habitual, con el zorro junto al hombre de cincuenta años, barbado y con canas, en la cima de su vida. Le sigue el lobo, que en la imagen parece más a la tradicional del zorro, pues incluso lleva un ave en la boca, si bien el letrado dice claramente «Wolf». Los siguientes, perro, gato, asno y ganso, no aportan ninguna novedad. El mono o mico en la cultura medieval era una especie de hombre a medias, de aspirante a humano, que se caracterizaba por su afán de

imitación. De hecho, en el español coloquial, mico pasó a significar 'criatura'.

Un grabado similar está firmado por Abraham Aubry, natural de Renania, y seguramente familiar de otros dos grabadores que llevan el mismo apellido. Se conoce su actividad en Estrasburgo a partir de 1650, y anduvo por otras ciudades alemanas, y todavía trabajaba en Colonia en 1682. De esta misma época, se conserva una imagen grabada de Abraham Bach, que trabajó en Augsburgo, formada por parejas, que será uno de los ejemplos más antiguos en que hombre y mujer aparecen juntos en cada escalón, incluso en la cuna y en la sepultura, pues anteriormente se hacían por separado, como hemos visto. Los animales aquí han desaparecido. Su estilo es muy rígido y esquemático en comparación con los anteriores.

Una estampa inglesa de la segunda mitad del siglo xvii lleva por lema «Vigilad porque no sabéis a qué hora vendrá el Señor» (fig. 21). La leyenda figura en un recuadro bajo el personaje central y sobre un reloj que señala las seis, y sobre la muerte que lleva en una mano un reloj de arena y en la otra una vara con la que rompe una vasija que sujeta, al otro lado del arco, un niño desnudo. Bajo ese arco no aparece el juicio final, como era habitual, sino que están las tres moiras, parcas en latín, «Atropos, Lachesis y Clotho» con sus atributos velando al muerto. En la escalera se hallan cinco personajes a cada lado, más el que preside en lo alto. Los once tienen debajo el animal alegórico correspondiente, siguiendo la tradición del siglo xvi, con el añadido del bebé en cuna que tiene un cordillo.



Fig. 21. Grabado anónimo inglés editado por John Garrett en Londres en la segunda mitad del siglo xvii  
[http://luna.folger.edu/luna/servlet/detail/FOLGERCM1~6~6~17119~101564:As-in-a-map-here-man-may-well-perce?sort=call\\_number%2Cauthor%2Ccd\\_title%2Cimprint#](http://luna.folger.edu/luna/servlet/detail/FOLGERCM1~6~6~17119~101564:As-in-a-map-here-man-may-well-perce?sort=call_number%2Cauthor%2Ccd_title%2Cimprint#)

En España, el tema fue conocido a través de estampas italianas de Bertelli, con textos en español, en la que se basa la primera manifestación de este tema que ya hemos visto. Circularían también estampas de procedencia centroeuropea, como alguna que inspiró el cuadro anónimo *Alegoría de las edades de la vida*, del Hospital de la Caridad de Sevilla, pintado alrededor de 1670<sup>59</sup>. El cuadro estuvo originalmente en la Sala de Cristo del Hospital, donde se cita en un inventario de 1674, con el nombre de «Jeroglífico de las diez edades del hombre y del día del Juicio Final»<sup>60</sup>. Si todas las obras artísticas de esta institución responden a un programa diseñado por Miguel Mañara, es plausible pensar que esta también. En su obra

59 E. Valdivieso y M. Illán, *Miguel Mañara. Espiritualidad y arte en el Barroco sevillano (1627-1679)*. Sevilla: Hermandad de la Santa Caridad, 2010, p. 180.

60 E. Valdivieso y J. M. Serrera, *El Hospital de la Caridad de Sevilla*. Sevilla, 1980, p. 25. El uso del término «jeroglífico» se hizo muy popular en la segunda mitad del siglo XVI y todo el XVII. Juan de Pineda, *Diálogos familiares de la agricultura cristiana*, 1589: «la sal es jeroglífico o símbolo y figura del amistad» (Nuevo Diccionario Histórico del Español). Equivale a lo que llamamos «alegoría».

*Discurso de la verdad*, escrita en 1671, Mañara dedica los primeros catorce capítulos a tratar de la muerte, con todos los tópicos conocidos (*memento mori*, fugacidad de la vida, *vanitas*, la vida como río o teatro), salpicados de vocabulario tremendista: ceniza, polvo, gusanos, hedor, huesos y calaveras. En el capítulo VIII, reflexiona sobre la tendencia del hombre a planificar su vida: «Aora (*sic*) soy mozo, mañana hombre, el otro día viejo, entonces me daré a Dios, y de este modo tratan su vida, como si fueran señores de ella»<sup>61</sup>, cuando es algo prestado, que se nos quitará en el momento menos pensado, «en un abrir y cerrar de ojos», *In ictu oculi*, que dice uno de los «jeroglíficos» de Valdés Leal que hay a la entrada de la iglesia. El cuadro tiene una estructura sencilla y clara. Bajo la doble escalera, se abre un gran arco de mucha luz que deja espacio para una representación del juicio final. La mitad superior, la gloria, llena de luz y de un colorido suave; la inferior, el infierno, de tonos oscuros y rojizos (fig. 22).

61 Miguel Mañara, *Discurso de la verdad*. Reimpresión de 1778, p. 18. <https://www.santa-caridad.es/wp-content/uploads/2016/01/discurso-de-la-verdad-web.pdf>



Fig. 22. *Alegoría de las edades de la vida*, Hospital de la Caridad de Sevilla

En los peldaños de la doble escalera, los personajes que representan las edades adoptan diferentes posturas y tamaños; son figuras separadas e independientes, realistas. Cada una va acompañada de un animal, a su lado o a los pies, y en el escalón hay un recuadro con unos versos sobre fondo blanco que permite leerlos bien. La primera edad es el niño de diez años, que corre con su caballo de caña y al fondo salta un cabrito: «Salto y brinco en tiernos años/ Qual cabrito en la montaña/ Y es mi Caballo de caña». En la mano izquierda levanta un ramo. A continuación, vemos a un joven en postura bizarra que levanta un halcón con su mano derecha, y, en vez del ternero, a su izquierda tiene un hermoso caballo blanco: «Potro no domado soi/ Halcón generoso y nuevo/ Que en mi juventud me cevo». Un joven soldado con una gran bandera es el siguiente: «Mi gran fortaleza el toro/ Representa y la tendida/ Vandera mi edad florida» (fig. 23).



Fig. 23. Subida de la escalera con la infancia y la juventud

El cuarto es un hombre maduro con vestimenta militar, banda roja que le cruza el pecho y bastón de mando: «Soy un león a los cuarenta/ Estas armas y blasón/ Razón y prudencia son». En lo alto de la escalera tenemos a dos personajes que representan los cincuenta y sesenta años. El primero viste un traje negro característico de letrado y se apoya en una vara: «Ligero soy como Zorro/ Esta mi bara y figura/ De mi edad cuerda y madura». A su lado, un hombre de cabello blanco y vestimenta descuidada levanta con su mano derecha una bolsa de dinero, y por su izquierda viene un lobo que parece querer arrebatársela: «Como lobo codicioso/ Sin poder ya trabajar/ Doy en morder y guardar». Los setenta años están representados por la figura de un anciano casi sin pelo que se apoya en un bastón y tiene un perro a sus pies: «Siempre como perro gruño/ Por que ya en la edad presente/ No ay cosa que me contente». Un anciano con sombrero que se arrebujaba en



Fig. 24. La bajada de la escala que lleva a la muerte

una capa parda es la imagen del octogenario: «En mi edad como se ve/ No siendo ya de provecho/ Qual gato atisbo y acecho». Los noventa es un viejo decrepito que apenas se tiene en pie, pese a que se apoya en una muleta y en un niño: «A la edad pueril e buelto/ Mirad qué gentil aliño/ Vn viejo dos vezes niño». La última figura es la de un viejo moribundo que se envuelve en el sudario acosado por la muerte: «El ataúd es ya mi asiento/ I aunque la tierra me cubre/ Ya la muerte me descubre» (fig. 24). En

estas dos últimas edades han desaparecido los animales correspondientes, el asno y el ganso.

Hasta aquí hemos visto imágenes en las que aparecen, junto a las figuras humanas de las edades, los animales simbólicos que ya hemos comentado, pero hay países donde parece que esta tradición se rompe. El más llamativo es el caso de los Países Bajos, donde, pese a conservarse unos cuantos cuadros y grabados tanto del siglo XVII como del XVIII, no he visto ninguno en que aparezcan (fig. 25).

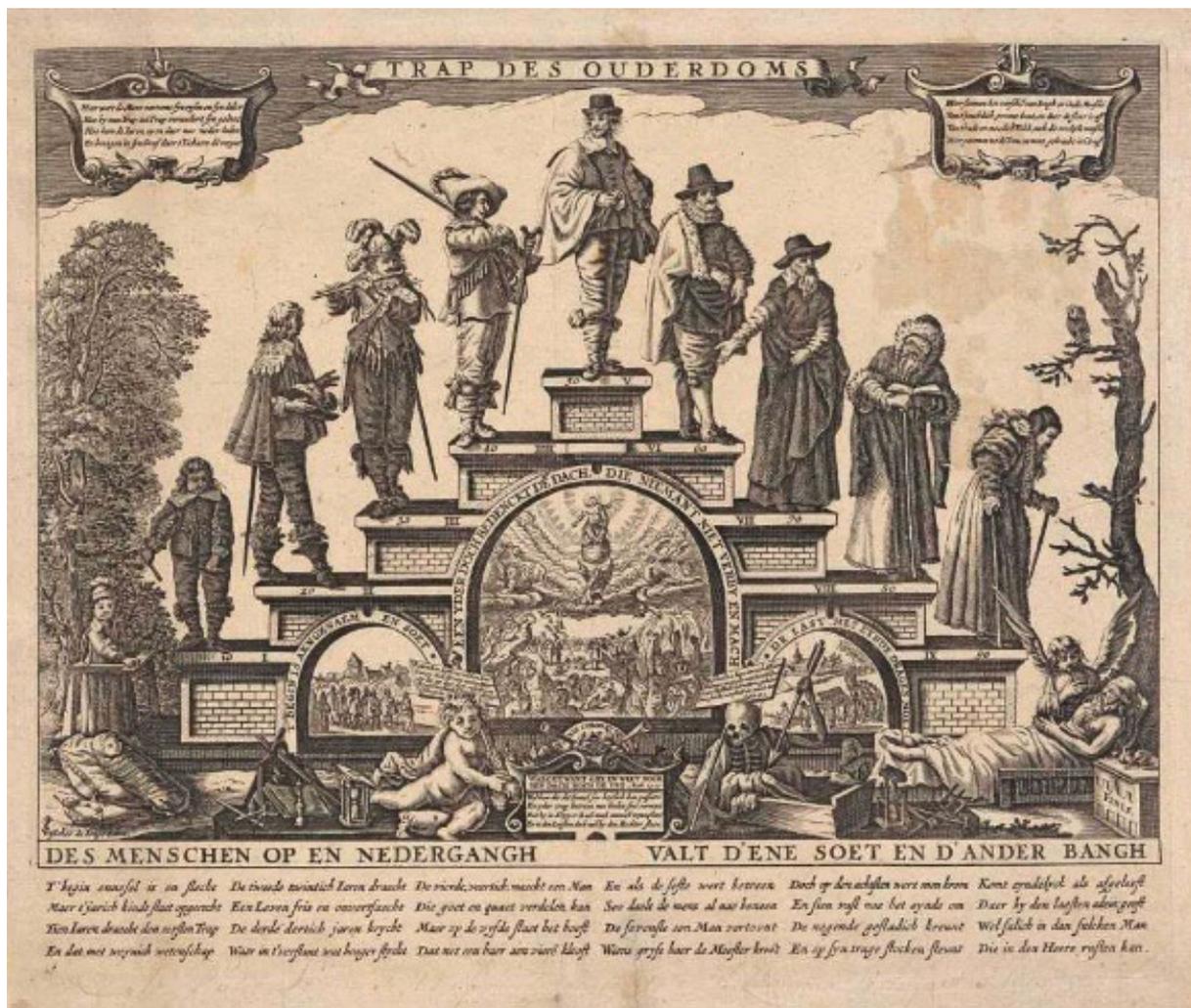


Fig.25. *Trap des Oudermoms*, 'Escaleras de la vejez', estampa holandesa del siglo XVII  
<https://hdl.handle.net/10934/RM0001.COLLECT.191024>

A partir de la segunda mitad del siglo XVII, con el final de las guerras de religión, comienza una época de cierta bonanza económica y tran-

quilidad social que se percibe también en las imágenes, que, según algunos autores, reflejan el «aburguesamiento» de la sociedad. Van des-



Fig. 26. Estampa francesa de H. Noblin editada en París en 1700. B. N. de Francia  
<http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb415055122>

apareciendo los animales simbólicos, así como algunos de los elementos más macabros de estas composiciones<sup>62</sup>.

Una estampa francesa titulada «Misere humaine ou/ les passions de l'homme en tous ses âges» (fig. 26), editada en París en el año de 1700, emplea un sistema que veremos repetido en muchas estampas francesas, y alguna española, hasta el siglo XIX. Los personajes forman parejas y en cada una aparece el nombre de la edad (Adolescence 10ans; Jeunesse 20 ans; Nubilité 30 ans, etc.) y en la parte inferior unos versillos explicativos: «Parvenu a l' adolescence/ Le travail afflige son coeur» o «Et l'age nubile sans cesse/ Le rend sujet au changement». Después de la Decadence de los 70, la Caducité de los

80, la Decrepitude de los 90, llega la Imbecilité de los 100, y «L'Imbcile enfin touche au doigt/ La mort qui exerce son droit», que vemos venir desde el juicio final con su reloj de arena y sus flechas a realizar su trabajo. Este modelo se sigue en otras estampas dieciochescas francesas, con algunas modificaciones, como en un grabado de Girardet del año de 1792, que añade unos medallones con sacramentos y cambia los nombres de ciertas edades<sup>63</sup>.

En una estampa alemana, *Stufen des menschlichen Alters*, 'Grados de la edad humana' (fig. 27), las nueve parejas se distribuyen en la escalera en torno a un falso arco de rocallas donde se retrata una apacible escena hogareña burguesa en el salón de una casa, de unos abuelos con niño y perro incluidos. Debajo, este lema:

62 J. Ehmer, «The 'Life Stairs': Aging, Generational Relations, and Small Commodity Production in Central Europe», en T. K. Hareven (ed.), *Aging and Generational Relations over the Life Course*. W. de Gruyter, 1996, pp. 53-74, en especial p. 56.

63 Cours de la vie, Girardet, año de 1785.  
[http://www.bbf.dipf.de/cgi-opac/bil.pl?t\\_direct=x&f\\_IDN=b0084050berl](http://www.bbf.dipf.de/cgi-opac/bil.pl?t_direct=x&f_IDN=b0084050berl)



Fig. 27. Stufen des menschlichen Alters de finales del siglo XVIII

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stufen\\_des\\_menschlichen\\_Alters\\_N%C3%BCrnberg\\_18Jh.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Stufen_des_menschlichen_Alters_N%C3%BCrnberg_18Jh.jpg)

«Endlich tebt man noch so lang droht uns doch der untergang», 'Aunque vivimos largo tiempo, nos amenaza la caída'. Si bien han desaparecido, como anunciábamos, las imágenes de los animales, en los versillos que hay debajo de cada pareja, se hace referencia a ellos. Debajo de la pareja del centro, dice «Soy listo como un zorro...». Y en otras se comparan con el león, el lobo, el perro y alguno más exótico como el leopardo. Esta representación fue muy popular en la Europa protestante durante los siglos XVIII y XIX, hasta el punto de que en países como Suecia formaba parte de la decoración habitual de la casa, bien en pinturas murales (fig. 28), bien en paños pintados y dibujos para ornamentar las paredes.

Una original versión de este tema es el cuadro *La scala della vita* que se conserva en el Palazzo Serristori de Florencia, clasificado como anónimo napolitano de comienzos del siglo XVIII,



Fig. 28. Pintura mural sueca de W. C. Hansson, pintor popular de la región de Dalarna, del año de 1799

[https://sv.wikipedia.org/wiki/Winter\\_Carl\\_Hansson#/media/Fil:Kurbits\\_1799.jpg](https://sv.wikipedia.org/wiki/Winter_Carl_Hansson#/media/Fil:Kurbits_1799.jpg)

si bien se le ha atribuido al gran pintor Francesco Solimena (1657-1747). En esta pintura, han desaparecido los elementos simbólicos animalescos y, lo que es más extraño, todo lo referente al cristianismo (Fig. 29). Los personajes que representan las edades aparecen retratados como si fueran de marcha, en una larga procesión que atraviesa un puente. Caminan en parejas en apacible charla y vuelven ligeramente la cabeza hacia el espectador, aunque las de ancianos muestran un cierto malestar y se vuelven con desconcierto, se sientan en los escalones y por fin yacen en el lecho de muerte. Mientras, a la izquierda, el Sol en su carro trae la luz, a la derecha, la noche extiende su manto sobre la tierra. Debajo del arco, está sentado Saturno o Crono representado a la manera moderna. En el origen de esta imagen hay una serie de confusiones entre el dios primitivo Chronos (Xronos) que representaba el concepto abstracto del tiempo, y el dios Crono (Kronos), el hijo de Urano al que castró con su hoz, que como dios agrí-

cola portaba. Este último se asimiló al Saturno romano, y se le fue imaginando como un viejo barbudo con la hoz o guadaña y el reloj, personificación del tiempo que lo devora todo, como él devoraba a sus hijos. En el mundo romano, Saturno es el planeta que rige el invierno, que es la vejez y la muerte. Se le representaba como un anciano barbudo, cubierto con un manto que deja su pecho al aire. Así aparece en la estupenda estatua aparecida en la villa soriana de los Quintanares y que se conserva en el Museo Numantino de Soria. Le falta su mano izquierda donde llevaría un atributo, seguramente la hoz. En la Edad Media, se fue relacionando con la muerte. Se le añaden las alas para expresar la rapidez con que el tiempo «vuela» y el reloj de arena, que representa la idea de la fugacidad de lo terrenal y que está ligado a la *vanitas* barroca, aunque ya vimos que aparecía en el grabado holandés de 1550 presidiendo toda la composición.

(Continuará...)



Fig. 29. *La scala della vita*, anónimo napolitano de la primera mitad del siglo XVIII  
<http://catalogo.fondazionezeri.unibo.it/foto/160000/124400/124010.jpg>

## BESTIARIO DEL MAR CUBANO

René Batista Moreno

**M**uy pocas bestias de la mitología cubana conocí en mi juventud. Luego, cuando realizaba investigaciones por zonas campesinas del país –que se materializaron en el libro *Cuentos de guajiros para pasar la noche*–, pude conocer muchas más, y comprendí que nuestro bestiario era muy rico y que con una labor paciente, que contemplara también la búsqueda bibliográfica, podría salvar, sino su totalidad, parte de una obra monumental de la imaginación popular cubana, desconocida, insospechada hasta entonces.

Nuestras pesquisas nos llevaron a San Juan de los Remedios, donde cronistas, historiadores y folcloristas dejaron registros de un copioso bestiario en sus libros y en la prensa periódica local de finales del siglo XIX, y de las primeras décadas del XX. Y contactamos a personas que conocían otras criaturas fuera de los contextos mencionados.

Esta región, que de 1672 a 1696 se vio involucrada en una pelea contra los demonios, generó un estallido de bestias y mitos que se prolongó hasta finales del pasado siglo, fenómeno que no ocurrió en otros asentamientos del país, ni aun en los fundados en los primeros momentos de la emigración.

Es lógico que una región infectada de miles de legiones de demonios y con la boca del infierno bajo la güira de Juana Márquez la Vieja, en Tesico, viviera aterrorizada por sus propios miedos y fantasías, y que estos estimularan la creación de un bestiario tan abundante.

Por otras regiones del país la imaginación popular creó también sus propias bestias. Se

movieron con las emigraciones internas y se fueron enriqueciendo con nuevas versiones. Tal es el caso cuando nos encontramos con parte de estos mitos en las regiones pesqueras como Caibarién y Jinaguayabo –antiguo Tesico en Remedios– y bordeando toda esta parte norte de la provincia, nos llevó a alcanzar hasta Isabela de Sagua y otros lugares costeros.

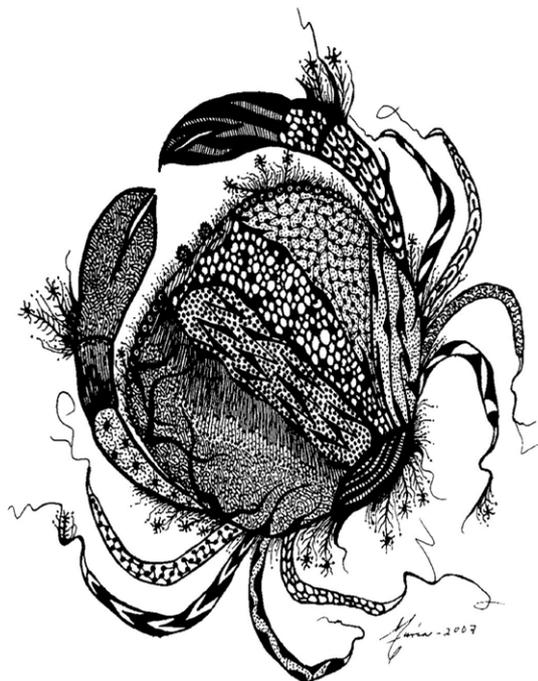
La zoología fantástica que se pretende mostrar, viene a conocerse al calor de estas investigaciones. Muchas ya eran demasiado famosas entre los marineros, como la Sirena, los dragones del mar, los pulpos gigantes, entre otras; cuya movilidad constante hizo que de la simple reseña pasaran al mito. Todas son mitos en definitiva, pero la diferencia está en que unas son figuras decorativas dentro de una mitología, mientras que otras, las carismáticas, como en el caso de las que nacen en nuestra isla, producto de ese intercambio cultural con esos mismos viajeros –guajiros de mar– están sujetas a un proceso creativo que no se detiene: identificándose como un todo, dentro un folclor creado por los pescadores.

Todos los pueblos poseen un bestiario (algunos lo ignoran), pero si no se le investiga, si no se le rescata, no puede ser demostrado. Un país como el nuestro, donde la cifra sobrepasa el centenar, debe ser considerado uno de los más ricos del mundo, aunque sus bestias no hayan alcanzado la fama universal de otras.

Tenemos un bestiario sano, humildísimo, creado por una imaginación igual. Y adquirido, casi en su totalidad, en entrevistas realizadas por zonas rurales y dentro estas las costeras que son identificadas a la vez como campesinas también.

Un bestiario esparcido por toda la isla, y que al leerlo, nos dará la oportunidad de participar de una gran zoología fantástica, colorida y de cubanía desbordante.

## Bestiario de las costas de Remedios

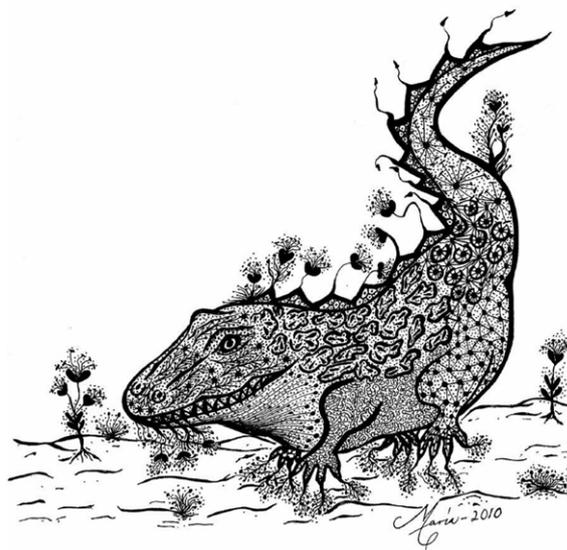


### La cangreja gigante

Era muy grande, por cada lado tenía veinte patas terminadas en garras, y sus antenas soportaban dos grandes ojos. La seguían tantos cangrejos que solían tapizar las calles. Llegaban a la villa muy temprano en la noche y, luego de recorrerla, la abandonaban para darles paso a otras criaturas.

### El caimán de La Laguna

Los que lo vieron dejaron de transitar por el callejón de La Laguna. Según ellos, era un hombre alto, de piel escamosa, con cabeza de caimán, y cuando iba a atacar a una presa, se tiraba al suelo y se movía como un saurio.

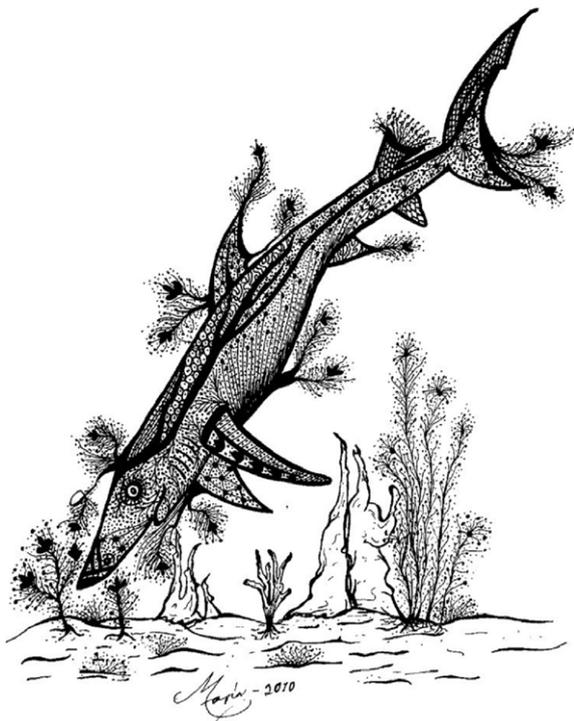


### El caimán de Jinaguayabo

Gran sorpresa tuvieron los habitantes de la villa cuando presenciaron seis yuntas de bueyes que arrastraban un enorme caimán y lo depositaban al pie de la Iglesia Mayor. Había sido pescado en la playa de Jinaguayabo por el negro Juan Motera, quien junto a unos amigos procedió a descuartizarlo de inmediato. Luego guardó cinco costillas y varias vértebras para mostrarlas a todos aquellos que se negaran a creer la historia.

### Los cabezudos de Jinaguayabo

El capitán Bartolomé del Castillo, en una parte de la carta que escribe a Severino de Manzanera, gobernador general de la Isla, con fecha 18 de junio de 1691, le dice que yendo en partida al caserío de Jinaguayabo, y ya próximos, se encontraron con hombres que no excedían en tamaño de cuatro palmos, sus pies eran garras, sus troncos eran grandes cabezas con ojos muy abultados, y que a pesar de haber visto tantos monstruos por esos años, quedaron paralizados y muy asustados, mientras que ellos continuaban camino a la villa.



### La tintorera del muelle de Garordo

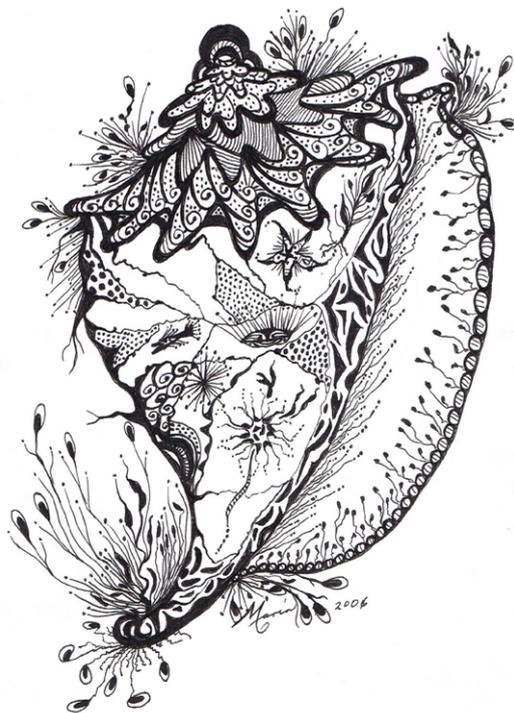
Diez muchachos se bañaban esa mañana en el muelle. De repente apareció una tintorera gigante y se los tragó. Luego arremetió contra el muelle y lo hizo trizas, y salió sorteando los canales hacia mar abierto. Desde entonces la vida de los pescadores del lugar se convirtió en una pesadilla. Cada vez que salían con sus embarcaciones, desaparecían, y muchos desde la costa vieron cómo eran atacados por la tintorera. Acosados por el hambre y desesperados, muchos de ellos acudieron a Garordo, un viejo marino que había formado parte de la tripulación del pirata Francisco Nau (el *Olonés*), quien en una incursión a la villa decidió quedarse en la zona. El marino fue solícito a la petición de sus convecinos, buscó los mejores arponeros de la región, y con ellos y en un barquichuelo reforzado y de dos velas, fue en busca de la bestia. Varias semanas estuvieron navegando y no encontraron señales de ella, pero cuando regresaban la encontraron y ocurrió una lucha de algunas horas, hasta que la tintorera murió arponeada. Como no podían echarla en la embarcación porque era muy grande, decidieron llevarla a remolque, y ya en el muelle, donde

tantos aplausos, chiflidos y gritos de alegría recibieron, como no pudieron subirla, decidieron cortarla en grandes trozos y llevarla a la villa cargada por cerca de cincuenta personas.

### La tortuga de Guaisí

Muchas embarcaciones piratas que navegaban por esas aguas fueron hundidas por la tortuga gigante. También hundió embarcaciones pesqueras. Durante siglos se habló de su tamaño, de su agresividad; pero fue Félix Rodríguez, que se encontraba en el lugar, el que tuvo el privilegio de verla a menos de cincuenta metros. Había bajado la marea y pudo ver como una montaña de arena que iba buscando aguas profundas, y descubrió que era la tortuga gigante. Eso ocurrió por el año 1940, y aún hoy los pescadores temen un encuentro con la bestia.

### Otras bestias, otras regiones



### El cobo de la bahía de Jagua

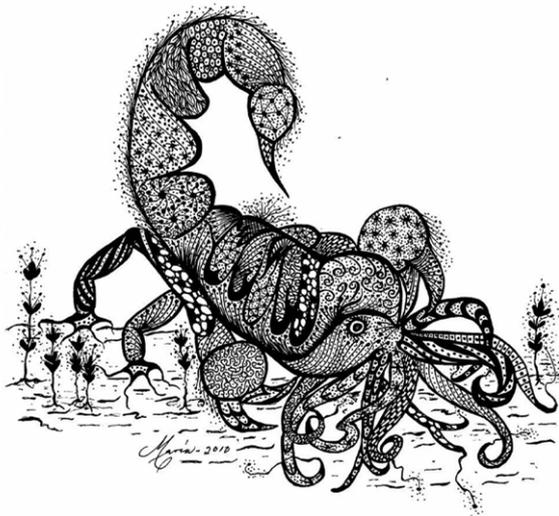
Los indios que se asentaban en las márgenes de la bahía de Jagua, condenaban los delitos

graves con la pena de muerte. Llevaban a los condenados hasta el lugar más profundo de la bahía y los echaban al agua para que fueran devorados por el cobo gigante: un molusco de antenas descomunales y dientes de saurio.

Pero la bestia se acostumbró a comer carne humana, y resultó que todo el que se adentraba en la bahía era atacado por el cobo. Esto hizo que abandonaran el lugar por algún tiempo y fueran a vivir en las proximidades de río Arimao.

### La jicotea con plumas

Habitaba en el arroyo El Tranque, en Bahía Honda. Era una jicotea que tenía cabeza y plumas de gallo, que cantaba al salir de uno de los charcos, siempre a las seis de la mañana, sacudía sus plumas para secarse y luego de comer algunas hierbas de la orilla, regresaba al agua y se sumergía.



### El calamar escorpión

Tiene cabeza, tenazas y rabo de escorpión. Su aguijón está lleno de un veneno muy letal, y su tinta es altamente irritante, por lo que resulta muy peligroso para las personas y los animales marinos.

Algunos pescadores de la zona norte de la provincia de Matanzas dicen que han capturado a varios de ellos.

### El hombre tiburón

Cuatro carboneros sancochaban unas langostas en la playa de Cayo Majá, y vieron cómo una bestia mitad hombre y mitad tiburón salía del agua y se adentraba en el monte. Se oyó un perro ladrar, y mayor fue su sorpresa cuando vieron que el biforme salía perseguido por un perro con cola de pez que trataba de morderlo, y cómo se adentraban en el mar y desaparecían.

Contaron lo sucedido muchas veces, y conocieron por otros carboneros que a ellos les había ocurrido lo mismo en aquel cayo.



### La guasa de Punta Periquillo

En las primeras décadas del pasado siglo, comenzaron a desaparecer muchas embarcaciones de pescadores de Caibarién. Desaparecían cerca de Punta Periquillo, al sur de cayo Francés. Pero en una ocasión, y desde otra nave, los marineros observaron cómo una cachucha velera, tripulada por cuatro pescadores, fue víctima de un remolino que la arrastró hasta el fondo sin que ninguno de ellos saliera a la superficie. Luego, cuando se calmó, vieron la cabeza de una enorme guasa, que al darse cuenta de la presencia de los marineros, se zambulló y se dirigió al barco. Entonces produjo un remolino más violento que el anterior, el que evadieron dándole mayor velocidad al navío para refugiarse en el cayo.



### La sirena

Eran ninfas de las aguas, pero la diosa Deméter las transformó en seres con cuerpo de ave y cabeza de mujer por no haber impedido a Hades el rapto de Perséfone. Fueron asumidas por otras mitologías, y con el tiempo resultaron mitad mujer y mitad pez.

En lo que corresponde a su forma humana, es una mujer de cabellos rubios y largos, de ojos verdes, senos turgentes, piel rosada, y que utiliza la belleza de su canto para atraer a los navegantes, a los que ahoga o destroza con su

cola. Es un símbolo de que la crueldad y la belleza pueden vivir juntas.

Solo Ulises y Orfeo salieron con vida de sus encuentros con ellas. El primero taponeó con cera los oídos de los remeros de la nave y se hizo amarrar a uno de sus mástiles para escucharlas, mientras que el otro las hizo enmudecer con el tañer de su lira.

A Cuba llegó con los descubridores, y su versión más clásica es la del Canal de los Barcos, en los mares de Caibarién.

*NOSOTROS salimos a pescar en un barco de velas. Éramos tres personas. Llegamos al Canal de los Barcos, un estrecho de mar de unos cincuenta metros de ancho que está entre los cayos Francés y Santa María. Cuando fuimos llegando a la punta de Cayo Francés, que es un lugar muy rocoso, vimos unas sirenas que se lanzaron al mar, venían hacia nosotros, pero como yo tenía una escopeta de dos cañones, hice al aire varios disparos. Se asustaron y regresaron al cayo, volvieron a sentarse en las rocas, eran como ocho o diez. Nos alejamos buscando la cayería de Yaguajay, que era nuestro objetivo, y las dejamos allí gritando y moviendo mucho los brazos. Por aquellos tiempos se hablaba de las sirenas del Canal de los Barcos, muchos decían que las habían visto, y la desaparición de pescadores se les achacaba a ellas. Con esa prueba que tuvimos nos bastó para conocer que no eran comentarios, que eran reales.*

Rogelio Perdomo, 82 años.  
Caibarién.

### Breve letanía con sirena:

*Triste pez, mujer serena  
cuánto mar en ti se advierte.*

*Tu dualidad no revierte  
tanta sombra.*

*Ser sirena*

*—ser asfódelo en la arena—  
suprime un leve rumor,  
una pérdida, un clamor  
de barcos que en alta mar  
tienden redes al pasar  
para escindir tu dolor.*

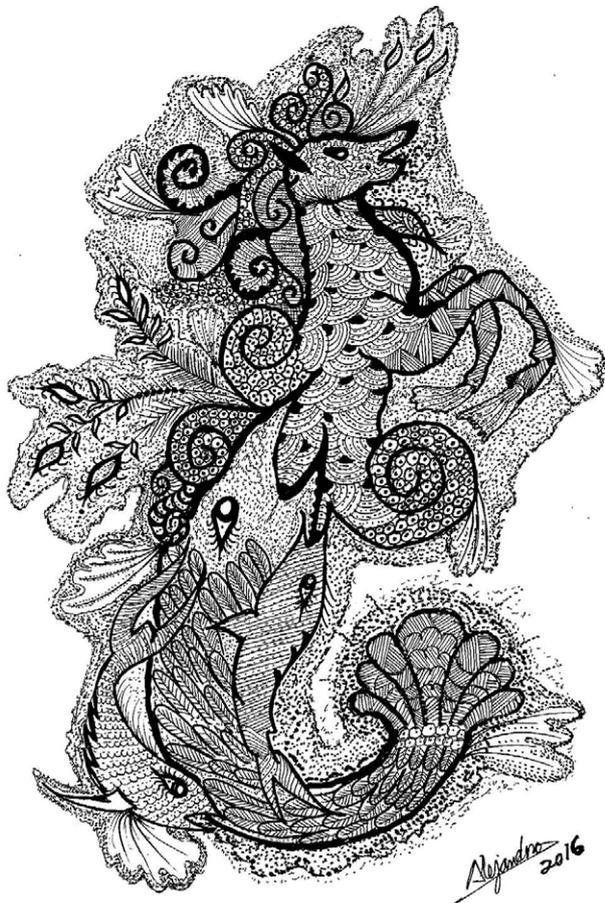
Geovannys Manso Sendán, poeta.  
Villa Clara.



### El pez elefante de Caibarién

Cuando Roberto Castillo se iba a bañar, vio cómo las olas dejaban en la arena un pez de piel negra, sin escamas, con trompa de elefante, cola de delfín y dos brazos que tenían más de

veinte dedos en cada mano. Muy asustado corrió hacia el salón de baile del Yacht Club, y desde allí observó cómo un animal igual a aquel, pero superior en tamaño, lo arrastraba hacia el agua y se lo llevaba.



Es decir, corría siempre hacia él, hacia el sol y se perdía entre la luz.

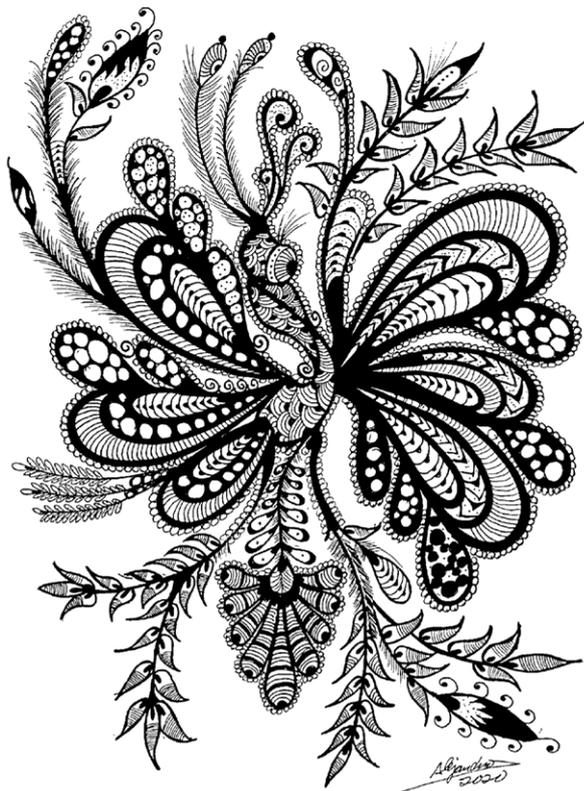
### La trucha de tres cabezas

Se dice que varios campesinos fueron a pescar a la desembocadura del río Las Casas, que da a las costas de la Bahía de Buenavista en Remedios, que al tirar uno de ellos la pita, fue tragada por un pez que para sacarlo fuera del agua hubo necesidad de aunar fuerzas, y que cuando lo lograron vieron una trucha enorme con tres cabezas: una era de perro, la otra de carnero, la otra de caballo, y que las cabezas comenzaron a ladrar, a balar y a relinchar y que espantados huyeron de allí, sin saber cuál fue el final de aquel animal monstruoso.

### El caballo azul de Boca Chica

Dentro de los animales que han salido en el mar a los pescadores, se encuentra el caballo azul de Boca Chica, el cual salía en los alrededores de este cayó. Era un caballo salvaje que andaba mucho en el mar, de grandes crines, y siempre estaba rodeado de una espuma muy blanca. Tenía además un color azul muy brillante. Salía del mar y se veía en determinados momentos. Muchos pescadores dijeron haberlo visto. Dicen que la crin era tirando a blanco, como si fuera también de espuma. Dicen que era un caballo grande y de piel brillante. Muchos viejos pescadores de este territorio contaron de esta aparición, que galopaba sobre las aguas, pasaba por tu lado y se perdía en el horizonte, siempre buscando la salida o la puesta del sol.





### La luz de San Telmo

Se decía que la luz de San Telmo era una luz misteriosa que se posaba arriba de los mástiles de los barcos. Según los pescadores que dijeron haberla visto, era como un ave majestuosa, con alas inmensas y colores brillantes, que del pecho le brotaba una luz fuerte, intensa. Otros afirman que era como un cocuyo. También se decía que tenía forma de abeja, de mariposa, pero con medidas descomunales. Los barcos en aquella época todos eran de velas. Entonces esta luz venía y se presentaba en forma de viento que chocaba silencioso con el mástil, y de repente comenzaba a brillar en la oscuridad de la noche. Se veía aquel inmenso animal que proyectaba un rayo de luz que se perdía a lo lejos. Alumbraba el recorrido del barco; el barco no perdía su rumbo porque se mantenía por tiempo ahí guiándolo.

### El gusano de la cayería

Solo lo han visto los pescadores y los carboneros de la cayería de Caibarién. Solo ellos hablan de él. Tiene cerca de una brazada de largo, dos alas que mueve con la velocidad de un colibrí, y de su boca le brota un chorro de luz verde muy intensa.

Abunda en Cayo Fragoso, Francés, Las Brujas, Punta Brava, Laguna de Judas, y se traslada de un lugar a otro en los palos de las embarcaciones.



### El caballo marino de Cayo Fragoso

Muy de madrugada llegaron a la costa de Cayo Fragoso, en un barco de buceo, el capitán Pedro Soler, Juan Majúa y tres tripulantes más, con el propósito de buscar un galeón español lleno de riquezas que había sido hundido en esas aguas. Luego de colocársele a Majúa el traje y la escafandra, se sumergió, y ya en el fondo vio un caballo negro que tenía el tamaño de una ballena, dos aletas muy extendidas, y su crin y su rabo eran de algas. El caballo al verlo

vino hasta él, lo observó, y luego huyó con mucha rapidez.

### El taguayo

El pirata Alexandre Olivier Esquemeling se adentró con sus hombres en uno de los bosques de Isla de Pinos. Tenía el propósito de obtener algunas de las reses que, según le habían informado, los españoles tenían por esos lugares, y quedó asombrado al ver un rebaño tan grande.

Ordenó que sacrificaran veinte de ellas, que dejaran algunas para comer allí y comenzaran a salar el resto para utilizarlas como provisiones de mar. Y no dijo más, porque cientos de animales con cuerpos de monos y cabeza de caimán se les abalanzaron con mucha ferocidad y dieron muerte a varios de ellos. Ripostaron la agresión con rapidez y se entabló un combate que duró cerca de una hora, porque debido a la superioridad numérica de los atacantes, los piratas se vieron en la necesidad de retirarse hacia la playa, tomar sus botes y dirigirse a la embarcación, pero las bestias los siguieron hasta allí, subieron a cubierta, se entabló un nuevo combate, y aunque los hijos del mar mataron a muchos de ellos, no pudieron recuperar ninguno de sus cuerpos, porque acudían de inmediato y se los llevaban.

Ya libres de esta amenaza, emprendieron rumbo a Jamaica donde a su llegada contaron lo sucedido; pero un indio del Cabo de gracias a Dios, que los había escuchado, les dijo que esos animales eran taguayos, y que los islotes y los cayos del sur de Cuba, estaban infestados de ellos.

### El monstruo de Cayo Alcatraz

Tres pescadores contaron que habían visto cerca de Cayo Alcatraz a un monstruo gigantesco que saltó fuera del agua, y cuando cayó produjo una ola de más de cinco metros de altura. Según ellos, era un reptil que tenía muchas cabezas y su cuerpo estaba cubierto de espinas.

Poco después, otros pescadores contaron que lo habían visto, y lo describieron igual que los anteriores. También los pasajeros de la ruta Muelle Real-Cayo Carenas lo observaron, y dijeron que era un animal de gran ferocidad.

A medida que transcurría el tiempo, se hacían más frecuentes sus apariciones. Se le vio por Punta Majases, Calicito, Júcaro, Cayo Ocampo, Corojo, Ratón...

El pánico fue ganando a los pobladores de Cienfuegos, y llegó a su clímax cuando la bestia se introdujo en Cayo Loco, atacó a unos militares que trabajaban en la instalación, y ocasionó varios heridos. Y fue a partir de ese momento cuando se prohibió el tráfico marítimo, que los pescadores se hicieran a la mar y que las personas se acercasen a la costa.

Las autoridades civiles le exigieron a la Marina de Guerra (para evitar que el monstruo entrara a la ciudad) intervenir en el asunto, y esta envió una lancha torpedera con el propósito de darle muerte. Recorrió la Bahía y las costas cercanas durante más de dos meses, y no hicieron contacto con él.

Era, según el capitán José Vergara, «como si el mismo diablo se lo hubiera tragado».

### El majadrilo

Majá de andar erecto, de unos cinco pies de altura, tiene cabeza y patas de cocodrilo. Habita en los ríos, arroyos y lagunas. Sale a cazar por las noches y devora todo animal que encuentre. Muchas personas también han sido atacadas por el majadrilo.

Se le conoce solamente en la zona central de la provincia de Villa Clara.

*AQUÍ comenzaron a perderse animales: a Juan Castro se le perdieron en una noche sesenta y cuatro gallinas; a José Estrada, tres terneros; a Manuel Muñiz, ocho guanajos y seis carneros. Nos reunimos un grupo de vecinos, porque aque-*

*llo nunca había ocurrido entre nosotros, y recuerdo que Tomás Morales dijo: «Eso ocurre aquí porque hay un río cerca, si no hubiera río no ocurriría. Eso es un majadrilo». Y cuando le preguntamos qué cosa era un majadrilo, nos dijo: «Pónganse en vela y lo cogerán, ya ustedes verán lo que es un majadrilo». Y nos recomendó que lo emboscáramos en uno de los charcos hondos que había por allí. Nos movilizábamos y salíamos de recorrido por las noches, y dejábamos emboscadas en los charcos La Pomarrosa, Tres Palmas y Las Vacas. Una noche, como a las once, lo vimos: era un majá grande, tenía las patas y la cabeza de cocodrilo, andaba con la barriga muy abultada, se había comido un buey esa noche. Cuando fue a tirarse al río, Pepe Conde le disparó con la escopeta, lo hirió, y así se zambulló. Parece que murió, porque nunca más se perdió nada en aquella zona.*

Remberto Gómez, 85 años.  
Finca Mordazo



### Las mojarritas de plata

Allá en Puerto Arturo, en Caibarién, algunos viejos marineros contaban que Cheo Urbay fue a pescar una mañana. Se montó en el chapín y salió muelle afuera; tiró el anzuelo y pescó una mojarrita, y le dio tanta soberbia por ser tan pequeña la pieza, que la tiró contra la cubierta y esta comenzó a saltar hasta que quedó quieta, convertida en plata. Luego una mancha de peces iguales rodeó la embarcación, y fue tan grande su codicia, que comenzó a subirlos con un cubo, lo vaciaba, y se convertían en plata también. Pero resultó tanto el peso, que la embarcación se hundió, y Urbay vino nadando hasta el muelle, bajando a todos los santos del cielo.

Si el papagayo de oro fue convertido de un objeto inanimado en un ser biológico, con las

mojarritas de plata ocurrió todo lo contrario. Que sepamos hasta el momento, son los únicos casos en nuestro bestiario, y quizás en el del continente americano.

### La babosa de Isabela de Sagua

Solo una vez pasó la babosa por este caserío y, según algunos ancianos que viven en el lugar, ello ocurrió poco antes de la Guerra del 95.

Ellos cuentan que esa mañana llovía, y vieron una babosa del tamaño de una casa de tabaco que entraba al caserío y aplastaba todo lo que se interponía. Dicen que huyeron y fueron a refugiarse a una cueva que había cerca de allí; luego enviaron a dos de ellos en busca de información, y al regreso contaron que el animal había desaparecido y dejado un rastro de baba fétida que hacía imposible la estancia en el lugar.

### El pájaro de Limpiolargo

En las cosas que abarcan las zonas desde Iguará a Limpiolargo, muchos pescadores vieron un pájaro que no identificaban con los que habían visto hasta ese momento. Era negro, de canto estridente, cola en forma de abanico; y

a medida que lo miraban iba creciendo hasta convertirse en un ave gigantesca; pero cuando dejaban de hacerlo, se iba reduciendo hasta tomar su tamaño original.

René Batista Moreno, Camajuaní (1941-2010)  
Escritor, investigador, etnógrafo y antropólogo cubano



## LA TRASHUMANCIA DE LAS CANCIONES. EL CASO DEL ROMANCE DE LA LOBA PARDA

Diego Díaz Gragera

**E**ste es uno de los romances más antiguos, más extendido y con más versiones de los cientos o miles que constituyen el repertorio del romancero tradicional en España. Al ser tan diversa su localización habremos de introducir algunas notas sobre su origen, su dispersión geográfica y las distintas versiones que se hayan derivado de su forma original.

Siendo cualquier material musical tradicional tan extendido por la geografía (sobre todo central y sur) de la península, es sumamente difícil querer asentarlos como procedente de un único y concreto lugar pues «estas coplas corren de pueblo a pueblo sin ley reguladora de sus cambios de localidad, ni ley que permita su localización»<sup>1</sup>.

Exactamente esto ocurre para el romance *La Loba Parda* que Ramón Menéndez Pidal atribuye a Extremadura en su obra «Flor Nueva de Romances Viejos», pero que Berrueta, en el Cancionero citado en la nota 1, refuta así: «Pero la versión publicada en la Flor Nueva de Romances Viejos difiere tanto de la leonesa que ahora publicamos y aparecen en esta tantos modismos leoneses y tantas palabras no extremeñas, sino auténticamente de León, que no es muy arriesgado, en buena crítica literaria, recabar para nuestra región la gloria de la propiedad intelectual del hermoso romance pastoril». Y ello a pesar de reconocer que: «Y eso que los pastores trashumantes llevan y traen elementos exóticos que enturbian la corriente cristalina de nuestro Cancionero, y por estas montañas se oyen cantos de arada salamanquinos y extre-

1 DOMÍNGUEZ BERRUETA, Mariano. *Del cancionero leonés*. PROA. 1941.

meños». Este cancionero de Berrueta se publicó en 1941, después que la obra de Menéndez Pidal hubiera sido publicada en 1928.

La primera versión que aparece en un cancionero es la de Federico Olmeda en su *Folklore de Burgos o Cancionero de Olmeda* que es de 1903<sup>2</sup>. Sin embargo conocemos que en 1901 Rafael García-Plata de Osma publicó en la *Revista de Extremadura*, páginas 551-2, la versión vernácula de Alcuéscar<sup>3</sup> que aún aparece sin título, en léxico extremeño y según el autor, interpretada al rabel de dos cuerdas y utilizando una especie de «canto llano», por un zagal en la majada. Por otra parte aunque M. Pidal publicara en 1928 debió hacerlo tras arduos años de recogida y preparación. Sabemos que Menéndez Pidal estuvo muy relacionado con Rafael García-Plata de Osma que le transmitió (entre 1902 y 1904) una colección muy completa de romances de Alcuéscar (66) entre las que cabe esperar alguna de nuestro romance a la que antes hemos aludido. Es cierto que la versión de García-Plata no es exactamente la misma que luego apareciera en *Flor Nueva de Romances Viejos*, pero básicamente sí. Y los comentarios que hace Menéndez Pidal en su publicación parecen inspirados en los comentarios publicados y/o enviados por García-Plata.

2 OLMEDA, Federico. *Folk-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*. Librería Editorial de María Auxiliadora. Sevilla. 1903.

3 GARCÍA-PLATA DE OSMA, Rafael. Artículo «La mi Nochegüena. Apuntes recogidos entre los jarales de Alcuéscar», en *Revista de Extremadura*. Año III. Núm. XXX. Diciembre. Cáceres. 1901.

Sin embargo estas fechas y datos no asignan el origen a Burgos, León o Extremadura ni a ninguna otra localización hasta que no se confirme con algún dato perfectamente fehaciente, ya que el año de publicación no confirma la fecha de recogida ni ésta indica cuanto tiempo llevara conociéndose entre el pueblo. En definitiva creo que es una polémica estéril la de querer apropiarse del origen –e innecesaria para nuestro trabajo– dado que no parece probable que aparezca la prueba escrita que nos diga en donde apareció por primera vez.

Si se diera verosimilitud a cualquiera de las versiones como la más antigua y todas las demás fueran derivando de ella y entre sí, deberíamos comparar esta versión con las demás, observando las coincidencias y diferencias y trazando sus derivaciones en el tiempo y en la geografía. Vamos a hacer algo parecido con la metodología que vamos a emplear, aunque la premisa principal no es partir de un supuesto original sino más bien por qué vías y con cuantas variaciones se ha ido difundiendo.

Tras las consideraciones anteriores habremos de decir que nuestro ejemplo cambia sus textos o sus melodías, pero manteniendo plenamente el tema o motivo de su creación y casi siempre el título. La enorme variabilidad de este y otros romances es fácil de imaginar siempre que pensemos que en su traslado de unos lugares a otros se perdiera su originalidad debido o a olvidos de las letras y posterior reconstrucción con aportaciones para completar la historia, o a intereses por adaptar reelaboraciones a lugares concretos, etc. Más complejo sería explicar la aplicación a textos muy similares de unas melodías que a veces son muy diferentes. Esto nos decía Antonio José en su obra *Colección de cantos populares burgaleses*: «El folklore no es algo muerto o estático. Antes al contrario, por su propia naturaleza se haya sujeto a crecimiento y modificación constantes. Como organismo vivo que es, está en permanente variación. De ahí que la existencia de variantes de una misma

canción sea el mejor testimonio y el argumento de su propia vitalidad»<sup>4</sup>.

Salvo casos que ubican canciones por lugares o topónimos u otros datos, nos será imposible certificar su procedencia y solo queda aceptar que se indique, como más acertado, su lugar de recolección, cosa que haremos para este romance.

Esto es lo que se ha hecho a partir de los documentos que vamos a utilizar y que consideraremos válidos. Entre ellos están los diversos cancioneros provinciales, comarcales, locales y generalistas a los que he podido acceder (contienen 7 versiones), la recopilación de Pan-Hispanic Ballad Project<sup>5</sup> (45 versiones), los fondos escritos o fonográficos de la Fundación Joaquín Díaz<sup>6</sup> (al menos 47 versiones), el Corpus de Literatura Oral de Universidad de Jaén<sup>7</sup> (11 versiones), Riojarchivo<sup>8</sup> (14 versiones) o la Institución Milá y Fontanals con su Fondo de Música Tradicional<sup>9</sup> (34 versiones) que alberga más de 20.000 melodías copiadas en papel y recogidas entre 1944 y 1960 por toda España por la Sección de Folklore del Instituto Español de Musicología. Existe además el Archivo Internacional

4 ANTONIO JOSÉ. *Colección de cantos populares burgaleses*. Unión Musical Española. Madrid. 1980.

5 <https://depts.washington.edu/hisprom/optional/balladaction.php?igrh=0235>

6 <https://funjdiaz.net/fono1.php?t=la+loba+parda>

7 <https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/>

8 <http://www.riojarchivo.com/>

9 [https://musicatradicional.eu/es/piezas?field\\_text\\_incipit\\_value=&title=la+loba+parda&field\\_melody\\_value=&genre=&loc=&source=All&field\\_language\\_tid=All&field\\_audiovisual\\_tid=All&field\\_musical\\_instruments\\_tid=All](https://musicatradicional.eu/es/piezas?field_text_incipit_value=&title=la+loba+parda&field_melody_value=&genre=&loc=&source=All&field_language_tid=All&field_audiovisual_tid=All&field_musical_instruments_tid=All)

Electrónico del Romancero<sup>10</sup> de la Fundación Menéndez Pidal que, ante la dificultad de utilizarlo, he preferido obviar. Además de todo lo anterior se ha consultado alguna versión más en bibliografía varia y, para el estudio de las melodías, hasta 11 versiones en Youtube y todas las que tienen disponible algún documento fonográfico en las fuentes citadas anteriormente.

Así pues una vez constatado que es imposible asignar un origen único y primigenio a esta obra, pero que a la vez se canta por múltiples lugares, habremos de establecer para ella una posible explicación de la forma de dispersión. Miguel Manzano apunta en *La Vía de la Plata* como camino de intercambio de culturas populares: «Fue Bonifacio Gil, insigne investigador de la música de tradición española, el primero en señalar la franja de terreno que recorre la Península Ibérica de Norte a Sur, desde Asturias hasta Huelva, como un conjunto de tierras que, si bien pertenecen a zonas geográficas muy distintas y alejadas, presentan tradiciones musicales muy semejantes, tanto por su riqueza melódica como por los rasgos sonoros que caracterizan las músicas...en las tierras de Asturias, León, Zamora, Salamanca, Cáceres, Badajoz y Huelva las músicas de tradición oral presentan una serie de características comunes que por una parte las emparentan entre sí y por otra las diferencian del resto de las de la Península...ha existido una comunicación e intercambio de culturas musicales de tradición oral que tiene como eje transmisor la Vía de la Plata, tronco principal de una serie de caminos de ida y vuelta que se ramifica por ambos lados, alcanzando por un lado las tierras de Galicia y por otro las del Norte de Palencia y Burgos»<sup>11</sup>.

10 [http://www.catalogo.fundacionramonmenendezpidal.org/index.php?id\\_category=37&controller=category](http://www.catalogo.fundacionramonmenendezpidal.org/index.php?id_category=37&controller=category)

11 Miguel MANZANO. *La Vía de la Plata como camino de intercambio de culturas musicales*. Comunicación al Congreso Internacional sobre el Camino de Santiago/Vía de la Plata. Zamora. 1992.

Varias publicaciones apuntan el planteamiento de asignar al fenómeno de la trashumancia el hecho de llevar consigo la trasmisión de las canciones: «Sierras y Estremos se presentan como unidades geográficas complementarias para el pastoreo trashumante y vinculadas por una intensa y estrecha relación; pero es en los «estremos» donde el componente humano se mezcla, convive y comparte conocimientos y vivencias que posteriormente llevarán a sus lugares de origen. Es precisamente esta concentración de ganaderos en Extremadura lo que ha permitido que esta tierra haya jugado y juegue un papel fundamental como enclave difusor de la cultura pastoril. En ella se mezclan y comparten modos de vida y conocimientos que, durante los meses estivales, se distribuirán por los lugares de origen»<sup>12</sup>. No se sabría decir si la influencia musical de las sonoridades específicas de toda esta música se ha ejercido de Sur a Norte, como se piensa de ordinario, o de Norte a Sur, como se podría sospechar también con bastante fundamento en los hechos.

Pero ninguna de las publicaciones que mencionan la posible relación de la trashumancia con la distribución regular de las canciones a lo largo de las vías pecuarias, llega a establecer una hipótesis que trate de confirmar las coincidencias entre lugares de procedencia de canciones recolectadas y que a la vez estén relacionados con la trashumancia. Puestos a pensar en el medio en que pudieran propagarse, se cae en la cuenta de que acaso los únicos que durante siglos se han desplazado asiduamente dentro del territorio son los pastores trashumantes. El resto de la población permanecía asentada, con poca movilidad, ya que las sociedades antiguas fueron muy cerradas en cuanto a desplazamientos interregionales y acaso hasta interlocales.

12 Componente histórico de la trashumancia en Extremadura. [https://www.mapa.gob.es/es/ desarrollo-rural/temas/politica-forestal/15\\_extremadura\\_04\\_tcm30-90203.pdf](https://www.mapa.gob.es/es/ desarrollo-rural/temas/politica-forestal/15_extremadura_04_tcm30-90203.pdf)

Es así como, llegados al convencimiento de que el fenómeno de la trashumancia pudiera ser considerado el verdadero vehículo de la dispersión de costumbres, canciones y cultura popular en general, dimos en postular que el recorrido de la dispersión de ésta y otras canciones de la música popular o tradicional sigue al de las Cañadas Reales de la Trashumancia y que sería esta la hipótesis más probable, lo cual se habría de documentar. Esto sería aplicable al menos para la primera oleada, la de las versiones de fechas más tempranas; luego vendrían otras causas y hechos que más adelante reseñaremos.

Como es preceptivo, primero procedí a revisar el «estado del arte» sobre esta materia, procediendo a la investigación del estado y situación de los conocimientos sobre el tema en la actualidad, recogiendo buena parte de lo que se sabe sobre el asunto y resulta más relevante. No es mucho lo encontrado sobre el estudio particular de versiones del romance<sup>13</sup>; tampoco demasiado sobre el tema genérico de la transmisión de canciones tradicionales. Así pues tomé la tarea de documentar a fondo y encontrar las conclusiones apropiadas.

Para hacer un estudio en profundidad del asunto se hizo necesaria la aportación de una complejidad de datos, tanto cualitativos como cuantitativos, de tal forma que excuso su prolijidad y me disculpo por la avalancha de ellos que aparecerán. Precisamente para domeñar esta avalancha de datos es imprescindible la utilización de tablas, mapas, cuadrículas, etc que presentamos.

Diseñamos una metodología que pudiera escenificar nuestra hipótesis relacionando am-

bos recorridos (el de las vías pecuarias y el de la distribución del romance) y para ello establecimos unos criterios que deberían cumplirse:

a. La canción debía estar recogida en cancioneros, fondos o archivos «oficiales» y solventes. Esto es más garantista porque, además de contar con mayor antigüedad, gozan del beneficio de una investigación y/o recolección más profesional o científica. Si la mayoría de las fuentes consultadas son de principios del siglo xx y ya contenían esta canción, eliminamos la opción de que el tema se hubiera extendido en tiempos más cercanos, de mayor movilidad y con más medios técnicos de reproducción que lo dieran a conocer. Si además contamos con la profesionalidad de los recolectores en origen, estamos asegurando un conocimiento y transmisión más popular. Desechamos cualquier referencia derivada de alguna web local o personal a las que no atribuimos representatividad o validez porque cualquiera puede conocer el tema y asegurar que es o se canta de su pueblo. Los materiales y fondos que se han mencionado anteriormente son los documentos que hemos manejado.

b. La canción debería «proceder» de una localidad que tuviera relación directa con alguna vía pecuaria y a una distancia prudencial de ella. El argumento es básico: los posibles transmisores trashumantes no deberían tener su residencia lejos de los lugares y el camino de su actividad. Nos hemos apoyado en la consulta de Planos y Mapas de la red de vías pecuarias del Fondo Documental del Servicio de Bienes y Patrimonio Forestal proporcionados por el Ministerio para la Transición Ecológica o por la Asociación Trashumancia y Naturaleza y lo cierto es que concuerdan casi al ciento por ciento las localizaciones con los trazados de las vías trashumantes. A la contra, para desmentir la hipótesis,

13 Destaco los artículos de Luis DÍAZ VIANA «Tres versiones sorianas del romance tradicional de La loba parda» <http://www.cervantesvirtual.com/obra/tres-versiones-sorianas-del-romance-tradicional-de-la-loba-parda/> y de Julio ALVAR «El romance de La loba parda en Aragón» [https://antropologiaaragonesa.org/pdf/temas/2.09\\_El\\_romance.pdf](https://antropologiaaragonesa.org/pdf/temas/2.09_El_romance.pdf)

deberíamos encontrar localizaciones fuera del ámbito estudiado, cosa que como decimos no ocurre salvo contadas ocasiones que, en todo caso, se mencionan y estudian aparte.

c. Todas las localizaciones –además de estar asentadas sobre los recorridos o tener acceso por vías pecuarias a ellos- deberían contar con coincidencias significativas –históricas o actuales- con algunos de los aspectos derivados de la trashumancia: referencias históricas o actuales, rutas senderistas, industrias derivadas de la actividad ganadera, actividades y celebraciones conmemorativas de la trashumancia, arquitectura o elementos etnográficos propios de la trashumancia, etc. Para ello he recogido multitud de hechos etnográficos que entroncan con la actividad de la trashumancia y que van recogidos en las tablas correspondientes. También siempre o casi siempre se ha podido confirmar. Estos datos los hemos conseguido mejor en Web generales en que se nombran las localidades ya asentadas.

Según en qué fuente documental se encuentre este romance aparece con otros títulos como Romance de La Loba Pelicana, de La Loba Vieja, la Loba Colorada o incluso simplemente La Loba. Se encuentra en castellano, gallego, portugués, en hurdano.

Hay casi tantos textos distintos como versiones encontradas, teniendo unos u otros mayor o menor variación léxica y extensión que alimentan más precisas explicaciones sobre la loba, los perros, los diálogos entre ellos y el pastor y el destino que se vaya a dar a los restos de la loba. Esto nos viene a demostrar que todos derivan de una misma historia pero que se resuelve con distintos aditamentos según la memoria o imaginación de la persona trasmisora/receptora del romance.

Ya Ramón Menéndez Pidal nos pone sobre la pista de lo que ocurre con las canciones tradicionales como esta. En *Flor nueva de romances viejos* escribe que este romance, que él clasificaba dentro de los «pastoriles y villanescos», lo solían cantar los pastores en la Nochebuena, acompañándose de un rabel: «Este gracioso romance, de pura cepa rústica, auténticamente pastoril, creo que nació entre los zagales<sup>14</sup> de Extremadura, donde hoy es cantado al son del rabel, sobre todo en Nochebuena. Los pastores trashumantes lo propagaron por ambas Castillas y por León; lo oí cantar hasta en las montañas de Riaño, lindando con Asturias, esto es, en el punto que termina la cañada leonesa de la trashumancia. Pero ya en el Principado asturiano es completamente desconocido, así como en Aragón, Cataluña y Andalucía; lo cual quiere decir que las tierras que no reciben sus ganados de Extremadura tampoco recibieron esta composición pastoril»<sup>15</sup>. Como veremos, estas afirmaciones no son totalmente acertadas hoy en día, pues algunas versiones (que tendrían explicación por una dispersión más tardía o por residencia del informante tras traslado después de haberla aprendido en otro lugar) se encuentran lejos de las zonas especificadas por Menéndez Pidal o por el contrario hay lugares relacionados con las vías en donde no hemos encontrado casi ninguna versión como en el caso de la cabecera de las cañadas sorianas aunque luego, a lo largo de su recorrido extenso, sí se encuentran localizaciones en la geografía meseteña y extremeña.

La falta de precisión de Meléndez Pidal puede deberse a su temprana recolección. Es de suponer que para 1928 así fuera y no hubiera

14 Adviértase que en el texto tiene la connotación pastoril: era, de entre los pastores, la categoría más baja y penosa del oficio; la ejercían jóvenes y sus funciones eran arrear al rebaño puestos a la cola, cuidar de las borras – corderas de menos de un año-, hacer recados y acarreos, etc.

15 MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Flor nueva de romances viejos*. Austral. 1976 (9ª edición).

llegado a extenderse hasta que la movilidad social fue más acusada y así, años después de su recolección, se encontrara más extendida por pueblos y zonas excluidas de los apuntes del autor. Apuntamos como causa de la nueva dispersión del romance, que han trascendido los años y, debido al fenómeno de la emigración, los hijos y nietos de aquellos que estaban en los pueblos y de niños lo aprendieron, han ido a otros lugares donde luego se han recopilado en sucesivas fuentes más actuales. Los propios pastores, al acabar la actividad de la trashumancia se han ido a otros lugares y lo han transmitido. También se puede añadir que muchos maestros, durante y antes de la República, tuvieron como texto casi obligatorio la obra de Menéndez Pidal y consecuentemente sus alumnos acabaron aprendiendo el romance y colaborando en su reproducción, como explican muchos de los informantes trasladados a lugares bien distantes de donde se desarrolló su niñez y en los que fueron requeridos para las distintas fuentes conocidas hoy.

El número de versiones conocidas es inabordable en este estudio. Tan solo en Pan-Hispanic Ballad Project se recogen hasta 45 versiones, incluidas algunas portuguesas. En los fondos de la Fundación Joaquín Díaz encontramos 54 registros con más de una versión en algunos. En el Fondo de Música Tradicional se localizan 34 versiones. Son las anteriores las fuentes más clásicas y primitivas, pero otras más recientes como el Corpus de Literatura Oral (UJA) cuenta con otras 11 versiones, el archivo de Riojarchivo aporta otras 11 muy peculiares; de los cancioneros clásicos conozco al menos 7 que añaden sus propias versiones y por último hay multitud de web donde se añaden sus aportaciones, algunas novedosas y otras repetidas. Antonio Sánchez Romeralo, en su *Romancero Rústico*, recoge y clasifica 182 versiones<sup>16</sup>. Pero cálcu-

los fundados, incluyendo versiones referidas en web personales y otros trabajos, sobrepasan ampliamente las 200.

Más en concreto nosotros hemos manejado versiones en los siguientes lugares: Albacete(1); Ciudad Real(5); Madrid(11); Ávila(10); Toledo(2); Jaén(3); Badajoz(3); Cáceres(4); Cuenca(4); Salamanca(1); Zamora(5); Burgos(3); León(32); Valladolid(11); Segovia(12); Asturias(2); Palencia(9); Cádiz(1); Cantabria(4); Lugo(1); Ourense(1); Portugal(3).

En cuanto a las vías pecuarias a través de las cuales se hubiera podido dispersar nuestro romance, nosotros hemos constatado cierto número de las versiones mencionadas que se ubican a lo largo de ciertas vías: Soriana Occidental (10); Vizana (20); Leonesas Oriental y Occidental (22); Conquense (3); Segoviana (7); Galiana o de Las Merinas (11); Zamorana (3); Cerverana (1); de Los Serranos (4); de Los Chorros (2). Como se observa la mayoría se concentra en el eje de la Vía de la Plata (cañadas Vizana+Leonesas+Zamorana = 45); pero eso, aunque lo apoya, no demuestra que fuera esta la vía principal de dispersión. Pudiera ser, pero igualmente se podrían encontrar argumentos y datos que derivaran nuestra atención hacia otros ejes de dispersión. Tampoco este es un objetivo primordial en nuestro trabajo que pretende presentar la asociación entre la dispersión del romance con cualquiera de la vías pecuarias y además estudiar su variabilidad con el tiempo y la distancia, sacando las conclusiones que sean posibles.

De entre todas las versiones para las que disponemos de su letra, presento la de Menéndez Pidal, quizá de las primeras y más clásicas:

---

*Shepherds and ballad diffusion*. En *Hispanic Balladry Today*. Ruth H. Webber. Garland Publishing Inc. New York. 1989.

---

16 SANCHEZ ROMERALO, Antonio. *Migratory*

<i>Estando yo en la mi choza /pintando la mi cayada</i>	8 -/8 a
<i>las cabrillas<sup>17</sup> altas iban /y la luna rebajada<sup>18</sup>;</i>	8 -/ 8a
<i>mal barruntan las ovejas, /no paran en la majada</i>	8 -/ 8a
<i>Vide venir siete lobos /por una oscura cañada.</i>	8 -/8a
<i>Venían echando suertes /cual entrará a la majada.</i>	8 -/8 a
<i>Le tocó a una loba vieja, /patituerta, cana y parda,</i>	8 -/8 a
<i>que tenía los colmillos /como punta de navaja.</i>	8 -/8 a
<i>Dio tres vueltas al redil /y no pudo sacar nada;</i>	7+1 -/8 a
<i>a la otra vuelta que dio /sacó la borrega blanca,</i>	7+1 -/8 a
<i>hija de la oveja churra, /nieta de la orejisana,</i>	8 -/8 a
<i>la que tenían mis amos /para el domingo de Pascua.</i>	8 -/8 -
<i>-¡Aquí mis siete cachorros, /aquí perra trujillana,</i>	8 -/8 a
<i>aquí perro el de los hierros<sup>19</sup>,/a correr la loba parda!</i>	8 -/8 a
<i>Si me cobráis la borrega /cenareis leche y hogaza;</i>	8 -/ 8 a
<i>y si no me la cobráis /cenareis de mi cayada.</i>	8 -/8 a
<i>Los perros tras de la loba /las uñas se esmigajaban.</i>	8 -/8 a
<i>Siete leguas la corrieron /por unas sierras muy agrias.</i>	8 -/8 -
<i>Al subir un cotarrito<sup>20</sup> /la loba ya va cansada:</i>	8 -/8 a
<i>-Tomad, perros, la borrega /sana y buena como estaba.</i>	8 -/8 a
<i>-No queremos la borrega /de tu boca alobadada</i>	8 -/8 a
<i>que queremos tu pelleja /pa'el pastor una zamarra,</i>	8 -/8 a
<i>el rabo para correas, /para atracarse las bragas<sup>21</sup>,</i>	8 -/8 a
<i>de la cabeza un zurrón, /para meter las cucharas,</i>	8 -/8 a
<i>las tripas para vihuelas, /para que bailen las damas.</i>	8 -/8 a

La estructura básica y más repetida de este antiguo romance es bien clara: se nos presenta al pastor vigilando a su ganado en la majada y haciendo distintas labores -menos en la versión gaditana de Los Barrios en que está «sentado tranquilo» o en una versión toledana en que está «en vela» y alguna más en que se presenta en otras disposiciones- mientras llegan los lobos, que aparecen por distintos carac-

17 En la constelación de Tauro, en las noches límpidas y negras de invierno, se pueden observar un grupo de siete estrellas agrupadas como un pequeño rebaño, de referencia para pastores y gente observadora del cielo. Incluyo esta explicación por pertenecer a un verso incluido en esta versión, pero no en muchas otras y que, por tanto, es un índice identificativo.

18 Cuando la Luna ya está próxima al horizonte, por la forma rebajada de la bóveda celeste y la densidad de las capas bajas de la atmósfera, se produce una ilusión óptica que hace ver el disco lunar de forma difusa y menor tamaño. Aunque también se puede interpretar como que está en su cuarto menguante.

19 Suele ser común que los mastines que acompañan al ganado lleven un collar ancho -llamado carlanca-, erizado de púas, que les protege de las mordeduras de los lobos.

20 Aquí, en lugar de cotorrillo, loma o alcor pequeño.

21 Calzón o prenda de vestir del pastor, con dos perneras.

terísticos entornos –larga, oscura, estrecha, por bajo de una cañada, triste o grande montaña, aquellas grandes emboscadas; ve venir a esos lobos echando a suertes a quién tocará atacar a su rebaño o en algunas van «derechita» a la majada o a la camada.

Describe las características físicas de la loba principal a quien toca asaltar la red o majada con diversos atributos normalmente descriptivos-peyorativos: raya, parda, cana, colorada pero también vieja, tuerta, calva, patituerta, manca, jorobada, derrengada.

En algunas versiones el pastor entabla diálogo con la loba, pero no en otras; la loba arremete contra el redil, majada, rebaño y lo asalta tras una serie de vueltas. El pastor advierte a la loba que si se lleva a la cordera lanzará contra ella a sus perros, con la perra principal a la cabeza. La loba se lleva a una cordera que es descrita ella misma y con su genealogía o no; en algunas versiones se añade cual era el destino de la cordera.

Entonces el pastor arrea a sus perros de una u otra manera y les conmina a traerle la borrega, prometiéndoles distintos premios culinarios o castigo a golpes de cayada si fracasan.

Los perros persiguen a la loba por distintas localizaciones geográficas (según la versión) y, con la loba cansada, le dan alcance. La persecución a la loba se desarrolla por muy diversos ambientes geográficos según versiones (altas montañas, tierras aradas, cerros y colladas, arroyos y cañadas, sierras muy agrias, barbechadas, vegas llanas). Es de suponer que la orografía, topografía y características del terreno se describan en función de la geografía propia del lugar donde se canta el romance.

En ese momento la loba negocia devolverles la borrega y los perros desechan su oferta. El diálogo final entre la loba y los perros es similar excepto por como nombran a la cordera atrapada por la loba (embabosada, alobadada, baboseada, maltratada, babeada) a la que disuaden de ningún trato porque lo que quieren

es a la propia loba para emplear sus despojos en diversas utilidades: exigen su pelleja, pellica o piel y el resto de su anatomía para usarlo en utensilios tan variados como la pelleja para una zamarra, el rabo para correas o un abanico, la cabeza para un zurrón, las tripas para vihuelas, las orejas para guantes o dediles, los ojos para candiles o anteojos, las uñas para cucharas, los colmillos para leznas o pendientes, las patas para una banqueta, los huesos para cencerros, lo que sobrare para guantes. Algunos de ellos serán para el pastor, las damas, el ama, la criada, la hija de la mayorala, según la versión.

Uno de los nombres dados a la perra principal del pastor es el de Trujillana. Por lo que se observa, en algún momento de la transmisión se cambia el nombre inicial de la perra –imaginemos que fue Trujillana- por Guardiania, Sevillana, Torbillana, Tribulciana y hasta Aturdillana, siendo éste uno de los datos característicos para ubicar al romance. Imposible saber si fue el original del que, por degeneración y cierta similitud fonética, fueron saliendo todos los demás que encontraremos. Pero tiene cierta verosimilitud que el original fuera Trujillana pues se refleja en muchos escritos que las cualidades y peculiaridades de estos mastines extremeños para el pastoreo fueran muy apreciadas y los perros muy demandados en los mercados de ganado de Trujillo.

Bajo este esquema general, se encuentran multitud de versiones en las que cambian algunos de estos episodios, nombres o se introducen verdaderas novedades en algunos casos, que también destacaremos. Detrás de este entramado general aparecen las variaciones que identifican y personalizan a cada versión. Hay también versiones que se apartan algo de esta estructura, conteniendo recitados al comienzo o finales distintos –algunos están reseñados en las tablas–. Quizá la versión que más se aparte de la historia es la del cancionero toledano<sup>22</sup> ya que es la única en la que la loba se lleva a la cor-

22 Beltrán Miñana, M<sup>a</sup> Nieves. Folklore toledano: canciones y danzas. Diputación provincial de Toledo. 1982.

dera, no es perseguida y el pastor llora y añora con pena a su cordera, además de comenzar y acabar: «Serena estaba la noche, clara estaba la mañana...».

La versión riojana de B. Gil añade al final: «Ya me decían a mí / que Guardiania era muy mala / que con las pieles del lobo / hacía el pastor las camas». La versión grabada de Candéal comienza con un diálogo recitado entre el pastor y el dueño de las ovejas, que es casi el mismo que contienen la versión recitada del Cancionero de Aldeaquemada<sup>23</sup> y la versión de Toro (ZA), aunque en este caso al final. La versión de Olmeda, recogida en Cerezo de Río Tirón, comienza con el recitado: «Ya suben a San Vitores por los empedraos arriba; ha salido a recibirles nuestra Señora la Antigua...».

Por último dos detalles diferenciales que las hacen destacables y quizás identificativos: en la versión cantada en portugués, acompañada con zanfona, y en las de Navalcán (Toledo), Bercimuel (Segovia) y Berrande (Ourense) la loba pide perdón al pastor y que la deje ir y en la grabada por el grupo Raíces, junto con las anteriores, aquellas en que el pastor también persigue a la loba y «le sale al encuentro».

Fijándonos en las variaciones léxicas, en las escenas diferentes y en la existencia o no de ciertos episodios, hemos abordado la lectura comparada, tratando de extraer las conclusiones oportunas. Para ello preparamos un listado de los episodios (11) y los datos o ítem (22) que aparecen a lo largo de los versículos y hemistiquios de cada canción y que fueron los siguientes<sup>24</sup>:

1. Lo que hace el pastor y donde está (2 ítems).
2. Episodio de las cabrillas y estado de las ovejas (1 ítem) –Existe o no–.
3. Cuantos lobos y por cual entorno vienen (2 ítems) –Si se describe o no y en todo caso coincidencias–.
4. Echan o no a suertes y se describe a la loba (2 ítems).
5. Como es el acercamiento al redil, que animal se lleva y su genealogía (3 ítems).
6. Destino que se tenía previsto para la borrega (1 ítem) –Existe o no el pasaje–.
7. Como es la llamada a los perros, cuantos y nombre (2 ítems).
8. Como es la negociación del pastor con los perros para el premio o el castigo caso de alcanzar o no a la loba (3 ítems).
9. Persecución de la loba: distancias, lugares, como es el final (3 ítems).
10. Diálogo ente la loba y los perros: como la entrega y la respuesta de los perros (2 ítems).
11. Descripción del «desguace» de la loba (1 ítem).
12. Detalles extras que aparezcan en unas u otras.

23 Pérez Fernández, Fco. José. Cancionero popular de Aldeaquemada. Folklore de las nuevas poblaciones de Sierra Morena. Instituto de Estudios Giennenses. Diputación de Jaén. 2015.

24 Para esto me he inspirado en el trabajo de Julio Alvar antes citado.

Volcamos los datos de la lectura comparada en una cuadrícula etnográfica como ésta:

EPISODIOS	Item	Localidad 1	Localidad 2	Localidad 3	Localidad 4	Localidad 5	Localidad 6	Localidad 7
1	1							
	2							
2	3							
3	4							
	5							
4	6							
	7							
5	8							
	9							
	10							
6	11							
7	12							
	13							
8	14							
	15							
	16							
9	17							
	18							
	19							
10	20							
	21							
11	22							
12. Extras	Aquí se anotaba cualquier anomalía o curiosidad propia de la versión							

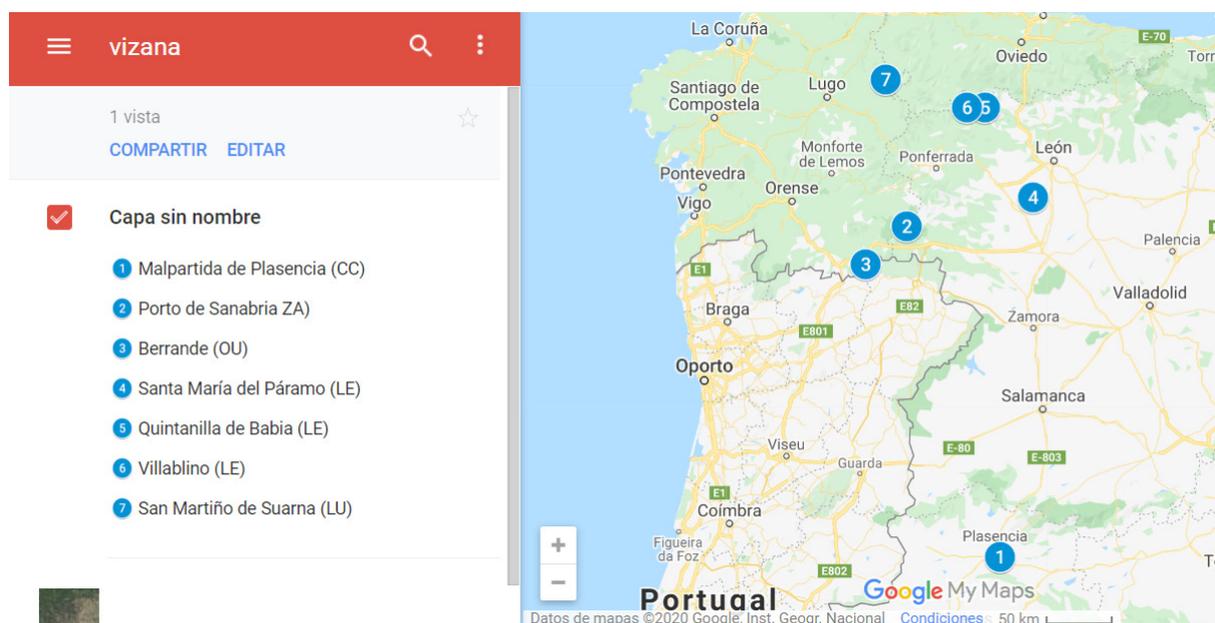
### Versiones ubicadas en la Cañada Vizana:

Ya que uno de los objetivos es identificar las coincidencias o divergencias del tema a lo largo de un posible recorrido, dimos en elegir algunos ejemplos correspondientes a algunas vías pecuarias en particular. Una de las vías fue esta en la que se han elegido al azar 7 localizaciones que corresponden a una por provincia de las que discurre el trazado de la Calzada y tres de León en virtud de la abundancia en esta provincia. Son las de Malpartida de Plasencia en Cáceres; Porto de Sanabria en Zamora; Berrande en Ourense; San Martiño de Suarna en Lugo; Villablino, Quintanilla de Babia y Santa María del Páramo en León. En la provincia de

Salamanca se citan versiones en Cerralbo (Corpus de Literatura Oral), El Payo (citada por Ana Valenciano pero recogida por Menéndez Pidal o alguno de sus colaboradores hacia 1910) o Alberguería de Herguijuela. Pero en todas ellas el texto es exactamente igual al de Malpartida de Plasencia y es la razón de no incluirlos para no distorsionar el recuento cuantitativo de los datos. Se cita también una versión cantada de Cabeza del Caballo pero a cuyo texto y melodía no hemos podido tener acceso.

Las versiones de Zamora, Lugo u Ourense se consideran porque se incorporan por cañadas secundarias (Zamorana, Coruñesa) a la Vizana y así las contabilizamos.

MAPA 1. Situación de las poblaciones correspondientes a la Cañada Vizana. Elaboración propia



Formalmente son de extensión muy variable pues contienen desde 30 hemistiquios la que menos (San Martiño de Suarna) hasta 52 la más extensa (Santa María del Páramo).

TABLA 1. Recoge, entre otros, los datos referentes a los criterios a, b y c por los que se incluyen en este estudio. Elaboración propia

Localización (Provincia)	Hemistiquios de que consta	Fecha de recogida	Fuente donde se halla	Cañada a que pertenece/ Hechos etnográficos
Malpartida de Plasencia (CC)	48	1928	Pan-Hispanic Ballad Project	Vizana Realiza ruta de la Trashumancia atravesando Monfrague. Cruce de cañadas ganaderas.
Porto de Sanabria (ZA)	40	1995	Pan-Hispanic Ballad Project	Desde Viana do Bolo, recogiendo los ganados de la Sierra do Porto, a través de Zamorana a la Vizana, acabando en la zona de Valencia de Alcántara. Antiguamente caminaban entre 20 y 30 días hasta Extremadura. Por los años 90 solo iban hasta la estación de Puebla de Sanabria y utilizaban el ferrocarril.
Berrande (OU)	38	1981	Pan-Hispanic Ballad Project	Por Puebla de Sanabria con el Cordel de Sanabria y por la Zamorana a la Vizana en Benavente (ZA).

San Martiño de Suarna (LU)	30	1931	Pan-Hispanic Ballad Project	Por la Zamorana accederá a la Vizana. Ahora vacunos de los Ancares lucenses suben a la zona del Bierzo en León.
Villablino (LE)	36	1910	Pan-Hispanic Ballad Project	A través del cordel de Laciana accede a CR de las Merinas y luego acaba en la Vizana. Aún siguen celebrando concursos de mastines españoles ligados a la trashumancia y es referencia en congresos sobre tradiciones orales.
Quintanilla de Babia (LE)	36	1916	Pan-Hispanic Ballad Project	A través de su propio cordel se incorpora al de Laciana desde donde accede a CR de las Merinas y luego acaba en la Vizana. Las merinas atraviesan los cordeles babianos. Anteriormente fueron nombradas las procedentes de El Escorial.
Santa María del Páramo (LE)	52	1985	Pan-Hispanic Ballad Project	A través de la Colada de La Bañeza accede a la Vizana en la parte que se denomina cañada de Roderas.

Analizamos los textos por comparación de los 11 episodios y 22 items contabilizando las coincidencias uno a uno con cada uno de los demás y el total de cada uno de ellos con todos en conjunto. Para ello tabulamos los datos de la lectura comparada de los textos en tablas como la denominada Cuadrícula Etnográfica de doble entrada Localizaciones-Items y luego de contadas trasladamos las coincidencias a tablas de doble entrada solo numéricas y así quedan contabilizadas:

**TABLA 2. Número de coincidencias entre las versiones pertenecientes al trazado de la Cañada Vizana. Elaboración propia**

	Malpartida de Plasencia	Villablino	Quintanilla de Babia	Santa María del Páramo	San Martiño de Suarna	Berrande	Porto de Sanabria
Malpartida de Plasencia	X	11	12	9	2	6	17
Villablino		X	17	13	11	9	10
Quintanilla de Babia			X	14	8	9	14
Santa María del Páramo				X	10	9	12
San Martiño de Suarna					X	7	3
Berrande						X	8
Porto de Sanabria							X

Luego sumamos las coincidencias de una de ellas con todas las demás y al dividir por el número de localizaciones obtenemos la ratio de coincidencias/total. Por ejemplo sumamos los datos que están en rojo en la Tabla 2 (corresponden a las coincidencias de Quintanilla de Babia) e igual para los demás:

Malpartida de Plasencia:	57 coincidencias	Ratio: 9,5
Villablino:	71 coincidencias	Ratio: 11,8
Quintanilla de Babia:	74 coincidencias	Ratio: 12,3
Santa María del Páramo:	65 coincidencias	Ratio: 10,8
San Martiño de Suarna:	41 coincidencias	Ratio: 6,8
Berrande:	48 coincidencias	Ratio: 8
Porto de Sanabria:	62 coincidencias	Ratio: 10,3

La ratio media es de 9,9

Si se observa la tabla de coincidencia por parejas de localizaciones destacan las que existen entre Malpartida de Plasencia y Porto de Sanabria por un lado y entre Villablino y Quintanilla de Babia (son recogidas por la misma fecha) por otro, que ascienden a 17 de 22 posibles.

Las que menos coinciden son Malpartida de Plasencia con San Martiño de Suarna (2) y Porto de Sanabria con San Martiño de Suarna (3) cosa que parece lógica ya que si entre ellas coincidían mucho, no lo harán con una tercera. En cambio las dos versiones gallegas no tienen casi coincidencias entre ellas (solo 7 de 21).

En cambio, al contabilizar las coincidencias totales de cada una con todas las demás, destacan Villablino y Quintanilla de Babia con 71 y 74 respectivamente; mientras que de nuevo las versiones «gallegas» son las que menos coinciden con las otras: 41 veces San Martiño de Suarna (Lugo) y 48 veces Berrande (Ourense).

La versión de Porto de Sanabria presenta el máximo de similitudes con todas las demás, excepto con las gallegas (aunque alguna hay). Con la versión extremeña parece haberse trasladado tal cual, aunque carece de algún extra; por la fecha de publicación (1995) es posterior a la de Malpartida de Plasencia (1944).

De los 11 episodios con 22 ítem o respuestas estudiados hay bastantes coincidencias en lo general de ellos con algunas precisiones: en todas existe la descripción de la genealogía de

la borrega pero no completa e igual en todas; la descripción de la loba es a medias; hay 7 perros o cachorros, en alguno hay perro de los hierros, pero el nombre de la perra es Trujillana, Guadiana, Trojillana, Sevillana, etc; los premios a los perros consisten en leche y hogaza o leche y cuajada y el castigo siempre la cayada; de la razón por la que los perros rechazan la oferta de la loba: alobadada, esmenuzada, maltratada,..; el desguace en todas es minucioso pero algo distinto.

### Desmenuzando las coincidencias y diferencias:

Episodio 1. En todas las versiones es igual, excepto Santa María de Suarna que es una «niña adormentada» y la de Berrande que es un «buen pastorcillo en su majada» y la de Santa María del Páramo que «está en vela» sin hacer nada.

Episodio 2. Solo la versión de Malpartida de Plasencia tiene los versículos descriptores del cielo, la Luna y el estado del rebaño.

Episodio 3. Todas las versiones mencionan 7 lobos (lobitas o loba) que vienen por una cañada (oscura, larga, verde, escura); la versión de San Martiño de Suarna solo apunta una loba y no describe el entorno; la de Berrande escribe «por aquella arada».

Episodio 4. En todas las versiones echan a suertes excepto en Santa María del Páramo y San Martiño de Suarna; la descripción de la loba es parecida aunque en las versiones de Santa María del Páramo y San Martiño de Suarna no se hace. En las versiones de Santa María del Páramo y Berrande aparece un diálogo entre el pastor y la loba a la que advierte y amenaza con los perros y ella contrarresta amenazando con sus «dientes como navajas».

Episodio 5. Cuando la loba (o los lobos) se va a acercar a las ovejas se llama majada, redil, rebaño, red, al recinto donde están. En unos casos da 3 y en otros 7 vueltas hasta que a la siguiente siempre coge a la borrega<sup>25</sup> (una vez cordera) blanca, excepto en San Martiño de Suarna donde es «cordeira moura». Todas las versiones hacen una descripción de la genealogía de la borrega (con mayor o menor detalle) excepto la de Berrande.

Episodio 6. Solo la versión de Malpartida alude al destino de la borrega como regalo al amo en el domingo de Pascua y esto lo consideramos de suma importancia, no como un añadido; más bien creemos que es una pérdida de las otras versiones.

Episodio 7. Todas las versiones hablan de 7 perros o cachorros, alguna del perro de los hierros y en cuanto al nombre de la perra principal llega a ser Trujillana, Trojillana, Zagala, Guardiana (una incluso llama Guadiana que consideramos error de escritura), Sevillana.

Episodio 8. Para aleccionar a los perros el pastor dice cobráis, matáis, se la quitáis, pilláis, cogéis e incluso la de Villablino

no solo promete al primero que coja a la loba en general cena o ración doblada (o ganada) consistiendo ésta en leche y hogaza o 7 calderos (cuartillos, barreños) de leche y otros 7 de cuajada; solo en San Martiño de Suarna le promete que «e se non e o domingo, ha de ser pola semana». Todas las versiones excepto 2 prometen el castigo con la cayada (cayata en un caso) si no alcanzan a la loba.

Episodio 9. En 4 de las versiones persiguen a la loba durante 7 leguas; en 2 no evalúan distancias y en otra ni siquiera hablan de la persecución. Los lugares por donde la persiguen son sierras muy agrias, barbechadas; al subir un cotorroto (salir del monte, pasar arroyuelo) y entrar (o saltar) en un barranco o llegar a una cañada, la loba ya va cansada, la encuentran y la cogen y levantan por el aire. La versión de San Martiño de Suarna no describe este pasaje. La de Malpartida especifica que los perros se esmigajaban las uñas en la persecución. En la de Villablino se «menuzaban» las patas. Es significativa la diferencia de la versión de Berrande en la que llega el pastor tras los perros.

Episodio 10. En el diálogo de la loba con los perros, tras ser alcanzada, ofrece devolver la borrega sana y buena, sanita como estaba, sana y conforme estaba, de la cual no comió nada. Los perros la rechazan por considerar que ya está alobazada, alobadada, esmenuzada, maltratada, porque les va a reñir el ama. En la versión de Berrande, como ha llegado el pastor, dialoga con la loba que le ruega dejarla ir.

Episodio 11. La relación de los elementos en que despiezan a la loba es detallada o detalladísima. Es curiosa la versión de San Martiño de Suarna en que la loba discute con los perros disuadiéndoles de que su pellejo valga nada.

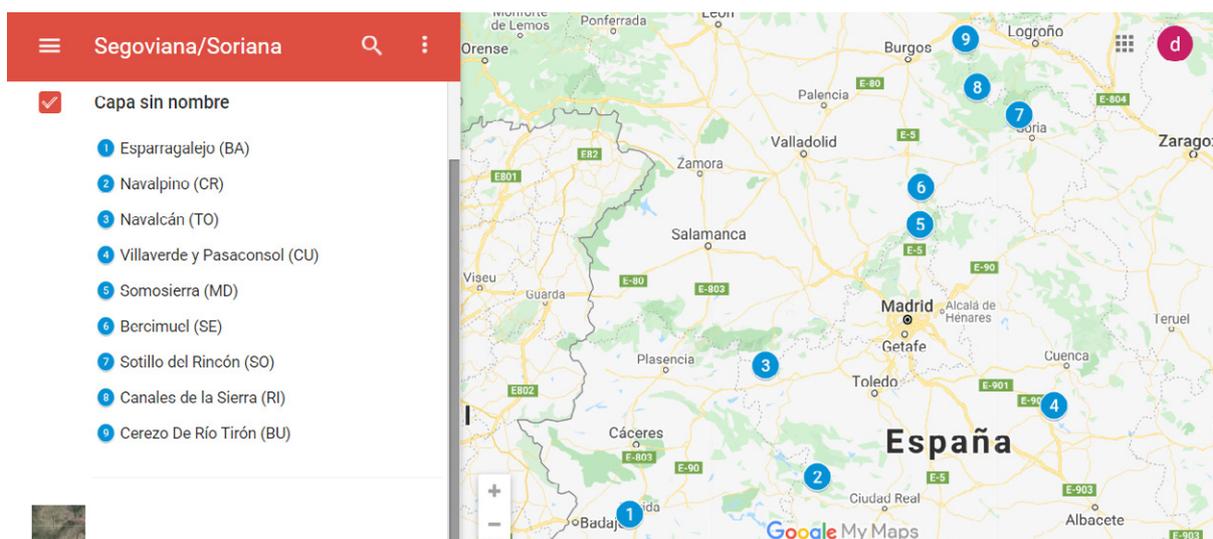
25 Es preciso distinguir que para el léxico pastoril no es lo mismo borrega que cordera. La primera sería la cría de la oveja con entre 1 y 2 años. La segunda tendría menos de 1 año.

## Versiones ubicadas en las Cañadas Segoviana/Soriana Occidental

Así como en el anterior grupo de versiones se eligieron algunas situadas en una cañada coincidente con un eje Norte-Sur en la península, aquí hemos seleccionado otro grupo que discurren en cañadas en dirección Noreste-Su-

roeste. Se han elegido en este caso 9 versiones dado que abarcan mayor extensión. Han sido en este caso: Esparragalejo (Badajoz), Navalpino (Ciudad Real), Navalcán (Toledo), Somosierra (Madrid), Bercimuel (Segovia), Cerezo de Río Tíron (Burgos), Sotillo del Rincón (Soria), Canales de la Sierra (La Rioja), Villaverde y Pasaconsol (Cuenca).

MAPA 2. Situación de las poblaciones correspondientes a las cañadas Segoviana/Soriana. Elaboración propia



La versión de Esparragalejo es muy corta (solo 28 hemistiquios) mientras que la de Canales de la Sierra es la más larga (58) y tiene unas connotaciones especiales que posteriormente desarrollaremos.

TABLA 3. Recoge, entre otros, los datos referentes a los criterios a, b y c por los que se incluyen en este estudio. Elaboración propia

Localización (Provincia)	Hemistiquios de que consta	Fecha de recogida	Fuente donde se halla	Cañada a que pertenece/ Hecho etnográfico
Esparragalejo (BA)	28	C12 <sup>1</sup>	Fondo de Música Tradicional	Por un entramado de coladas, veredas y cordeles que se cruzan con otras cañadas pertenece a la Soriana Occidental.  Este pueblo, entre otros, elevó un «Expediente consultivo promovido por la Provincia de Extremadura» y en 1764 presenta un «Memorial ajustado» arremetiendo contra la trashumancia que usurpaba las «tierras de propios» y dehesas comunales pues en el Catastro de Ensenada solo el 21,71 % de tierras eran de labor y el resto dedicado a pastos.

1 Es la numeración asignada al concurso en que participó, convocado por el Instituto Español de Musicología y recogido en el Fondo de Música Tradicional. No consta la fecha del concurso.

Navalpino (CR)	46	1981	Corpus de Literatura Oral	Por vereda accede a la Cañada Real Segoviana. Arrendaba los pastos de sus dehesas boyales a los trashumantes.
Navalcán (TO)	48	1953	Fondo de Música Tradicional	Por su correspondiente vereda accede a la Cañada Real de Arenas de San Pedro a Navalmoral y con diversos cruces a la Segoviana. El ganado vacuno pasta en Navalcán antes de retornar a los agostaderos de Gredos en una práctica trastermitente.
Somosierra (MD)	46	1951	Pan-Hispanic Ballad Project	Pertenece plenamente a la Cañada Real Segoviana. Desde la zona de Cameros (La Rioja) por la cañada Soriana y luego Segoviana los rebaños cruzan el Puerto de Somosierra y bajan hasta Madrid atravesando la misma Puerta del Sol.
Bercimuel (SG)	52	1978	Pan-Hispanic Ballad Project	Está situada sobre la Cañada Real Soriana que más adelante se cruza con la Segoviana y acaba llamándose de las Merinas y de Extremadura a Burgos. Se conoce una variante del romance «La ofrenda y baile de los pastores».
Villaverde y Pasaconsol (CU)	48	1984	Pan-Hispanic Ballad Project	Accede por veredas a la cañada de los Chorros que por Tomelloso se llama Conquense y en Manzanares se convierte en la Soriana.
Cerezo de Río Tirón (BU)	40	1903	Pan-Hispanic Ballad Project	Por veredas en dirección a Belorado se incorpora a C.R. Burgalesa que luego se cruza con la Segoviana y Soriana. Organizan Cross populares de la Trashumancia.
Sotillo del Rincón (SO)	40		Web personal. Versión grupo Yedra	Por diversas veredas alcanza El Burgo de Osma o Soria y desde allí sigue por las cañadas Sorianas. Destaca un casco urbano donde la arquitectura de muchas casonas denotan la influencia traída desde el Suroeste por pastores trashumantes
Canales de la Sierra (RI)	58	2017	Riojarchivo	Por la Cañada Real Segoviana entronca con la Soriana Occidental y se cruza con las Leonesas y Vizana. En siglos anteriores tuvo importancia su industria textil lanera pero cuando Madoz redactaba su artículo sobre la localidad ya decía que se habían dedicado bastantes tierras a la agricultura al haber decaído la riqueza pecuaria.

El análisis de los datos se hizo exactamente igual que para el grupo de las situadas en la cañada Vizana.

La cuadrícula etnográfica será la misma (que no repetiremos) y la tabla de doble entrada sería para este caso:

**TABLA 4. Número de coincidencias entre las versiones pertenecientes al trazado de las Cañadas Segoviana/Soriana Occidental. Elaboración propia**

	Esparragalejo	Navalpino	Navalcán	Somosierra	Bercimuel	Cerezo de Riotirón	Sotillo del Rincón	Canales de la Sierra	Villaverde y Pasaconsol
Esparragalejo	X	9	8	7	5	6	7	6	11
Navalpino		X	12	7	6	6	9	7	21
Navalcán			X	8	7	7	11	6	13
Somosierra				X	5	9	11	5	7
Bercimuel					X	9	5	2	8
Cerezo de Riotirón						X	11	6	7
Sotillo del Rincón							X	5	11
Canales de la Sierra								X	8
Villaverde y Pasaconsol									X

Esparragalejo (BA) FMT:	59 coincidencias	Ratio: 7,4
Navalpino (CR) CLO (1981):	77 coincidencias	Ratio: 9,6
Navalcán (TO) FMT (C32):	72 coincidencias	Ratio: 9
Somosierra (MD) PH (1971):	57 coincidencias	Ratio: 7,1
Bercimuel (SE) PH (1905-1978):	47 coincidencias	Ratio: 5,9
Cerezo de Riotirón (BU) PH(1903):	61 coincidencias	Ratio: 7,6
Sotillo del Rincón (SO):	70 coincidencias	Ratio: 8,8
Canales de la Sierra (RI) Riojarchivo (2007):	45 coincidencias	Ratio: 5,6
Villaverde y Pasaconsol (CU) PH (1984):	86 coincidencias	Ratio: 10,8
Ratio media: 8		

A destacar la coincidencia casi total (21 entre 22 item) entre las versiones de Navalpino (Ciudad Real) y Villaverde y Pasaconsol (Cuenca). Son también notables el parecido de ambas con la de Navalcán (TO) donde se dan coincidencias de 12 y 13 item. Y entre las desavenencias la de Bercimuel (Segovia) con Canales de la

Sierra (La Rioja) donde es extrema ya que coinciden solo en 2.

En cuanto a los datos que recogen las coincidencias totales de cada una con las demás aparecen destacadas Villaverde y Panaconsol (86) y Navalpino (77) con máximos y Canales de la Sierra (45) y Bercimuel (47) con mínimos.

Episodio 1. Lo más corriente es presentar al pastor en su choza (chozuelo) pintando su cayada, aunque también aparece en vela, remendando la zamarra o calzándose sus albarcas. En la versión de Bercimuel comienza con la descripción de la noche («Las cabrillas ya van altas/la Luna va revelada/las ovejas de un cornudo/no paran en la majada») y enseguida aborda un diálogo con amenazas y respuestas de la loba, nombrando a la perra principal como Truquillana y ya no vuelve a la estructura normal hasta el episodio 5 del robo de la borrega y su genealogía.

Episodio 2. Solo las versiones de Navalpino y Villaverde y Pasaconsol lo citan (además de Bercimuel en otro orden) siendo uno de los motivos de su gran similitud.

Episodio 3. Aunque mayoritariamente aparecen 7 lobos también hay lobitos, solo una lobita, una tropada que aparecen de muy diversas formas.

Episodio 4. La actitud de echar a suertes a quien toca el asalto a la majada se menciona solo en el 50 % de las versiones; se describe en algunas versiones a la loba que le ha tocado y no demasiado en detalle en todas.

Episodio 5. En este se menciona un batiburrillo de vueltas a la red (1/2, 1, 2, 3, 7) y, por lo general, se describe la genealogía de la cordera o borrega aunque no siempre extensamente.

Episodio 6. El destino de la cordera es mencionado en la mitad de las versiones y no en las otras.

Episodio 7. Mayoritariamente son 7 cachorros (o cachorrillos) los que van a perseguir a la loba pero en una ocasión será solo un perro Rabón; la perra se llamará Trujillana casi siempre, pero también Guardiania; en dos versiones no existe este episodio porque en una de ellas no

hay perros que persigan a la loba sino que lo hará el propio pastor.

Episodio 8. No existe esta escena en 3 de las versiones y para el resto viene a ser leche y hogaza o calderos de leche y cuajada el premio a los perros si cobran, corren, agarran, quitan la cordera a la loba y el trato con la cayada (punta de la gayada, cachaba) el castigo por no conseguirlo. Así pues, ante el panorama, en dos versiones los perros se desmigajan o esmigajan las uñas en la persecución. En la versión de Canales de la Sierra (La Rioja), que es la que más se despega de todo el resto, empieza en este episodio un trato entre el pastor, el mayoral y el amo que lleva a una propuesta de ascenso profesional del pastor que reivindica derechos para aceptarla. Y lo más raro de toda la versión es que, tras volver -por unos versos- al diálogo entre perros y loba, acaba con un villancico totalmente inédito en todas las versiones existentes excepto en alguna más entre las riojanas.

Episodio 9. Se repiten los versos donde a lo largo de 7 leguas persiguen a la loba, pero no es tan uniforme la descripción de por qué lugares y de donde y como la alcanzan. En las versiones de Navalcán y Bercimuel aparece el pastor con un cuchillo y la loba suplica que no la mate. En la de Somosierra es la única de las conocidas en que «siete leguas la arrastraron por tierras muy bien aradas a la cueva que habitaba». En la de Cerezo de Río Tirón llama la atención este pasaje: «al bajar un pedrecito y llegar a una llanada echan la loba a tierra y le dan fuerte sotana». O en la de Sotillo de Rincón en que «al pasar un barranquillo le echa mano la guardiana».

Episodio 10. Este episodio se presenta uniformemente en cuanto al ofrecimiento a los perros por parte de la loba en casi todas las versiones, con la salvedad de «sin faltarle tajada» en la versión de

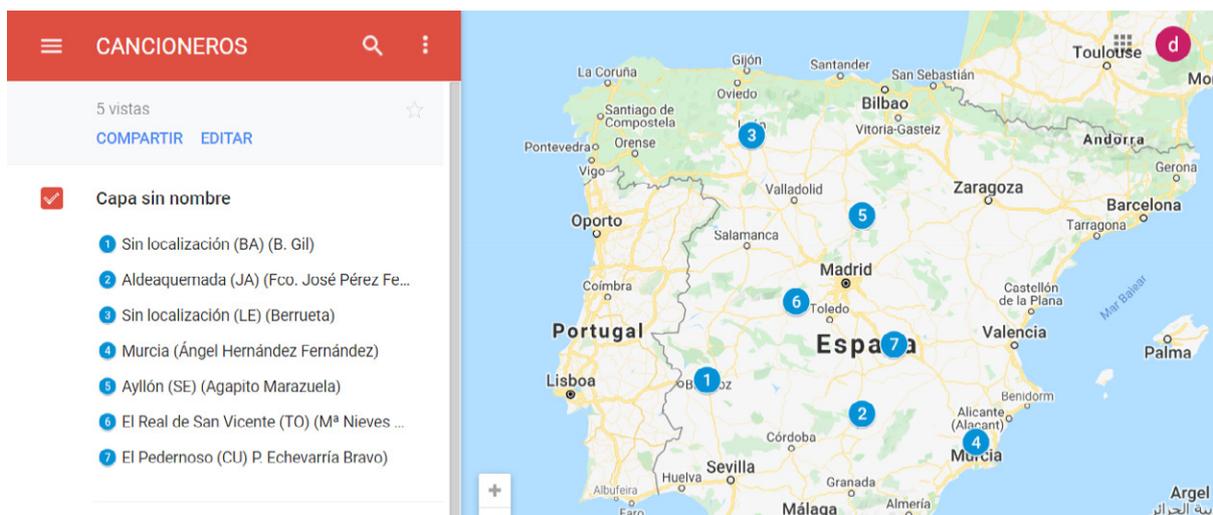
Bercimuel. Pero para rechazar los perros el trato con la loba el motivo es por tener a la borrega embabosada, baboseada, mascullada, alobadada, maltratada, embabiseada, babeada, es decir ni una coincidencia.

Episodio 11. Por último, respecto al despiece de la loba siguen las coincidencias –más o menos extensas y explicadas- aunque son dignos de resaltar algunos términos como los siguientes: el rabo para un boal en la versión de Esparragalejo, los güesos para silbatos para guarrear las cabras en la de Navalcán, las uñas pa cucharones para comer migas canas en la de Somosierra donde además pide «la carne para el salón para no desperdiciar nada», «un retal para piangos pa la criada» en la versión de Cerezo de Riotirón o el «jopo» (en lugar del rabo) para abanicar las damas en la versión de Sotillo de Rincón.

## Estudio en cancioneros

Además de los estudios hechos sobre Fondos Documentales diversos, queremos hacer este específico examen de los Cancioneros que contengan este romance y que estén a mi disposición. No todos ellos contienen este tema y tampoco todos aportan el texto completo que necesitamos. Por ello –siguiendo una metodología igual a la empleada hasta ahora- hemos elegido las versiones siguientes: una extremeña del Cancionero Popular de Extremadura de B. Gil, otra de Aldeaquemada (Jaén), otra leonesa del cancionero de Mariano D. Berrueta, una más de un cancionero murciano, otra de Ayllón y otras localizaciones en el cancionero de Agapito Marazuela, la de El Real de San Vicente en Toledo y una de las que aparecen en el Cancionero Musical Manchego de Pedro Echevarría Bravo.

MAPA 3. Situación de las poblaciones de las versiones tomadas de Cancioneros. Elaboración propia



Por puro azar estas versiones aparecen disseminadas por buena parte de la geografía peninsular, sin buscar criterios de vías pecuarias, ni fechas de antigüedad. Aun así es evidente que

remotamente guardan relación con el sistema de dispersión que venimos analizando aunque dada la variedad de fechas de recogida pueden haberse conocido por vías secundarias.

TABLA 5. Recoge, entre otros, los datos referentes a las versiones encontradas en los cancioneros. Elaboración propia

Localización (Provincia)	Hemistiquios de que consta	Fecha de publicación	Fuente donde se halla	Anotaciones/ Hecho etnográfico
Sin localizar (Badajoz)	48	1931	Bonifacio Gil Cancionero popular de Extremadura <sup>1</sup>	Se repiten siempre los hemistiquios. No queda claro si es Santiago de Carbajo que, por diversos Cordeles se une en Membrió a la C.R. de Gata y en Salamanca ya entronca con todas las otras Vías.
Aldeaquemada (Jaén)	38	2015	Fco. José Pérez Fernández Cancionero popular de Aldeaquemada <sup>2</sup>	Con el título de La Loba Vieja. C.R. de Los Serranos. Lugar de pastores y tierra de lobos. Usada en esquilaes y faenas agrícolas.
Sin localizar (León)	64	1941	Mariano D. Berrueta Del folklore leonés <sup>3</sup>	Pelea por la originalidad leonesa del romance. Cualquiera que fuere su localización tendría relación con la C.R. Leonesa o C.R. Vizana.
Murcia	37	2010	Ángel Hernández Fernández Romancero murciano de Tradición Oral <sup>4</sup>	Queda enlazada con la meseta y sus otras vías pecuarias a través de la Cañada de Los Serranos.
Ayllón, Arcones, Vega de Santa María (Segovia)	95	1981	Agapito Marazuela. Cancionero de Castilla <sup>5</sup>	Ayllón se incorpora directamente a la C.R. Soriana Occidental. Ayllón fue sede de una de las dos reuniones anuales del Concejo de la Mesta.
El Real de San Vicente (Toledo)	31	1982	M <sup>a</sup> Nieves Beltrán Miñana. Folklore toledano. Canciones y danzas <sup>6</sup>	Tiene acceso a la C.R. Leonesa Oriental por Navamorcuende. Pastores y labradores en siembra y siega.
El Pedernoso (Cuenca)	44	1984	Pedro Echevarría Bravo Cancionero Musical Manchego <sup>7</sup>	Tenemos dos versiones de las cuales solo ésta trae el texto completo. Siguiendo una vereda que lleva por Las Pedroñeras, accede a la C.R. de los Chorros que atraviesa Cuenca de suroeste a noreste.

1 Gil García, Bonifacio. *Cancionero popular de Extremadura*. Tomo I. Centro de Estudios Extremeños. 1931.

2 Pérez Fernández, Fco. José. Obra ya citada.

3 Berrueta, Mariano D. Obra ya citada

4 Hernández Fernández, Ángel. *Romancero Murciano de Tradición Oral. Etnografía y aplicaciones didácticas*. 2010.

5 Marazuela Albornos, Agapito. *Cancionero de Castilla*. Delegación de Cultura de la Diputación de Madrid. 1981.

6 Beltrán Miñana, M<sup>a</sup> Nieves. Obra ya citada.

7 Echevarría Bravo, Pedro. *Cancionero musical manchego*. Excma. Diputación Provincial de Ciudad Real. 1984.

Se practicó el mismo tipo de tratamiento a los datos, que se presentan de igual forma:

**TABLA 6. Número de coincidencias entre las versiones pertenecientes a los cancioneros. Elaboración propia**

	Sin localizar (Badajoz)	Aldeaquemada (Jaén)	Sin localizar (León)	Murcia	Ayllón (Segovia)	El Real de San Vicente (Toledo)	El Pedernoso (Cuenca)
Sin localizar (Badajoz)	X	5	10	6	9	4	7
Aldeaquemada (Jaén)		X	9	14	14	3	9
Sin localizar (León)			X	10	14	5	10
Murcia				X	16	6	9
Ayllón (Segovia)					X	7	11
El Real de San Vicente (Toledo)						X	5
El Pedernoso (Cuenca)							X

Sin localizar (B. Gil)	41 coincidencias	Ratio 6,8
Aldeaquemada (JA)	54 coincidencias	Ratio 9
Sin localizar (Berrueta)	58 coincidencias	Ratio 9,7
Murcia	61 coincidencias	Ratio 10,2
Ayllón (SE)	71 coincidencias	Ratio 11,8
El Real de San Vicente (TO)	30 coincidencias	Ratio 5
El Pedernoso (CU)	51 coincidencias	Ratio 8,5
Ratio media 8,7		

Vemos que aquí son menos y pocas las coincidencias y solo destacaría que, por abajo, son mínimas las coincidencias de la versión toledana de El Real de San Vicente con casi todas. Con un máximo de coincidencias destacan Murcia con Ayllón. Casi todas tienen una baja ratio de coincidencias con las demás salvo Murcia y Ayllón.

Marcaremos las diferencias más llamativas. Por ejemplo B. Gil comienza con «Sentadito a la sombra de un barranco» y la de Toledo «Serena estaba la noche...». La versión de Berrueta es

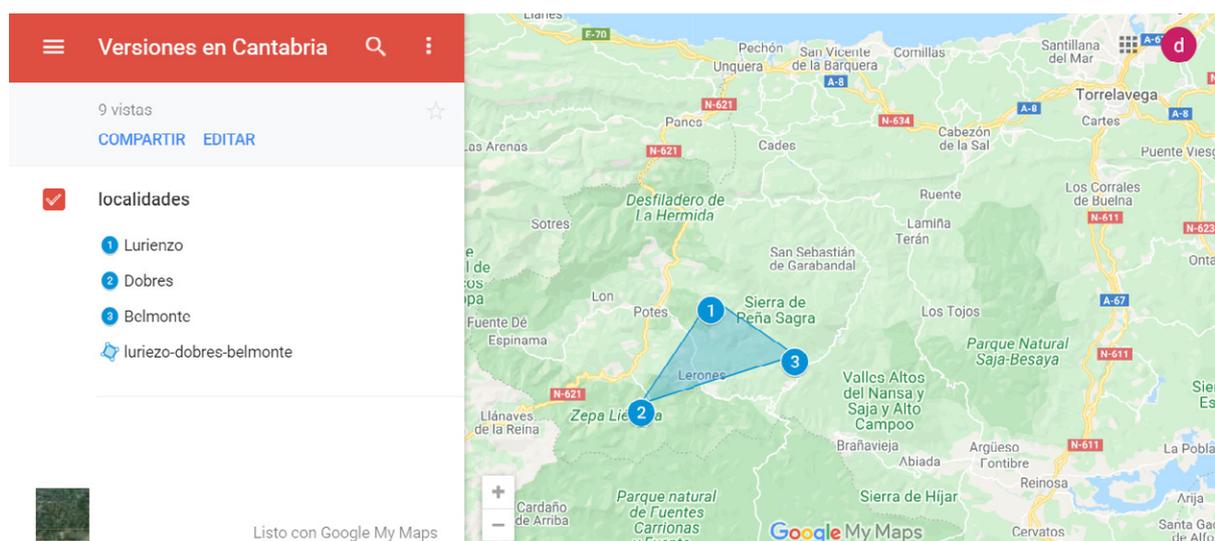
la única –que recuerde– que nombra «un caldero de calostros y leche migada» como premio a los perros. Esta misma hace la mayor descripción del desguace de la loba de cuantas hemos conocido. También la versión de Agapito Marazuela contiene la única alusión a premiar a los perros «amamantándolos de la teta de una cabra». Finalmente en la versión de El Real de San Vicente, que responde solo a los primeros 13 ítems, el pastorcillo llora en su cabaña, añora a la cordera, pero no manda perseguir a la loba; acaba como empezó: «Serena estaba la

noche, clara estaba la mañana». La versión de Aldeaquemada se titula La loba Vieja. La mitad de ellas llevan el episodio de la descripción del cielo y la luna. También la mitad de ellas llevan inserto, en uno u otro lugar, un episodio de diálogo del pastor con la loba. La versión de El Pedernoso es la única que tiene algo parecido a un estribillo. En general todas estas versiones aportan una descripción larga y detallada del despiece de la anatomía de la loba.

## Estudio de tres versiones cántabras y unas notas sobre versiones madrileñas

En Cantabria hay tres versiones en las que nos hemos fijado porque tienen unas circunstancias especiales. Las tres están recogidas en Pan-Hispanic Ballard Project en el mismo año (1933) y están localizadas en tres poblaciones muy próximas. Las distancias de estos municipios (con referencia alrededor de Potes) son de 30 km entre Lurienzo (del municipio de Cabezón de Liébana) y Dobres (municipio de Vega de Liébana), 40 km entre Lurienzo y Belmonte (municipio de Polaciones) y 57 km entre Dobres y Belmonte.

MAPA 4. Situación de las localizaciones del romance en Cantabria. Elaboración propia



Nos llama la atención el hecho de que no concuerda con las apreciaciones de Ramón Menéndez Pidal (que eran de unos pocos años antes) de que los territorios que estaban fuera del ámbito de la trashumancia no habían recibido este romance. Se supone que todas ellas tenían con-

tacto con itinerarios de la Cañada Real Leonesa. Pero haremos los oportunos comentarios en las conclusiones finales.

La metodología comparativa que se ha empleado es la misma que en los grupos anteriores.

**TABLA 7.** Recoge, entre otros, los datos referentes a los criterios a, b y c por los que se incluyen en este estudio. Elaboración propia

Localización (Provincia)	Hemistiquios de que consta	Fecha de recogida	Fuente donde se halla	Cañada a que pertenece	Hecho etno-gráfico
Luriezo (CT)	38	1933	Pan-Hispanic	Leonesa	Trastermitancia
Dobres (CT)	36	1933	Pan-Hispanic	Leonesa	Trastermitancia
Belmonte (CT)	34	1933	Pan-Hispanic	Leonesa	Trastermitancia

Episodio 1. En todas aparece el pastor remendando la zamarra y no pintando su cayada.

Episodio 2. Ninguna menciona el pasaje del estado del cielo y la Luna.

Episodio 3. Es bastante uniforme en las tres.

Episodio 4. En todas es novedoso el hecho de acercarse al redil para «echar la caza», «a quien toca la cazada», «hacer la caza». Esto no aparece en ninguna otra versión lo cual las uniforma e individualiza de las demás.

Episodio 5. Aunque la descripción de la genealogía de la cordera robada es similar, no coinciden la forma de acercarse ni la descripción del animal llevado que en alguna ni se nombra.

Episodio 6. Ninguna menciona el pasaje del destino que iba a tener la cordera robada.

Episodio 7. En cuanto a la perra del pastor es llamada Guardiania aunque en la versión de Dobres aparece como «Guardiana» (creemos que pueda ser un error de escritura en la fuente). Pero hay que resaltar que esta misma versión hay tan solo otro perro al que se llama Oliveros, siendo la única que conozcamos en que ocurre.

Episodio 8. En estas versiones el pastor pide a los perros que o me «traéis», «pescáis» a la loba y tendréis 7 barreños, calderos de suero, leche o cuajada como premio, o castigo con la cayada en todas ellas.

Episodio 9. La loba es perseguida 7 leguas en todas las versiones pero por «colladas», «altas montañas» o nada y al final cogen a la loba cansada.

Episodio 10. Es aproximadamente similar en todas ellas.

Episodio 11. Todas describen el destino de los despojos de la loba; la versión de Lurienzo emplea diminutivos (patitas, ojitos, rabito) y el uso es llamativo: «volver a la majada», «ver las montañas», «espanantar moscas», «chupar (el rabo) los mozos por la mañana».

Como se ha reseñado ninguna cuenta con extras que haya en otras versiones.

Quiero resaltar como rara, la diferencia de localizaciones en la persecución, dada su proximidad y homogeneidad orográfica del terreno.

Las coincidencias de Lurienzo son 13 con Dobres y 16 con Belmonte. Las de Dobres son de 13 con Lurienzo y 14 con Belmonte. Finalmente Belmonte coincide en 16 con Lurienzo y en 14 con Dobres. Por tanto son relativamente elevadas y uniformes. Las coincidencias totales

para calcular la ratio son: Lurienzo 29, Dobres 27 y Belmonte 30. Ratios: Lurienzo 14,5, Dobres 13,5 y Belmonte 15 y la ratio media 14,3. Estos datos igualmente los comentaremos en las conclusiones finales.

En cuanto a las versiones madrileñas queremos resaltar una curiosidad que las hace únicas. Efectivamente en 3 de ellas son las que en el hemistiquio 11 (Los Santos de la Humosa-cañada Soriana Occidental), en el 15 (Valdeavero-cañada Soriana Occidental) o en el 17 (Navarredonda-cañada Segoviana) mencionan que los perros corrieron siete leguas a la loba «por los montes de Granada». Recuérdese que el resto de versiones citan variedad de accidentes geo-

gráficos por los que se persigue a la loba que ha robado la cordera, pero ninguno más centra su denominación en ningún lugar concreto como Granada; además es extraño y poco probable que esas localidades se acuerden de lugar tan desviado de las actividades pastoriles relacionado con la trashumancia. En todo lo demás las tres versiones tienen las coincidencias o desavenencias normales y estudiadas en muchos de los casos. Para este caso no se puede argumentar la coincidencia de fechas de recogida pues la versión de Los Santos de la Humosa es de García Matos en 1951 y las de Navarredonda y Valdeavero –ambas recogidas por José M. Fraile Gil- son de 1994 y 2007 respectivamente.

**TABLA 8. Datos de las 3 versiones especiales de la provincia de Madrid. Elaboración propia**

Localización (Provincia)	Hemistiquios de que consta	Fecha de recogida	Fuente donde se halla	Cañada a que pertenece/ Hecho etnográfico
Los Santos de la Humosa (MD)	38	1951	Pan-Hispanic	Enclavado en cañada Galiana más adelante Soriana Occidental. Rutas medioambientales por cordeles y veredas de este trazado.
Valdeavero (MD)	48	2005	Pan-Hispanic	Por colada del camino real de Alcalá hasta Alcalá de Henares a la Galiana y luego Soriana Occidental
Navarredonda (MD)	46	1994	Pan-Hispanic	Por coladas a través de Garganta de los Montes accede a Segoviana.

Cuando la citada y extensa versión de Canales de la Sierra (en el grupo de las que están en la cañada Soriana y cuyo texto aparece en Riojarchivo) remite a versiones madrileñas, conquenses o guadalajareñas para explicar precedentes del extrañísimo final que tiene, donde acaba con un villancico, hemos encontrado una en Fuentidueña de Tajo que acaba con «Ande, ande, ande la marimorena, ande, ande, ande que es la Nochebuena» y otra en Valdeavero (Pan-Hispanic Ballad Project) donde se añade como nota al pie que se canta el estribillo «A Belén camina la Virgen María y a San José lle-

va en su compañía» detrás de los versos pares. Pero estas leves referencias no tienen nada que ver con el excesivo verbo añadido en el tal villancico de Canales de la Sierra.

### Estudio de las versiones aragonesas

Añadimos este pequeño relato de aquellas versiones que encuentra Julio Alvar, fuera del ámbito meseteño y extremeño, en Aragón. Lo hacemos como aclaración a las primeras indicaciones que hiciera Menéndez Pidal sobre la inexistencia de versiones fuera del ámbito de

las Cañadas Tradicionales, aunque posteriormente rectificara al conocerse su extensión pasado el tiempo.

En Sabiñánigo (Huesca) cita el Romance de La loba colorada indicando que parece una versión que vino de La Mancha. Esta es la que nombra «hincando las alcajatas», igual que la versión de La Roda (Albacete) coincidiendo además en que la loba da 3 vueltas al corral pero distinguiéndose en todo lo demás.

En Sallent de Gállego (Teruel) recoge otra versión del Romance de la loba parda que es muy parecida a la de Menéndez Pidal.

En Terriente (Teruel) se encuentra el romance, otra vez llamado de La loba colorada. Tiene la misma estructura básica que el clásico de Menéndez Pidal, pero empleando otros términos léxicos.

Por último en Alagón (Zaragoza) sitúa el romance, esta vez llamado de La lobita patituerta. Aquí la novedad es que las 7 leguas de la persecución son barbechadas, especificando unas con 4 surcos y otras con 3. Tiene la misma estructura clásica y cambios de términos en el vocabulario empleado.

### **Unas pocas anotaciones sobre las versiones de Corpus de Literatura Oral**

Se hace un comentario aparte para este grupo de versiones porque casi todas están en un ámbito territorial que no se ha estudiado en el presente trabajo (provincias de Ciudad Real, Jaén, Ávila), proceden de un mismo fondo documental, las fechas de registro son más recientes (todas de los años 80 del pasado siglo en adelante) y son muy «similares» musicalmente ya que las melodías que se pueden escuchar son cantadas por personas mayores que casi recitan, ayudándose de canturreos muy indefinidos y hasta parecidos, con una entonación muy «sui génesis».

Las versiones de Navalpino (CR), Alcaudete (JA), Cerralbo (SA), son las mismas que la de Malpartida; las de Brazatortas (CR) y Santiago-Pontones (JA) casi las mismas que esa clásica.

La versión de Corral de Calatrava (CR) también menciona a Granada pero como origen de los perros y no como lugar de la persecución; pero en general es bastante diferente. La de Arroba de los Montes (CR) también es muy distinta. La de Alcoba (CR) es diferente. Las de Serranillos (AV) y Miguelturra (CR) son muy cortas y diferentes. Una versión de Jamilena (JA) aparece truncada en el hemistiquio 12.

### **Estudio literario y musical de algunas versiones grabadas**

Al abordar el estudio pormenorizado y comparado de las distintas versiones hemos encontrado algunas consideraciones generales sobre el texto del romance, sobre datos genéricos comunes en muchas de ellas.

Los romances como este de La loba parda son considerados, tanto en el aspecto literario como en el musical, obras narrativas; en este caso es de temática pastoril. La métrica literaria del texto es la estrofa típica del romance con una serie indeterminada -según las versiones- de versos octosílabos sin rima los impares y con rima los pares aunque pueda ser en consonante o asonante; en la versión de Menéndez Pidal expuesta, hay un par de excepciones de versos (11 y 17) que deberían ir rimados y no lo hacen y otro par (8 y 9) que no son octosílabos pero sí cuentan a efectos métricos al acabar en palabra aguda; para conseguir que no falte la rima se repiten, en algunas versiones, ciertas palabras en los finales de verso.

Es destacable la prosopopeya empleada al hacer hablar a los seres irracionales (perros, loba) con los racionales (pastor), discutiendo y mostrando sentimientos impropios de aquellos. Esto, que es más bien propio de los cuentos fantásticos, aparece en esta historia-romance.

Destacable es también la repetición del número 7 en diversos pasajes del romance. Aparece en casi todas las versiones y en varios episodios: las vueltas que se dan al redil, el número de lobos y de perros, el número de raciones que el pastor ofrece a los perros, las leguas de distancia que los perros persiguen a la loba. Habría que estudiar (que no es objetivo de este artículo) la persistencia y el motivo de la aparición de este número mágico en el romance; el número 7 es mágico por ser la combinación del 3, número sagrado (símbolo de la perfección, tres personas divinas) y del terrenal 4 (cuatro elementos clásicos componentes del universo, cuatro puntos cardinales) estableciendo un puente entre cielo y tierra sumando 7 (siete días de la semana, siete fases de la Luna, siete planetas, siete esferas celestes,..).

El texto del episodio final, el de la descripción del destino de los despojos de la loba, nos aporta un interesante documento etnográfico al indicarnos cómo es utilizado (en unas versiones con mayor extensión que en otras) cualquier material natural en la vida y actividad cotidiana de, al menos, los pastores; desde prendas y utensilios básicos como zamarras, zurroneas, correas o tenedores hasta otros más sofisticados como abanicos, badajos de campanas o cuerdas para vihuelas.

Se da un estilo mixto que mezcla la narración con el diálogo. En este caso el narrador cuenta los hechos en primera persona y los diálogos se establecen entre pastor y lobos, entre pastor y perros o entre perros y loba.

**TABLA 9. Detalles acerca de algunas versiones grabadas**

INTÉRPRETE Fecha grabación ( ) Fecha original - -	INSTRUMENTACIÓN	TÍTULO	ESTILO MELODÍA/ ESTRUCTURA	USO/ INTERPRETACION
Yesca <sup>1</sup> ( ) -1903- Versión de Olmeda de Cerezo de Río Tirón.	A capella	La loba parda	Modo de MI Estructura simple: A-B Un inciso melódico	Esquileos
J. Javier Tejada <sup>2</sup> (2014) -1949- Versión La Roda. Recopilación Echeverría Bravo.	Rabel	La loba parda	Modo de DO Estructura simple: A-B Un inciso melódico	
Joaquín Díaz <sup>3</sup> (1972) (casi versión Menéndez Pidal).	Guitarras	La loba parda	Modo Mayor Tonal Estructura simple: A-B-B, A-B-B-B, A-B	En realidad es creada sobre el texto del romance.
Raíces <sup>4</sup> (1979).	Guitarras, tambor, laúd	Romance de La loba parda	Modo de MI Cromatizado Estructura simple: A-B	¿Similar a fandango castellano?
Nuevo Mester de Juglaría <sup>5</sup> (1980) -1985- Santa María del Páramo.	Rabel, Flauta de pico, Guitarra, Bandurria, tambor.	Romance de La loba parda	Modo de DO Estructura simple: A-A	

Francesco di Cristofaro <sup>6</sup> -1995- Porto de Sanabria.	Rabel, tambor, sonajas	La loba parda	Modo de Do Estructura simple: A-B-B	
Candeal <sup>7</sup> (1997) -1980- Versión de Toro.	Flauta, tamboril, tejoletas.	Romance de la loba vieja (original).	Modo de LA Cromatizado Estructura simple: A-B-C Tres incisos melódicos	Diálogo amopastor como introducción
Jaraíz <sup>8</sup> (2006) -1995- Versión de Estremera de Tajo.	Rabel, cencerros	Romance de La loba parda	Modo de LA Estructura simple: A-A-B-B	
Jaras de Alcor <sup>9</sup> (2014) -1993- Villamanrique de Tajo.	Zambomba, hierros	La loba parda	Modo de LA Estructura simple: A-B-C	
Yedra <sup>10</sup> (2014) Versión de Sotillo del Rincón (SO).	Guitarra, laúdes, percusión	Romance de La loba parda	Modo Mayor Tonal Estructura simple: A-B-B	Extensa introducción instrumental. Similar a Seguidilla manchega?
Paulo Preto <sup>11</sup> (2006) -1969- Miranda do Douro.	Zanfona	Romance de la loba parda	Modo de DO Estructura simple: A-B-B	En portugués.

1 [https://www.youtube.com/watch?v=EYED71Nn\\_yA](https://www.youtube.com/watch?v=EYED71Nn_yA)

2 <https://www.youtube.com/watch?v=n7QbrnmS6eQ>

3 <https://www.youtube.com/watch?v=dgfmCQpvTXE>

4 <https://www.youtube.com/watch?v=z6U3NqsnPtw>

5 <https://www.youtube.com/watch?v=CYOJYtlabbA>

6 <https://www.youtube.com/watch?v=xp117yEviNs>

7 <https://www.youtube.com/watch?v=uW3smSYRiZE>

8 <https://www.youtube.com/watch?v=qlLGNOq8qJs>

9 [https://www.youtube.com/watch?v=\\_VQUPRiW2Cc](https://www.youtube.com/watch?v=_VQUPRiW2Cc)

10 <https://www.youtube.com/watch?v=EtQ YYSgKaY>

11 <https://www.youtube.com/watch?v=C8o7eyqAIGQ>

Los modelos melódicos de las versiones encontradas en algunas fuentes mencionadas (Corpus, Fonoteca FJD y Riojarchivo) y que disponen de documentos sonoros, vienen a ser muy uniformes, caracterizándose por canturreos monocordes muy indefinidos y hasta parecidos, pero todas distintas.

En cuanto al análisis musical<sup>26</sup> de las versiones colgadas en Internet y seleccionadas aleatoriamente, se puede decir que no hay ninguna

26 Debo declarar ahora la inestimable colaboración de mi excompañero en Valdequemao Folk, José Ignacio de la Peña Gómez, profesional y gran músico, que me ha pasado el análisis musical de las versiones trabajadas, algo que nunca podría haber hecho un profano en conocimientos musicales como es el autor del trabajo.

melodía igual a otra: se detectan tanto variaciones rítmicas como melódicas, de acentuación o de carácter tonal-modal. No solo son distintas las que se basan en los sistemas modales, más propios en las interpretaciones con rabel, zanfona o zambomba; también son distintas las versiones que utilizan melodías tonales. Incluso existen versiones cuya música se aparta mucho del aire romanesco: la del grupo Raíces tiene aires de fandango castellano, la de Yedra de seguidilla manchega y la de Joaquín Díaz, aunque pretendidamente «romanceada», se debe a una bellísima creación propia. La variedad de instrumentos empleados ya viene incluida en la tabla. A mayor simplicidad de instrumentación, comparándola con la fecha de recopilación, podemos inclinar su origen como más ancestral o más elaborado.

Al respecto de los cambios tan llamativos en las melodías de este romance dice Miguel Manzano, hablando en términos generales: «En la música de tradición oral es la memoria de los intérpretes el soporte principal y casi siempre el único del repertorio cantado. Y es también la memoria y su activación durante el acto de cantar el fundamento de la interpretación y de la creatividad que unas veces funciona reproduciendo fielmente lo escuchado y aprendido, otras introduciendo variaciones en una forma reflexiva o espontánea y en otras ocasiones cambiando los rasgos definitorios de un determinado tipo melódico y convirtiéndolo en otro totalmente diferente. En el caso de los romances la memoria musical no funciona solidariamente con el texto, sino independiente de él, como lo demuestran dos hechos muy frecuentes. Primero: un mismo texto de romance se canta con diferentes melodías entre las que no hay parentesco melódico alguno. Segundo: una misma fórmula melódica se aplica a diferentes temas narrativos entre los que tampoco hay parentesco literario»<sup>27</sup>.

27 MANZANO, Miguel. La música de los romances tradicionales: metodología de análisis y reducción a tipos y estilos. Conferencia en el curso «Poesía popular y literatura». Aguadulce (Almería). 1993.

Siguiendo criterios de Crivillé y Bargalló y fundamentalmente de Miguel Manzano para clasificar a los romances en general, pero con adaptaciones para aplicarlas a las distintas versiones de nuestro caso, clasificaremos a continuación los ejemplos analizados.

Respecto al estilo melódico encontramos algunas que entrarían bajo el epígrafe de estilo narrativo severo donde la fórmula melódica es un mero soporte para una recitación musicalizada del texto narrativo duplicando la melodía vocal (serían las de Yesca, J. Javier Tejada, Francesco de Cristofaro, Jaraíz y Paulo Preto); otras serían de estilo narrativo melódico con musicalidad más desarrollada y aportando equilibrio entre el texto y las melodías (las de Jaras de Alcor, Nuevo Mester de Juglaría o Candéal); de estilo narrativo-lírico la de Joaquín Díaz y el resto, por sus circunstancias especiales, irían como estilo de tonadilla vulgar (las de Raíces y Yedra). Aproximadamente coinciden con los análisis modales, modales cromatizadas o tonales indicadas en la tabla 9.

Respecto a la estructura de desarrollo melódico encontramos también alguna variedad como las estructuras simples tipo AB (como en Yesca, J. Javier Tejada, Raíces), tipo AA (Nuevo Mester de Juglaría), tipo ABB (Francesco de Cristofaro, Yedra, Paulo Preto), tipo ABC (Candéal, Jaras de Alcor), tipo AA BB (Jaraíz) o tipo más complejo como ABB ABBB AB (Joaquín Díaz).

## Explicaciones finales y conclusiones

1. La distribución de casi todas las versiones –tanto las estudiadas como las consultadas y no incluidas– se reparte fundamentalmente por el área correspondiente a las regiones relacionadas con el fenómeno de la trashumancia. Solo unas pocas están fuera de esas zonas y de los ejes estudiados y siempre se podrá encontrar alguna explicación para su procedencia. Por tanto sí se puede comprobar (bajo el cumplimiento de los

criterios asignados) que la difusión ha tenido relación con la actividad de la trashumancia.

2. Sin embargo no es posible establecer demasiadas similitudes entre unas y otras versiones para decidir secuencias y patrones de transmisión. Los análisis no pueden concluir cuáles versiones han podido derivar en otras concretas, ni a través de qué determinada vía pecuaria. Como se observa en los datos de las distintas tablas es casi imposible establecer un patrón de variantes atribuibles a diferentes zonas geográficas o ejes de transmisión. Analizadas las coincidencias de los criterios estudiados en las tablas no se observa una similitud completa.

3. Lo que sí está claro es que hay numerosas variaciones (casi siempre de detalle y no de fondo) de unas a otras. Pueden ser debidas a olvidos de los textos originales y posterior reconstrucción con aportaciones personales para concluir la historia contada. O quizá al afán de cambiar ciertos términos por otros con significados y connotaciones más locales.

4. Para las diferentes melodías con que se cantan las diferentes versiones, es imposible establecer cómo ni en cual momento se cambiaron y/o adaptaron. Cuanto más viejo es un romance, mayor variedad hay en las fórmulas melódicas con que se canta, hablando en términos generales. Y al contrario, la unicidad de la fórmula melódica para un mismo texto narrativo es un indicio casi seguro de que el texto es reciente.

5. Creemos tener una explicación para algunos de los cambios producidos entre unas y otras versiones. Sin entrar de nuevo en cual pudo ser la original, suponemos que algunas variaciones se deben a errores de percepción, por similitudes fonéticas, al escuchar/aprender el romance y luego al reproducirlo. Así pues, cuan-

do la versión de Santa María del Páramo dice «estando un pastor en vela», la de Cuevas del Valle repite «estando un pastor en Neila»; cuando una se refiere a que los colmillos de la loba «cortan como navajas» la otra lo cambia por «cortan como una vaca»; en el pasaje del diálogo entre el pastor y la loba donde la amenaza con que su perro de los hierros «te irá a sacar el alma» se convierte en «tira a sacar el alma»; cuando una dice que la borrega robada es «hija de la manituerta y nieta de la maniblanca» la otra dice «ni hija de la manituerta ni hija de la maniblanca»; a la versión de Cuevas del Valle le falta un verso del pasaje del desguace de la loba, lo que se debería a olvido involuntario, ya que en todo lo demás son idénticas. Abundando más estos datos, aunque sin ánimo de exhaustividad, creemos ver que donde en muchas versiones se ofrecen «siete calderos de leche y otros tantos de cuajada» a los perros, en la versión cantada por Raíces vienen a ser «siete calderos de leche y otros siete de tajada» que no sabemos que significaría este cambio a no ser debido a error de percepción. Esta, y no otra, debe ser la razón del cambio de Trujillana por Trojillana, Torbillana, Truquillana, Torquillana, Trujillanda, Triburciana, etc así como en otras versiones que cambiaron a Sevillana y luego convirtieron a Guardiania, Guadiana, Godiana, etc. Cabría pensar también que algún pastor prefiriera llamar a los perros con nombres de los suyos propios como cuando les da el nombre de Oliveros, Rabón, Mejorana, etc. No me cabe duda que los parecidos fonéticos lleven a otro de los cambios observados: de Cayada (mayoritaria) a Gayada (versiones Somosierra, Brazatortas y cancionero murciano), a Gayata (versión Terriente), a Cayata (versión Berrande) y de esta a Alcayatas que aparece en algunas versiones (Sabiñánigo, venida de La Mancha; La Roda de Albacete) que no

tendrían ningún sentido (lo de las alcayatas) en un chozo de pastor de hace siglos.

6. Para el caso de los lugares por los que se persigue a la loba, las distintas descripciones nos parecen adaptaciones a la orografía particular de los lugares donde se canta el romance, convirtiendo las «altas montañas» o «sierras muy agrias» a «cotarritos», «cerros» o «colladas» y a «cañadas», «vegas muy llanas» o «barbechadas» según corresponda la versión a tierras más serranas o más llanas y cultivadas.

7. Si buscamos explicaciones a por qué en unas aparecen cosas que en otras no existen, consideramos que cuando hay diferencias en los episodios que faltan en unas respecto a otras se deben más a pérdidas de las sucesivas versiones por olvidos, que a añadidos en las nuevas por inspiración del relator. Aunque de todo habrá.

8. Respecto a la cantidad de variaciones o conservación de coincidencias hemos detectado, a través de las ratios medias de coincidencias que las versiones que han conservado mayores coincidencias son precisamente tres que fueron recogidas en la misma fecha y en lugares muy cercanos (ratio de 14,3). Para las versiones situadas sobre el trazado de la Cañada de la Vizana o Vía de la Plata la ratio media queda en 9,9 mientras que para las que hemos analizado en otras cañadas como la Segoviana/Soriana que abarca una extensión mayor, la ratio solo alcanza un valor de 8. Esto nos diría que las versiones consideradas más clásicas, situadas en el trazado de la Vizana, sufren menos divergencias, aguantando mejor las coincidencias, que otras a lo largo de otros lugares. Las mayores similitudes se deben a que las variaciones se refieren casi siempre al léxico y menos veces a los cambios en los episodios. Efectivamente, todo cambio en la existencia o no de

determinado episodio provoca mayores diferencias que un simple cambio de un término por otro. Por tanto parece más clara la hipótesis de que cuanto más cercanas y coetáneas sean las versiones, más parecidas son entre sí o lo que es lo mismo, han tenido menores ocasiones de variar, con las salvedades antes apuntadas como explicaciones de las variantes.

9. Los datos extraídos de la comparación de versiones encontradas en los cancioneros, nos aportan una ratio de coincidencias de 8,7; es pues bastante baja y comparable con la de las rutas Segoviana/Soriana (8). Habida cuenta de que estas versiones están particularmente separadas en un conjunto de vías pecuarias, la conclusión que seguiríamos es que afectando a mayor extensión territorial y a mayor diferencia temporal es lógica su baja tasa de parecidos. Las separaciones geográficas y temporales han contribuido a su diferenciación.

10. Para el caso de las tres versiones cántabras muy coincidentes que antes se apuntaron, la hipótesis se refuerza porque el fenómeno del traslado de ganados (que es mayoritariamente vacuno) que se realiza en la zona es más por trasterminancia que por trashumancia; este fenómeno implica el traslado de los ganados desde los valles hasta las montañas en la zona de los picos de alrededores de Potes, entre poblaciones cercanas de los valles de Liébana y conlleva menor movilidad y mezcla de personas de otras zonas.

11. En el artículo que habla de la versión de Los Barrios y otras gaditanas<sup>28</sup>, se dice que la trasmisión –como no podría dejar de ser así– también se manifiesta de otras formas, no solo por la trashuman-

28 Castro Buendía, Guillermo. El Romance de La loba parda y la Bulería corta de Jerez. Universidad de Murcia. 2012.

cia. En ese artículo se afirma que por la zona costera de Cádiz aparecen varias versiones que utilizaban los marineros para acompañarse en las faenas del mar, la fábrica de remos o el cosido de redes y que según una autora debieron llegar con emigrantes extremeños que bajaron en los siglos XVI y XVII a trabajar en las almadrabas gaditanas. Otra teoría sobre la dispersión afirma que puede ser debido a que el libro *Flor Nueva de Romances Viejos*, que contiene al romance, fue texto obligado de estudio para los maestros de la República y Misiones Pedagógicas que así lo trasladarían por todos los lugares, lejos de las rutas pastoriles que pudieran haber sido las primeras difusoras. De hecho los recopiladores de algunas versiones manifiestan que fueron oídas de personas que declararon conocerla desde la escuela donde la aprendieron, incluyéndose en este apartado las que proceden de los Concursos convocados y recogidas en el Fondo de Música Tradicional. En cambio no consideramos demasiado factible que el personaje del «ciego de los romances» músico y profesional de la transmisión fuera responsable como algunos han llegado a decir; porque este romance no sería corriente que lo llevara en su repertorio que solía ser de otro tipo más truculento, sentimental o de fama; y porque este fue un personaje aparecido mucho después de las primeras transmisiones de nuestro romance.

12. Hay varios casos singulares en estos recorridos de las cañadas Segoviana/Soriana. Está por una parte el de las coincidencias entre Villaverde y Pasaconsol (CU) y Navalpino (CR) que alcanzan a 21 de los 22 ítem posibles. No puede haber duda de que son la misma versión. Villaverde y Pasaconsol pertenece a la Cañada Conquense o Soriana, que alternativamente es llamada así en diferentes tramos; Navalpino accede a la Cañada Segoviana; ambas cañadas se unifican

a la altura de Brazatortas (CR) de donde también existe otra versión. Aunque recogidas en distintas fuentes (en Pan-Hispanic Ballad Project la de Villaverde y Pasaconsol, en Corpus de Literatura Oral la de Navalpino), son de fechas aproximadas: en 1984 la primera y en 1981 la segunda. Sin embargo no hay suerte con la melodía, pues mientras de la versión conquense hay testimonio grabado por el grupo Alajú, de la otra aparece el romance solo recitado por el informante y esto nos impide concluir si son o no la misma. Por el lado opuesto, el de las diferencias, están Bercimuel (SE) y Canales de la Sierra (RI) que solo coinciden en 2 ítem y es debido a las rarezas propias de cada versión pues si Bercimuel (SE/Pan-Hispanic/1905) comienza con: «*Las cabrillas ya van altas/ la luna va revelada; las ovejas de un cornudo/ no paran en la majada...*» la versión de Canales de la Sierra (La Rioja/Riojarchivo/2017) es la que tiene el episodio del mayoral y acaba en villancico. Extraña tanta diferencia después de tener una relación casi directa en las cañadas, pues Bercimuel parte de la Cañada Segoviana que se convierte en Burgalesa en los límites con La Rioja y Canales de la Sierra está en la Cañada de Santa Coloma o de Las Siete Villas que procede también de Burgos. También son llamativas en esta red las diferencias de la versión de El Real de San Vicente (TO/Cancionero/1982) debido a que a partir del robo de la borrega ya sigue totalmente distinta, sin persecución de la loba y con el pastor lamentándose en su cabaña. Salvo las coincidencias del primer ejemplo, todos los demás explican la ratio tan pobre de coincidencias entre las versiones de la zona de las cañadas Segoviana/Soriana estudiadas.

13. Un acercamiento en mayor profundidad a las versiones «aragonesas» recogidas por el citado Julio Alvar viene a decirnos, en palabras del autor, que

todas las versiones las recogió de boca de pastores, antiguos pastores o hijos/nietos de pastores o alguna de jornalero del campo; esta información viene a decir que la canción y los pastores van ligados y sabemos que los pastores trashumantes y las cañadas están asociados.

14. Acerca de las coincidencias entre las versiones de Malpartida de Plasencia y Porto de Sanabria podemos indicar que está documentada la trashumancia directa de ganados extremeños a Porto. Aún hoy en día siguen llegando a Porto ganados de Extremadura, tanto ovino como vacuno, desde Castuera, Campanario y Cabeza del Buey que, obligatoriamente habían de pasar por Malpartida de Plasencia<sup>29</sup>.

15. Las dos versiones gallegas que hemos situado sobre la vía de la Vizana son poco parecidas con las demás con que se las ha comparado. Ni siquiera son muy parecidas entre ellas. No sabemos encontrar ninguna explicación para estas diferencias. Esto nos permite afirmar que, si descontamos sus datos en el grupo de las versiones estudiadas sobre la cañada Vizana, la ratio recalculada sube desde 9,9 a 10,94 confirmando una de las explicaciones (conclusión nº 8) que antes se adelantaron.

**Diego Díaz Gragera**  
Catedrático de Física y Química. Jubilado

**José Ignacio de la Peña Gómez**  
(Colaborador analista musical)

Compositor. Director y Profesor de Armonía y Fundamentos de la Composición del C.O.M. «Esteban Sánchez» de Mérida

ExComponentes de VALDEQUEMAO FOLK

## BIBLIOGRAFÍA, WEBGRAFÍA

ALVAR, Julio *El romance de La loba parda en Aragón*. [https://antropologiaaragonesa.org/pdf/temas/2.09\\_EL\\_romance.pdf](https://antropologiaaragonesa.org/pdf/temas/2.09_EL_romance.pdf)

ANTONIO JOSÉ. *Colección de cantos populares burgaleses*. Unión Musical Española. Madrid. 1980.

CASTRO BUENDÍA, Guillermo. *El Romance de La loba parada y la Bulería corta de Jerez*. Universidad de Murcia. 2012.

BELTRÁN MIÑANA, M<sup>a</sup> Nieves. *Folklore toledano: canciones y danzas*. Diputación provincial de Toledo. 1982.

COMPONENTE HISTÓRICO DE LA TRASHUMANCIA EN EXTREMADURA. [https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/temas/politica-forestal/15\\_extremadura\\_04\\_tcm30-90203.pdf](https://www.mapa.gob.es/es/desarrollo-rural/temas/politica-forestal/15_extremadura_04_tcm30-90203.pdf)

DÍAZ VIANA, Luis. *Tres versiones sorianas del romance tradicional de La loba parda*. <http://www.cervantesvirtual.com/obra/tres-versiones-sorianas-del-romance-tradicional-de-la-loba-parda/>

DOMÍNGUEZ BERRUETA, Mariano. *Del cancionero leonés*. PROA. 1941.

GARCÍA-PLATA DE OSMA, Rafael. Artículo «La mi Nochegüena. Apuntes recogidos entre los jarales de Alcuéscar», en *Revista de Extremadura*. Año III. Núm. XXX. Diciembre. Cáceres. 1901.

GIL GARCÍA, Bonifacio. *Cancionero popular de Extremadura*. Tomo I. Centro de Estudios Extremeños. 1931.

HERNÁNDEZ FERNÁNDEZ, Ángel. *Romancero Murciano de Tradición Oral*. Etnografía y aplicaciones didácticas. 2010.

MENÉNDEZ PIDAL, Ramón. *Flor nueva de romances viejos*. Austral. 1976 (9ª edición).

MANZANO ALONSO, Miguel. *La música de los romances tradicionales: metodología de análisis y reducción a tipos y estilos*. Conferencia en el curso *Poesía popular y literatura*. Aguadulce (Almería). 1993.

MANZANO ALONSO, Miguel. *La Vía de la Plata como camino de intercambio de culturas musicales*. Comunicación al *Congreso Internacional sobre el Camino de Santiago/Vía de la Plata*. Zamora. 1992.

MARAZUELA ALBORNOS, Agapito. *Cancionero de Castilla*. Delegación de Cultura de la Diputación de Madrid. 1981.

OLMEDA, Federico. *Flok-lore de Castilla o Cancionero popular de Burgos*. Librería Editorial de María Auxiliadora. Sevilla. 1903.

PÉREZ FERNÁNDEZ, Fco. José. *Cancionero popular de Aldeaquemada. Folklore de las nuevas poblaciones de Sierra Morena*. Instituto de Estudios Giennenses. Diputación de Jaén. 2015.

VV. AA. Cuadernos de la Trashumancia nº 15. Extremadura. Web Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.

29 VV. AA. Cuadernos de la Trashumancia nº 15. Extremadura. Web Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación.

<https://depts.washington.edu/hisprom/optional/balladaction.php?igrh=0235>

<https://funjdiaz.net/fono1.php?t=la+loba+parda>

<https://corpusdeliteraturaoral.ujaen.es/>

<http://www.riojarchivo.com/>

[https://musicatradicional.eu/es/pieces?field\\_text\\_incipit\\_value=&title=la+loba+parda&field\\_melody\\_value=&genre=&loc=&source=All&field\\_language\\_tid=All&field\\_audiovisual\\_tid=All&field\\_musical\\_instruments\\_tid=All](https://musicatradicional.eu/es/pieces?field_text_incipit_value=&title=la+loba+parda&field_melody_value=&genre=&loc=&source=All&field_language_tid=All&field_audiovisual_tid=All&field_musical_instruments_tid=All)

[http://www.catalogo.fundacionramonmenendezpidal.org/index.php?id\\_category=37&controller=category](http://www.catalogo.fundacionramonmenendezpidal.org/index.php?id_category=37&controller=category)

[https://www.youtube.com/watch?v=EYED71Nn\\_yA](https://www.youtube.com/watch?v=EYED71Nn_yA)

<https://www.youtube.com/watch?v=n7QbrnmS6eQ>

<https://www.youtube.com/watch?v=dgfmCQpvTXE>

<https://www.youtube.com/watch?v=z6U3NqsnPtw>

<https://www.youtube.com/watch?v=CYOJYtlabbA>

<https://www.youtube.com/watch?v=xp1l7yEviNs>

<https://www.youtube.com/watch?v=uW3smSYRiZE>

<https://www.youtube.com/watch?v=qlLGNOq8qJs>

[https://www.youtube.com/watch?v=\\_VQUPRiW2Cc](https://www.youtube.com/watch?v=_VQUPRiW2Cc)

[https://www.youtube.com/watch?v=EtQ\\_YYsKaY](https://www.youtube.com/watch?v=EtQ_YYsKaY)

<https://www.youtube.com/watch?v=D-JRPwabObw>

# MOTIVOS DE LOS ESTILOS NEOGÓTICO Y NEOPLATERESCO (*LINENFOLD* Y *GRUTESCOS*) EN PUERTAS DE CASAS DE LAS PRIMERAS DÉCADAS DEL SIGLO XX EN BEMBIBRE Y VILLA OBISPO DE LAS REGUERAS (LEÓN)

Lorenzo Martínez Ángel

**L**as viviendas tradicionales son, evidentemente, un tema de gran interés etnográfico, tanto que aparece también en obras de temática variada, desde la literatura<sup>1</sup> hasta la misma teología<sup>2</sup>.

El patrimonio arquitectónico de nuestras villas y pueblos conserva ejemplos destacables, en no pocos casos en mal estado de conservación, tanto de los modos de construcción tradicionales como, en mucha menor medida, de viviendas que podríamos denominar, de modo general, burguesas.

El presente artículo (utilizando la metodología inductiva, es decir, yendo de lo particular a lo general<sup>3</sup>), se va a centrar en dos ejemplos de esta última tipología (con un claro contraste en sus formas con los modelos tradicionales<sup>4</sup>), de las primeras décadas del siglo xx, que muestran la pericia de ebanistas a la hora de reproducir modelos que, en el presente caso, reproducen elementos tomados del arte gótico y del arte renacentista-plateresco.

1 MIGUEL DELIBES, *Mis amigas las truchas*, Barcelona 1977, p. 171.

2 Por citar un ejemplo, no nos resistimos a mencionar un texto teológico que hace mención a las tiendas de campaña utilizadas por los cingaros:

TEXTO ORIGINAL LATINO	NUESTRA TRADUCCIÓN CASTELLANA
<p>Primae hominum habitationes fuerunt speluncae et cavernae: qui his in locis habitabant dicebantur et dicuntur <i>Trogloditae</i> [...]. Postea habitarunt in tentoriis (tiendas de campaña) ita dispositis, ut facile de uno in alium locum transferri possent: hujusmodi tentoriis usi sunt hebraei tempore peregrinationis per desertum, et in eorum memoriam festum <i>tabernaculorum</i> institutum fuit. Nostris temporibus, hujusmodi habitatione utuntur milites in bello, et tribus nomades, seu Beduini et etiam Hungari qui frequenter nostram visitant Hispaniam.</p>	<p><i>Los primeros lugares de habitación de los seres humanos fueron las cuevas y las cavernas: quienes en estos lugares habitaban eran y son llamados Trogloditas [...]. Posteriormente habitaron en tiendas (tiendas de campaña), dispuestas de modo que fácilmente pudieran ser trasladadas de un lugar a otro: de este modo los hebreos usaron de las tiendas en el tiempo de la travesía del desierto, y en su recuerdo fue instituida la fiesta de los tabernáculos. En nuestros tiempos, usan de este modo de habitación los militares en la guerra, y las tribus nómadas, o beduinos, y también los húngaros [cingaros] que frecuentemente visitan nuestra España</i></p>

(ISIDORO MÚGICA MÚGICA, *Cursus Scripturae Sacrae juxta regulas Ecclesiae ac S.S. Patrum*. I, Palentiae 1902, p. 279).

3 Recuérdese la definición de inducción que aparece en los *Tópicos* de Aristóteles (105a13): *Inducción es el método de las cosas en particular hacia las cosas en general* (Ἐπαγωγή ἡ ἀπὸ τῶν καθ' ἕκαστον ἐπὶ τὰ καθόλου ἔφοδος).

4 Pueden verse varias muestras tradicionales en ARTURO MARTÍN CRIADO, *La ornamentación en la arquitectura tradicional de la Ribera del Duero*, Ávila 2008, pp. 243-247.

El primero de los ejemplos se encuentra en la llamada *Casa del Notario*, de Bembibre. Si nos fijamos en la puerta fotografiada a continuación (imagen n.º. 1) nos encontramos con dos paneles centrales que muestran el típico motivo de *Linenfold* o pliegue de lino (imagen n.º. 2), surgido en la Baja Edad Media y que tuvo un gran desarrollo en el norte de Europa, en especial en Francia e Inglaterra (aparece no pocas veces, por ejemplo, en ambientaciones de películas y producciones televisiva británicas de época).



IMAGEN N.º. 1



IMAGEN N.º. 2

No resulta extraño que aparezca este motivo en una vivienda burguesa de comienzos del siglo xx, considerando que el panorama artístico de la centuria anterior, aunque lo normal es que se cumpla aquello que está inscrito en el Pabellón de la Secesión de Viena de que a cada época su arte («Der Zeit ihre Kunst»), es bien sabido que en el siglo xix se desarrollaron con fuerza los estilos inspirados en épocas pretéritas, como el neorrománico, el neogótico o el neorrenacentista.

También observamos tal impronta en el segundo ejemplo que vamos a analizar, conservado en una deteriorada puerta de una vivienda pequeñoburguesa (imagen n.º. 3) que manifiesta por sus características que fue utilizada en parte como comercio, y que se encuentra en la localidad de Villaobispo de las Regueras.



IMAGEN N.º. 3

En este caso, los motivos fueron tomados del arte renacentista: nos referimos a los grutescos. Tampoco extraña su uso en las primeras décadas de la pasada centuria; cabe recordar, por ejemplo, cómo en la película de 1985 titulada *Una habitación con vistas*, dirigida por James Ivory (basada en la novela homónima de E. M. Forster), ambientada a comienzos del siglo xx,

en los títulos de crédito y las cartelas de división entre las diversas partes de la misma se emplearon dibujos de grutescos.

Merece la pena destacar los dos mascarones de la parte superior de la puerta, de los cuales reproducimos uno en detalle (imagen n.º. 4) y las bichas de la parte inferior (imagen n.º. 5), bastante deterioradas.



IMAGEN N.º. 4



IMAGEN N.º. 5

En la ciudad de León, a la que se encuentra tan próxima el pueblo de Villaobispo de las Regueras, se conserva la espléndida fachada renacentista de San Marcos de León, famoso ejemplo de decoración plateresca con abundante uso del grutesco. Esto no significa, lógicamente, que exista una conexión entre ella y la puerta de madera que analizamos. Lo que sí hay en la capital de la provincia son algunos ejemplos de ebanistería de finales del siglo XIX y de las primeras décadas de la siguiente centuria en puertas o decoraciones cercanas a las mismas en una línea similar, de las que, a modo de ejemplo, reproducimos alguna muestra (imágenes n.º. 6- n.º. 7). Lo más peculiar del caso de Villaobispo de las Regueras es, en nuestra humilde opinión, su localización en un ámbito rural.



IMAGEN N.º. 6



IMAGEN N.º 7

Los casos de Bembibre y Villaobispo de las Regueras que hemos estudiado manifiestan un bello punto de fusión entre la artesanía y el arte<sup>5</sup>, y también que el patrimonio arquitectóni-

co de nuestros pueblos y villas conserva auténticas joyas culturales dignas de ser preservadas, lo cual entra en contraste con el olvido y mal estado de conservación que, en no pocos casos, padecen.

---

5 No es este el lugar para entrar en el debatido tema de los conceptos de belleza y arte (Umberto Eco, por ejemplo, reflexionó mucho al respecto; puede verse un resumen de su pensamiento sobre estas cuestiones en UMBERTO ECO, *A hombros de gigantes*, Barcelona 2018, pp. 33-61).

## ¿ESTAMOS ANTE UNA NUEVA FORMA DE IDOLATRÍA?

José Luis Rodríguez Plasencia

**E**l concepto idolatría –que se emplea para hacer referencia a la veneración o adoración de ídolos– se inició con el vocablo griego *eidōlōlatreía*, pasando luego al latín como *idololatrīa*, que más tarde derivó en el actual *idolatrīa* mediante la reducción de esos dos sonidos semejantes. Por el contrario, *latrīa* –del griego *latreia*–, adoración o culto que en sentido estricto sólo debe dirigirse u ofrecerse a Dios en exclusividad.



Divinidad alada. Foto del autor

El ídolo es la representación de una divinidad que, por ello, se convierte en objeto de culto; veneración que está prohibida en religiones como la islámica, la judaica y la católica, aunque en ésta última –como se verá– algunas manifestaciones de ese culto pueden hacer sospechar que ciertas personas, que se consideran cristianas, puedan estar cometiendo idolatría en cuanto se refiere a una excesiva devoción centrada únicamente en algún santo o santa en particular.

En el caso del judaísmo la prohibición de la idolatría se recoge claramente en la Biblia. «No tendrás dioses ajenos delante de mí. No te harás imagen, ni ninguna semejanza de lo que está arriba en el cielo, ni abajo en la tierra, ni en las aguas debajo de la tierra. No te inclinarás a ellos ni los honrarás». (Éxodo. 20:3-6). Pero aún así, en otras partes de la misma se dice que la idolatría continuó vigente entre el pueblo israelí, mencionando los casos de culto a Moloch, Astaroth, Baal y otros, sin olvidar que los antecesores directos de Abraham veneraban, en lugar de a lahveh, otros dioses en forma de ídolos.

Recuérdese que los semitas de la antigua Mesopotamia adoraban a las montañas, los manantiales, las acumulaciones pétreas o los árboles, entre los que se encontraba el tronco ritual de Asera, Astoret o Istar, la principal deidad femenina venerada en la primitiva Canaán, Fenicia o Siria, representada como un tronco de árbol sin ramas.

Por su parte, los antiguos egipcios centraban su religión principalmente en la veneración del sol y del Nilo, como fuentes de vida. Aunque también tenían un vasto número de animales

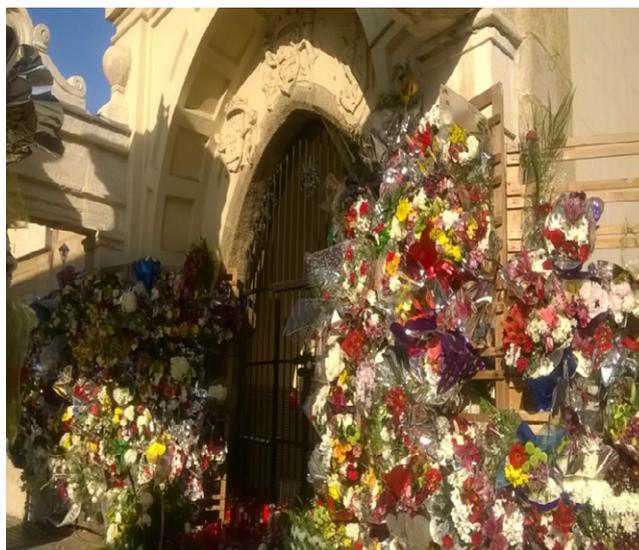
sagrados –el toro, la vaca, el gato, el mandril, el cocodrilo, etc.– a quienes rendían culto, algunos de los cuales eran representados con cuerpo humano y cabeza del animal en concreto.

En el cristianismo se dan dos concepciones diferentes respecto a la idolatría. Por un parte están los cristianos ortodoxos, que aceptan la iconografía religiosa, y por otra los protestantes fundamentalistas, que acusan a los ortodoxos de idólatras o de paganos. Diferencias que llegan incluso a plasmarse en la representación de Jesús en las cruces, pues mientras los católicos y ortodoxos –por ejemplo– incluyen la imagen del Crucificado, algunos grupos protestantes únicamente usan una cruz desprovista de imagen. Aunque –como se recoge en la *Wikipedia*, término *Idolatría*– «El comportamiento considerado idólatra o potencialmente idólatra puede incluir la creación de cualquier tipo de imagen de una deidad u otras figuras de importancia religiosa como profetas, santos y clérigos, la creación de imágenes de personas o animales cualesquiera, y el uso de símbolos religiosos o seculares». De ahí que –como puede leerse más adelante– el protestantismo suele criticar el uso que la Iglesia Católica hace «de imágenes para relacionarse con una serie de personas distintas a Dios». Veneraciones que en la teología católica se plasman en la dulía o veneración hacia los santos, que no es comparable con la latría o veneración a Dios y la hiperdulía o veneración a la Virgen María.

En la Iglesia Católica el llamado «culto a los santos» no se contrapone al culto de latría debido a Dios, porque según escribe Antonio Royo Marín –*Teología Moral para Seglares. I: Moral fundamental y especial*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos. pp. 277-286– el culto a los santos «no termina en ellos», sino en Dios mismo o «dicho en términos sencillos, se venera a los santos por lo que tienen de Dios, por la gracia de Dios presente en ellos». ¿Entonces qué es lo que me inclina a pensar que pueda haber cierto culto idólatrico al amparo del catolicismo apostólico en ciertos, llamémoslos fieles, cuando en éste no se adoran las imágenes en sí, puesto

que ello implicaría reconocer la divinidad de la imagen y, por tanto caer en idolatría, sino que se tienen como «espejo de lo divino que ayuda a la meditación y al rezo»? (*Wikipedia*).

Se puede decir que con ello no aludo a la iconoclastia –*eikonoklástēs*, rompedor de imágenes– del siglo VIII –que negaba el culto a las imágenes sagradas, las destruía y perseguía a cuantos las veneraban–, sino a quienes de una manera taxativa rompen con los preceptos de la Iglesia –tales como ir a misa, recibir los sacramentos, no cumplir algunos de los mandamientos o despotricar con locuciones interjectivas indicativas de desprecio como «Me cago en...»– y centran su –digamos– culto religioso en venerar únicamente la imagen de la virgen o del santo a quienes rinden pleitesía. Son personas que desde que se bautizaron, se confirmaron o contrajeron matrimonio religioso no han vuelto a pisar una iglesia si no es para algún acto social, llámese bautismo, funeral o boda, limitándose a cumplir con su presencia, no con sus rezos u oraciones. Y eso si acuden a la ceremonia religiosa.



Ofrenda floral en el Hornito. Foto del autor

Gerard Brenan –Al sur de Granada, pg. 8–, al hablar de Yegen, pueblo granadino donde se instaló en 1920, escribió entre otras cosas: «El carácter de abandono de nuestra aldea se mostraba, entre otras cosas, en su actitud hacia la religión. No la habían alcanzado, ni mucho menos, las doctrinas anticlericales que prevalecían en Almería, ni las socialistas de Granada, pero entendían la vida religiosa con un cierto descuido e indiferencia. Un considerable número de aldeanos jamás confesaba ni iba a misa; sin embargo, todo el mundo se adhería con entusiasmo a los distintos servicios y procesiones que se realizaban en honor a la Virgen». Por eso puede pensarse –según escribe Antonio Muñoz Molina – *Las dos culturas. Cuestiones de fe*, pag. 6. *Muy Interesante*, nº 407, abril 2015 que «el fervor religioso anula el razonamiento. Sobre todo el fervor religioso disfrazado».

Los testimonios que voy a mencionar a continuación me son conocidos de primera mano, por haber tenido trato directo con las personas en cuestión. El primero se refiere al culto que, en diciembre, Mérida ofrece a su patrona Santa Eulalia, que sufrió martirio en esta ciudad en tiempos de Diocleciano a la edad de trece años. Entre los numerosos eventos que se desarrollan en torno a su figura caben destacarse las multitudinarias procesiones y la no menos numerosa peregrinación –la *vía Martirium*, recreando el camino que hizo Eulalia– que los romeros realizan desde la ermita de Perales –en término de Arroyo de San Serván–, donde fue llevada por sus padres para evitar que la joven osara protestar contra la persecución ordenada por Diocleciano poniendo en riesgo su vida, hasta la ciudad –unos veinte kilómetros– donde sufriría martirio el año 304 de nuestra era. Muchos de esos peregrinos siguen acompañándola luego en la procesión que iniciándose en la basílica martirial se dirige a la concatedral de Santa María donde pernoctará la imagen hasta la mañana del día siguiente, que retornará nuevamente a su basílica, siempre acompañada de cofradías, hermandades e infinidad de fieles que no dejan de vitorearla y piroppearla con el consabido *guapa-guapa*.



Santa Eulalia. Foto del autor

Pues bien: Entre los aproximadamente 2000 peregrinos que llegan a la ermita de Perales en autobuses o coches particulares para volver luego andando a la ciudad conozco unos doce que no han vuelto a la Iglesia ni a participar en ninguno de los rituales religiosos más arriba señalados. Van a la peregrinación tal vez por tradición portando su bastón con un pañuelo rojo, una vela y una rama de romero como es preceptivo, hacen las 13 paradas que rememoran los trece martirios que según la tradición sufrió Eulalia, lanzan sus vivas y sus *guapa-guapa*, pero nada más. Y si acaso llegan a rumiar alguna plegaria es de la propia cosecha dirigiéndose a la imagen, no a la santidad que representa. Incluso he visto a viejos campesinos que montados en moto –al pasar frente al Hornito donde se dice que Eulalia sufrió sus penalidades– reducen la velocidad y se santiguan.

Otros casos por mí conocidos se relacionan con Nuestra Señora de La Bella, patrona de Lepe –en Huelva– cuyas festividad tiene lugar el 15 de agosto, celebración que se complementa con la de San Roque –patrón– el día siguiente.

La historia de esta imagen está relacionada con los frailes franciscanos que se habían establecido en el convento de San Francisco del Monte, ubicado en un cabezo próximo a la Torre del Catalán, una torre almenara construida –entre finales del siglo XVI y principios del XVII– siguiendo un plan de Felipe II para defender la costa andaluza de incursiones de los piratas berberiscos.



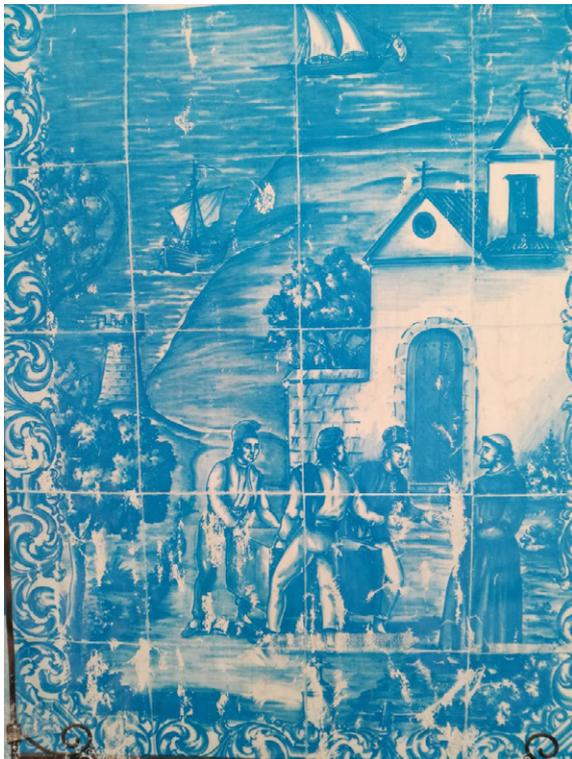
Virgen de La Bella. Foto del autor

Sobre la aparición de la imagen cuenta la leyenda que el 15 de agosto del año 1484, unos frailes franciscanos paseaban por la orilla del río Piedras, en las proximidades del puerto pesquero de El Terrón, cuando vieron cómo se acercaba una barca tripulada por tres marineros, que se acercaron a ellos con una caja de madera, pidiéndoles que se hicieran cargo de ella sin abrirla hasta que regresaran a recogerla. Los frailes aceptaron gustosos el encargo y volvieron al convento, donde permaneció guardada durante algunos años, hasta que un fraile curioso propuso abrir la misteriosa caja en presencia de la comunidad. Así se hizo y todos quedaron maravillados al ver la imagen que la

caja ocultaba. «¡Oh, qué bella! ¡Es como la del cielo!», dijeron. De ahí el título de Ntra. Sra. de la Bella, que hoy ostenta. Y desde entonces el nombre del convento –San Francisco del Monte– pasó a ser conocido como convento de Nuestra Señora de la Bella. Posteriormente, tras la Desamortización de Mendizábal –y tras un vano intento de llevarla al Monasterio de la Rábida– la imagen fue trasladada a la iglesia parroquial de Sto. Domingo de Guzmán, de Lepe, donde hoy se la venera. Una suposición que podría ser objeto de otro trabajo: ¿Y sería extraño relacionar la Bella con una divinidad venida del mar, acaso la Astarté de los fenicios, de la que trataré más adelante?

En torno a esta imagen mariana se organizan diferentes actos de culto, entre los que debe citarse la Romería que se realiza en su honor coincidiendo con el segundo domingo de mayo. Esta romería se inició en 1966, cuando un grupo de jóvenes de Acción Católica decidieron llevar una pequeña réplica de la imagen al cabezo de la Bella. La noticia corrió por todo Lepe, excitando el entusiasmo entre los vecinos, que realizaron carrozas y engalanados carros, a la vez que pedían a los jóvenes que se vistiesen con el traje típico. De este modo, el proyectado como un día de campo, terminó convirtiéndose en la primera romería en honor de la Bella, que a lo largo de los años ha ido sufriendo algunas modificaciones, tales como comprar algunas fincas colindantes al recinto para edificar una ermita, casetas y chozos desmontables para acoger a los romeros... y la más importante: Sustituir la pequeña imagen primitiva por la verdadera –en 1974–, que es llevada hasta el recinto romero en una carreta tirada por una pareja de bueyes, a la que se unen peregrinos a pie, a caballo o en otros carruajes durante los cuatro kilómetros que separan el cabezo del casco urbano y que es conocido como el Camino de la Virgen.

Personalmente sé que algunas personas que acuden a la romería todos los años, que se visten con los trajes de faralaes, es decir de flamenca, que cantan y bailan, que baten palmas y que –sobre todo– lanzan muchos vivas a



Recepción de la Bella por los frailes. Foto mural

la Virgen, nunca han entrado a la ermita ni han pujado en la subasta del Pendón. Pero eso sí: Disfrutan como locos en las jornadas flamencas que tienen lugar en las casetas. Es decir: como si fuera una feria. Una de esas personas reconocía que no acudía a la iglesia desde que su hija adoptiva hizo la primera comunión. Otros, ni se acordaban ya de cuándo fue la última vez que pisaron el suelo de la Ermita de la Bella, ni la iglesia del Carmen en La Antilla o la ermita de los pescadores de dicha playa, como no fuera por una obligación social, pues para ellos la Bella estaba por encima de todo, de ahí que acudían a ella con sus ruegos y peticiones, no como mediadora ante la Divinidad, sino por ella misma.

Claro que no son estos los únicos casos donde pueden apreciarse signos de idolatría camuflados con una pátina religiosa, ya que en las festividades de innumerables pueblos españoles se identifican idénticas manifestaciones, especialmente relacionadas con la bendición de los campos.

Por ejemplo, en la también localidad onubense de Galaroza todos los Domingos de Resurrección se celebra una procesión con la imagen de Santa Brígida para bendecir las huertas. Aunque en un principio la ermita estuvo dedicada a San Ginés de la Jara, patrón de las viñas. Pero a medida que su cultivo fue decayendo en la comarca y sustituido por huertas de frutales, el santo perdió protagonismo a favor de la santa. Pero... ¿A qué Brígida rinden culto ahora los cachoneros –sobrenombre con que se conoce a los habitantes de Galaroza–, a Santa Brígida de Suecia o a la Brígida de Kildare o Brígida de Irlanda, que es tenida como santa tanto por la Iglesia católica como por la ortodoxa? Según puede leerse en la *Wikipedia* algunos historiadores sugieren que la historia de Santa Brígida fue sincretizada con rasgos de la diosa pagana celta Brigid. Según la historiadora medievalista Pamela Berger, «... los monjes cristianos tomaron la antigua figura de la diosa madre y trasladaron su nombre y funciones en una contrapartida cristiana» y sincretizada en Irlanda como santa Brigid y como Brígida en otros lugares. Téngase en cuenta que la Diosa Madre –representada como la Madre Tierra– ha sido tenida en todas las culturas como deidad de la fertilidad general del suelo.

En Añover de Tormes –Salamanca– las fiestas patronales en honor a la Virgen de la Santa Cruz –que tienen lugar el 2 y 3 de mayo– se consideran las más importantes de la localidad. Se anuncian desde primera hora de la mañana con un pasacalle amenizado por un grupo de tamborileros que –a la antigua usanza– van anunciando, primero, la misa en la iglesia de la Santa Cruz y, más tarde, la bendición de los campos para que la tierra sea generosa con las cosechas, acto que se considera el trance central de los festejos.

En el también pueblo salmantino de Aldearrodrigo –en lo concerniente a la parte religiosa de sus fiestas– destaca la celebración de una misa con una procesión a los campos y con otra posterior con recorrido por las calles del pueblo con San Miguel y la Virgen del Rosario. En am-

bos casos para pedir la protección de patrono, la primera para los campos y las cosechas, y la segunda para el pueblo. El Arcángel Miguel es para los cristianos tanto el protector de la Iglesia como el abogado del pueblo, de ahí que – como en el caso de Aldearrodrigo– se acuda a él para pedirle su protección y cuidado de su subsistencia al cuidar de los ganados y las cosechas. Cabe señalar igualmente que en diferentes visiones –como la de Fátima– la Virgen se manifestaba con la presencia del Arcángel Miguel a su lado. Tal vez por eso en esta localidad procesionen juntos. Presencia virginal representativa –como en los casos señalados con anterioridad– de la Diosa Madre Tierra.



**Aldearrodrigo: bendición de los campos. Foto cortesía del Ayuntamiento**

En Vega de Tirados –igualmente en la comarca salmantina de Ledesma– la procesión subsiguiente a la misa se realiza el Lunes de Aguas a los campos, para bendecirlos. La fiesta de este Lunes –aparte unas connotaciones históricas que no vienen ahora al caso– está muy vinculada a las grandes meriendas que las familias se dan tanto en los parques como en los campos. ¿En agradecimiento a los bienes recibidos de la Tierra Madre?

Por lo que respecta a Extremadura, en Cáceres, después de subir el primer domingo de mayo a su patrona la Virgen de la Montaña a su santuario situado en la Sierra de la Mosca, y tras la misa, se saca su imagen en procesión alrededor de la primitiva ermita que levantó Francisco Paniagua a comienzos del siglo XVII, para bendecir los campos.

En otros pueblos extremeños no es una Virgen quien bendice. En Villanueva de la Sierra es la imagen de Dios Padre, que el lunes siguiente al de Pascua es tradicional subirlo a la ermita situada en la sierra de igual nombre a fin de que bendiga los campos, a la vez que se le pide la lluvia; en Palomero es San Marcos el encargado de tal bendición el 25 de abril; en La Garganta –La Garganta de Béjar, antes de incorporarse a Extremadura– San Gregorio bendice los campos desde la cruz de hierro existente sobre una piedra, próxima a la ermita desde donde se divisa todo el valle del río Ambroz, tras la misa; en Navaconcejo –en la mancomunidad del valle del Jerte– por la mañana se celebra una misa en la ermita de San Jorge –el 23 de abril– y se ofrenda al santo un *Ramo*, hecho con base de madera y vestido con ramas de *horanzo* –uno de los nombres con que es conocido el almez– y un ramo de pino por encima, adornado con roscas típicas, que es zarandeado posteriormente por los quintos para que las roscas caigan como ofrendas para los presentes y al terminar el zarandeo se lleva al santo –con un ramo de cerezas y el *Ramo*– en procesión alrededor de la ermita, dándole tres vueltas a la misma en señal de respeto y para pedir al santo que bendiga los campos y den abundantes cosechas, mientras los presentes claman: «¡San Jorge Bedito, mira 'pa' lo mío!».

En Pozuelo de Zarzón –en la mancomunidad del Valle del Alagón– es San Gregorio Ostiense quien «oficia» la ceremonia de bendecir los ejidos y las cosechas desde el Calvario. Recuérdese que San Gregorio, siendo obispo de la ciudad italiana de Ostia –de ahí lo de Ostiense–, fue enviado en 1040 por el Papa Benedicto IX a Navarra para combatir la plaga que dieztaba

aquellos lugares, misión que resolvió satisfactoriamente, motivo por el cual en muchos lugares se le tiene como protector del campo.

Y aún podían citarse otros lugares, como Villanueva de la Vera, Torremocha, mancomunidad de Montánchez, o en Trebejo, ya en Sierra de Gata, donde de un modo u otro se realizan romerías o preces al objeto de lograr buenas cosechas. Y, como puede apreciarse, únicamente en Cáceres capital –que es una Virgen– y en Villanueva de la Sierra, que es Dios Padre, lo que avalaría mi tesis de que perviven muchos ritos paganos en nuestras costumbres, incluso amparados por la misma Iglesia.

¿Y cuál es el origen de esta y otras costumbres semejantes? Lo que hay que aceptar es que desde la época neolítica –hacia el VIII milenio a. de C. en Europa–, cuando el hombre se volvió sedentario y se convirtió en agricultor y ganadero, buscó, no sólo salvaguardar, sino también propiciar la fertilidad de sus cosechas y ganados mediante ritos mágicos o creencias religiosas, la mayor parte relacionadas con las Diosas Madres, cuyo culto se fue extendiendo paulatinamente por el mundo mediterráneo, incluida la Península Ibérica. Con la llegada del cristianismo todos estos rituales paganos serían aceptados –no sin ciertas reservas–, pero que la naciente Iglesia incorporó –como sucedió con otras costumbres paganas– a su calendario religioso, dedicándole una fecha concreta. Aunque ya desde sus comienzos en el cristianismo primitivo existió el hábito o costumbre de procesionar por ciudades y campos en ciertos días del año pidiendo la bendición y protección divina para el pueblo y sus ministros. De ahí que no sorprenda el hecho de que algunos estudiosos consideren las medallas de las Vírgenes y de los santos como amuletos que se retrotraerían a la Prehistoria.

¿Puede decirse entonces que –queramos o no– aún conservamos en lo más hondo de los genes restos o ideas mágicas de nuestros antepasados prehistóricos, como también parece suceder –por ejemplo– con la fiesta de la Cruz

de Mayo –o Fiesta de las Cruces–, que para ciertos investigadores tiene un origen anterior al cristianismo, en el conocido como Árbol o Palo de Mayo, simbolizando el culto ancestral al árbol que existió entre los pueblos celtas, griegos, fenicios, romanos y germanos –entre otros– y que sigue celebrándose en muchos municipios de España? ¡Eh ahí el misterio!

¿Y qué decir del casi millón y medio de personas que cada años, en el mes de mayo o junio – dependiendo de cuando coincida la variable fiesta de Pentecostés –, acuden en romería a pie, a caballo, en carretas engalanadas o en coches de caballos a la ermita de Almonte –Huelva– para venerar o reverenciar a la *Blanca Paloma* o *La Reina de las marismas*, nombres con que es conocida la Virgen del Rocío, o de los cientos de miles de visitantes que acuden anualmente a ella? ¿Acuden movidos por su fervor hacia la madre de Dios –medianera de todas las gracias– o únicamente por la fe que le tienen a una estatua más o menos bella, y donde lo popular y folclórico adquiere cada vez más un protagonismo? ¿O tal vez acuden impulsados por curiosidad, de ver cómo los almonteños realizan lo que popularmente se conoce como «el salto de la reja»?

Claro está que si se profundiza más en este culto a la Virgen rociera nos encontramos con que desde antiguo, cuando Andalucía estaba ocupada por el pueblo tartesio, que ocupó el triángulo formado por las actuales provincias de Huelva, Sevilla y Cádiz, tal vez desde el Bronce Final atlántico, que en la Península Ibérica se data desde el 1250 a. de C. hasta el 850 a. de C., se descubre, como puede leerse en la *Wikipedia*, que este pueblo adoraba a la diosa As-tarté, como representante del culto a la Madre Tierra, «... a la fertilidad, progenitora de todos los seres vivos, diosa de la fecundidad, el amor y la vida». A esta diosa se la representa como una bella mujer «... en un carro dibujado por seis leones, llevando una gran cantidad de hojas de mirto y acompañada de palomas»... ¿Acaso por ello a la Virgen del Rocío se la conoce también como «la blanca paloma»?



Camino de El Rocío. Año 1928. Postal antigua

Pero aún hay más. Según escribe Mar Infante Barroso –*Astarté: La Diosa de Andalucía*. Bonares Digital– los relatos de historiadores griegos y romanos antiguos, señalan que en la costa sur de España había muchos templos dedicados a esa diosa fenicio-cananea, asimilación de otra mesopotámica que los sumerios conocían como Inanna, los asirios y babilónicos como Ishtar y los israelitas como Astarot. Y Barroso añade que en la actualidad «perviven las peregrinaciones a los lugares de culto a la diosa Astarté, donde en la época fenicia había algún templo en su honor, como es el caso de la mundialmente famosa peregrinación a la ermita de la Virgen del Rocío en las marismas de Huelva» pues las marismas de Doñana –insiste Barroso– fueron lugar de culto, de adoración y veneración desde que la humanidad puso sus pies en esta tierra y que la religión católica «... se apropio de esa veneración como si fuera suya para introducir en la filosofía cristiana al pueblo llano que siempre adoró y adorará esas marismas». Por lo cual el culto a la Virgen del Rocío sería un culto a la Diosa Madre camuflado bajo la advocación a la Virgen, lo que explicaría también que todavía hoy prevalezca «en la cultura andaluza –y de casi toda España, añadiría yo– esa sensibilidad especial hacia los estereotipos femeninos, en íntima relación con la Madre Tierra».

Y aún añade Infante Barroso otro detalle interesante a tener en cuenta: Doñana –nombre del coto en cuyas proximidades se alza la ermita mariana del Rocío– no procedería de Doña Ana, esposa del Duque de Medina Sidonia Don Alonso Pérez de Guzmán, que construyó un palacio en las marismas, sino que de un modo u otro haría referencia la Gran Diosa Ana, nombre que recibió en Anatolia la Madre Primigenia de la Humanidad.



Pasando el río Quema hacia el Rocío. Postal antigua

## LA MATEIXA, UN BAILE TRADICIONAL DE MALLORCA

Bàrbara Morro Riera



### Introducción

La *mateixa* permanece incluida en un conjunto de manifestaciones folklóricas que han estado muy presentes en todo el archipiélago balear y que se mantienen vigentes. El hecho insular ha contribuido a que cada isla, debido a sus circunstancias históricas y geográficas, desarrolle sus propias expresiones de baile y música.

La *mateixa* puede considerarse el baile folklórico más tradicional y característico de la isla de Mallorca. Tiene distintas formas de manifestación, pero el modo en el que se desarrolla en la zona del Levante de este territorio está dotado de abundantes peculiaridades que son muy

interesantes y merecedoras de estudio concreto. A pesar de que el baile folklórico como tal está muy popularizado y es conocido por todos los habitantes, la *mateixa* en sí no goza de una práctica muy extendida, solo se conserva entre quienes practican los bailes tradicionales. Por ello, en esta investigación etnomusicológica he estudiado todos los elementos que afectan al baile directa o indirectamente para así poder comprenderlo, difundirlo y seguir manteniendo viva esta parte de la cultura tradicional.

Los motivos que me han llevado a decirme por la realización de este trabajo de investigación parten del hecho de que desde mi infancia haya tenido oportunidad de pertenecer a grupos folklóricos y con ello de aprender el baile tradicional mallorquín. Esta circunstancia me ha

llevado casi de modo inconsciente a descubrir y conocer la *mateixa* y a interesarme cada día más por sus particularidades. Con anterioridad a la presente investigación nadie me ha sabido esclarecer ni dar una explicación concreta del baile sobre todo por lo que respecta a su origen. Por ello, considero que tiene una importancia relevante el adentrarme en todos sus aspectos para así poder difundir y conservar una parte de nuestro patrimonio cultural musical.

El objetivo general de este trabajo es conocer como surgió el baile de la *mateixa* en la isla de Mallorca, y más concretamente en la zona del Levante, comprender las características descriptivas del baile, los grupos folklóricos que lo conservan y su pervivencia en el futuro.

### Orígenes inciertos de la *mateixa*

El conjunto de entrevistas y conversaciones mantenidas para realizar una parte sustancial de la investigación de este trabajo aportan un abanico de visiones y experiencias muy diversas, pero todas acaban conduciendo a dos vertientes coincidentes. Una de ellas es la procedencia exterior, con respecto a la isla de Mallorca, de la *mateixa* y la otra que debido a su mantenimiento basado en la tradición oral y en la experiencia del baile, sus orígenes y desarrollo se mantienen muy confusos. La falta de documentación concreta es tal que los investigadores ya dan por asumido que será prácticamente imposible establecer los orígenes concretos de la *mateixa*.

Xavier Domènech (1990) indica que ya se bailaban *mateixes* en 1706. Para mantener esta afirmación se basa en una *glosa*<sup>1</sup> concreta creada a partir de la interpretación de este baile por *botiflers*<sup>2</sup> en el año indicado.

---

1 *Han ballada una mateixa  
molts botiflers est any  
i perquè no'ls fassan dany  
han donada molta xexa.*

2 Es la palabra utilizada para denominar a los felipistas o borbónicos, partidarios de Felipe V en la

Luis Salvador, Archiduque de Austria (1984), cuando describe el baile popular conocido como fandango, en realidad está narrando el modo en que se baila una *mateixa*. Esta misma referencia es usada por Domènech. Por tanto, podemos deducir que la sustitución del fandango por la *mateixa* se debe a las modas de la época. Contemplado desde el punto de vista actual, esta tesis ha perdido su consistencia debido a que hoy en día el fandango y la *mateixa* son dos bailes con identidades perfectamente diferenciadas tanto en su aspecto musical como coreográfico. Guillem Bernat (1993) establece una diferenciación geográfica al constatar que la *mateixa* que se baila en la parte montañosa de la isla, la Serra de Tramuntana, es completamente diferente a la del resto de la isla debido a que su música y coreografía presentan notables singularidades. Apunta que diversas teorías invitan a sospechar que estamos ante una descendencia directa de jotas y fandangos o incluso de una cosa más atrevida, pero él no está de acuerdo con esta teoría debido a la falta de similitud coreográfica y musical apuntada antes. También hay que recordar que el Archiduque denomina el final rápido y espectacular de un jota como copeo.

Antoni Noguera (1893) mantiene que las *mateixes* y los copeos son genuinamente mallorquines pero es muy probable que tengan su procedencia en las *courante* francesas. En cambio, para Bartolomé Ensenyat (1975) a fin de cuentas hablamos de un baile que para los mallorquines es la jota propiamente dicha. Igual que Martorell (2008) quien muestra su convicción de que la *mateixa* es un baile idéntico a la jota pero con variantes. La gente al acabar un baile preguntaba a los músicos «¿de qué va?», en relación a la pieza siguiente que iban a interpretar y los músicos respondían *de la mateixa* (de la misma) y de esta forma fue consolidándose el nombre. Muchos de los testimonios que he recopilado defienden este mismo planteamiento.

---

Guerra de Sucesión Española.

La Gran Enciclopedia de Mallorca (1988) define a la *mateixa* como lo que popularmente es la repetición de un ritmo y de una melodía. Dice que se utiliza para denominar un baile.

Joan Coromines (2013) concede a la *mateixa* popular mallorquina un origen mozárabe y señala que con la denominación con la que se ha consolidado deriva de la palabra latina *metaxa*.

Por su parte, el padre Rafel Ginard (1965) precisa que todas las danzas típicas de Mallorca son de importación y no muy antiguas, dos o tres siglos como máximo. El mismo nombre de los bailes desvela que son de origen castellano.

Una parte considerable de los testimonios orales recogidos no se atreven a atribuir un origen definido a la *mateixa*. Pere (comunicación personal, 2 abril 2017) dice que no sabe cómo surgió y se inclina por ver en ella una variedad de la jota que después fue aclimatándose a los usos folklóricos de Mallorca. Blai (comunicación personal, 12 marzo 2020) otro informante se sitúa en una posición semejante, desconoce de dónde viene este baile; recuerda habérselo preguntado a su abuelo, el cual le dijo que ya se bailaba hace dos siglos. En la misma línea, Gabriel (comunicación personal, 4 abril 2017) mantiene que las *mateixes* son una evolución de las jotas o al revés, o bien que hubo algún profesor que tenía facilidad por inventar pasos de baile y partiendo de ello creó movimientos que derivaron en lo que ahora es un baile diferente. En las plazas los músicos encargados de hacer la velada indicaban *ara va de mateixa* (ahora va de la misma) porque de lo contrario se podía bailar como una jota. A su vez, ha quedado con el nombre de *mateixa* porque los músicos tenían un repertorio muy limitado y siempre repetían lo que tenía mejor aceptación entre el público. Este último planteamiento coincide con el realizado por Francesc (comunicación personal, 11 abril 2020).

Joana (comunicación personal, 1 abril 2017) y Biel (comunicación personal, 5 abril 2017) confluyen en el convencimiento de que no estamos hablando de un baile exclusivo de Mallor-

ca. Con toda probabilidad se ha practicado en otros sitios, pero en la isla se ha sabido conservar y desarrollar de un modo peculiar.

Andreu (comunicación personal, 7 marzo 2020) observa una relación con las jotas debido a que la primera parte se puede bailar como una jota pero en cambio, la segunda, que marca la diferencia, no.

Por lo que respecta a Margalida y Simó (comunicación personal, 6 abril 2017) se centran en la localización geográfica, y más en concreto, en Puerto Colom, que tuvo una gran importancia en la comercialización de cereales y vino, lo cual facilitó una comunicación muy fluida con Murcia y Valencia. Esta es la explicación de que haya muchas similitudes musicales de estas dos regiones con el actual folklore mallorquín. El hecho curioso de que todos los forasteros que llegaban a la zona fueran identificados como «murcianos» refuerza la teoría de la intercomunicación musical que pudo haber.

Francesc y Joan (comunicación personal, 2 abril 2017) han llegado a la conclusión de que es imposible hallar bailes de ascendencia árabe o judía anteriores a la Conquista de Mallorca y para ellos no hay duda de que la *mateixa* procede de la jota porque tiene los mismos movimientos y el mismo ritmo. Todo entró a la isla de la mano del teatro de finales del siglo XVIII y la gente comenzó a copiarlo, pero simplificando lo que veía. En el mundo rural también se iban adoptando las formas más simples de los bailes. Por tanto, se puede afirmar que la *mateixa* es una simplificación de la jota de los teatros. También hay que tener en cuenta que en los pueblos se tomaba como referencia a las mejores *balladores* (bailarinas). Si una de ellas simplificó un paso de baile determinado éste pudo quedar establecido como referencia para la creación de un nuevo baile. Francesc, al igual que Sebastià (comunicación personal, 9 marzo 2020), indica que es posible que procedan de las parrandas murcianas porque todo el que tiene un instrumento musical en sus manos siempre busca relaciones de semejanza. Por lo tanto, podemos atribuirles una procedencia andaluza

que pasó por Castilla la Mancha, y Valencia antes de llegar a Mallorca. Hoy lo que quedaría en la isla es el inicio musical de las parrandas con un sonido que es idéntico al del comienzo del de la *mateixa*. Francesc se apunta esta última teoría como nombre repetitivo para un mismo baile, pero abre otra posibilidad, la de que tal denominación tenga sus antecedentes en el nombre antiguo de unos pasos de contradanza. Todo puede haber sido, en su opinión, una erosión de la música, los pasos y el nombre.

Antònia (comunicación personal, 8 marzo 2020) y Sebastià no están de acuerdo en que la jota y la *mateixa* sean el mismo baile. Es incorrecto para ellos que se trate de una deformación de la jota. Son bailes que han estado diferenciados desde el primer día.

Toni (comunicación personal, 12 marzo 2020) contempla el baile apartándolo por completo de la jota y apunta que quienes se refieren a la *mateixa* como una jota mal bailada, lo hacen por su incapacidad para aprender e interpretar el baile debido al grado de dificultad que comporta. Este mismo músico relaciona la segunda parte de la *mateixa*, que es el copeo, con las seguidillas debido a la semejanza musical que hay entre ambas.

Una versión erosionada de la jota es la identificación que hace Tomeu (comunicación personal, 12 marzo 2020) del sonido de la *mateixa*, y establece una relación que no ha sido contemplada por ningún otro informante al decir que le recuerdan a *les passetes* (pasitos) del baile liso ibicenco.

Como resultado de todo lo dicho y recogido hasta el momento entiendo que es imposible que la *mateixa* sea un baile que ha perdurado desde tiempos anteriores a la Conquista de Mallorca en 1229, esta es una impresión imposible de contrastar dado que no existe documentación para ello. También parece evidente que todos los bailes de Mallorca tienen raíz peninsular, no obstante, dado que tenemos conocimiento de una primera *glosa* en 1706 podemos deducir de ello que lo que hoy conocemos como *ma-*

*teixa* existió en Mallorca antes que la jota. En todo caso, debido a las similitudes musicales, en la isla la jota procedería de la *mateixa* y este último baile se equipararía con lo que en la península se conoce con el nombre de parrandas y seguidillas; que a su vez me lleva a la idea de que la familia de la jota se derive en dos vertientes. Por otra parte, persiste la confusión sobre la evolución coreográfica o los pasos que ha podido seguir la *mateixa*. Con el panorama descrito, cada uno tiene la opción de argumentar su propia versión sobre el nacimiento y evolución de la *mateixa* siendo todas ellas válidas, si hubiera la documentación suficiente, no se daría pie a la dispersión de criterios manifestados.

### Cómo es el baile, características coreográficas y musicales

Para situar a la *mateixa* en su dimensión real, antes de describir sus características coreográficas y musicales, es oportuno hacer referencia a los ámbitos en los que se puede desarrollar. En caso contrario el baile, fuera de contexto, corre el riesgo de perder una parte esencial de su identidad. La *mateixa* adquiere su verdadera madurez cuando tiene capacidad de situarse en una esfera de entorno familiar o por otro lado, en un espacio público y abierto.

Noguera (1893) y Luis Salvador, Archiduque de Austria (ca. 1886), conceden una gran importancia a la *mateixa* como baile propio del día de la fiesta mayor de los pueblos. Su puesta en escena iba precedida por unos protocolos y unas costumbres muy singulares consistentes en la subasta de los bailes, de los cuales el primero y el último siempre eran una *mateixa* y que eran otorgados de forma escalonada al mejor postor. El dinero obtenido a través de las pujas realizadas era destinado a sufragar las fiestas, a fines sociales u a obras de la Iglesia. Luis Salvador, Archiduque de Austria, también señala que se entregaba una vara consistente en una caña verde al ganador de la puja del primer baile. El ganador de la subasta obtenía el privilegio de abrir el baile con su amada y en el caso de que no la tuviera, podía escoger a una mucha-

cha bailarina de su agrado para impresionarla. También se podía dar la circunstancia de que el ganador no supiera bailar y en este caso cedía su puesto a un amigo de confianza conocedor de los *mateixes*. Esta era la alternativa que tenía para honrar a la mujer y darle oportunidad de lucirse.

Ensenyat (1975) también hace especial incidencia en el significado de las subastas y los aspectos señalados por los dos autores anteriores, si bien aporta mayor precisión de detalles sobre el contenido del baile y su preparación. Especifica que la primera *mateixa* de la velada era bailada en exclusiva por una sola pareja, mientras que las restantes podían ser interpretadas a la vez por varias parejas. Otra de las aportaciones de este autor está en la reseña que hace a al reparto de *confits* (confites) en un momento determinado del baile. Era cuando el novio había obtenido la puja y aguardaba a su novia con un pañuelo que contenía avellanas, confites y caramelos para obsequiarla después del baile. Los enamorados también tiraban *confits* a los pies de sus novias mientras estaban bailando.

En la ponencia realizada por la Secció de Ball de l'Escola Municipal de Mallorca de Manacor (1993), se aporta la descripción del papel que jugaba en la organización y control del baile la figura del *obrer*, *clavari* o *sobreposat*. Era la persona encargada de coordinar la subasta y el desarrollo de los bailes durante la velada siguiendo las costumbres propias de la ocasión. La plaza mayor del pueblo era siempre el lugar escogido para celebrar este tipo de bailes y festejos.

La localización de los lugares adecuados para el baile y la forma en que se convocaba son explicados en la ponencia Els sonadors de pagès (2016). Una o varias personas se encargaban de buscar el lugar adecuado que era variable según la época del año; si era en verano podía ser en una era o el espacio abierto frente a la entrada principal de una casa significativa, que por lo general solía ser una *possessió*, es decir, el casal de una explotación agrícola situado dentro de una finca de dimensión grande.

En el espacio ocupado por estas instalaciones acostumbraban a convivir, siempre manteniendo su respectivo rol, los señores propietarios de la finca, el amo responsable de su explotación, los empleados, jornaleros que trabajaban en ella y el servicio doméstico de la casa. En invierno, no quedaba más remedio que buscar un espacio más resguardado como el interior de una casa de amplitud suficiente. El encargado de la organización designaba a otra persona, denominada *revetler*, que debía mantener el orden durante todo el baile, así como contratar a los músicos para el día establecido. El espacio escogido para el baile quedaba delimitado mediante la colocación de bancos y sillas, la primera fila de asientos estaba reservada para las mujeres predispuestas a bailar, sin que su estado civil condicionara su disponibilidad para el baile aunque no estaba bien visto que las mujeres casadas participaran en bailes públicos. En una segunda fila podían sentarse las mujeres de mayor edad, mientras que por lo general los jóvenes y todos los hombres permanecían de pie atrás. En contraposición del orden y del protocolo establecido aparecían grupos de *esbucadors* (saboteadores) dedicados a interrumpir el baile generalmente movidos por los celos o por el deseo de hacer valer su posición. El baile folklórico y por tanto, también los *mateixes*, con todos sus protocolos deben ser entendidos como un elemento de socialización.

Por lo que respecta al ámbito privado del baile, en las dos ponencias mencionadas en los párrafos anteriores, se recuerda que esta función ha permanecido vigente hasta nuestros días. En el aspecto más familiar, el baile cumple la función de entretener una velada, normalmente, después de una jornada de trabajo rural y puede incorporar a vecinos y amigos que se han sumado a las labores agrícolas. Era común realizar estos bailes como conclusión de unas matanzas, la trilla de cereales, el secado de albaricoques y otras labores similares. Ya que se está en un ambiente de mayor confianza, estos tipos de baile también son la ocasión propicia para enseñarlo a los más jóvenes y su dosis de improvisación contribuye a amortiguar los erro-

res que puedan cometerse por parte de los bailarines menos experimentados. Dentro de esta situación, el baile tenía menos de espectáculo y resaltaba su función de dar sentido a la velada y fomentar la convivencia después de una dura jornada de trabajo. El ambiente de familiaridad permitía que, en el caso de escasa presencia masculina, pudieran bailar dos mujeres juntas, situación que nunca se daba en el ámbito público; en ningún caso estaba contemplada la posibilidad de que dos hombres pudieran bailar juntos.

Luis Salvador, Archiduque de Austria, también sitúa estos bailes como colofón de fiestas y celebraciones de tipo familiar como una boda. Las apreciaciones de este aristócrata austriaco tienen valor en cuanto a su condición de hombre procedente de una cultura completamente diferente a la mallorquina, quedó encandilado por el descubrimiento del folclore mallorquín y otras tradiciones locales. Esto le llevó a dejar testimonio escrito de cuanto observaba en sus recorridos por el archipiélago balear. De este modo, y aún sin pretenderlo, dejó plasmada la diversidad y riqueza del folclore español.

Estos mismos aspectos familiares del baile quedan reflejados en las vivencias descritas por los informantes Margalida Adrover, Sebastià Barceló y Tomeu Adrover. Ellos ya han sido testigos de un baile mucho más informal y menos protocolizado del que pudo haber antes y que prácticamente quedó extinguido cuando los efectos de la situación socio-política interrumpieron las manifestaciones públicas de este tipo.

Una vez contextualizado el dónde y el por qué del baile de la *mateixa*, nos centramos ahora en sus aspectos musicales y coreográficos. Son dos vertientes que aparecen especialmente entrelazadas en la *mateixa* porque parten de una estructura que es idéntica, es decir, que se organizan de la misma forma debido a que tanto musicalmente como coreográficamente este baile se divide en dos partes: *mateixa* y *copeo*.

El artículo de Adrover y Trujillo (2010) y la ponencia de Canyelles, Domenge y Grimalt (1993) junto con lo dicho en la conferencia de Els sonadors de pagès (2016) coinciden en una misma interpretación de los aspectos musicales que pasamos a detallar a continuación. Son convicciones que también aparecen en lo dicho por los informantes Margalida Rigo y Sebastià Barceló, únicos miembros de *Es Revetlers* que tienen conocimientos musicales y que han intervenido de manera directa en la conferencia a la que se hace referencia.

La estructura de la *mateixa* está formada de las siguientes partes:

- Introducción: parte instrumental con un número indeterminado de compases a la espera de que el *cantador* (cantante) comience con su melodía.
- *Mateixa*: es el momento del inicio del canto, adquiere esta denominación para distinguirla de las demás partes y consta de siete versos heptasílabos cada uno, como la jota.
- Introducción A: se repite una introducción instrumental con la diferencia de que se añade el cuarto grado de la tonalidad, es decir, la subdominante, que sonará hasta el final.
- *Copeo*: es una nueva entrada del *cantador* y consta de siete versos de cinco sílabas cada uno.
- Introducción A': repetición de la parte instrumental.
- *Acabatall*: se finaliza con un verso que en su letra avisa que el baile se acaba.

Sin salir del *Llevant* hay algunos detalles que varían en función de la localización geográfica. En la zona de Manacor y S'Alqueria Blanca se ciñen a la estructura apuntada antes, en cambio, en el área de Sant Llorenç y Artà hacen dos *copeos* y *acabatall*.

A este esquema global se pueden añadir elementos que contribuyen a definir mejor la sonoridad de la *mateixa* y la enriquecen en sus aspectos musicales. Los instrumentos utilizados para tocar una *mateixa* son la guitarra, el *guitarró*, el violín en ocasiones, percusión (cucharas o castañuelas) y la voz humana.

Para tocar una *mateixa* se establecen dos posiciones para el mástil de los instrumentos de cuerda pulsada, bien por arriba, que corresponde a los acordes de RE y LA, o bien por en medio que son los acordes de LA y MI. A pesar de que ahora adjudiquemos una tonalidad a esta manera de tocar los instrumentos, antiguamente se empezaba afinando la guitarra con la voz de los *cantadors* como referencia y guía, y a partir de ahí se afinaba también el *guitarró*. El violín siempre realiza una melodía improvisada sobre la base armónica realizada por los dos instrumentos mencionados anteriormente y dependiendo de los conocimientos del violinista adornará más o menos la pieza. Aún siendo una afinación relativa, los instrumentos suelen permanecer entre medio tono y un tono y medio por debajo de lo que se acostumbra en la actualidad. Todos los instrumentos siempre juegan con los acordes de tónica y dominante, con pequeñas intervenciones de la subdominante. Generalmente se empieza con el sonido de la guitarra y acto seguido se añade el *guitarró* y los otros instrumentos que pueda haber. A partir de este momento, queda estructurada la base instrumental y sobre ésta siguen las diversas partes cantadas. Habrá fragmentos instrumentales que no serán cantados, pero nunca encontraremos una parte cantada sin base instrumental.

Otra característica a resaltar es la sonoridad que aportan estos dos instrumentos. El *guitarró* se hace sonar con el dedo grande, buscando una sonoridad más agresiva y rasgada denominado popularmente *borino*, que se alcanza haciendo sonar dos veces la misma cuerda por cada movimiento ascendente de la mano. La guitarra adquiere su sonido característico al dar un golpe en la caja con una parte de la mano

cuando se ejecuta cada acorde; este movimiento se conoce como *batut*.

Las *mateixes* están clasificadas dentro de los ritmos ternarios, aunque permanece la eterna duda de si es un 3/4 como defienden los músicos de tradición oral, o un ritmo binario de subdivisión ternaria como un 6/8 como sostienen los músicos de formación académica.

Es frecuente que las canciones de *mateixa* sean cantadas tanto en mallorquín como en castellano a partir de una temática que suele limitarse a lo amoroso. En algunos casos, los *cantadors* improvisan canciones, *glosses*, o modifican alguna palabra y hacen referencia concreta a hechos o circunstancias del momento. Cada cantador se caracteriza por usar una melodía propia que le identifica y suele tener la libertad de hacer variaciones a partir de lo aprendido de las melodías de otros *cantadors*. Siempre cantan dentro de la tonalidad de los instrumentos y buscando el registro más agudo posible.

En la documentación consultada para realizar este trabajo no aparece ninguna descripción coreográfica detallada de cómo se baila la *mateixa*. Por tanto, la explicación de los pasos de baile que se ejecutan debe ceñirse en exclusiva a lo descrito por los informantes entrevistados y por la observación directa del baile.

Todas las personas consultadas coinciden en la dificultad de explicar cómo se baila una *mateixa*. Para ellos viene a ser un hecho natural y espontáneo que tienen asumido desde toda la vida y sobre el cual no han tenido necesidad de indagar o profundizar más. Han aprendido a bailar de forma visual, sin explicaciones teóricas previas; ni siquiera hace una década que las escuelas se han visto en la necesidad de sistematizar los pasos de baile para poder atender a la demanda de alumnos que se interesaban por aprender la *mateixa*. En cambio, en lo que todos hacen especial hincapié es en que el elemento vital y más característico de la *mateixa* reside en la capacidad de hacer una buena *rossegueta*, paso imprescindible y definitorio del baile.

Toni es el único informante que detalla la estructura, en cuanto a pasos, de la *mateixa*. Son los siguientes: entrada, *rossegueta*, *basta* o *passeig de mateixa*, *copeo*, *passeig de copeo* y *acabatall*.

La entrada del baile consiste en el giro que realiza la mujer siendo inmediatamente seguida por el hombre hasta quedar situados en frente uno del otro, aquí sigue el paso fundamental y básico llamado *rossegueta*, que adquiere esta denominación por ser el arrastre del pie que se realiza en dirección contraria por parte de los dos *balladors* (bailarines). Después siguen sobre la misma base distintas mudanzas de la *rossegueta*, es decir, se le añaden vueltas, cruces con cambio de posición y otras variantes que dependen de la situación de la mujer, la cual mantiene en todo momento el papel dominante. A continuación se inicia el *copeo* mediante un cambio de posición de los *balladors*, que se efectúa con un cruce para realizar el paso principal de la segunda parte del baile denominado *passeig de copeo*. Se ejecuta levantado la pierna en posición interior, con respecto a la pareja, con una leve flexión de rodilla mientras la otra continúa marcando el ritmo y cuando desciende se arrastra y va al encuentro del otro pie. Al igual que en la primera parte del baile, la mujer realiza las mudanzas que considera oportuno realizar, únicamente hay un pequeño cambio en el paso básico. El baile continúa con la dinámica de *copeo* hasta su conclusión que se puede alcanzar con una vuelta o bien terminando el paso que se estaba realizando pero con la obligación de terminar siempre cara a cara con la pareja.

El baile en su propia estructura tiene tendencia a mantener un movimiento circular, es una posición que se vuelve discontinua con la *rossegueta*, paso que es marcadamente lineal. Hay que puntualizar también que la *mateixa* es un baile desprovisto de saltos con los brazos en posición de cruz baja permanente ya que no acompañan al movimiento de los pies. Esta disposición de los brazos es adecuada para realizar los característicos *esclafits* (chasquear los

dedos), el sonido que marcan ejerce una función similar a las castañuelas porque sirve para indicar el ritmo.

Otra punto de coincidencia de todos los informantes está en la puntualización de que la *mateixa* no admite más apelativos o nombres complementarios. Siempre se denomina *mateixa* a secas. Lo mismo ocurre con las mudanzas de los pasos básicos, es incorrecto adjudicarles nombres particulares debido cada localización, o incluso, cada mujer pueden ejecutarlas de forma diferente y sistematizarlas.

### **El grupo folklórico *Es Revetlers*, testimonio vivo de la *mateixa***

*Es Revetlers* es el grupo de folklore musical que ha cogido directamente el testigo del grupo *S'Estol des Picot*. De hecho, tres de sus componentes formaron parte de este emblemático grupo creado en 1976 y que sigue siendo una referencia del folklore más genuino de Mallorca. He tenido ocasión de recoger los testimonios de Baltasar y Tomàs; que a pesar de su avanzada edad pudieron transmitirme sus vivencias.

También he entrevistado a cuatro de los miembros de *Es Revetlers*: Toni, Simó, Margalida y Sebastià, cuyas aportaciones me sirven ahora para explicar cómo surgió el grupo, cuales son sus motivaciones y pretensiones dentro del panorama actual de la música folklórica mallorquina.

Toni atribuye el nacimiento de *Es Revetlers* a un hecho casi casual. Recuerda que la construcción de un golf en su zona de residencia motivó un movimiento de rechazo popular. *S'Estol des Picot* rechazó la invitación de acudir a una cena reivindicativa y a una votación en *S'Alqueria Blanca*, pero los tres jóvenes del grupo decidieron acudir por su cuenta porque a pesar de su voluntad de no implicarse en actuaciones políticas, eran personas nacidas en la democracia pero conocedores de lo vivido por los primeros miembros de *S'Estol des Picot* con la dictadura franquista; sin embargo consideraron que apo-

yar el rechazo del golf era un hecho necesario. En el acto coincidieron con el *flabioler* Tomàs Salom y el *xeremier* Miquel Tugores que anoadados por su actuación les invitaron a acudir con ellos a Barcelona. Ellos en principio entendieron que era una invitación de compromiso sin mayor trascendencia, de hecho, al día siguiente les llamaron diciéndoles que no era posible. Al cabo de unos meses, en junio de 1999, fueron llamados para participar en la Mostra de Música Tradicional de Carrer de Valls (Cataluña). A partir de este momento, el grupo tuvo la necesidad de estructurarse de manera seria y de adquirir una denominación, así nacieron *Es Revetlers*; denominación que como se ha apuntado anteriormente en este trabajo, se refiere a la persona delegada para organizar el baile y procurar los medios necesarios para su control y buen desarrollo. Maria del Pilar, Simó y Toni son los iniciadores del grupo a los que después se añadirían Margalida, Sebastià y las últimas incorporaciones, Jaume y Miquel. Hay que hacer mención, que a parte de por las vivencias personales y práctica musical, todos ellos tienen vínculos de parentesco directo y residen en las poblaciones vecinas de S'Alqueria Blanca, Cala d'Or y Felanitx.

Tienen dos discos grabados *Encantam sa primera* y *Va de per llarg* y llevan a la práctica dos tipos de música. De una parte la que han heredado y aprendido directamente de sus padres y abuelos, jotas y *mateixes*, que han registrado en toda su pureza y por otra parte, piezas de creación propia consistentes en boleros y fandangos con los que intentan seguir las mismas pautas de la música tradicional.

Entienden la música y su manera de interpretarla así como hemos explicado en el capítulo dos de este trabajo. Y la conciben dirigida especialmente a los *balladors*, para ser vivida y bailada en actos populares, ya sea en una plaza o en una fiesta cualquiera.

De lo dicho por los informantes del grupo *Es Revetlers* se deduce su firme convicción de seguir manteniendo la línea conservacionista de las jotas, *mateixes* y *copeos*. En esta línea

el grupo promueve un encuentro anual de *Sonadors de pagès* (músicos de payes) que sirven para difundir y experimentar el baile y su música en toda su pureza. A lo largo del año también realizan talleres puntuales tanto de baile como de instrumentación.

Estos músicos consideran que atraviesan un momento dulce como grupo porque perciben una buena respuesta de los participantes en los encuentros de baile. Esta época plácida no les impide ser realistas y ver los peligros que pueden correr, por eso manifiestan que les gustaría que la gente fuera más escrupulosa y autoexigente al aprender la *mateixa* para de esta forma garantizar la permanencia de su esencia payesa. En su opinión, ahora se corre el peligro de que grupos y escuela de diversa índole desvirtúen las características propias de este baile cayendo en la tentación de la espectacularidad y de modificar o crear nuevos pasos que no estarían justificados en modo alguno. *Es Revetlers* tienen claro que deben mantenerse fieles en el aprendizaje que han recibido de sus mayores y por eso manifiestan que tienen especial aprecio a la *mateixa*.

## Conclusiones

La realización de este trabajo ha permitido conseguir unos resultados satisfactorios en cuanto a los objetivos previstos. La investigación da a conocer, hasta donde llegan las fuentes documentales y orales, los orígenes, aunque difusos, de la *mateixa*, su vigencia actual y los paralelismos de semejanza con respecto a otros bailes de la ribera mediterránea española, y más en concreto, en el área que abarca desde Andalucía a Valencia.

El estudio de los aspectos musicales, la melodía, la instrumentalización y el ritmo de la *mateixa*, se ha podido realizar de forma más precisa debido fundamentalmente a que este baile permanece vivo y se ha podido entrevistar a sus intérpretes. Sus sonidos y movimientos se prestan, hoy en día, a ser analizados en toda su naturalidad y vigor. Ha sido interesante, por

otro lado, enmarcar la localización geográfica de la *mateixa* porque las manifestaciones que presenta en el levante de Mallorca le confieren una riqueza de carácter, que desde mi punto de vista, la hacen particularmente valiosa. Dicho esto, también hay que puntualizar que la *mateixa* presenta matices expresivos diferentes en otros lugares de la isla que no se pueden despreciar.

Otra de las aportaciones de este trabajo que me ha resultado interesante ha sido el conocimiento y la convivencia con el grupo folklórico *Es Revetlers*, lo cual me ha permitido introducirme de forma plena en el mundo de la *mateixa* y ver cómo la entienden las generaciones mayores y cómo han sido capaces de transmitir las a los jóvenes.

La realización del trabajo me ha confirmado la impresión inicial de que había poca documentación escrita sobre la *mateixa* y que para conocerla no quedaba más remedio que basarse en las vías de estudio de la etnomusicología. Ha sido fundamental la colaboración de los informantes y las facilidades que me han dado para poder obtener mis objetivos. También ha contribuido a ello mis vínculos familiares y el conocimiento del mundo del folklore que he ido adquiriendo a lo largo de mi vida a través de grupos organizados y de la participación activa en convocatorias de baile. Este hecho me ha sido útil para establecer unos contactos iniciales de informantes que después se han convertido en una cadena, porque unos me han conducido a otros. La situación de anormalidad vivida desde el pasado mes de marzo como consecuencia de la pandemia del coronavirus ha interrumpido de forma inesperada esta búsqueda de nuevos informantes, si bien estoy convencida de que ya había agotado todas las posibilidades de obtener mayores datos porque las últimas aportaciones realizadas ya eran coincidentes.

Ha sido una satisfacción personal el poder llevar a cabo esta investigación, por dos motivos, uno el interés que siento por la materia y el otro, la implicación y las facilidades dadas por los informantes, tanto en su testimonio oral

como en la aportación de elementos documentales. También hay que dejar constancia de que el trabajo ha requerido una importante dedicación de tiempo y esfuerzo. Han sido necesarios numerosos desplazamientos a muchas localidades de la isla de Mallorca, la transcripción de entrevistas y la búsqueda de documentación. Por último, ha sido necesaria la labor de plasmar toda información recopilada, estructurar la información y sacar resultados y conclusiones.

Al margen de lo estrictamente folklórico, el trabajo me ha servido para conocer mucho mejor el ámbito rural de Mallorca, normalmente en situación de olvido o poco apreciado, ya que en la isla predomina el sector turístico. Sin embargo, a medida que una tiene la posibilidad de aproximarse a la agricultura mallorquina comprueba que en torno a ella permanece una vitalidad plena. Igualmente he tenido la oportunidad de conocer los valores humanos de quienes bailan la *mateixa*, interpretan su música y viven este mundo. Dentro de él, los jóvenes se muestran más críticos y analíticos interpeándose sobre el porqué de las cosas, mientras que los más adultos lo viven de manera natural, asumida y sin mayores complicaciones.

Una vez realizado este trabajo considero que lo dicho en él puede tener un valor divulgativo y didáctico para dar a conocer todo el mundo de la *mateixa* y proseguir con su investigación. En este aspecto se me ocurren como posibles vías de nuevas investigaciones el comportamiento de las comunidades de mallorquines exiliadas a Estados Unidos a mediados del siglo XIX y la labor realizada por los misioneros de Mallorca encabezados por San Junípero Serra en México y la baja California. Son dos canales muy interesantes para trabajos de campo indagando en el origen de la *mateixa*. El mismo objetivo puede perseguirse estudiando, a partir de las pistas dadas por varios informantes, la relación de la *mateixa* con las seguidillas y las parrandas de Murcia.

Por último debo expresar mi sincero agradecimiento a todas las personas que se han prestado a facilitar información y a colaborar con

el desarrollo de esta investigación. Lo digo no solo en el sentido de mi agradecimiento personal hacia ellos, sino porque he observado en sus reacciones una actitud de gratitud al ver que la *mateixa*, el baile que ellos practican o los conocimientos que pueden tener sobre ella han merecido el interés de una persona ajena a su mundo. Han visto en ello una oportunidad de difundir su labor y la constatación de que el baile pervivirá y tiene futuro.

## BIBLIOGRAFÍA

- Antoni ALCOVER y Francesc DE BORJA MOLL. *Diccionari català-valencià-balear*. Palma de Mallorca: Editorial Moll, 1962.
- Antoni BIBILONI. Els balls populars a Mallorca. *Caramella: revista de música i cultura popular*, núm. 22 (2010): 84-87.
- Antoni FERRER I GINARD. *Folklore Balear*. Palma de Mallorca: Ediciones Cort, 1965.
- Antonio GALMES y Lorenzo MOREY. *Danzas típicas de Mallorca*. Inca: Talleres Gráficos Duran, 1951.
- Antoni GILI. *El cançoner popular de Mallorca*. (Vol. I). Mallorca: El Tall, 1994.
- Antoni MARTORELL. *Des del meu balcó bastint la nostra identitat*. Palma de Mallorca: Edicions UIB, 2008.
- Antoni NOGUERA. *Memoria sobre los cantos, bailes y tocatas populares de la Isla de Mallorca*. Palma de Mallorca: F. Guasp, 1893.
- Bartolomé ENSENYAT. *Folklore de Mallorca*. Palma de Mallorca: Jorvichsl, 1975.
- Bartolomé ENSENYAT. «Los bailes populares de Mallorca». En *Etnología y Tradiciones Populares. III Congreso Nacional de Artes y Costumbres*, 273-232. Zaragoza: Instituto Fernando el Católico, 1975.
- Carles BUSQUETS. *Bailes típicos y escudos de España y sus regiones*. Barcelona: T. Raurich, 1929.
- Francesc DE BORJA MOLL. *Cançons Populars Mallorquines*. (Vol. 1: *Amorosos*). Palma: Imprenta Mossèn Alcover, 1934 (Biblioteca *Les Illes D'Or*, número 4).
- Francesc VALLCANERAS. «El cortejo de los danzantes», en *Etnología y Tradiciones de las Illes Balears*, 210-222. Palma: El Día del Mundo, 1997.
- Guillem BERNAT. «Evolució del ball popular a Mallorca», en *I Jornades de cultura popular i tradicional a les Balears*, 123-136. Muro: Imprenta Muro, 1993.
- Joan AMADES. Cançoner popular de Catalunya. En *Diccionari de la dansa, dels entremesos i dels instruments de música i sonadors*. (Vol. I, pp. 323-325). Barcelona: Imprenta Elzevieiana i llibreria Camí, 1936.
- Joan CORTADA. *Viaje a la Isla de Mallorca en el Estío de 1845*. Barcelona: Imprenta de A. Brusi, 1845.
- Joana DOMENGE. La jota al llevant de Mallorca. *Caramella: revista de música i cultura popular*, núm. 24, (2011): 14-17.
- Joan Eugeni CANYELLES, Joana DOMENGE y Miquel Àngel GRIMALT. «Evolució del ball popular a Mallorca», en *I Jornades de cultura popular i tradicional a les Balears*, 171-180. Muro: Imprenta Muro, 1993.
- Joan Maria THOMAS I SABATER y Joan PARETS I SERRA. *Breve Historia Musical de Mallorca*, Palma de Mallorca: Panorama Balear, 1982 (Colección Panorama Balear número 112).
- Joan Maria THOMAS I SABATER. Balears. En E. Casares Rodicio, I. Fernández de la Cuesta y J. López Cola, *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (Vol. 1, pp. 93-111). Madrid: SGAE/ICCMU, 1999-2001.
- Josep MASSOT I PLANES. *Cançoner Musical de Mallorca*. Palma: Editorial Caixa de Balears «Sa Nostra», 1984.
- Luis DE HOYOS y Nieves HOYOS. *Manual de folklore*. Madrid: Imprenta Viuda de Galo Sáez, 1947.
- Lluís Salvador ARXIDUC D'ÀUSTRIA. *Las Baleares: descritas por la palabra y el dibujo*. Palma de Mallorca: José J. de Olañeta, ca. 1886.
- Maria ADROVER y Càndid TRUJILLO. Un poc d'història de les mateixes i els copeos. *Caramella: revista de música i cultura popular*, núm. 22 (2010): 88-91.
- Marosa CONS. Es Revetlers: una herència familiar. *Caramella: revista de música i cultura popular*, núm. 18, (2008): 67-69.
- Pere ORPI. *Sons de Mallorca*. Palma de Mallorca: Edicions Documenta Balear, 2009.
- Rafel GINARD. *Cançoner popular de Mallorca*. (Vol. II). Palma: Editorial Moll, 1967.
- VV.AA. Els sonadors de pagès. *Patrimoni Musical II. Cicle de Conferències de l'Escola Municipal de Mallorca* (pp. 79-92). Manacor: Ajuntament de Manacor i Escola Municipal de Mallorca, 2016.
- VV.AA. *Mateixa*. En *Gran Enciclopèdia de Mallorca*. (Vol. X, p. 350). Palma de Mallorca: Promomallorca, 1988.
- Xavier DOMÈNECH. *Història i Manual per Aprendre els Balls Mallorquins*. Palma de Mallorca: Clave, 1990. (Colección Quaderns de Treball Sociocultural i educació d'Adults i participació ciutadana de l'Ajuntament de Palma).

# CIENCIA, PALABRA Y MANIPULACIÓN (THOMAS MANN, CARRANQUE DE RÍOS Y F. NÚÑEZ DE CEPEDA)

Miguel Ángel de la Fuente González y Santiago Sevilla Vallejo

## Ciencia, psicología, palabra y poder

**E**dward O. Wilson ve al ser humano como «alguien programado para formar sociedades organizadas mediante una mezcla compleja de lenguaje, instinto y experiencia social» (en Cebrián 2020, 7). En esa mezcla compleja intervienen los tres componentes que vamos a estudiar y que comentaremos ahora de manera somera, invirtiendo el orden de Wilson.

En cuanto a la experiencia social, de ella derivan el conocimiento y las ciencias que se ocupan de campos tan variados que van desde el especulativo al de la realidad material tangible, como la individual (objeto de la psicología, la medicina, la fisiología, etc.). El campo de la experiencia y el conocimiento también lo recoge, a su manera, el refranero, que F. V. y M. B. (1841, VI) definen así:

*[...] producto de una experiencia no interrumpida de cien generaciones, el análisis de una observación constante e infatigable, y el compendio de una severa e inflexible lógica, en cuyo copioso raudal están bebiendo, desde la antigüedad más remota, el filósofo, el sabio, el poeta, el jurisconsulto y todas las clases del estado en las más importantes funciones de la vida civil.*

Por ello, en nuestro trabajo tendremos en cuenta algunas conexiones temáticas entre las tres obras literarias que estudiamos (de Thomas Mann, Carranque de Ríos y F. Núñez de Cepeda) y la visión popular materializada en los refranes. No en vano, tanto escritores como lectores comparten un terreno donde las culturas popu-

lar y la letrada se funden y confunden. Y así lo reconoce el mismo refranero: *En boca del vulgo andan los refranes, pero no salieron de bocas vulgares* (Iscla Rovira 1989, 171).

En cuanto al complejo mundo del instinto (segundo componente mencionado por Wilson), subyace en el individuo, y cada uno lo canaliza en su contexto, mediante formas más o menos útiles y toleradas socialmente, para satisfacer sus necesidades básicas (alimento, abrigo, aceptación social...). Se trata de las diversas ocupaciones humanas, sean cooperativas (las clásicas profesiones), sean antisociales (delincuentes y marginados, por generalizar).

El último componente, el lenguaje, es instrumento interactivo y cohesivo de toda sociedad, y cumple funciones fundamentales que van desde la representación de la realidad y transmisión del conocimiento (*función representativa*) a la interacción social e influjo en el pensamiento o en la conducta de los demás (*función apelativa o conativa*), por citar las dos que más interesan para nuestro estudio.

Según J. Leyva (2004, 43), «“Saber es poder”, se decía ya en la Edad Media»; y, desde luego, en nuestra época –desde una perspectiva histórica mucho más dilatada– se repite con frecuencia. La ciencia ha conseguido grandes avances, y la historia demuestra que el conocimiento es fuente de poder personal, político y económico. Así, en tiempos recientes, el desarrollo de la ciencia psicológica ha sistematizado los mecanismos que rigen las emociones, pensamientos y conductas humanas. La psicología, a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX, llegó a formalizar la teoría del condicionamiento clásico, por la que era posible incitar ciertas

conductas y hacerlas previsibles, además de desarrollar la hipnosis, con la que resultaba posible sugestionar a los sujetos para que revelaran aspectos inconscientes.

Y al lado de la ciencia se alza la palabra como instrumento de poder a través de los im-

perativos, la publicidad, la sugestión, el consejo o las órdenes (la función apelativa del lenguaje). Este poder de la palabra, curiosamente, está a disposición no sólo de políticos o agentes sociales, sino también de cada individuo dentro de su parcela.



*Lenin sobre el blindado en la estación Finlandia, de S. Starasov (1935).  
En Historia ilustrada de la URSS. Moscú: Misil, 1980, p. 366*

Por otra parte, la palabra puede ser verdad o mentira reconocida como tal, o pasar desapercibida incluso. Al respecto, García Remiro (2003, 150) comenta la expresión *mentir como dioses* (sinónimo de *negar la evidencia*):

*[...] mentir como ejercicio de poder, para hacer saber a los demás que se tiene poder para negar lo evidente y crear otra realidad (como dioses), la que al poderoso le interesa, afirmando lo notoriamente falso, causando con su palabra los hechos de acuerdo con sus intereses.*

Sin embargo, «esta mentira oficial no aspira a ser creída, le basta con ser impuesta» (García Remiro 2003, 150). Y frecuentemente el pueblo la acepta como mal menor.

Para quienes carecen de un poder reconocido oficialmente, aunque poseedores de picardía, la mentira puede ser una forma de ganarse holgadamente la vida o de ir tirando. *¿Quién te hizo rico? / Quien me hizo el pico*, recoge el refrán, y comenta Amando de Miguel (2000, 20): «En efecto, saber hablar en público daba dinero, o por lo menos lustre. Al pueblo sencillo le fascinaban los charlatanes de las ferias, vendedores que ponderaban su mercancía hasta lo inverosímil».

Y lo mismo vale para nuestra época, atiborrada de populismos y comunicadores vocingleros, generosamente potenciados por las modernas tecnologías: «La cultura popular premia el saber decir las cosas, la labia», que incluye «tanto la retórica, la palabra bien dicha, como la capacidad de injuriar o por lo menos entrometerse en la vida de los demás» (De Miguel 2000, 19-20).

*Quien quiera medrar la lengua ha de manejar, sin excluir la mentira y el fraude, pues, trátase de potentados o de pícaros, pedir a los hombres veras / es pedir al olmo peras* (De Miguel 2020, 191).

Por otra parte, la ciencia y sus avances, así como la competencia comunicativa de cada cual, se pueden utilizar siguiendo «el gen del altruismo, responsable de la generosidad y coo-

peración social» (denominación de Wilson; en Cebrián 2020, 7), o egoístamente (en exclusivo provecho propio, como estafadores o los pícaros). Sin embargo, lo usual es el mutuo beneficio: profesiones como artistas, médicos, profesores o sacerdotes, entre otros, son formas de ganarse la vida y de prestar, al mismo tiempo, un servicio a los demás.

Y la aplicación del conocimiento y del lenguaje como *modus vivendi* y forma de influir en los otros es lo que vamos a estudiar en tres obras literarias, que nos ofrecen visiones muy diferentes al respecto:

1. El conocimiento psicológico y la hipnosis utilizados con fines preferentemente económicos y manipuladores, lo tenemos en *Mario y el mago* (1929), de Thomas Mann.
2. El conocimiento técnico de la electricidad, con el condicionamiento clásico de fondo y utilizado con fines egoístas (picaresca), está en un episodio de *Cine-matógrafo* (1936), novela de Carranque de Ríos.
3. Los conocimientos de comunicación y psicología para el buen gobierno de las diócesis abundan en las *Empresas sacras*, de Núñez de Cepeda (1689).

Aunque puede parecer una selección un tanto caprichosa, hay una interesante conexión que, a nuestro juicio, justifica el estudio comparativo de las tres obras, como se verá.

Las narraciones de Thomas Mann y Carranque de Ríos pertenecen a un periodo, principios del siglo xx, en el que se produjeron «cambios políticos, económicos, sociales, tecnológicos y científicos» que «alteraron radicalmente la estructura de la vida social, la organización y formas del trabajo y el ocio» (Fusi 2004, 14). Algunos denominan a estos cambios modernismo:

*[...] los nuevos estilos estéticos y sensibilidades que revolucionaron el arte europeo entre 1890 y 1920 revelaban*

*precisamente la necesidad de encontrar respuestas nuevas en un mundo donde muchas de las viejas creencias, ideas y valores (naturalismo, positivismo, religión, la fe en el progreso, la razón y la ciencia) parecían haber perdido súbitamente su antigua vigencia* (Fusi 2004, 16).

El siglo xx representa, pues, una época de grandes convulsiones sociales que fueron reflejadas por aquellos escritores que intuyeron que los progresos de la sociedad podían devenir en situaciones de dominio (Sevilla Vallejo 2017b, 72). En el caso de *Mario y el Mago*, de Thomas Mann, ha sido muy estudiado como denuncia del fascismo (Brütting, Alfonso 2004-2006; Raffaelli 2011; Palano 2013). En *Cinematógrafo*, de Carranque de Ríos, el protagonista engaña al público en base a su conocimiento de la técnica y quizás de la psicología conductista. En definitiva, ambos autores reflejan la crisis provocada por el avance de la técnica y la incertidumbre en las ideas y valores, mientras que Núñez de Cepeda en la España barroca, donde los poderes civiles y religiosos marchan al unísono, ve el lenguaje al servicio de la autoridad episcopal.

## 1. Palabra e hipnosis

### 1.1. El fenómeno científico y social de la hipnosis

La hipnosis es una de las técnicas psicológicas que más interés popular ha despertado como fenómeno en sí y como motivo para obras artísticas. Esto se debe a que surge en un periodo donde la ciencia pretende encontrar respuestas a las motivaciones profundas del ser humano. Asimismo, por el contexto cultural en el que surge, en un primer momento, esta técnica conjuntaba la enfermedad mental, lo inconsciente y el espectáculo. En este estudio veremos el periodo transcurrido entre las dos guerras mundiales como un momento en el que los cambios en el conocimiento de la mente humana despertaron grandes esperanzas y, al mismo tiempo, grandes peligros de manipulación. La hipnosis surge, en un primer momento,

como una técnica terapéutica, pero quienes la practicaban realizaban las sesiones con testigos para conseguir el reconocimiento social de este método. Pronto, la hipnosis se convirtió adicionalmente en un espectáculo por sus muchos aspectos escénicos y dramáticos que resultaban atractivos para el público.

La pregunta sería por qué razón esta técnica generó un interés social tan vivo. Para poder situarnos en lo que supuso inicialmente la hipnosis, debemos hacer un breve recorrido por la historia de la enfermedad mental y su percepción por parte de la sociedad. Cada sociedad desarrolla unos valores que establecen el funcionamiento normativo y el que no responde a lo esperado, así como la manera reaccionar frente a la desviación respecto de la norma. La enfermedad mental es una desviación que, a lo largo de la historia, ha recibido consideraciones y percepciones muy diferentes en el mundo occidental. Ello nos ayudará a comprender cómo la hipnosis pretende un abordaje científico que, en las prácticas de finales del siglo xix y comienzos del xx, se ve afectado por conocimientos no plenamente científicos y por el poder de la sugestión ejercida por ciertas autoridades sobre la población.

Desde la Edad Media hasta el siglo xviii, la enfermedad mental fue vista como producto de defectos morales y racionales que hacían que los enfermos fueran cualitativamente diferentes a los considerados sanos. En otras palabras, los enfermos mentales fueron estigmatizados por representar el polo opuesto al papel normativo (Sevilla-Vallejo 2019, 164). Michel Foucault señala que, en el mundo clásico, la locura se asociaba con revelaciones de los dioses, pero esta interpretación se transformó en la Edad Media, donde se atribuyó a las faltas de tipo moral<sup>1</sup> cometidas por el sujeto. En el Renacimiento, la «locura pasa a ser una experiencia que sirve de entrada a lo sobrenatural e irra-

<sup>1</sup> Para un estudio más detallado, se pueden consultar trabajos de Michel Foucault como *Enfermedad mental y personalidad* (1954/1962) e *Historia de la locura en la época clásica* (1961).

cional y se convierte en espejo deformante de la razón» (Méndez-García 2003, 11). Es decir, el enfermo es alguien cuyo raciocinio está deteriorado. En ambos casos, la locura adquiere un valor estigmatizador que se acentúa, a mediados del siglo XVIII, por el «carácter de curación moral característico de la Ilustración» (Méndez-García 2003, 14). Sin embargo, con el progreso de la ciencia a finales del siglo XIX, especialmente de la psiquiatría, se empieza a indagar en las razones psicológicas subyacentes a comporta-

mientos que se salen de la norma. La psiquiatría busca las razones inconscientes que están en la base del comportamiento del sujeto, y se comprueba que todos los sujetos tienen deseos desconocidos por ellos mismos. De manera que gana interés académico y popular esta técnica como herramienta para conocer esos secretos del ser humano. Los conocimientos desarrollados en este periodo serán sistematizados por Sigmund Freud entre finales del siglo XIX y el primer tercio del siglo XX.



Fotografía de un caso de hipnosis. En Borch-Jacobsen, Mikkel. *La hipnosis. Textos (1886-1893)*. Barcelona: Ariel, 2017

Nos vamos a apoyar en el estudio de Mikkel Borch-Jacobsen (2017) y en el artículo de Alfonso Martínez-Taboas (1998) para hacer una sucinta relación de los antecedentes de la hipnosis y el contacto de Sigmund Freud con ella. Si bien fijar el origen de cualquier conocimiento resulta siempre una simplificación, podríamos decir que el antecedente más célebre sería Franz Mesmer, quien en el último cuarto del siglo XVIII

empezó a emplear el magnetismo animal, una técnica que consistía en contener el «fluido magnético universal» para curar con el «paso de manos» (Martínez-Taboas 1998, 41) distintos tipos de dolencias. El método de Mesmer conllevaba una puesta en escena y dramáticos desmayos que volvieron la hipnosis muy popular. Como se verá, el personaje Cipolla de *Mario y el Mago* lleva a cabo un espectáculo que tiene

mucho que ver con el magnetismo animal. Esta técnica fue evolucionando hasta que, en 1880, Rudolf Heidenhain, en su conferencia «El denominado magnetismo animal», empieza a referirse a la sugestión realizada como hipnosis. Asimismo, declara solemnemente que constituye un «nuevo método de estudio de las funciones cerebrales que se añadirá como tercer método a los ya existentes de la anatomía y la vivisección», lo cual le daba categoría científica (Borch-Jacobsen 2017, 16). Solo dos años más tarde, Jean-Marie Charcot abre, en el Hospital de la Pitié Salpêtrière de París, la primera cátedra de neurología, donde lleva a cabo hipnosis, y donde, tres años después, Sigmund Freud realizará un periodo de prácticas. Por ello, el psiquiatra vienés empezó empleándola en su práctica clínica y, aunque pronto la abandona en favor de la cura por la palabra (sobre la que construyó el psicoanálisis), conservará la hipnosis para algunos casos clínicos. Es importante resaltar cómo tanto el tratamiento por magnetismo animal como las sesiones de hipnosis fueron prácticas públicas. Además, las sesiones de la Salpêtrière llegaron muy pronto a despertar el interés entre los escritores. Tal como señala Matías Moscardi, asistieron a tales demostraciones «Emile Zola, Alphonse Daudet y Guy de Maupassant –paciente de Charcot–, entre otras celebridades del campo literario francés» (2017, 16). Si bien Thomas Mann nunca asistió, son muchas las conexiones que tiene con Sigmund Freud y tuvo, al menos, una experiencia personal con la hipnosis. En 1927, Sigmund Freud publica *El porvenir de la ilusión*, donde condensa el desarrollo de la teoría psicoanalítica para profundizar en formas en las que el inconsciente se expresa en acciones engañosas o ilusorias. La admiración de Thomas Mann por la obra de Freud se hizo pública cuando se le encargó dar una conferencia en el homenaje que realizó la Sociedad Académica de Psicología Médica al psiquiatra vienés en 1936. Esta conferencia, titulada *Freud y el porvenir*, da cuenta de cómo Thomas Mann fue influido por la teoría psicoanalítica. Ese mismo año la publicó en el libro *Schopenhauer, Nietzsche, Freud*.

Por otra parte, el cuento *Mario y el Mago* se basa en un viaje de Thomas Mann con su familia a Italia en 1926, donde asistieron al espectáculo de un mago que le sugirió que había un misterio en la forma en que la magia pretendía influir sobre el público (Alfonso 2006, 130). De modo que Thomas Mann conocía el poder de la sugestión en el inconsciente humano y así se refleja en la acción de Cipolla sobre el público.

## La muerte en Venecia & Mario y el mago Thomas Mann

pocket  edhasa



Portada de *Mario y el Mago* de Thomas Mann.  
Editorial Edhasa

De manera que la hipnosis tiene sus antecedentes en una teoría con poca evidencia científica y muchos elementos propios de la dramatización que remiten al carácter enigmático, atractivo y sugestivo que la caracterizó tanto en la realidad como en la ficción. Más adelante, analizaremos la hipnosis que realiza Cipolla a la luz de la teoría desarrollada por Freud. Este señaló que esta podía mostrar aspectos de los que el sujeto no era consciente: «la representación contrastante penosa, aparentemente

coartada, es disociada del propósito y perdura, inconsciente para el enfermo, en calidad de representación aislada» (Freud 1892, 5) hasta que la hipnosis la manifiesta. Sin embargo, Cipolla no la emplea para aclarar los motivos de las expresiones de su público (Freud 1892, 5) ni les ayuda a expresar lo que ellos no pueden por sí (Freud 1892, 4), sino que utiliza la hipnosis para tratar de imponer su voluntad a los otros personajes (Brütting 1999/2000).

## 1.2. El falso mago o el magnetista animal

Este relato de Mann se sitúa en Italia en un momento contemporáneo a su publicación, en 1929, momento de gran fervor nacionalista marcado por la superioridad de unos pueblos sobre otros, muy propia del fascismo que estaba surgiendo. Además, «cuando Thomas Mann escribe este relato, 1929, el nacional-socialismo va adquiriendo importancia y preparando sus ataques contra el escritor, y el *Völkischer Beobachter*, periódico conservador, se une a los ataques» (Alfonso 2006, 149).

En cualquier caso, el objetivo de este análisis es la presentación que hace de la hipnosis en mencionada obra. Verónica Rafaelli, en un magnífico estudio, analiza cómo el mago Cipolla se erige, poco a poco, en una autoridad opresiva hasta llegar a parecer un dictador. Trataremos, sin embargo, de matizar este estudio desde una lectura narratológica y psicocrítica con la que queremos analizar la delgada línea entre el poder de este personaje –apoyado en su conocimiento sobre la hipnosis y la sugestibilidad del público asistente–, y la debilidad de tal poder y su carácter incluso ridículo. En este segundo aspecto, se puede ver cómo este personaje se asemeja al pícaro que vive de su capacidad de persuasión. *Mario y el Mago* tiene como eminente protagonista a un Mago que se convierte en el tirano que va mucho más allá de circunscribirse a un caso histórico. Se puede mencionar una serie de características que le dan un valor de tirano universal (Rafaelli 2011, 1); sin embargo, la forma con la que el narrador nos lo presenta y la propia psicología del personaje

indican que su poder tiene un componente de superchería como debió ocurrir con otros hipnotizadores que basaban sus sesiones más en una puesta en escena que en un verdadero conocimiento de la técnica.

Cipolla tiene también algunos rasgos propios del pícaro. Si bien la obra *Confesiones del estafador Felix Krull* sería la obra de Thomas Mann más claramente picaresca (Iztueta 2003), *Mario y el Mago* también tiene algunos aspectos picarescos que parodian el poder hipnótico de Cipolla. Pese a toda la dignidad con la que actúa este personaje, el narrador expresa su poco aprecio por los logros profesionales del mago, al que considera insignificante, y manifiesta su desprecio por su conducta manipuladora que el mago trata de justificar. Es decir, se puede apreciar la lucha de este personaje por ganar una posición social por las razones que mueven al pícaro: económicas y morales (Casas de Faunce 1996, 966-969).

*Un virtuoso ambulante, un artista de la diversión, «forzatore, illusionista e prestidigitatore» [forzador, ilusionista y prestidigitador] (así se autotitulaba), quien tendría el honor de presentar al eximio público de Torre di Venere algunos fenómenos extraordinarios de misteriosa y desconcertante naturaleza. ¡Un mago! (Mann 2008, 140).*

Se puede observar el retoricismo a la hora de definir su profesión. Cipolla emplea el lenguaje para manipular al público más que unas habilidades propias de un mago. Los términos «forzatore, illusionista e prestidigitatore» hacen alusión a que hace demostraciones de habilidad, que consigue engañar a los sentidos del público y que hace trucos de manos, aunque, como se verá, no hace ninguna de las tres cosas. Asimismo, el hecho de que el narrador señale que se «autotitulaba» parece poner en entredicho su autoridad. Desde el comienzo, resulta evidente que Cipolla no es un verdadero mago, sino que pretende ser un hipnotista porque no hace trucos de magia, sino que da

pruebas de comprender la psicología del público e influir sobre él, pero sin rigor científico, sino que estaría más próximo al magnetismo animal de Mesmer que a la hipnosis propiamente dicha (Palano 2013, 181).

Richard Brütting asocia el nombre Cipolla, por su capacidad para el engaño, al personaje homónimo del *Decameron* de Bocaccio (Brütting, 246). Cipolla resulta desagradable tanto en lo físico como en lo moral, pero se comporta con una dignidad y autodominio que le dan control sobre los demás (Rafaelli 2011, 2). No obstante, desde el comienzo, la hipnosis y el hipnotizador mismos son presentados de un modo desmitificado o carentes del sentido solemne que debieran tener que lo parodian parcialmente (Sevilla-Vallejo 2017a, 42). Después de generar una enorme expectación, el escenario constituye toda una decepción: «quedó al descubierto una especie de plataforma que más se parecía a un aula escolar que al escenario de un prestidigitador, y la causa era un encerado negro, montado sobre un caballete, situado a la izquierda y en primer plano» (Mann 2008, 144).

Aunque el narrador, al comienzo de la representación, menosprecia todo lo referente a Cipolla, pronto empieza la voluntad de este a imponerse sobre todos. Tal como ha señalado Rafaelli, Cipolla comienza su representación mostrando su autoridad. Cuando un muchacho del público le saluda de manera burlona, Cipolla se dirige a él como «pícaro» y le pone en ridículo. De este modo, muestra por primera vez su capacidad de manipular la voluntad de la audiencia y ese reconocimiento le satisface.

*–Señoras y caballeros –dijo con su voz asmática y metálica–, me habéis visto, hace un momento, un poco afectado por la lección que he creído tener que darle a questo linguista di belle speranze (Mann 2008, 149).*

Cipolla comparte con los lazarillos ya viejos un carácter astuto que le permite superar los intentos de burla:

*No me gusta poco ni mucho consentir que se me den las buenas noches si no es con seria y cortés intención; para hacerlo con otra intención, no veo que haya motivo. Dándome las buenas noches, se la da uno a sí mismo, pues el público sólo pasará una buena noche si yo la tengo buena [...] (Mann 2008, 149).*

Sin embargo, más adelante se muestra como un verdadero pícaro por la forma con la que justifica sus acciones y el sentido de crítica social que se desprende de su espectáculo. De modo que aprovecha ese escenario para hacer una especie de autobiografía artística y para revelar los secretos de algunos de los espectadores. En *Mario y el Mago*, «el ingrediente sustancial de esta categoría sigue siendo la existencia y la filosofía vital picaresca, preservada en una unidad estructural, personaje ambiente, siempre permaneciendo la burla como exponente del ingenio picaresco» (Casas de Faunce 1996, 968). Cipolla es el personaje que genera la situación picaresca; es decir, se ocupa de sacar a la luz las motivaciones que los espectadores tenían escondidas. En este sentido, sí realiza una sesión de hipnosis, aunque no resulte tan lúdica como se esperaba.

Otro momento significativo del relato tiene lugar cuando emplea su energía para atraer a Sofronia frente a la impotencia de su marido:

*–¡Sofronia! –exclamó, ya entonces, el señor Angiolieri (nosotros ignorábamos por completo que la señora se llamara Sofronia), y se puso a llamarla a gritos, justamente, pues todo el mundo podía percatarse que se había creado un peligro: la faz de su esposa permanecía dirigida hacia el maldito cavaliere (Mann 2008, 151).*

El nombre Sofronia está también asociado al *Decameron* y, según Richard Brütting (248), se refiere a la mujer sin experiencia amorosa y sin palabra para decidir con quien casarse. Y Cipolla aprovecha sus poderes hipnóticos o de mag-

netismo animal para mostrar la fragilidad del amor de Sofronia por el señor Angiolieri:

*–Caballero –saludó entonces a éste–, aquí tiene usted a su esposa... Sana y salva, con todos mis cumplidos, la deposito de nuevo en sus manos... Procure usted conservar con viril energía un tesoro que le pertenece por completo, y deseo que su vigilancia se acreciente cuando se convenza de que existen energías que sólo raras veces corren parejas con la generosidad... (Mann 2008, 151).*

Cipolla se dirige irónicamente al marido al decirle que su mujer «le pertenece por completo», porque hay energías desconocidas que la hipnosis ha sacado a la superficie. Este personaje responde a la definición que da Claudio Guillén de picaresca porque su «filosofía existencial, subjetiva y unilateral enfatiza el instinto primario del individuo que no ha desarrollado las funciones espirituales, ni la sensibilidad anticipada del hombre» (Casas de Faunce 1996, 970). Cipolla se comporta de una forma ofensiva con los espectadores, que solo pretenden defender su propia autoestima.

Sin embargo, la hipnosis que da título al relato y que supone la verdadera transgresión tiene lugar con Mario, un joven camarero muy reservado. En el mismo relato se indica que el nombre de este personaje remite a la heroicidad y, tal como indica Richard Brütting (249), puede ser un anagrama de *amori* (amores en italiano). Es un personaje con una soterrada vehemencia que Cipolla descubre o, en término freudianos, conduce al exterior por una catarsis del inconsciente. Para ese momento, el hipnotista ha conseguido anular la voluntad y la incredulidad de todos, incluido el narrador. Ha conseguido simbólicamente, en palabras de Freud, erigirse en un padre castrador sobre unos niños dependientes:

*Señalemos de paso que, en la vida real más allá de la hipnosis, una credulidad como la que muestra el hipnotizado con respecto al hipnotizador sólo pode-*

*mos encontrarla en el niño con respecto a sus queridos padres. Un alineamiento de estas características de la vida psíquica de una persona con respecto a otra, acompañado además por tal grado de sumisión, tiene solamente un equivalente, y es el de ciertas relaciones amorosas [...]. La conjunción del afecto exclusivo y la obediencia se encuentra, de hecho, entre los rasgos característicos del amor (Borch-Jacobsen 2017, 124).*

En esta última hipnosis, Cipolla descubre y rompe las resistencias que emergen de la superficie tranquila del joven (Freud 1957, 150), y así consigue hacer creer a Mario que él es la mujer que ama en secreto:

*–¡Silvestra! –suspiró, sobrecogido por la emoción.*

*–¡Bésame! –díjole el jorobado–. Créeme que puedes hacerlo... Te quiero. Bésame aquí... –y con la punta del índice, tendiendo brazo, mano y dedo meñique, designó la mejilla, cerca de la boca. Y Mario se inclinó y le besó (Mann 2008, 163).*

Según Brütting (247), el nombre de Silvestra se relaciona con otro personaje del *Decameron*, caracterizada por frustrar el amor del hombre que le ruega. En el caso de *Mario y el Mago*, la hipnosis de Cipolla produce la frustración de Mario, mezcla de vergüenza e indignación, por haber hecho público su secreto, y la pasión que ha desatado se vuelve contra el hipnotizador. El clímax del relato es reflejo de los abusos de Cipolla con la hipnosis. Su conocimiento de esta técnica, apoyado en buena medida en la energía del magnetismo animal, y su insistencia en imponer su voluntad al público se convierten en una fuerte de opresión que recibirá su castigo (Brütting, 252).

### 1.3. El poder tiránico e ilusorio del lenguaje

Por todo lo comentado, se puede observar que Cipolla adquiere poder sobre su público, en primer término, por su conocimiento de una

técnica de sugestión que consigue controlar la voluntad de todos los espectadores salvo en el desenlace. La sugestión que ejerce no reside tanto en unos verdaderos conocimientos científicos (no usa la hipnosis como herramienta curativa), sino que la aplica más bien en los términos del magnetismo animal con el fin de dominar la voluntad de quienes no disponen de la capacidad discursiva ni de la autonomía suficiente para sustraerse a ella. En este sentido, se puede observar cómo Cipolla erige un poder en cierto modo grotesco, que inspira temor, pero que distorsiona las pretensiones científicas de la hipnosis. Esto se hace evidente por la forma con que se relacionan el discurso del narrador, el suyo propio y las reacciones de los otros personajes. Como se ha comentado, se muestra un desacuerdo entre la definición representativa que da el narrador de la ocupación del mago y la que ofrece él mismo. En principio, el narrador lo muestra con términos muy positivos, como «un virtuoso ambulante, un artista de la diversión», que resaltan el talento del personaje; mientras que él mismo se define con términos que manifiestan su capacidad para engañar: «forzatore, illusionista e prestidigitatore».

Pese a que la descripción posterior del personaje es negativa en muchos aspectos, Cipolla mantiene una postura de superioridad y aprovecha toda ocasión para demostrar cómo su conocimiento le pone por encima de las posibles críticas. Desde el comienzo, dispone una serie de pasos para sugestionar al público. El primero es hacerle esperar no solo para generar expectativas, sino también una visible incomodidad, a la que un joven responderá con el irrespetuoso saludo. Cipolla está dispuesto a dejar claro que es él quien tiene el control y que tal intervención supone una falta de cortesía en esta relación asimétrica artista-espectador. Por ello, empieza el número dando una lección al joven del saludo irrespetuoso, como si fuera más un maestro que un mago. Su discurso hace uso de un lenguaje directo e imperativo que demanda el sometimiento del público. Al comienzo del espectáculo, solo el joven que, con su saludo,

rompe el silencio se rebela frente a la tiranía del mago, mientras que el resto de espectadores esperan, sumisos, el espectáculo que se les quiera ofrecer, aunque no responda a lo esperado cuando compraron las entradas, y a pesar de otras incomodidades del espectáculo.

Cipolla comparte con el personaje picaresco una vida humilde y llena de privaciones, pero ha aprendido a revestirse de una dignidad y una aparente buena posición que le permiten apelar al respeto de los demás. Así, también se denomina a sí mismo «Caballero Cipolla», pese a la pobreza de sus ropas y medios, y quita importancia a un defecto físico que reduce su fuerza corporal porque, a cambio, dispone de otra fortaleza:

*[...] las fuerzas de mi alma y mi espíritu para dominar la vida, lo que en el fondo significa siempre nada más que esto: dominarse a sí mismo, y me halaga extraordinariamente el haber despertado el respetable interés del público culto por mi labor. Los periódicos más importantes han sabido apreciar mi trabajo, y el Corriere della Sera me ha hecho justicia, de llamarme fenómeno: en Roma tuve el honor de ver entre los espectadores de una noche al propio hermano de nuestro Duce (Mann 2008, 149).*

Uno de los aspectos que provocan la admiración de los espectadores es la capacidad de Cipolla para sobreponerse y restar importancia a su deformidad. Aunque parte de una posición de desventaja, la afronta a través de la astucia, según el refrán *quien supo sufrir supo fingir*, pues «son los de abajo quienes deben aprender el arte de la simulación» (De Miguel 2000, 205). El Mago reinterpreta su vida, a través de la narración, para construir una identidad más positiva, como hacen otros muchos personajes que parten de situaciones desfavorables y que, por medio del lenguaje, pueden sobresalir del resto (Sevilla-Vallejo 2017, 12 y ss.). Cipolla apela al respeto del público porque ha recibido el reconocimiento en círculos sociales incluso del

entorno cercano al mismo Duce (aunque no del mismo Duce). Así, el poder político y el poder del mago quedan en cierto modo vinculados. Y es que *quien no se alaba de ruin se muere*, pues «muchos no son estimados como merecen, por no manifestar lo que saben» (F. V. y M. B. 1841, 253). Así, pese a la pobreza de su espectáculo y su propia debilidad física, se reviste de importancia, ya que *cada buhonero alaba sus agujas*, pues «todos celebramos nuestras cosas, aunque no lo merezcan» (León Murciego 1962, 149). En este sentido, Cipolla da una carga emotiva positiva a sus capacidades que, en realidad, no son tan poderosas como pretende, pues se sostiene por la ilusión del discurso.

Uno de los aspectos más inquietantes del espectáculo es que, en lugar de centrarse en los trucos, Cipolla se dedica en mayor medida al ensalzamiento de sí mismo y de la superioridad que le confiere el comprender y desvelar los secretos del público; es decir, predominan la función emotiva del lenguaje para dar una imagen de grandeza, como si fuera un dictador en escena; y la función apelativa, por la que se presiona a los asistentes al espectáculo para que sean sumisos y se dejen conducir por las opiniones y por la admiración hacia el mago, como si estuvieran sujetos a un verdadero poder político. Sin embargo, su poder es ilusorio, tal como él define su propia profesión, porque el mismo narrador señala el escaso valor del espectáculo, así como ciertas costumbres poco edificantes del mago. Este bebe repetidas veces durante el espectáculo, lo cual le hace locuaz pero también imprudente, según el refrán *Quien bebe vino sin tasa no tiene mordaza* (Iscla Rovira 1989, 167), que remite a la charlatanería por efecto del alcohol. Cipolla embelesa y controla al público, pero no se da cuenta de que genera una tensión que, en cualquier momento, puede provocar que algún espectador se rebele frente a su opresión. Cipolla consigue el dominio porque *pone* (al público) *en berlina*, les hace visibles ante los demás como más risibles que lo que él mismo es. Parece que ahí reside la crítica que hace Thomas Mann, en *Mario*

y *el Mago*, contra la manipulación política del fascismo como un torpe espectáculo en el que, en términos psicoanalíticos, se erige en padre castrador frente a unos hijos que se ven amenazados por su poder. Sin embargo, como se ha comentado, Cipolla se encuentra con Mario, un joven cuyas motivaciones y dominio, en realidad, no entiende, y al que somete, lo que conduce a la pérdida de influencia de Cipolla y a dejarle indefenso frente a la rabia de haber sido burlado. Mario mata, así, y físicamente, al padre que ha controlado a todos.

## 2. Palabra y picaresca

### 2.1. Las gallinas bailadoras

La novela *Cinematógrafo* (1936), de Andrés Carranque de Ríos (1902-1936), tiene en su inicio dos textos («Otras noticias» y «Los pequeños acontecimientos») que exponen respectivamente los antecedentes de dos de sus personajes Pablo Gómez y Álvaro Giménez.

«Otras noticias» comienza así: «Por ahora, todo lo que se refiere a la vida de Pablo Gómez quedará reducido en CINEMATÓGRAFO a esta especie de nota póstuma: "Pablo Gómez no fue otra cosa que un vulgar prestidigitador"». Y es que «sus trucos eran demasiado conocidos para sorprender a un público de gran ciudad», por lo que frecuentará los pueblos, «donde la gente es muy sencilla» (Carranque 1963, 41), aunque, en los pueblos de España, la gallina no fuera un animal exótico precisamente. Y continúa:

*Una de sus «habilidades» consistía en hacer bailar a unas gallinas encima de una plataforma de acero. Este baile provocaba siempre un gran efecto. Las gallinas, a una orden de Pablo Gómez, comenzaban a agitarse para bailar durante unos minutos. Solamente Pablo Gómez tenía conocimiento de que las gallinas danzaban encima de una plataforma calentada por la electricidad (Carranque 1963, 41-42).*



Fotografía de Andrés Carranque de Ríos. En J. de Entrambasaguas, Joaquín de (1963). En *Las mejores novelas contemporáneas*, t. IX (1935-1940). Barcelona: Ed. Planeta, 1963, p. XX

Con respecto al papel de la comunicación verbal en este episodio, es más lo que se da por supuesto que lo que se detalla. Se supone que ha habido una difusión de la noticia, por lo menos boca a boca, sobre la llegada del espectáculo al pueblo y su interés; y, ya iniciado el mismo, Pablo Gómez habrá hecho la correspondiente presentación y creado expectativas sobre lo maravilloso e insólito de que iban a ser testigos los asistentes. Sin embargo, las referencias a la comunicación verbal se limitan a la palabra *orden*: «Las gallinas, a una orden de Pablo Gómez, comenzaban a agitarse para bailar durante unos minutos» (Carranque 1963, 41-42).

Aparentemente, el lenguaje cumplía aquí la *función apelativa*: la supuesta orden verbal inducía la conducta de las gallinas. Sin embargo, el espectáculo era un fraude, ya que no se basaba en un amaestramiento por reflejos condicionados, sino en simples reacciones naturales a la molesta electricidad. La ignorancia del truco producía la ilusión (engaño, en definitiva)

de considerar un mérito aquello que no lo era tanto.

*Así, mentira bien inventada vale mucho y no cuesta nada.* Tiene más trabajo y mérito amaestrar a un grupo de gallinas que someterlas a una situación en que tengan necesariamente que comportarse de forma similar al baile. Y es que, *en España, pasa por tonto el que no apaña*, que comenta Amando de Miguel: «La rima es muy traicionera [España-apaña]. Se podría haber dicho que “es tonto el que no engaña”» (Miguel 2020, 137).

Para amaestrar a las gallinas, Pablo hubiera tenido que emplear tiempo, paciencia y una técnica más refinada que someterlas a la electricidad.

Según un experto (Canedupo 2020), «es bastante obvio que, si se es capaz de adiestrar a una gallina, se podrá adiestrar prácticamente a cualquier animal», con lo que parece ponderar la dificultad de tal empresa y las abundantes posibilidades que se le brindarán a quien lo logre.

Pablo pensaba que, *con arte y engaño, se vive medio año; y con engaño y arte se vive la otra parte* (Miguel 2020, 209). Sin embargo (seguimos con la novela), aunque el fraude de las gallinas no se descubre, Pablo debe abandonarlo por la ruina que la plaga de filoxera ocasiona en los pueblos. Ante la falta de espectadores, solucionará su manutención como en un «drama silencioso y falta de belleza»: «Empezó por la gallina más vieja: una gallina que ya no podía bailar sobre la plancha caliente. Los demás animales fueron devorados más tarde, hasta no quedar una sola gallina en posición de actuar sobre el infierno de la plataforma» (Carranque 1963, 42). De regreso a Madrid, aterriza en una pensión de artistas de cine: «Pablo Gómez creyó que en la cinematografía iba a encontrar un nuevo filón para su vida agotada, y decidió quedarse en Madrid» (Carranque 1963, 42). Se trataba del arte de moda, del más popular truco del siglo XX: «Se comía poco y se soñaba con la niebla blanca que se aplastaba sobre las

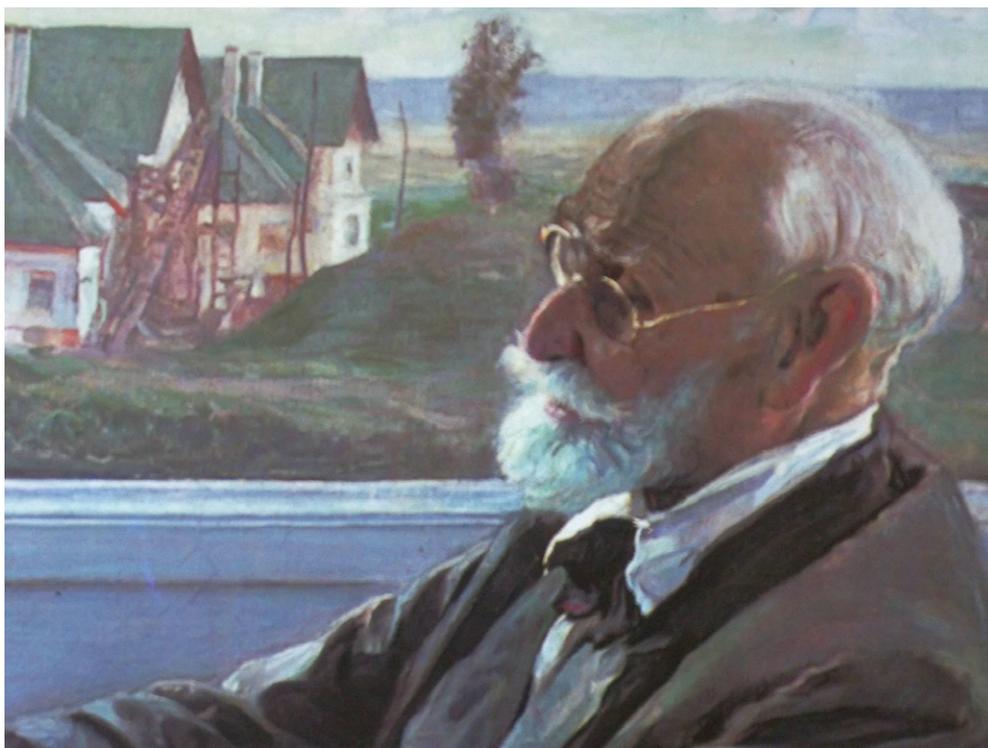
pantallas del mundo» (Carranque 1963, 43). Y si así era antes de la Guerra Civil, qué decir de lo significó el cine durante la larga posguerra o, aunque de otra forma, en la actualidad.

Volviendo a Carranque, se ha advertido que en su obra hay mucho de autobiográfico. Siendo el mayor de catorce hermanos, su vida, como la de tantos pícaros, pasó por numerosos y variados oficios. «Una vida extraordinaria. Carranque de Ríos, ebanista, albañil, poeta, anarquista, artista de la pantalla y novelista», así lo retrató Rafael Martínez Gandía (*Crónica*, Madrid, septiembre de 1934); y se quedó corto, pues faltaban, por lo menos, los de albañil y mánager de boxeo de uno de sus hermanos.

No hemos localizado, sin embargo, referencias a una posible actividad de prestidigitador.

## 2.2. Pablo Gómez, Pávlov y Ehrenbug

De cara al público, Pablo Gómez, protagonista de *Cinematógrafo*, utilizaba el condicionamiento de reflejos en el amaestramiento de las gallinas (*condicionamiento clásico*). Casualmente, su nombre tiene claras afinidades con el apellido del famoso científico ruso: Pávlov-Pablo. En cuanto a la popularidad de Iván P. Pávlov (1849-1936) en España, su libro *Los Reflejos Condicionados* (Edit. Morata), se publicó en 1929, con prólogos del propio autor y del doctor Marañón.



Detalle de *Retrato de Iván P. Pavlov* (1935) de M. B. Niesterov

La teoría de Pávlov puso los cimientos de la psicología conductista, según la cual era posible no solo observar las reacciones de los sujetos, sino establecer vínculos entre ciertos estímulos y ciertas respuestas. De este modo, la ciencia podía establecer sistemas de asociaciones para provocar aprendizajes y, así, influir de forma duradera en las conductas.

Por otro lado, aparte del reconocido influjo de Dostoyevski en la obra de Carranque de Ríos, contamos con un dato significativo: «No hablaba casi nunca [en las tertulias de los cafés madrileños], y siempre tenía en las manos un libro ruso», según Carlos Sampelayo (en *Entrambasaguas* 1963, 16). Quizás uno de esos libros fue *Fábrica de sueños*, de Iliá Ehrenburg (Kiev

1891-1967), publicada en español 1932, describía la industria cinematográfica de la época y su mundo. Ehrenburg vivió y escribió en España por esa época, y no olvidemos la actividad de Carranque como actor cinematográfico.

### 2.3. La electricidad y Topsy

Con respecto al empleo de la plancha metálica electrificada por parte de Pablo, podría relacionarse con un hecho quizás conocido por Carranque: la ejecución de la elefanta Topsy, el 4 de enero de 1903 (*Cinematógrafo* se publica en 1936).

Sobre la vida de Topsy, encontramos datos discordantes según las fuentes. Por ejemplo, leemos en Wikipedia: «Topsy era una elefanta domesticada del Forepaugh Circus de Coney Island. Nació en el sureste de Asia alrededor de 1875. Mató a tres hombres, incluido un domador borracho que le daba de comer cigarrillos encendidos». Sus propietarios, por ello, decidieron sacrificarla. En un principio, se consideró ahorcarla; pero la American Society for the Prevention of Cruelty to Animals protestó, y Thomas Edison, en polémica con Nikola Tesla sobre los peligros de la corriente alterna frente a las ventajas de la continua, aprovechó para que fuese electrocutada con corriente de su competidor.

Por su parte, una página de Madrimasd.org proporciona datos un tanto diferentes:

*Siendo bebé había llegado a los EE.UU. procedente de África y durante tres décadas había recorrido los Estados Unidos en espectáculos de circo, sufriendo constantes abusos. Sólo había matado a un domador que había apagado un cigarrillo en su trompa.*

Así detalla su ejecución: «Con el fin de asegurar la muerte, se le suministró cianuro en el interior de unas zanahorias, pero no dio tiempo a que el veneno actuara, puesto que la corriente a 6600 voltios fulminó a Topsy».

En relación con la popularidad de Topsy, su muerte fue todo un espectáculo con la asistencia de 1500 personas, filmada por Edison y que tuvo amplia difusión, por lo que pudo conocerla Carranque.

### 2.4. Electricidad y espectáculo

La electricidad, ya desde sus inicios, constituyó un fenómeno misterioso y un espectáculo asombroso, incluso terrorífico. En 1780, Luigi Galvani ya experimentaba aplicando descargas eléctricas a cadáveres de ranas. Posteriormente, su sobrino y discípulo, Giovanni Aldini, en 1803, en Londres «realizó una espectacular demostración sobre un cadáver de un criminal que había sido ejecutado»:

*Ante una nutrida audiencia, Aldini aplicó a distintas partes del cuerpo varillas conectadas a una pila de cinc, provocando fuertes contracciones. Una crónica explicaba que, al tocar la cara del muerto, «las mandíbulas empezaron a temblar y un ojo se abrió» (Queralt 2016: 32).*

Posteriormente, en 1818, el médico escocés Andrew Ure realizó experimentos similares, con las consiguientes reacciones de pánico entre los presentes, como recogen grabados de la época (Queralt 2016: 28).

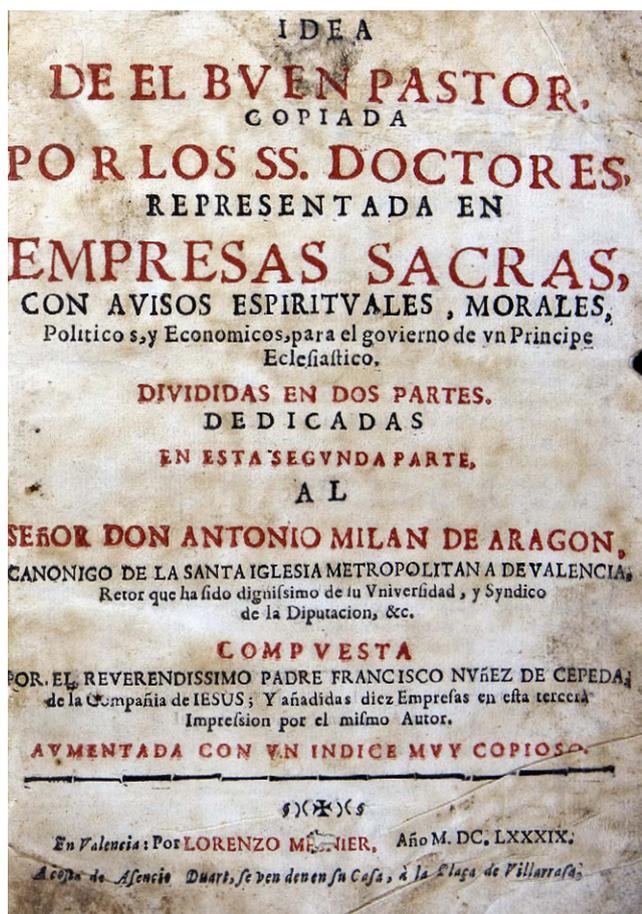
Y, volviendo a Carranque de Ríos, y su relación con los presuntos reflejos condicionados, en el siguiente apartado estudiaremos una obra, también de un español, aunque del siglo XVII, con una curiosa conexión.

## 3. Palabra y cortesía verbal

Las conocidas como *Empresas sacras*, de Francisco Núñez de Cepeda S. J. (Toledo 1616-Madrid 1690), tienen, en realidad, un título más extenso, y acorde con los gustos de la época: *Idea del buen pastor, copiada por los santos doctores, representada en empresas sacras con avisos espirituales, morales, políticos y económicos para el gobierno de un príncipe eclesiástico*. El objetivo de este tratado, por tan-

to, era proporcionar conocimientos que podían utilizarse como forma de regular la conducta (el gobierno) de los súbditos del «príncipe eclesiástico» (la mencionada función apelativa).

Aunque su primera edición es de 1682, manejaremos otra posterior, de 1689 de Valencia (que citaremos como NdC 1689). Para facilitar la lectura, hemos modernizado la ortografía (incluida la puntuación) y añadido entre corchetes algunas palabras para completar el significado de alguna frase.



Portada de *El Buen Pastor*, Valencia 1689. De la Biblioteca Valenciana (Generalitat Valenciana).  
<https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.do?control=BVDB20090002586>

La obra de Núñez de Cepeda pertenece al género literario de las *empresas*, que utiliza palabra e imagen a la par. Cada capítulo se denomina *empresa* y consta básicamente de tres elementos: *el mote* o *lema*, una sentencia que anuncia y resume el contenido del capítulo (muy

frecuentemente en latín); el *cuerpo*, un grabado donde se representa pictóricamente una escena cuyo significado, relacionado con la sentencia, servirá de motivo para iniciar el capítulo; por último, está el llamado *epigrama* o *subscriptio*, la parte más amplia, que desarrolla el tema con citas de diversas procedencias, anécdotas y ejemplos históricos, así como aplicaciones prácticas a la realidad inmediata.

Por tanto, y en general, las *Empresas sacras*, de Núñez de Cepeda, tienen, con las dos obras ya tratadas (*Mario y el mago* y *Cinematógrafo*), importantes diferencias: su género literario, que no es ficción narrativa, sino ensayo didáctico; su época, no es del siglo xx, sino del xvii; su destinatario y temática, restringido a los obispos y al gobierno de la diócesis; y, por último, el tratamiento del tema de la palabra tanto a nivel teórico e histórico como en el manejo práctico de la cortesía verbal, objeto especial de nuestra atención.

Sin embargo, nuestro trabajo no abarca las cincuenta empresas del tratado, sino que se limitará a la XXXVI, que estudiaremos siguiendo el orden de los tres componentes mencionados: el lema (o máxima), el cuerpo (o grabado) y el epigrama (desarrollo temático).

Antes de proseguir, recordemos que, como ya se adelantó, incluiremos refranes que, por presentar la visión popular, no siempre serán acordes con las *Empresas sacras*, ya que *uno piensa el boyo, y otro el que lo ensilla*: de diferente modo «piensan los que mandan y los que obedecen» (F. V. / M. B. 1841, 261); aunque el pueblo bien sabe que *no han de faltar ni rey que nos mande, ni papa que nos excomulgue*, por lo que será sensato «conformarse con la obediencia y sumisión ineludibles» (León Murcieto 1962, 325).

### 3.1. *Dulcedine et vi* (Con dulzura y fuerza)

Tal es el lema de la empresa XXXVI, que aconseja al prelado el empleo de la fuerza y la dulzura como recursos para el buen gobierno de su diócesis, especialmente en el trato con

sus subordinados sacerdotes. En ello, el principal y preferente vehículo es la palabra, como se verá, y la palabra en su función apelativa, con el objetivo de regular o modificar la conducta de sus subordinados, especialmente si resulta reprobable.

Las relaciones autoridad-súbdito son terreno propio de la cortesía verbal, que «regula las relaciones interpersonales (la comunicación es una de sus manifestaciones) con el fin de que predomine el equilibrio, se eviten los enfrentamientos y los propósitos de la cooperación [comunicativa] lleguen a buen puerto», en palabras de Gutiérrez Ordóñez (1997, 42). Por otra parte, «no hay palabra inmune, ni ocasión sin riesgo», según tomamos de Alcalá Zamora (2001, 292).

En el refranero, dulzura y fuerza pueden aparecer dissociadas; por ejemplo, la dulzura en *Se cazan más moscas con una gota de miel que con un barril de vinagre*, o *Más moscas se cogen con miel que con hiel* (León Murciego 1962, 252); o, por contra, la fuerza: *La letra con sangre entra* (Leyva 2004, 186) y el expeditivo: *Con razón o sin ella, leña* (De Miguel 2020, 135). La unión de dulzura y fuerza estará en la moderación: *Ni tanto que queme al santo, ni tanto que no le alumbre* (referido a la distancia entre las velas y las imágenes).

### 3.2. El elefante, el fuego y el arpa

Con respecto al grabado, reproducimos la descripción según García Mahiques (1988, 171):

*La empresa XLIV [de otra edición] presenta al elefante en el momento en que se procede a domarlo para bailar. El sistema es poner fuego bajo suyo mientras oye la música, por lo que el animal moverá los pies intentando guardarse del calor, cosa que repetirá por reflejo cuando nuevamente oiga la música, aunque sin fuego. Núñez trata de orientar al Pastor qué debe hacer cuando alguno de sus fieles se aparta del verdadero camino. Dulcedine et vi –Con dulzura y energía–, dice el mote.*

El mismo autor (García Mahiques 1988, 174) comenta que esta empresa no pretende que el obispo se adueñe de la voluntad de los fieles y les haga actuar por reflejo condicionado, como si, ya en el siglo XVII, Pávlov y Skinner hubieran desarrollado sus teorías. Núñez de Cepeda no hace sino presentar una escena protagonizada por un animal y un intérprete de arpa, comportamientos que resultan adecuados a su objetivo, del mismo modo que, en otros casos, acude a escenas de la realidad cotidiana.

En uno de los disparates de Goya, «Otras leyes por el pueblo», según George Levitine, el elefante que aparece es símbolo del pueblo español, que, «a juzgar por sus virtudes, podía ser influenciado y sometido a sus legisladores». Al parecer, el punto de partida de la interpretación goyesca era la mencionada empresa, cuyo mote, *Con dulzura y energía* se ajustaba al carácter del pueblo español, que «obedecía ante los políticos y sus leyes como el paquidermo ante los estímulos del fuego y de la música» (ambas citas en Sebastián 1988, XV).

En la explicación de la empresa XXXVI, Núñez de Cepeda tratará aspectos como la simbología del grabado, la tesis de la combinación dulzura-fuerza y la preferencia por la primera, la adaptación a cada persona y circunstancia, y la oración y la fuerza en casos extremos. Comenzamos a comentarlos.

### 3.3. Simbolismo del grabado

La empresa comienza con un comentario que explica el simbolismo del grabado:

*Ningún bruto, entre los terrestres, más corpulento y difícil de mover que el elefante, y ninguno más hábil y capaz de disciplina. Llegó la industria a enseñarle a danzar ajustando al son de un instrumento, en que no sé qué más admire [si] la docilidad del discípulo o la destreza de la enseñanza. Es la república un sarao de cuenta bien concertado, cuyo primor consiste en que, guardando cada uno de los ciudadanos su proporción y su*

puesto, se mueven todos al compás de la acorde música de las leyes que componen el salterio de diez cuerdas o pre-

ceptos divinos con que David aconsejaba al pueblo acompañase sus voces (NdC 1689, 544-545).



De *El Buen Pastor*, la pág. 544. De la Biblioteca Valenciana (Generalitat Valenciana).  
<https://bivaldi.gva.es/es/consulta/registro.do?control=BVDB20090002586>

En resumen, el lema *Dulcedine et vi* considera que la diócesis debe parecer un baile en armonía, similar a la actuación del elefante, forzado por el fuego, y guiado por el arpa de los diez mandamientos:

*Carga sobre el prelado este magisterio [de los mandamientos] y, para aprovechar con él a sus súbditos, se ha de valer de la dulzura suave y del celo ardiente, de la armonía y la llama; pero con esta diferencia, que la suavidad esté siempre en ejercicio, y el rigor pase pocas veces de la amenaza (NdC 1689, 544-545).*

Para ilustrar esta combinación de blandura y severidad, Núñez de Cepeda acude al Antiguo Testamento, los Evangelios, a citas de autoridades, hechos históricos y objetos y actividades (la médica y la agrícola) interpretadas simbólicamente. En cuanto a objetos simbólicos, presenta el báculo, propio del episcopado y representativo de la dulzura y de la fuerza:

*El báculo pastoral es el jeroglífico [símbolo] que significa con más viveza cómo deba ser el gobierno del Prelado, porque, conservando una hermosa rectitud, sin ladearse o torcerse, tiene el remate de la parte superior curvo para atraer con amor [a] los que van errados; y el [remate] de la [parte] inferior agudo para herir la pertinacia de los rebeldes, significando que el buen gobierno se corona con la oliva de la blandura y se calza el hierro de las penas y castigos (NdC 1689, 545).*

El citado magisterio del obispo tiene, como es lógico, la palabra como vehículo, palabra que debe atenerse a la dulzura y la fuerza, que, por su parte, se manifiestan en un variado léxico. Así, el concepto de 'dulzura' utiliza palabras como *dulzura, amor, blandura, misericordia, mansedumbre, compasión, clemencia*, entre otras; y para la 'fuerza' se manejan *fuerza, castigo, severidad, etc.*, e incluye los extremos: *odio, crueldad, ira, venganza, aborrecimiento, enojo, hiel*, entre otros.

### 3.4. Predominio de la dulzura y cortesía lingüística

Sin embargo, en esa alternancia de dulzura y fuerza que supone la interacción del obispo con sus súbditos, se aconseja prevalezca la primera:

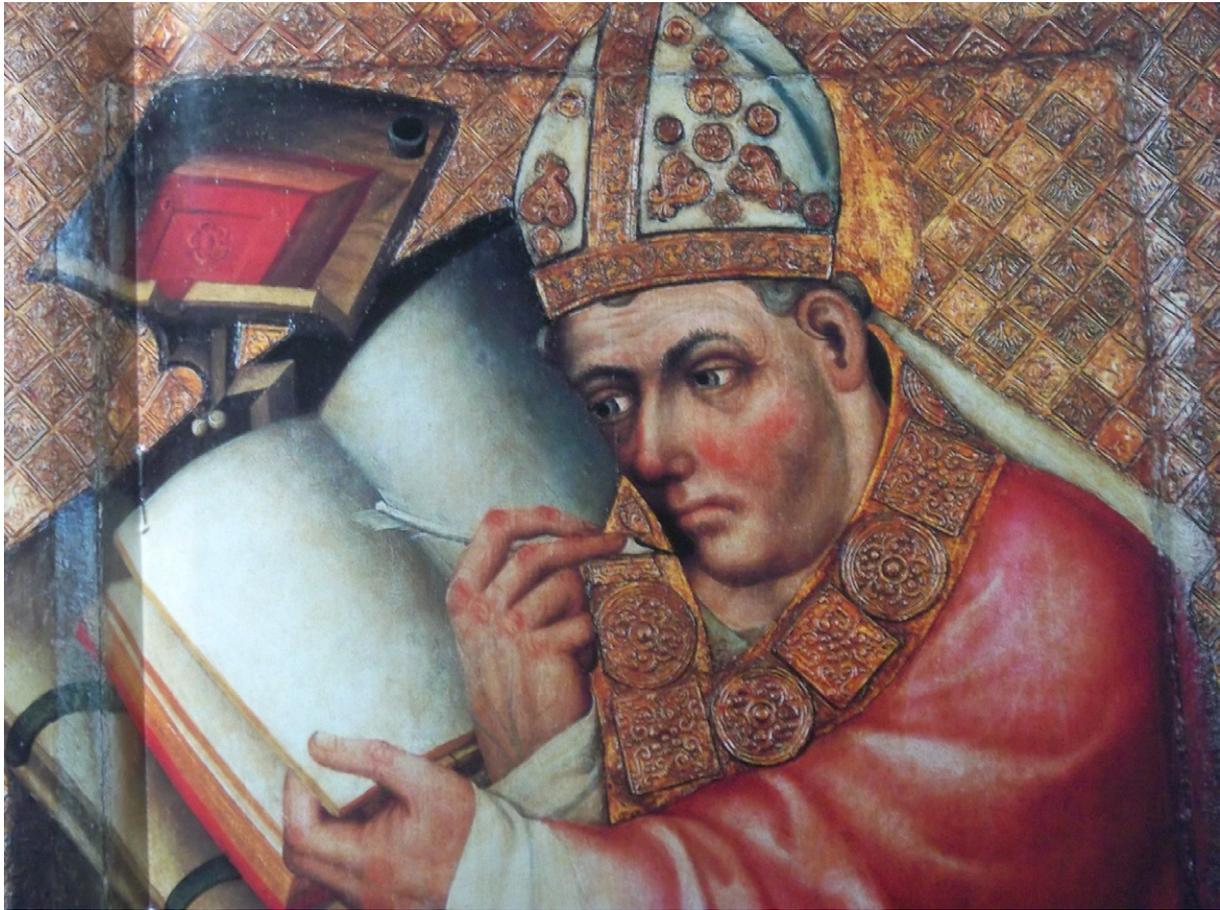
*Traerá [el obispo] el rigor envainado y la clemencia desnuda. Como la música acuerda al elefante y le obliga a proporcionar al tañido [del arpa] sus movimientos por temor a quemarse, el prelado en su continua blandura ha de esconder ciertas señas de severidad que acuerden el rigor y hagan a los súbditos obedientes (NdC 1689, 545).*

Tal combinación se personifica en los tradicionales papeles del padre y la madre, que a la vez se complementan: «Cuando sea la severidad forzosa, sea de padre, no de tirano. Mostraos, al mismo tiempo, padres en la corrección y madres en el cariño» (NdC 1689, 550). Y, en el difícil equilibrio, «si hubiera de desigualar las balanzas, ponga el Prelado su justicia en ladearse hacia la clemencia» (NdC 1689: 546). *No hay balanza tan recta que algún tiempo no se tuerza* (De Miguel 2020, 80), del lado del rigor o de la misericordia, según recoge el refrán.

Núñez de Cepeda incorpora la tesis de san Agustín (comentario de la carta a los Gálatas):

*Ama y di lo que quieres [dilige et dic quod voles], que nunca parecerá mal dicho, aunque tenga semblante de demasía, si con entrañas amorosas hicieres cuenta [de] que tomas la espada divina de la corrección para librar al hombre del asedio en que le tienen las culpas (NdC 1689, 549).*

Curiosamente, otra versión, quizás más difundida, dice «Ama y haz lo que quieras (*ama et quod vis fac*)», que García Remiro (2003, 14) toma del *Tratado sobre la carta de Juan a los partos*, de san Agustín. A fin de cuentas, *decir* es también una forma de *hacer*, de actuar, aunque no necesariamente más eficaz, siempre más sutil.



Fragmento de *San Agustín* (1360-1364), del maestro Teodorik. Capilla del Santo Cristo, Karlsheirn. Colección Bielikie Khudoshniki, n° 130, p. 17. Edit. Iglmoss Yukrein, Kiev, Ucrania, 2003

La idea de que las palabras nacen de lo más hondo de cada individuo también está en el refranero: *Palabras buenas son / si así es el corazón* (León Murciego 1962, 334), *De la abundancia del corazón habla la boca*, o *Cada uno habla como quien es* (León Murciego 1962, 220-221).

Por otra parte, el amor es una lente que embellece lo que se mira y llega a transformarlo, como observa Sancho Panza: «El amor, según he oído decir, mira con unos anteojos que hacen parecer oro al cobre, a la pobreza riqueza y a las legañas perla» (en Leyva 2004, 110). Y es que el amor no solo se manifiesta en la percepción: *No hay padre ni madre a quien sus hijos le parezcan feos* (Leyva 2004, 243); sino también en la expresión verbal: *Dijo el escarabajo a sus hijos: «Venid aquí, mis flores»* (León Murciego 1962, 336).

La *función apelativa* de la comunicación (el influjo en la conducta del otro) tiene un papel muy importante en el trato diario y, especialmente, en el caso de cualquier autoridad. Por otra parte, son comunicaciones socialmente problemática las de tipo *competitivo* (ordenar, pedir, preguntar...) o las *conflictivas* (amenazas, acusación, riñas...). Estas, por tanto, debe guiarse por la cortesía verbal, según *la máxima de tacto*, que tiene en cuenta el interés del interlocutor y «minimiza el coste del otro y maximiza el beneficio del otro» (Gutiérrez Ordóñez 1997, 42-43). Ese coste, en principio, es emocional, personal, y tiene que ver con la coacción o el ataque que pueda suponer una comunicación.

Las reglas de la cortesía, en palabras de Graciela Reyes (1998, 360), sirven «para lograr presentar una imagen favorable de uno mismo

[del obispo, aquí] y para establecer una relación cómoda con el interlocutor [subordinados o feligreses]». Se trata, pues, de buscar un delicado equilibrio para evitar situaciones conflictivas, como aconseja el refrán  *cien años de guerra y no un día de batalla*: «Que, aunque se haga la guerra, se procuren evitar los riesgos de la batalla, por lo mucho que se aventura» (F. V y M. B 1841, 261).

En ello, intervienen procedimientos lingüísticos que se fundamentan en el respeto al otro y en la expresión verbal indirecta. En cuanto al respeto, según Haverkate (1994, 30), se trata de provocar en el receptor «la impresión de que se le considera como una persona competente, capaz de pensar y actuar racionalmente». Permítasenos, al respecto, reproducir el eslogan de la revista *Claves* (y no es publicidad): «A tu cerebro le tratamos de usted» (*El País* 20.06.20, 47).

Por la otra parte, está la expresión indirecta, especialmente en el terreno, siempre problemático, de las órdenes a súbditos o interlocutores. Las expresiones verbales indirectas, «son menos coactivas [que las directas] y ofrecen [la posibilidad de] un mayor grado de libertad y opcionalidad a los destinatarios de nuestra petición [u orden]», en palabras de Gutiérrez Ordóñez 1997, 43).

El obispo tiene autoridad y podría exigir sin consideración, como acredita el refrán: *No pidas por grado, lo que puedas tomar por fuerza*. Sin embargo, Núñez de Cepeda no lo aconseja; tampoco otro refranero:

*Donde manda la razón, obedezca la inclinación, dicta el refranero para resaltar la primacía del diálogo sobre la violencia. Signo de debilidad, de esta forma de solventar los asuntos pendientes se dice: Cosa por fuerza lograda vale poco más que nada* (Leyva 2004, 247).

Posturas contrarias serían la tiránica o la del clásico listo que manipula o subestima a su interlocutor.

### 3.5. Variedad de personas y de trato

Al respecto, Núñez de Cepeda se centra más en el trato individual que en los oyentes masivos de los sermones. En cada problema, el obispo debe adaptarse a las circunstancias y condición del receptor para adecuar su lenguaje. Según Escandell (1993, 32), en una comunicación apropiada, «el mensaje está construido especialmente para él [para su receptor]», y ello «condiciona en gran medida la forma del mensaje», así como las medidas que deberán tomarse, siguiendo el modelo de la práctica médica o agrícola:

*Imitará al labrador vigilante que no solo cultiva los árboles encumbrados y derechos, pero también a los que torció algún acaso [incidente] o desgracia los aplica estacas o rodrigones para que enderecen; a otros los poda por que el peso superfluo de los ramos no los oprima y embaracen su aumento [dificulten su crecimiento]; otros, que se crían enfermizos por vicio del terreno, los mejora de tierra, [para] que los dé más saludable alimento; y a los que padecen asombrados [por la sombra] de otros árboles, desembaraza el paso para que gocen todos los influjos del cielo y entren los rayos del sol a vivificarlos* (NdC 1689, 547-548).

Esta adaptación a la variedad de personas y situaciones es también tema del refranero. Así, *cual el tiempo, tal el tiento*, que «aconseja la prudencia en acomodarse a las circunstancias» (F. V. / M. B. 1841, 232). La variedad de caracteres está representada en la misma anatomía humana: *Cinco son los dedos de la mano, y no hay dos del mismo largo* (De Miguel 2000, 150). Lo sensato es, pues, escoger los recursos según los cánones de la cetrería: *El azor en el palo, y el halcón en la mano* (León Murciego 1962, 291).

En esa adaptación a cada individuo, debe considerarse su edad: «A los párrocos, y personas de ancianidad, no se ha de reprender con aspereza, sino con ruegos amorosos» (NdC 1689, 555); o «con palabras tan corteses y afa-

bles que salga, al mismo tiempo, enmendado y agradecido, reconociendo, en la reprensión que va mezclada de dulzura, la eficacia; y que lleva el golpe consigo la medicina» (NdC 1689, 556). Tal es la práctica médica de «disimular la píldora con el oro» (dorar la píldora): «¡Oh noble engaño el del médico que, sin causar dolor, sabe restituir la salud!» (NdC 1689, 555).

Con respecto al temperamento, mientras a unos habrá que aplicarles medidas extremas (multas, cárcel, etc.), a otros bastará «una amorosa reprensión para llamarlos a las mejillas la sangre [ruborizarlos] y que los cure el empacho [la vergüenza]» (NdC 1689, 547).

Siempre debe diferenciarse pecado y pecador: «Enójese contra los vicios, pero como quien ama a las personas. Amenace con celo, pero sin hiel» (NdC 1689, 549). El exceso o rigor en la amonestación puede tener consecuencias negativas tanto para el obispo como para el súbdito cuya conducta se desea corregir. Por ello, «San Pablo aconseja se haga la corrección con espíritu blando y compasivo, no sea que, ofendido el Señor de la aspereza del que corrige, levante la mano de su corrección y le permita caer en las maldades que reprende» (NdC 1689, 551-552). Son ejemplo los antiguos eremitas a los que Dios dejó caer en los mismos pecados «por el celo indiscreto y demasiado rigor» que utilizaron al corregir a sus discípulos.

Por otra parte, la severidad podría provocar un efecto devastador en quien la sufre: «Que en la corrección guardes el orden debido de amar [a] las personas y perseguir los vicios, temeroso [de] que, olvidado de este precepto, pase a ser crueldad lo que empezó por enmienda y dejes destruidos a los que solicitas ver enmendados» (NdC 1689, 552).

Lo mismo recoge el refrán: *Derecho apurado, tuerto [torcido] ha tornado*, que «condena el rigor y enseña que la justicia se debe templar con la prudencia para que no decline en crueldad» (León Murciego 1962, 298). Si *reprensión dura / hierde más que cura* (Iscla Rovira 1989,

172), por contra, la dulzura y la moderación pueden resultar eficaces:

*El que se ve castigado con blandura admite fácilmente la pena y besa la mano que le castiga; pero el demasiado rigor le exaspera de fuerte, que le hace despreciar al médico, la medicina y la salud que pudiera esperar de ella* (NdC 1689, 553).

La justicia no solo debe considerar los delitos, sino también al infractor; por ello, advierte Núñez de Cepeda: «Iguales delitos no se han de castigar en todos [los inculpados] con igual pena. Queda a la discreción del Príncipe, quién deba ser reprendido con severidad, y quién, sobrellevado con un magnánimo disimulo» (NdC 1689, 554). Así, según la persona, será «la templanza y moderación de palabras con que debe ser tratado» (NdC 1689, 554), porque «gran sabiduría es obligar con el perdón a quien se ha de perder con el castigo». Y es que una persona, a pesar de sus defectos, «puede, si se enmienda, ser provechoso» (NdC 1689, 554); tal fue el caso de san Pablo.

También el pueblo se rinde ante la compasión, y el mismo don Quijote aconseja a Sancho, flamante gobernador de la ínsula Barataria:

*Cuando pudiere y debiere tener lugar la equidad, no cargues todo el rigor de la ley al delincuente, que no es mejor la fama del juez riguroso que la del compasivo. Si acaso doblares la vara de la justicia, no sea con el peso de la dádiva [el soborno], sino de la misericordia* (en Leyva 2000, 235).

Incluso, «el pueblo prefiere el exceso [garantista] a la injusticia: *Sálvense culpados veinte, y no se condene a un inocente*» (Leyva 2000, 235).

### 3.6. Cortesía verbal y sugerencia

Como ya se dijo, una de las tácticas de cortesía, nacida del respeto y consideración al otro, es no exponer directamente las órdenes o los hechos, sino insinuarlos. A buen entende-

dor, pocas palabras, y comenta León Murciego (1962, 78):

*Las verdades que más nos importan vienen, casi siempre, a medio decir; de ahí la necesidad de ser bien entendedor, de recibir con mucha atención las palabras que se nos digan. Hay que ser, muchas veces, zahoríos del corazón y lince de las intenciones.*

Además, no es lo mismo tratar a un amigo que a una autoridad. *Mientras más amigos, más claro*, más directos verbumtr: «Se debe hablar con toda ingenuidad y franqueza» (León Murciego 1962, 271); sin embargo, con la autoridad, la distancia impone tratos y protocolos corteses. *Hablar sin pensar es tirar sin encarar* (León Murciego 1962, 277), que creemos debe interpretarse como «disparar sin apuntar», con lo que no suele acertarse en la diana.

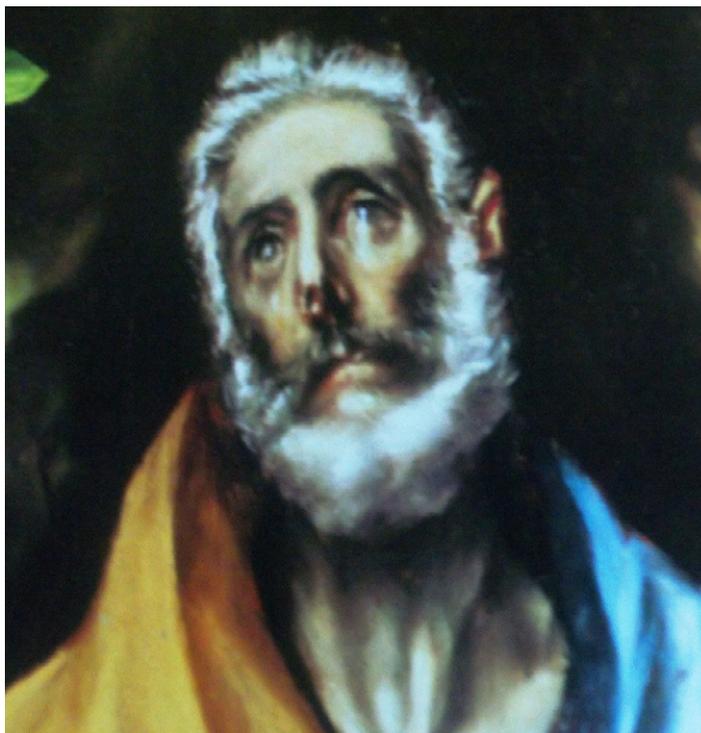
Al respecto, Núñez de Cepeda escoge algunos episodios bíblicos, en los que Dios mismo no aborda directamente los problemas ni se expone en la reprensión, sino que prefiere la expresión verbal indirecta.

Sobre el episodio de desobediencia a no comer del árbol prohibido, Núñez de Cepeda invita al prelado a considerar «la templanza y dulzura de estilo» con que Dios reprende a Adán, «pues no le llama “infame, desconocido, sin ley, ingrato a tantos beneficios”, sino que le pregunta “quién te dio a entender que estabas desnudo”» (NdC 1689, 555). Dios no emplea los insultos, que, con el agravio y el desprecio, son «los actos expresivos que denotan un estado psicológico negativo del hablante respecto al oyente», según Haverkate (1994, 78-79).

Opuesto al insulto y al desprecio son el elogio y la muestra de estima. Así, cuando el Dios de Israel quiere reprender a su pueblo, tampoco empleará el insulto, sino la alabanza. A través de Isaías, «empieza diciendo [que] quiere cantar a su amado una airosa letra. Llámale “amado”, y a la reprensión, “música dulce”, porque mostrándole amor y tratándole con palabras suaves,

abre el paso a que la reprensión sea bien recibida» (NdC 1689, 555).

Cuando se le aparece Jesús a san Pablo, que camino de Damasco cae del caballo, «le reprende con tan singular blandura que sólo le reclama [comenta] que [quien tiene delante] es Jesús, a quien él persigue» (NdC 1689, 554). No le increpa por su persecución a los cristianos, sino que le hace ver la naturaleza de su conducta. Y esta comunicación cortés hace del perseguidor un futuro defensor y difusor del cristianismo.



Detalle de *Las lágrimas de San Pedro*, El Greco. En *El Greco, Clásicos del Arte*. Barcelona: Planeta, 1988, lámina XXXII

En un último caso, no intervendrá la comunicación verbal, sino la no verbal de una discreta mirada. Tal es la reacción de Cristo a las tres negaciones de san Pedro: «En público negó Pedro a su Maestro, y [este] no le reprendió con la voz, sino con los ojos, por no avergonzarle delante de los judíos» (NdC 1689, 556). Actuación similar a la del buen cirujano, que «no atiende solo a curar la herida, sino a que no quede cicatriz que cause fealdad» (NdC 1689, 557). Y es que *sanar llagas y no malas palabras* (F. V. y M. B

1841, 227), pues la ofensa verbal puede tardar en curarse más.

### 3.7. Casos extremos: oración o fuerza

Según el refrán *Dios y vida componen villa*, «el trabajo y diligencia personal son necesarios para conseguir las cosas con el auxilio de Dios, y es una temeridad dejarlo todo a su providencia» (León Murciego 1962, 246). Por ello, lo apropiado es a *Dios rogando y con el mazo dando*. Sin embargo, cuando la comunicación verbal no da frutos, el obispo debe dirigirse especialmente a Dios. La oración sería el único recurso: «Desnúdese de la ira, del aborrecimiento y enojo, y ayúdese de la oración y de los ruegos amorosos, de la penitencia y las lágrimas y, sin duda, obrará saludes milagrosas» (NdC 1689, 558).

En caso de ser necesario usar la fuerza, las medidas solían ser multas, cárceles y destierros, aplicadas ya por la autoridad civil, y en condiciones no muy humanitarias. Por ello, y en relación con las cárceles, dada la dignidad sacerdotal de los reos, apunta Núñez de Cepeda: «Procurará [el obispo] no sean sus cárceles [eclesiásticas] de peor condición que la de los seglares forajidos» (NdC 1689, 562). Sin embargo, incluso en estos castigos, «procurará que el modo sea suave» (NdC 1689, 560).

Por su parte, «la sabiduría popular, más pragmática, proclama que, en ocasiones, más vale un buen palo que veinte oraciones» (Leyva 2004, 99). Y más expeditiva: *A quien dice que no le convencen razones, convénzale mojicones* (De Miguel 2000, 134).

Núñez de Cepeda justifica el recurso a la fuerza así: «Solo usará el Prelado el rigor cuando fuere clemencia ser riguroso» (NdC 1689, 560). Lo mismo del refrán *quien bien te quiere te hará llorar*, pues, «por cariño, se contrarían muchas veces los deseos más fervientes» (León Murciego 1962, 205); o *quien te dio la hiel, te dará la miel*, donde «la corrección de los superiores, aunque parezca amarga, produce efectos saludables» (León Murciego 1962, 221). Por ello, Núñez de Cepeda considera que «muy ne-

cio es quien no recibe como merced singular el castigo que puede ser causa de su remedio», pues «no hay aspereza que la esperanza de mayor utilidad no la haga suave» (NdC 1689, 561).

### A modo de cierre

Hemos visto, en las obras de tres autores, cómo el manejo del conocimiento y del lenguaje constituyen un poder que se materializa en las actividades o su *modus vivendi*. Sin embargo, en nuestra época, no tan lejana ni siempre tan diferente, parece que tira por el cambio del *homo legens* (lector y, por tanto, competente en el leguaje) al *homo videns* (más visual que nunca por las modernas tecnologías). Tal es la teoría de Giovanni Sartori en *Homo videns. La sociedad teledirigida* (2001). Aunque Sartori ve que imagen y palabra no se contraponen y que podrían, incluso, integrarse y reforzarse en una suma positiva, no es muy optimista. El ser humano tira a lo fácil, y lo cómodo es la imagen. El futuro lo dirá.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALCALÁ ZAMORA, Niceto. *Dudas y temas gramaticales*, Priego de Córdoba: Patronato Niceto Alcalá Zamora, 2001
- ALFONSO MATUTE, Nuria. «Apolo y Dionisos en tres obras de Thomas Mann: *Muerte en Venecia*, *La montaña mágica*, *Mario y el mago*». *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 15-17 (2004-06): 122-160.
- BORCH-JACOBSEN, Mikkel. *La hipnosis. Textos (1886-1893)*. Barcelona: Ariel, 2017.
- BRÜTTING, Richard. «Mario und der Zauberberg. Ein Phantasiestück über die Kunst der Namengebung bei Thomas Mann». *Literatur um* 11, 16 (1999/2000): 33-57.
- BRÜTTING, Richard. «Gli amori di Mario. L'universo onomastico e lo scenario del primo fascismo nella novella *Mario e il mago* di Thomas Mann». Recuperado de: <https://riviste.edizioniets.com/innt/index.php/innt/article/viewFile/114/107> (Consultado en julio de 2020).
- CARRANQUE DE RÍOS, Andrés. *Cinematógrafo*. En *Las mejores novelas contemporáneas*, t. IX (1935-1940). Selección y estudio de Joaquín de Entrambasaguas. Barcelona: Edit. Planeta, pp. 39-334, 1963.
- CASAS DE FAUNCE, María. «La novela picaresca hispanoamericana: una teoría de la picaresca literaria». Manuel Criado de Val (coord.). *La picaresca: orígenes, textos y estructura: actas del I Congreso Internacional sobre la Picaresca* (pp. 965-973). Madrid: Fundación Universitaria Española, 1979.
- CEBRIÁN, Juan Luis. «Laboriosas hormigas», *Babelia (El País)*, 11 de julio de 2020, p. 7.
- DE MIGUEL, Amando. *El espíritu de Sancho Panza. El carácter español a través de los refranes*. Espasa, Madrid: Espasa, 2000.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de. «Introducción [a *Cinematógrafo*]». En *Las mejores novelas contemporáneas*, t. IX (1935-1940). Edit. Planeta, Barcelona: Ed. Planeta, 1963, pp. 3-38.
- ESCANDELL VIDAL, M<sup>a</sup> Victoria. *Introducción a la pragmática*, Barcelona: Anthropos, 1994.
- F. V. y M. B. *Colección de refranes y locuciones familiares de la lengua castellana con su correspondencia latina*. Barcelona: Librería Juan Oliveres, editor, 1841. (Edición facsímil de Librería París-Valencia S. L. Valencia, 2000).
- FOUCAULT, Michel. «Le pouvoir psychiatrique». *Annuaire du Collège de France, 74e année, Histoire des systèmes de pensée* (1974): 293-300.
- FREUD, Sigmund (1892). «Un caso de curación hipnótica». *Biblioteca Virtual Universal*. Recuperado de: <https://www.biblioteca.org.ar/libros/211763.pdf> (Consultado en julio de 2020).
- FREUD, Sigmund. *Cinco conferencias sobre psicoanálisis*. Buenos Aires: Amorrortu Editores, 1976.
- FREUD, Sigmund. «Recuerdo, repetición y elaboración». *Revista de Psicoanálisis*, 14, 1-2 (1957):149-160.
- FUSI, Juan Pablo. *El malestar de la modernidad: cuatro estudios sobre historia y cultura*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2004.
- GARCÍA MAHÍQUEZ, Rafael. *Empresas sacras, de Núñez de Cepeda*. Madrid: Ediciones Tuero S. A., 1998.
- GARCÍA REMIRO, José Luis. *Frases con historia*. Madrid: Alianza Editorial, 2003.
- GUTIÉRREZ ORDÓÑEZ, Salvador. «Nuevos caminos en la lingüística. (Aspectos de la competencia comunicativa)». En Joaquín Serrano y José Enrique Martínez (coords.): *Didáctica de la lengua y la literatura*. Barcelona: Oikos-Tau, pp. 13-60. 1997.
- HAVERKATE, Henk, *La cortesía verbal. Estudio pragmlingüístico*, Madrid: Gredos, 1994.
- ISCLA ROVIRA, Luis. *Refranero de la vida humana*. Madrid: Taurus, 1989.
- IZTUETA Goizueta, Garbiñe. *Pervivencia de la narrativa picaresca en lengua alemana, inglesa y española*. Salamanca: Ediciones Universidad Salamanca, 2003.
- LEÓN MURCIEGO, Pablo (1962), *Los refranes filosóficos castellanos*. Zaragoza: Imprenta Librería General, 1962.
- LEYVA, J. *Refranes, dichos y sentencias del Quijote*. Madrid: Libro-Hobby, S. A., 2004.
- MANN, Thomas, *La muerte en Venecia, Mario y el mago*. Barcelona: Edhasa, 2008.
- MARTÍNEZ-TABOAS, Alfonso. «Una historiografía de la hipnosis Desde los tiempos de Mesmer y Charcot hasta el presente». *Revista Puertorriqueña de Psicología*, 11, 1, (1998): 39-63.
- MÉNDEZ-GARCÍA, Carmen. *Retórica de la esquizofrenia en los epígonos del modernismo*, Tesis doctoral, UCM, 2003.
- MOSCARDI, Matías. *Hipnosis y literatura. Eterna cadencia*, 2017. Recuperado de: <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/hipnosis-y-literatura.html> (Consultado en mayo de 2020).

- PALANO, Damiano. «La fabbrica della paura nel teatro del "Mago Cipolla". Recensione di Andrea Cavalletti. Suggestione, potenza e limiti del fascino politico. Bollati Boringhieri, 2011, PP. 175». *Governare la paura* (2013): 375-382.
- QUERALT, M<sup>a</sup> Pilar. «Frankenstein, 1816: el año en que nació un monstruo». En *Historia. National Geographic* (n<sup>o</sup> 156), pp. 26-32. 2016.
- RAFAELLI, Verónica. «La construcción del Tirano: Mario y el Mago, Rebelión en la granja». *X Jornadas Nacionales de Literatura Comparada. Asociación Argentina de Literatura Comparada*, 2011: 1-8.
- REYES, Graciela, *Cómo escribir bien en español. Manual de redacción*, Madrid: Arco/Libros, 1998.
- SEBASTIÁN, Santiago. «Prólogo». En García Mahíquez, Rafael. *Empresas sacras, de Núñez de Cepeda*. Madrid: Ediciones Tuero S. A, pp. IX-XV, 1988
- SEVILLA-VALLEJO, Santiago. *Cómo escribir ficciones según Gonzalo Torrente Ballester*. Saarbrücken: Editorial Académica Española, 2017a.
- SEVILLA-VALLEJO, Santiago. «Sociología literaria de la modernidad. Estudio comparado de 1984 de George Orwell y *La Fundación* de Antonio Buero Vallejo». *Cálamo FASPE*, 65, 2017b: 72-79.
- SEVILLA-VALLEJO, Santiago. «Los mecanismos de aislamiento en *Los renglones torcidos de Dios*». Ana M. Díaz Pérez, Luis Fuente Pérez y Nikas Schmich (coords.). *La enigmática piel de los drogados. Estupefacientes en la literatura hispánica* (pp. 155-174). Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, 2019.
- WIKIPEDIA. «Topsy» <https://es.wikipedia.org/wiki/Topsy> (Consultado en mayo de 2020).

# UNA RELIGIÓN «DE ANDAR POR CASA»: DE AMULETOS, SORTILEGIOS Y SUPERSTICIONES JAPONESAS

Fernando Cid Lucas

## Resumen

**E**n el presente artículo trataremos, de manera somera, la que tal vez sea la forma más cercana y personal de entender la religión: la que tiene que ver con las supersticiones y las creencias ligadas con el hogar y con el interior de cada fiel, aquello que no puede transferirse y que es difícilmente sistematizable. En el caso de Japón, veremos el carácter sincrético de estas creencias supersticiosas y cómo se plasman en el día a día de los creyentes.

Palabras clave: Amuleto, budismo, sincretismo, Shintō, superstición.

## Sommario

In questo articolo cercheremo di parlare, in modo superficiale, di quella che può essere la forma più vicina e personale di intendere la religione, che ha a che fare con le superstizioni e le credenze legate alla casa e al sentire intimo di ogni fedele, quell' essenza che non si può trasmettere e neanche sistematizzare. Nel caso del Giappone, vediamo la natura sincretica di queste credenze e il modo in cui si riflettono nella vita quotidiana dei credenti.

Parole chiave: Amuleto, buddismo, sincretismo, Shintō, superstizione.

## 1. Introducción

Recoge el docto –aun cuestionado por algunas de sus novísimas adquisiciones– *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*, en su primera acepción para ello, que *Religión* sería el: «Conjunto de creencias o dogmas acerca de la divinidad, de sentimientos de veneración

y temor hacia ella, de normas morales para la conducta individual y social y de prácticas rituales, principalmente la oración y el sacrificio para darle culto»<sup>1</sup>.

Nos vamos a quedar ahora muy conscientemente con parte de dicha definición académica, en concreto con eso del «sentimiento de veneración y temor hacia *la divinidad*»<sup>2</sup>, puesto que esta veneración y ese temor hacen que se formule en el seno del creyente la necesidad de agradar y también la de apaciguar a la divinidad, de lo que, en buena parte, se nutre la superstición<sup>3</sup>. El caso de Japón se nos presenta como un objeto a estudiar un tanto especial, ya que las supersticiones en este país asiático son muchas y variadas, venidas desde el continente y también autóctonas, diferentes entre sí a lo largo y ancho del país del Sol Naciente, quizá porque los dioses de su religión vernácula, el Shintō<sup>4</sup>, son casi infinitos; una miríada de ellos inunda, literalmente, Japón, y con todos hay que congratularse; están en cada árbol fornido y frondoso, en cada cascada de aguas

1 En: <http://dle.rae.es/?id=VqE5xte> (última consulta: 05/12/2019).

2 La cursiva es mía.

3 Una valiosa descripción, válida para aplicar a cualquier punto del planeta, la dan los profesores NG, Travis, CHONG, Terence y DU, Xing, en su esclarecedor artículo titulado: «The Value of Superstitions», disponible en formato PDF en: <http://homes.chass.utoronto.ca/~ngkaho/Research/ValueOfSuperstitions.pdf> (última consulta: 10/12/2019).

4 En nuestro idioma sigue siendo de consulta indispensable el libro del profesor de la Universidad de Salamanca: FALERO FOLGOSO, Alfonso, *Aproximación al shintoísmo*, Salamanca, Amarú Ediciones, 2007.

caprichosas y elegantes, en cada piedra que posea una forma especial (no olvidemos que, en la antigüedad, eran precisamente piedras (las *iwasaka*) las encargadas de marcar el inicio del recinto sagrado, lo mismo que poseían la capacidad de atraer a los *kami* hasta allí). En efecto, en el Shintō son incontables las divinidades de su panteón y es imposible para el fiel conocer la totalidad de los *kami* que lo componen, aunque, es de rigor señalar que esto no es algo que preocupe en demasía a los japoneses. Pero de ahí la gran variedad de prácticas dedicadas a apaciguar los ánimos de la deidad, que se muestran de muchas formas distintas, desde las danzas y los cantos del añoso *Kagura* hasta los propios combates de *sumō*, que aún hoy guardan un hondo significado ritual<sup>5</sup>. También es peculiar la naturaleza híbrida de la religión en Japón a día de hoy, o tal vez fuese mejor decir el «sentimiento religioso», ya que un mismo creyente puede adoptar en su credo elementos del citado Shintō autóctono, del Budismo (en sus distintas ramas), del Taoísmo, del Confucianismo (en mi opinión, más arraigado en Japón de lo que sus propios habitantes creen), pero también del Cristianismo o de las cada vez más pujantes «Nuevas Religiones» (o *Shinshūkyō*, en japonés), de entre las que merecen ser destacadas, por su parafernalia a la hora de llevar a cabo los ritos y las ofrendas, la *Soka Gakkai* o la *Konkōkyō*<sup>6</sup>.

Otro segmento de la referida definición que nos interesará para el desarrollo del presente capítulo será el de las «prácticas rituales», ya

5 Para profundizar más en este asunto, consúltese: READER, Ian, «Sumo: The Recent History of an Ethical Model for Japanese Society», *International Journal of the History of Sport*, n° 6 (3), 1989, pp. 285-298.

6 Ian Reader, de la University of Lancaster, ha dedicado varios de sus trabajos académicos a este fenómeno; véase, por ejemplo, el artículo titulado: «Japanese New Religions: An Overview», disponible en formato PDF en: <http://www.wrlldrels.org/SPECIAL%20PROJECTS/JAPANESE%20NEW%20RELIGIONS/Japanese%20New%20Religions.WRSP.pdf> (última consulta: 30/03/2020).

que éstas se difuminan en Japón de una forma extremadamente sutil, oscilando entre la liturgia propiamente dicha de las religiones mayoritarias, los elementos del folclore nipón y el puro fetichismo, que se materializan según las preferencias personales e íntimas del creyente. En cuanto a esto, aunque parezca que en otros aspectos la sociedad japonesa se encuentra constreñida (por ejemplo, en lo laboral), en el ámbito religioso los ciudadanos del país del Sol Naciente son mucho más libres que los de otros países del mundo, amparado esto y sistematizado como derecho en la Constitución Nacional<sup>7</sup> de 1947, en donde se desarrolla dicho argumento<sup>8</sup>.

Así, se recoge en su artículo n° 20 que: «Nadie estará obligado a tomar parte en actos, celebraciones, ritos o prácticas religiosas de cualquier índole.<sup>9</sup>» Nadie tiene, pues, la obligación de ir a los templos, de sufragar sus gastos, de seguir (de una forma activa o pasiva) los diferentes *matsuri* de la vecindad y, sin embargo, se hace, desde esta completa libertad de la que otros credos tendrían mucho que aprender. Por ello, al quedar casi personalizada la religión por el individuo, nace en él un tipo de creencia/superstición *buenista*, sin poder coercitivo, sin poseer un sentimiento de obligación cualquiera de las religiones de Japón. Dice al respecto de la superstición en dicho país asiático Lára Ósk Hafbergdóttir:

*Japan has many superstitions concerning a variety of things. There is an*

7 Esta se encuentra traducida al castellano, íntegra, y disponible en formato PDF, en la dirección web: [http://www.cu.emb-japan.go.jp/es/docs/constitucion\\_japon.pdf](http://www.cu.emb-japan.go.jp/es/docs/constitucion_japon.pdf) (última consulta: 30/03/2020).

8 Recomiendo encarecidamente para profundizar en este asunto, nada baladí a la hora de comprender mejor la naturaleza del pueblo japonés, el excelente trabajo firmado por PEDRIZA, Luis, «La libertad de creencias en la constitución japonesa», *UNED. Revista de Derecho Político*, n° 89, enero-abril 2014, pp. 269-298.

9 En: [http://www.cu.emb-japan.go.jp/es/docs/constitucion\\_japon.pdf](http://www.cu.emb-japan.go.jp/es/docs/constitucion_japon.pdf) (última consulta: 30/03/2020).

*abundance of superstitions linked to festivals, funerals and weddings as well as the rituals surrounding these events. Lucky charms are purchased for all kinds of occasions to protect and help people in everyday life and belief in astrology and unlucky days and years in people's lives, where people should avoid doing certain things, is still strong*<sup>10</sup>.

Y una marchosa canción del gran Stevie Wonder, que viene muy al hilo de lo que ahora digo para concluir este epígrafe: «When you believe in things / that you don't understand / then you suffer»<sup>11</sup>. Creer en lo que no se comprende, racionalizar los fenómenos de la naturaleza, la muerte, o buscar apoyo en lo desconocido, casi personificando la asistencia de las divinidades en objetos, dejando a un lado la completa racionalidad, eso es la superstición nipona (aunque la fórmula sirva para aplicarla en cualquier parte del mundo).

## 2. Una breve noticia sobre la superstición japonesa

En el libro de 1922 firmado por William Thomas y Kate Pavitt, titulado *The Book of Talismans, Amulets and Zodiacal Gems*, aparecen ya recogidos algunos de los talismanes chinos y japoneses más arquetípicos. No se trata, ni mucho menos, de un estudio exhaustivo, y, más bien, se limitan los autores a dar algunas pinceladas aquí y allá sobre los amuletos protectores más conocidos de la antigua religión china, algunos de los cuales aún podemos encontrar hoy, dejando a Japón en un segundo plano.

10 En: *Contemporary popular beliefs in Japan*, 2010, p.7 (disponible en formato digital PDF en: [http://skemman.is/stream/get/1946/6174/17633/1/BA\\_ritger%C3%B0.pdf](http://skemman.is/stream/get/1946/6174/17633/1/BA_ritger%C3%B0.pdf)).

11 En: <http://www.musica.com/letras.asp?letra=101672> (última consulta: 07/06/2020).

Se hace alusión, sin embargo, a las tablillas con inscripciones propiciatorias, a los ema de los templos (a los que luego dedicaremos más atención), cuando escriben: «In Tokio a popular charm consists of a thin piece of wood on which is written the name of the famous shrine Narita; this is worn as a luck-bringer, and for protection from all dangers<sup>12</sup>». Y, en efecto, en el santuario de Narita, que contiene uno de los complejos de templos más visitados de todo Japón -en donde brilla con luz propia su pagoda-, la práctica de escribir sobre las tablillas votivas se viene practicando desde hace siglos y es una costumbre que se encuentra absolutamente vigente en nuestros días. En la página web del templo incluso se nos ofrecen los bonitos modelos de ema disponibles para adquirir en este recinto. Especialmente artísticos son los que tienen al guardián de la tradición budista Vajrayāna Fudō Myō-ō como protagonista.

Después de lo dicho, y al calor de los datos recogidos, entenderá el lector que la respuesta a si el pueblo japonés es religioso o no me parece, por la cantidad de matices que esta ofrece, una cuestión difícil de responder; otros, con mayor conocimiento sobre el tema que yo, han intentado dar resolución a dicho asunto, reuniendo religión, filosofía y espiritualidad en la respuesta<sup>13</sup>. La que sí me parece más fácil de contestar es la pregunta de si el pueblo nipón es supersticioso o no<sup>14</sup>.

12 THOMAS, William y PAVITT, Kate, *The Book of Talismans, Amulets and Zodiacal Gems*, London, William Rider & Son, 1922, p.51.

13 Léase, por ejemplo, el artículo de: LANZACO SALAFRANCA, Federico: «Buscando las raíces de la religión del País del Sol Naciente», *Revista Kokoro*, n° 28, 2019, pp. 3-11.

14 Para ahondar en este tema, léase el interesante artículo de: BETROS, Chris, «How religious are Japanese people?», disponible en la web: <https://www.japantoday.com/category/opinions/view/how-religious-are-japanese-people> (última consulta: 26/03/2020).



Lámina de la obra de Thomas y Pavitt dedicada a los amuletos chinos y japoneses

Indudablemente, el pueblo japonés es en extremo supersticioso, espiritual también en algunos aspectos, pero creo que no de una manera «escandalosa», no quiere vender esa imagen al exterior (esto de la venta de la espiritualidad japonesa ha sido trabajo de los extranjeros, más que de los propios japoneses), sino que vive su espiritualidad de una manera personal, muy recatada, empleándose una fórmula propia para cada individuo, en la que cada usuario mezcla, según sus gustos, elementos del Shintō, del Budismo, del Confucianismo o del Cristianismo.

Habita, pues, en el corazón de los japoneses el puro sincretismo<sup>15</sup>, la unión entre motivos dispares y, si se quiere, hasta la contradicción entre elementos, pero es una contradicción que se hace con los ojos occidentales, que un japonés no se cuestiona y que, simplemente, se dedica a vivir sin fanatismos, sin la necesidad de vencer a nadie de nada.

15 Léase: BARRETO, Romano y ALBA, Carlos H., «Sincretismo Religioso: (Los japoneses en la ribera de Iguape)», *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 6, no. 3, 1944, pp. 347-358.

Tomando esta premisa como núcleo para este trabajo, en el presente artículo no hablaremos, pues, de Shintō o de Budismo, ni siquiera de doctrinas filosóficas, antiguas o modernas, que conciernen al ancestral Taoísmo o a la Escuela de Kioto, que marcó un claro antes y un después en la historia de la filosofía en Japón, sino que nos centraremos en las creencias del día a día de los nipones, de cómo se ayudan de amuletos y otros objetos mágicos en sus vicisitudes cotidianas. Aunque en las grandes ciudades de Japón sea un fenómeno que tal vez vaya a menos con las nuevas generaciones, en sus zonas más rurales aún podemos constatarlas y comprobar de primera mano cómo se viven desde el corazón de la población<sup>16</sup>, que siente una verdadera veneración hacia estos ensalmos, fetiches y demás objetos porta fortuna. La superstición, las creencias mágicas, son parte importante de la religión folclórica japonesa, cuenta aún hoy con muchos creyentes, pero, además, sirve para alimentar a otras religiones institucionalizadas, como el Shintō o el Taoísmo, como nos dice el profesor Ichirō Hori (1910-1974):

*Superstitions or popular beliefs are [in Japan]<sup>17</sup> like weeds in a wilderness. If the old superstitions are destroyed, new ones emerge after them. In the present scientific age, superstitions connected with science may come into existence. By the relationship between supply and demand, superstition would survive as a whole insofar as man cannot completely resolve the self-consciousness of human weakness, the difficulties of life in human society, the ultimate frustration of human life, and the vague but acute anxiety cau-*

*sed by international or economic-political crises*<sup>18</sup>.

Según el profesor Hori, la superstición es difícilmente reductible, resiste bien el paso de los años y a la (tal vez sólo aparente) radicación de la racionalidad en la Humanidad. Las religiones pueden cambiar, diluirse, incluso desaparecer de un país, pero la superstición permanece en lo más hondo del ser humano, le ayuda a seguir adelante y se siente acompañado por la grandeza de las fuerzas de la Naturaleza.

### 3. Breve recuento de cachivaches propiciatorios

Desde los objetos encontrados en la naturaleza, los que no precisa trabajar el hombre con sus manos, hasta los amuletos verdaderamente elaborados, en Japón uno puede encontrar una auténtica plétora de adminículos a los que se le atribuyen la capacidad de atraer la buena suerte o la de alejar los malos influjos. Como digo, los más sencillos tienen que ver con los elementos de la naturaleza, tan admirada por los nipones. Uno de ellos es el que ofrece a los hombres el árbol ginkgo. Tanto en China como en Japón, sus carnosos frutos, pintados de rojo, se ofrecían a los recién casados para que les diesen suerte en su matrimonio, como símbolo de prosperidad y de fortaleza ante las adversidades<sup>19</sup>. El uso de las plantas para atraer la bonanza, sin embargo, no es sólo feudo de las tierras niponas, ni siquiera asiáticas; por representativo y cercano, no puedo dejar de recoger aquí que en muchos caseríos vascos se siguen adornando sus portones con un hermoso cardo, el *eguzkilore (carlina acaulis)*, que, según la

16 Véase para esto el libro de: MARTÍNEZ, Dolores, *Identity and Ritual in a Japanese Diving Village: The Making and Becoming of Person and Place*, Honolulu, Hawaii University Press, 2004.

17 La cursiva es mía.

18 HORI, Ichirō, *Folk Religion in Japan. Continuity and Change*, Chicago, Chicago University Press, 1968, p. 47.

19 No olvidemos que el ginkgo simboliza en muchas partes del continente asiático la dualidad del mundo: el principio masculino y el femenino, el cielo y la tierra, lo visible y lo oculto, el sol y la luna, el ying y el yang... elementos que están recogidos en lo que quiere ser el matrimonio ideal.

mitología euscalduna, se cree que fue un regalo de la diosa madre Amalur a los hombres, ya que con él se protegerían de fantasmas y de los malos espíritus venidos de ultratumba.

Siguiendo con nuestro recuento, uno de los más raros amuletos protectores de Japón que he visto hasta el momento ha sido el relacionado con las legendarias figuras de los *baku* (los «comedores de sueños<sup>20</sup>»), una especie de jabalí quimérico cuya representación, en papel (quizá la más difundida sea la elaborada por el gran artista del grabado Hokusai) o sobre tablillas, se coloca en los dormitorios, especialmente en los de los más pequeños del hogar, para protegerlos de los malos sueños. Tal vez su intervención

venga a través de la aspiración, por medio de su larga trompa, de las pesadillas. Aunque, según otras tradiciones, aquel que sufra de malos sueños puede dirigirse directamente a él y pedirle que los ahuyente recitándole una breve invocación, tras la cual vendrá el sueño reconfortante. En el presente, a pesar de haberse olvidado en el día a día (o, en el noche a noche, por mejor decir) de los japoneses, el *baku* sí ha conseguido un lugar en importantes series *manga* o de animación, como *Pokemon*, *Naruto* u *One-gaimy Melody* (título muy recomendable y poco conocido aún en España, por cierto, en donde es uno de los personajes protagonistas, quien devora las notas musicales negras creadas por las pesadillas de los seres humanos).

20 La creencia en los *baku* la podemos constatar, sobre todo, en las prefecturas de Fukushima y Kumamoto.



Grabado de un *baku* hecho por Katsushika Hokusai (1760-1849)

Como curiosidad, me gustaría añadir que existen a la venta, disponibles para cualquier supersticioso (japonés o no), unas muy cómodas y curiosas almohadas que llevan por nombre *baku-makura* (lit.: «almohada *baku*»), realizadas con la forma de este animal mitológico y con las que se cree que se ahuyentan los terrores nocturnos.

Al contrario de lo que pudiera parecer, estas prácticas, estos objetos propiciatorios no son sólo territorio de los mayores; también los más pequeños tienen sus fetiches favoritos. En el hermoso pueblo de Kawachinagano, no muy lejos de Osaka, pude ver con mis propios ojos cómo en las ventanas y en los balcones de algunas casas se asomaban unos simpáticos muñequitos, a manera de nuestros fantasmillas de sábanas blancas, que reciben el nombre de *teru-teru bōzu* (lo que se podría traducir como: «monje brilla-brilla»). Su uso se remonta a algunos siglos atrás, y parece ser que fueron los campesinos quienes comenzaron a fabricarlos y a colgarlos fuera de sus viviendas, pidiéndoles que la lluvia cesase en los días de recolección de las cosechas; hoy es corriente que el día antes de un picnic o de una excursión al campo se cuelguen los *teru-teru bōzu* en las ventanas. Seguramente este ejercicio se trate de una práctica centenaria, quizá incluso anterior a la aparición de los bonzos budistas (*bōzu*), y sea concerniente al animismo japonés, aunque es durante el periodo Edo (1603-1868) cuando tiene su momento de mayor desenvolvimiento dicha costumbre, mezclada ya con la religión de Buda<sup>21</sup>.

Otro muñeco, aunque tal vez sería mejor decir que es una silueta en dos dimensiones, sería el *katashiro*; no es fácil encontrar información al respecto, y si algo conseguimos saber por boca de los japoneses es tan sólo que se trata de un amuleto que se usa desde tiempo inmemorial (al parecer, ya se empleaba a finales del periodo Kofun) y que está ligado a los ritos de exorcis-

mo. Un poco más pude conocer en uno de mis viajes a Japón -y gracias al profesor Takashi Sasaki-, por ejemplo, que el material con el que se realiza es papel de color blanco, que estas siluetas humanas cobran un tamaño de entre unos 20-30 centímetros y que existe un gran respeto en cuanto a su utilización se refiere, ya que se les atribuye un gran poder. Entre cánticos y invocaciones los sacerdotes shintoístas realizan aún hoy ritos con estos *katashiro*, que sirven para expulsar a los espíritus del endemoniado; es en esta parte del ritual cuando al muñeco se le dibujan símbolos o se le escriben *kanji* sobre él con el fin de ahuyentar al espíritu o al mal que atormenta a la víctima. Cómo termina la vida del *katashiro* varía según las diferentes versiones: unos dicen que se entierran en las inmediaciones de un lugar santo, otros que se quema o, incluso, que se apuñala de manera ritual. Sin embargo, en el santuario de Kifune<sup>22</sup>, en Kioto, son arrojados, junto con su carga maligna, a un río cercano, donde se perderá el daño hacia los humanos y se espera que no regrese nunca. Hasta aquí todo lo que he podido saber en primera persona o lo que he podido leer en libros con respecto a los intrigantes *katashiro*. Sí me gustaría hacer notar que mientras que los *ema* y los *teru-teru bōzu* se ven como elementos amables, que se regalan, coleccionan o se comparten, el *katashiro* sigue infundiendo cierto respeto a los japoneses, ya que lo mismo que puede servir para sacar al espíritu del cuerpo, puede servir para maldecir a alguien, escribiendo el nombre y frases que harán que los espíritus persigan a la persona elegida. Este conjuro se recoge en una antiquísima obra de teatro *Nō, Kanawa* (lit.: «El trébede de hierro»), de autor desconocido e inspirada por el imponente *Heike Monogatari*, en la que un marido endemonia a su primera mujer, víctima de los celos ante la segunda esposa que toma su cónyuge, más joven y hermosa. Como vemos, entre sus poderes está también la capacidad de aojar a quien no se quiere bien.

21 Léase para esto: MIYATA, Noboru, «Weather Watching and Emperorship», *Current Anthropology*, n° 28 (4), 1987, pp.13-18.

22 Consagrado a Takaokami no Kami, uno de los dioses del agua según la tradición shintoísta.

Del bullicioso periodo Edo parece originario un fetiche que es muy fácil de encontrar presidiendo las tiendas y negocios de profesionales autónomos, tales como fabricantes de futones, zapateros, vendedores de farolillos, etc., me refiero al simpático muñeco que representa a Fukusuke. El niño Fukusuke, o el enano Fukusuke, según otras versiones, parece que fue alguien natural de Kioto, la cuna de la mercadería junto con la cercana Osaka, que tuvo buen olfato para los negocios y que logró prosperar, paso a paso, partiendo desde lo más bajo hasta llegar a amasar una considerable fortuna; por ello, los comerciantes lo tienen en sus locales, para que les inspire y proteja. Aparece como un candoroso jovencito vestido como un samurái y luciendo unas grandes orejas<sup>23</sup>, que está realizándonos una reverencia. No es raro tampoco encontrar a lo largo de Japón tiendas de *ramen* o restaurantes de *sushi* que llevan su nombre, como si con este gesto el local quedase bendecido. Otras curiosidades relativas a este muñeco serían que algunos artesanos, a la hora de realizar los animales del calendario chino, hacen que adopten su iconografía, o que también aparezca en las cometas tradicionales niponas, en los juegos de cartas, ilustraciones infantiles, tarjetas de felicitación, abanicos, perinolas, etc.

Como Fukusuke, las estatuillas de madera, marfil, porcelana o plástico de los Siete Dioses de la Fortuna (*Shichi Fukujin*, en japonés) están disponibles por todo Japón y son un bonito souvenir para traer del país asiático. Los nombres de estas divinidades son: Ebisu (el único de todos que es japonés de pura cepa, coetáneo de los primeros *kami* del país, es el protector de los negocios, las cosechas y la pesca); Daikokuten (dios de procedencia china del comercio y de los agricultores. Siempre se le representa sonriente); Bishamonten (originario de la India, es el dios de las batallas y de la guerra; viste armadura y yelmo y castiga a los malvados); Benzaiten (es la única mujer del grupo, oriunda de Chi-

na, es la diosa de la música y la hermosura, pero también de la sabiduría y la elocuencia); Jurōjin (también proveniente de China, es el dios de la longevidad y algunas versiones lo hacen la reencarnación del sabio taoísta Hsuan-wu, una de sus habilidades más admiradas es que es capaz de resucitar a los muertos); Fukurokuju (también chino, aparece representado como un anciano con cabeza alargada. Una grulla (símbolo de la sabiduría) y una tortuga (símbolo de la longevidad) son sus fieles compañeros); y el último del grupo es Hotei (protector de los niños, de los caminantes, de los taberneros y de los adivinos. Va cargado con unos grandes fardos de tela en los que lleva regalos para los que confían en él). Todos ellos son muy conocidos y en muchos hogares nipones se encuentran sus figurillas, a las que se les suele ofrendar incienso, mandarinas y pequeños exvotos más personales.

Siempre en el ámbito de estas creencias propiciatorias, los altares familiares ocupan un lugar importante en la vida de los japoneses. Normalmente estos se componen de las fotografías de los antepasados fallecidos más directos, que se encuentran acompañadas de alguna imagen o una pequeña estatua de Buda, junto a alguna ofrenda más, como mandarina, flores frescas, ramas recién cortadas de algún árbol o barritas de incienso.

El hecho de tener pequeños altares familiares en el domicilio va más allá del lugar en el que habita toda la familia. En algunos negocios, entendidos como extensiones mismas del hogar, es posible encontrar altares recoletos que ocupan un lugar privilegiado de la estancia principal. Sin embargo, hemos de distinguir ahora dos tipos de altares: el *kamidana* y el *butsudan*. El primero de ellos es una reproducción a pequeña escala de un templo shintoísta<sup>24</sup>. Está construido íntegramente en madera (normalmente de ciprés), suelen tener unos 50 centímetros de alto, variando su longitud, y es uno de los lugares que más se cuida de la casa. Tam-

23 Esto es símbolo de inteligencia y de buena suerte. Recordemos que, según nos cuenta la tradición, Buda nació con grandes lóbulos en sus orejas.

24 También es frecuente encontrarlos en los *dōjō* de las distintas artes marciales niponas.

bién es frecuente ver enmarcado el altar con la cuerda sagrada trenzada con pajas de arroz (*shimenawa*<sup>25</sup>), que, en sí misma, ya es un amuleto contra los malos espíritus, adornada también con los papeles blancos recortados en zigzag (*shide*). Además de todo esto, se pueden hallar en el *kamidana* pequeños objetos ligados al culto de esta religión y propios de los grandes templos, sólo que en miniatura, como espejos, abalorios, cuencos para el saké o el arroz, incensarios y una (o dos) imagen de Inari, la deidad con apariencia de zorro blanco que velará por el bienestar de la familia. Del mismo modo, los fieles pueden añadir objetos personales -tales como rosarios u otras imágenes- en la parte frontal del *kamidana*, como juguetes de su infancia y otros amuletos más. Eso de adornar los altares con elementos queridos para el fiel me recuerda mucho a las capillas portátiles de los toreros, las estampas religiosas en las taquillas de los militares destacados en lugares bélicos o a los rincones de las casas de las familias cristianas dedicados a las fotografías de sus miembros, en donde se incluye alguna estampita de la Virgen, del santo o del Cristo del que se sea más devoto, uniendo en un mismo sitio a la familia y a la tribuna santa, como sucede en los hogares de Japón.

El *butsan*, por su parte, es el equivalente budista del *kamidana*. Suele abundar el color dorado de las imágenes o del pan de oro que cubre la madera. Además de incienso y otras ofrendas, también es el lugar en el que algunas familias conservan temporalmente las cenizas de sus difuntos, o las *ihai*, tablillas de madera en las que se caligrafía el nombre del fallecido, junto a oraciones propiciatorias para calmar a los malos espíritus o para evitar que estos entren en el hogar.

Además de los altares descritos, en bastantes casas japonesas es más que probable en-

25 Léase, para ahondar en su significado, lo recogido en: «Shimenawa & Rock. More glimpses of unfamiliar Japan», en: <http://ojisanjake.blogspot.com.es/2010/03/shimenawa-rock.html#.WEWdR7LhDIU> (última consulta: 05/12/2019).

contrar otro amuleto que preside la entrada del hogar o su salón principal, ligado, como otros muchos, a la tradición shintoísta, me estoy refiriendo al *hamaya*<sup>26</sup> o flecha de madera de punta roma, que ha sido siempre bendecida por un sacerdote de esta religión. Muy vistosa, y con un precio que oscila entre los 1500-2000 yenes, está adornada con cintas de colores, cascabeles y un pequeño *ema* en el que se representa el animal chino correspondiente a ese año. Sus compradores piensan que la flecha les protege de los malos espíritus y que atrae la buena fortuna. Durante un año ha de mantenerse en el hogar, para, al finalizar este, volverla a llevar al templo de donde salió, donde será quemada junto a otras muchas flechas más, de manera ritual, y donde el acólito llevará otra para su casa, previo paso por caja. Se trata, en definitiva, de la colorida representación imposibilitada de una flecha que no es tal, sino su símbolo. La tradición marca que las madres regalen a sus hijos varones estas flechas de madera para que traigan las bendiciones de los *kami* a sus hogares y los protejan de enfermedades o de malas situaciones económicas, accidentes, etc.

Y por la vistosa *hamaya* llegamos a uno de mis amuletos japoneses favoritos, me estoy refiriendo a los *ema*<sup>27</sup>, las tablillas votivas en las que los creyentes plasman sus deseos y las cuelgan

26 Podríamos traducir este término por algo así como: «flecha vence demonios» o «la flecha que aleja a los demonios». En un principio *hama* significaba «objetivo», «elemento hacia el que se dirige o sobre el que repercute una acción». Ya, por su parte, significa «flecha».

27 O «pintura de caballo». Es un término algo enigmático, aunque, a decir verdad, muchos templos shintoístas, como el Santuario Nakamura de Sōma, ofrecen al devoto hermosísimos *ema* con este animal como protagonista al módico precio de 1000 yenes (en el presente año 2020). Al parecer, en la antigüedad, para realizar una gran ofrenda a los templos se entregaban caballos vivos, lo que era visto como un acto de gran sacrificio por parte del donante, con el tiempo, el caballo se entregó en efigie, dibujado sobre estas tablillas. El tamaño de estos objetos también fue evolucionando, al principio eran mucho más grandes de los que podemos comprar hoy en los templos para ofrendar a los *kami*.

luego en los recintos de los templos shintoístas y también budistas, pues tan difundido está ya su uso. Se cree que estos deseos serán leídos por los *kami* tutelares del *jinja* en el que se depositan. Con las ventas de los *ema* y de otros amuletos se financian los gastos del templo, y, por pequeño que sea este, siempre son una buena fuente de ingresos. Es muy común ver las peticiones de los fieles en el reverso de los *ema*, amontonadas unas sobre otras, no lejos del altar principal del *kami* residente. Las peticiones son de lo más variopintas, desde pedir por la salud de la familia, aprobar un examen o el deseo infantil de tener una mascota en casa. Todo puede pedirse, ya que los *kami* están dispuestos a escuchar cualquier plegaria.

Como nota curiosa, confieso que conozco a un buen número de japoneses y de no japoneses que coleccionan *ema* como quien colecciona sellos o tarjetas postales, y, es que, aunque algunas de ellas sean muy sencillas, otras muestran verdaderas obras de arte sobre su superficie lígnea, referentes a pasajes mitológicos de Japón, a divinidades o a héroes de su tradición literaria, pero también las hay que representan a los más actuales personajes de manga y *anime*.

Con forma antropomórfica se fabrican las enigmáticas muñecas *sarubobo*, que muchos occidentales hemos comprado sin saber qué eran en realidad, ya que esconden una vieja tradición folclórica, la que tiene que ver con la bonanza de los hogares y de las parejas recién casadas. Estas muñecas, elaboradas originalmente con girones de tela sobrante, las regalaban las madres y abuelas a sus hijas y nietas. Se cosían con cuidado, pero sus rostros aparecían siempre completamente vacíos, sin narices, bocas u ojos. En el hermoso pueblo de Monsanto -y en otras pequeñas localidades del Alentejo portugués- podemos encontrar un tipo de muñecas muy similar a las japonesas en cuanto a su apariencia y, lo que es más sorprendente, igualmente en lo referente a su origen, ya que también eran realizadas por las mujeres de las familias a partir de trapos o pedazos de telas que ya no servían para vestir a las personas, y

también las ofrendaban a sus hijas, nietas o sobrinas para que estas fuesen bendecidas con muchos hijos; del mismo modo -y tal y como sucede con la tradición japonesa-, también se regalan para que atraigan la bonanza hacia el hogar. Las rodea todo un complejo rito y ciertas celebraciones relacionadas con la fertilidad, la familia y la comunidad. Como las *sarubobo*, no tienen ni dibujados o modelados los rasgos faciales, en el caso de las lusas, al estar las muñecas bajo el colchón del matrimonio, se borraban estos rasgos para que no pudieran escuchar o hablar nada de lo que sucedía en la alcoba del matrimonio<sup>28</sup>, no en vano, es el lugar más íntimo de la vivienda.

Las *sarubobo*, además de ser un amuleto en el ambiente familiar, como protector de sus integrantes, se ha convertido en los últimos años en un producto para vender a manera de souvenir, existiendo una larga nómina de *sarubobo* con colores diferentes y poseedoras de utilidades diferentes. Así, entre otras tonalidades, la *sarubobo* roja es la más tradicional, la ligada a la familia; la azul es para tener éxitos profesionales; la amarilla sirve para atraer el dinero; la verde para pedir un deseo; la rosa es especialmente usada por las mujeres que buscan enamorarse; la violeta para desear una vida longeva; la naranja para rogar por un viaje seguro, etc.

Para el final de este epígrafe he dejado el que quizá sea el amuleto más difundido a nivel mundial de cuantos existen en Japón, el *Maneki-neko*, el gato que atrae la fortuna. El gato, yo diría que por encima del perro, es el animal más amado por los japoneses. Pienso para esto en protagonistas de series como *Doraemon*, los *Samurai Pizza Cats*, o las exitosas novelas «felinas» como son *El gato que vino del cielo* y, más recientemente, *A cuerpo de gato* (amén de los muchos haikus protagonizados por gatos<sup>29</sup>).

28 VITERBO, Francisco, «As candeias na religião, nas tradições populares e na indústria», *Revista Lusitana*, vol. XVI, Lisboa, Livraria Clássica Editora, 1913, pp. 41-80.

29 Léase el curioso artículo de: RODRÍGUEZ-IZQUIERDO Y GAVALA, Fernando, «Amores gatunos en

Es, desde hace tiempo, el animal más mimado por los japoneses. Existen cafeterías temáticas donde los clientes pueden acariciar y jugar con estos animalitos. En el ámbito de los amuletos, es interesante saber que muchas de sus efigies están combinadas con las de otros personajes de la religión en Japón, tales como Daruma (el monje persa de capucha roja fundador de la rama zen del budismo, convertido en el país asiático en simpático tentetieso), pero también Ebisu u Hotei, lo que señala aún más el carácter híbrido de la religiosidad nipona. Yo diría que una casa que no tiene uno de estos gatitos, lo mismo que una mesa de oficina o la entrada de una tienda, no está del todo completa en Japón. Como sucede con las *sarubobo*, los diferentes colores del gatito significan que tienen una utilidad u otra: verde para atraer la suerte al hogar, plateado y dorado para el éxito de los negocios, el rosa para conseguir pareja...

El *kumade* (lit.: «zarpa de oso»), por su parte, es todo un derroche barroco de amuletos nipones, los hay de todos los tamaños y para todos los bolsillos, desde los más pequeñitos y fáciles de transportar (para niños o turistas que quieren llevarse un colorido recuerdo de Japón a sus casas) hasta verdaderos estandartes, pesados y elaborados. Su nombre viene dado por las «garras» del rastrillo que vertebró todo el amuleto. En su parte superior pueden colocarse tantos talismanes como espacio haya o permita la pericia del artesano. Casi de obligada presencia es la máscara de la diosa shintoísta Otafuku, diosa de la prosperidad y la fertilidad (ligada al mito fundacional de Amaterasu y de la cueva en la que se recluyó), que tuvo un gran arraigo en los festivales del Shintō rural<sup>30</sup> y que aún hoy es

---

el haiku japonés de primavera», *Vuelta*, n° 229, 1995, pp. 19-20.

30 La risueña Otafuku tiene, tras su inocentona apariencia, ciertas connotaciones sexuales, con la fecundidad, en concreto, por lo que es adorada también como diosa de la prosperidad y de la fertilidad, sobre todo, de las cosechas. Perdonará el lector el exceso de confianza, pero, no puedo por menos que recomendar ahora un libro con el que he disfrutado como con

muy querida por los japoneses, debido a su pureza y su corazón amable. Otros elementos que aparecen en el *kumade* son las carpas de color rojo, igualmente símbolo de la buena suerte, o farolillos de papel con mensajes propiciatorios; hay también otros amuletos de papel, con *kanji* o expresiones de bonanza escritos en ellos, troncos de bambú, representaciones de las monedas antiguas de Japón (*koban*), etc. Nuestros amigos japoneses nos insistirán en que cada año hay que adquirir un *kumade* mayor (y, por consiguiente, más caro), para que nuestra prosperidad sea cada año también mayor, ya que con este desembolso estamos pidiendo al universo que se nos compense por dicho esfuerzo crematístico.

#### 4. Una breve nota sobre los amuletos regionales

Los reseñados hasta ahora son amuletos que uno puede encontrar por todo Japón, sin embargo, existen otros que tan sólo encontraremos en puntos señalados del país. En Nara, Kawachinagano y sus alrededores, por ejemplo, en las casitas bajas de estas zonas, encontraremos un curioso amuleto orgánico, el *hiragiiwasahi*, que está formado por una rama de acebo de unos 20 centímetros a la que se le ha pinchado una cabeza de caballa o de jurel en su parte superior. Este objeto se prende en vertical en las puertas de las casas, normalmente en uno de sus laterales, y se cree que ahuyentará a los malvados *oni*<sup>31</sup> de los hogares, ya que se pincharán

---

pocos, claro, capaz de darnos muchas claves sobre el funcionamiento y el significado de los ritos en el Japón más rural: KATOH, Amy & SATOH, Yutaka, *Otafuku: Joy of Japan*, Tokyo, Tuttle, 2005.

31 Los *oni* son ogros torpes, corpulentos y bárbaros, a los que se les representa con cuernos y con la piel de color rojo, azul o negro, blandiendo una gran clava de metal. Son curiosos por naturaleza, amigos de lo ajeno y muy crueles, son frecuentes en los cuentos tradicionales que se narran de viva voz a los más pequeños. En el famoso cuento de Momotarō, por ejemplo, aparecen como el principal enemigo a vencer por el valiente niño-melocotón.

con el cardo en los ojos al acercarse para ver qué es; además, el olor a pescado en descomposición los mantendrá lejos de allí. Encuentro un rudo parecido entre el *hiragiwashi* con las *kingyonebuta*, de la región de Aomori, donde se fabrican cabezas de pez (o el pez entero), adornadas con tiras de papel, que se emplean en los festivales anuales de dicha zona.



Amuleto en Kawachinagano realizado para alejar a los *oni* (fotografía del autor)

De la región de Fukushima son originarias unas preciosas figuritas de caballos de madera pintados de negro o de blanco (*koma*), puesto que allí se celebra un festival anual que recuerda mucho a nuestra «rapa das bestas»; se supone que la fuerza de este animal protegerá nuestros hogares. También en Fukushima encontramos la vaca de color rojo *aka-beko*, que protege a los niños de la viruela y el sarampión.

Mención aparte merecen los amuletos fabricados por la etnia Ainu, ubicados principalmente en la isla de Hokkaidō. Los chamanes de Shalalin perteneciente a esta raza, por ejemplo, tallan en madera unas curiosas muñequitas,

las *nipopo*, que deben estar siempre con los niños de la casa y cuya misión es protegerlos de las enfermedades. Tal vez el más raro de todos estos fetiches sea el que encontramos en el bonito santuario shintoísta de Yushima, situado en la capital nipona. El recinto está dedicado a Tenjin<sup>32</sup>, el *kami* que protege a los estudiantes, profesores y escritores. Una vez al año, cada 25 de enero, se puede comprar allí un curioso amuleto hecho de madera y que tiene la apariencia de una especie de pajarillo totemificado. Se le denomina «pájaro de las mentiras» o «pájaro mentiroso», y se supone que tiene la extraña capacidad de cambiar nuestras mentiras por verdades. Es una curiosa contradicción, máxime al tratarse de un recinto dedicado a los hombres de letras. Tal vez el mensaje que quiere enseñarnos es que nuestras mentiras deben ayudarnos a aprender de ellas.



Un bonito ejemplar pintado a mano de *aka-beko*.  
Fuente: <https://japan-brand.jnto.go.jp/crafts/dolls/21/>.  
Última consulta: 10/06/2020

Y la lista sería larga y variada; otro ejemplo de estos amuletos locales serían los *e-fuda* dedicados a Inari que se venden en el grandioso conjunto de templos de Fushimi, en Kioto. En el mismo pliego se dan cita las representaciones de la diosa zorro, la serpiente blanca (presente en las creencias supersticiosas del país) y otros objetos votivos más, como barriles de *saké* u ofrendas de alimentos para los *kami*.

32 Deificación del gran poeta y estadista del periodo Heian Sugawara no Michizane (845-903).

## 5. Entre lo divino y lo humano

En lo referente a la relación entre los creyentes y el más allá, aunque cada vez su número es menor, existe aún, sobre todo en el norte del país, la figura de la *itako*<sup>33</sup>. La *itako* es el vestigio todavía vivo del chamanismo más auténtico de Japón. Este papel lo representan siempre mujeres ciegas que, por su especial sensibilidad, pueden tener contacto con el mundo de los difuntos y con el de los *kami*. A ellas los fieles les plantean dudas sobre su futuro, sobre la bonanza de un negocio o la prosperidad de la familia. Resulta sorprendente conocer la dureza del entrenamiento de las jóvenes *itako*, que deben sufrir en sus cuerpos que se les arroje agua helada a diario como medida de purificación. Luego de ese periodo de ascetismo y de preparación, en el que también se les transmiten conocimientos de medicina natural y de fórmulas de aojamiento y conjuros o cánticos rituales -siempre por cuenta de las *itako* de más edad-, las aspirantes estarán preparadas para ocupar su lugar en el grupo. Será entonces cuando tenga lugar el «matrimonio» de las recién egresadas *itako* con un *kami*; para ello, las jóvenes llevarán el tradicional traje de novia japonesa y se seguirá la parafernalia de la ceremonia como si de dos contrayentes humanos se tratase. Con este acto ritual y sagrado se sellará la fidelidad de la *itako* con la divinidad de por vida y, por ende, con la comunidad, a la que servirá, poniendo a su disposición su capacidad para ponerse en contacto con el más allá. A día de hoy, las *itako* tienen una excelente consideración social y se respetan sus dictados. Muchas familias acuden a ellas para ponerse en contacto con sus antepasados, puesto que conocen un gran número de cantos, ensalmos, fórmulas rituales, de protección y para ahuyentar a los malos espíritus. Desde sus viviendas apartadas son siempre respetuosas y

33 Los *kanji* que se emplean para escribir esta palabra son dos: 巫: «adivina, maga o mujer empleada en un templo»; y 子: «niño, descendencia, pero también es el *kanji* que usamos para referirnos al primer signo del calendario chino, la rata, símbolo de riqueza y de prosperidad, aunque se relaciona también con la muerte, con el más allá y con lo oculto».

silenciosas, y, a veces, hacen incluso de psicólogas, escuchando con atención los problemas de quienes llegan hasta ellas<sup>34</sup>.

No muy frecuente aún dentro de las monografías hechas en nuestro idioma sobre las creencias de los japoneses es la descripción de la práctica de un tipo de magia denominado *onmyōdō*. Una gran mayoría de la población adulta sabe de qué se trata, algunos dirán que aún existen estos adivinos y cabalistas, pero muy pocos son los que confiesan abiertamente que ellos u otros japoneses recurren a sus servicios, aunque, quienes la practican dicen que tienen una buena clientela. Sobre el terreno resulta difícil extraer datos fiables sobre esta práctica centenaria. Algunos amigos me dicen que hay quien consulta por cómo irá su carrera laboral o el acceso a la universidad de sus hijos (una preocupación entre los jóvenes japoneses que comienza años antes de que esto tenga lugar), o algunos recurren para conocer el futuro de su empresa, pero poco más sé de primera mano. Es frecuente ver ligado al *onmyōdō* la estrella de cinco puntas (*gobokusē*), un símbolo que en China (su país de origen) y en Japón simboliza a los cinco elementos (representado cada uno de ellos por un color) y que, por ejemplo, se encuentran sublimados en los recintos dedicados a los combates de *sumō*. Y lo mismo sucede con la cortina ritual (*agemaku*) que separa la antesala (*kagami no ma*) del escenario principal del *Nō* (*hon butai*), en donde también aparecen estos cinco colores rituales, simbolizando, tal vez también, el paso del mundo de los vivos o del presente a los tiempos míticos de los personajes que harán su aparición por allí.

Como vemos, la superstición, las creencias populares y los amuletos imbrican todas las facetas de la vida diaria en Japón, desde la protección del hogar hasta prevenirse contra las

34 Véase, para profundizar en estas personalidades de la religión popular japonesa, el interesante trabajo de: NAUMANN, Nelly, «The *itako* of North-Eastern Japan and Their Chants», *NOAG*, n° 152, 1993, pp. 1-14.

multas de tráfico<sup>35</sup>; incluso me atrevo a afirmar que también buena parte de sus artes se nutren de ellas. Para finalizar, traigo aquí un haiku, la más universal de las estrofas japonesas, en donde uno de estos amuletos, el *inmon*, que es propio sólo de algunos templos budistas, protagoniza el poema:

御印文の頭に花のちりにけり

go-inmon no  
atama ni hana no  
chiri ni keru

Dispersas sobre  
el sacro amuleto,  
flores de sakura<sup>36</sup>.

35 En el Kasuga-taisha de Nara, por ejemplo, se puede comprar este tipo de amuleto.

36 Agradezco, de todo corazón, la traducción de este haiku del gran Issa (1763-1827), hecha, ex profeso, por el profesor Fernando Rodríguez-Izquierdo y Gavala para su publicación en este artículo. En cuanto a sus versos, las anotaciones del profesor Rodríguez-Izquierdo son: «*atama*, además de «cabeza», puede ser la parte alta de cualquier cosa, aunque el objeto en cuestión no sea alto; en nuestro caso, se trata de la parte alta de un *inmon* u objeto protector. Por tanto, nos ha parecido correcto que se traduzca por «encima de» o «sobre», como hemos hecho. Entre «talismán» y «amuleto» creemos que es mejor el segundo sustantivo, pues el primero hace acabar el segundo verso en sílaba aguda, empobreciendo algo la sonoridad. Sobre el verbo «chiru»=«caer», que es distinto de «ochiru», siendo este último: «caer estrepitosa y rotundamente», y el primero: «caer mansa y dispersamente», nos quedamos con este último, por eso, nos parece bien traducir mediante el verbo «llover» al español». El poema original en japonés de Issa está sacado de la página web: <http://haikuguy.com/issa/search.php?keywords=cherry+blossom> (última consulta: 03/05/2020).

## BIBLIOGRAFÍA

BLACKER, Carmen, *The Catalpa Bow: A Study of Shamanistic Practices in Japan (2nd)*, London, Allen and Unwin, 1986.

BO, Vincenzo, *La religione sommersa: Le antiche superstizioni che sopravvivono nel sacro e nel divino oggi*, Rizzoli, Milano, 1986.

BOCKING, Brian, *A popular Dictionary of Shinto*, Surrey, Curzon, 1996.

DOMÍNGUEZ MORENO, José María, *Cultos a la fertilidad en Extremadura*, Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1987.

FLATH, James, ORENGA, Ana, RUBIO, Carlos & UEDA, Hiroto, *Sakura. Diccionario de cultura japonesa*, Gijón, Satori, 2016.

GHIRARDI, Marcello, *Arte e pensiero in Giappone. Corpo, immagine, gesto*, Milano, Mimesis, 2012.

HASEGAWA, Nyozekean, *The Japanese character: a cultural profile*, Tokyo, Kōdansha International, 1966.

HENDRY, Joy, *Understanding Japanese Society*, London & New York, Routledge, 1991.

HIROCHIKA, Nakamaki, «The «separate» coexistence of Kami and Hotoke –a Look at Yorishiro–», *Japanese Journal of Religious Studies*, n° 10 (1), 1983, pp. 65-86.

HORI, Ichiro (et. alt.), *Folk Religion in Japan. Continuity and Change*, Chicago & London, University of Chicago Press, 1968.

LAKIĆ PARAĆ, Iva, «Bodhisattva Jizō and Folk Religious Influences: Elements of Folk Religion in Jizōs Understanding in Japan», *Asian Studies*, vol. IV (XX), n° 1, 2016, pp. 115-129.

LANZACO SALAFRANCA, Federico, *Introducción a la cultura japonesa, pensamiento y religión*, Valladolid, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Valladolid, 2000.

LOT-FALCK, Éveline, *I riti di caccia dei popoli siberiani*, Milano, Adelphi, 2018.

MOZZANI, Eloïse, *Le livre des superstitions: mythes, croyances et légendes*, Paris, Robert Laffont, 2019.

OHNUKI-TIERNEY, Emiko, *The Monkey as Mirror: Symbolic Transformations in Japanese History and Ritual*, Princeton, Princeton University Press, 1987.

READER, I. R., SWANSON, P. L., & CHILSON, C. (eds.), *Folk religion. The Nanzan Guide to Japanese Religions*, Honolulu, University of Hawaii Press, 2005.

SIMON, Gwladys, «Some Japanese Beliefs and Home Remedies», *The Journal of American Folklore*, n° 65 (257), 1952, pp. 281-93.

SIMS, Barbara, *Traces That Remain: A Pictorial History of the Early Days of the Bahá'í Faith Among the Japanese*, Ōsaka, Japan Bahá'í Publishing Trust, 1989.

SMITH, Stephen A. & KNIGHT, Alan (eds.), *The Religion of Fools?: Superstition Past and Present*, Oxford, Oxford Journals, 2008.

THOMAS, Jolyon Baraka, «The Concept of Religion in Modern Japan: Imposition, Invention, or Innovation?», *Religious Studies in Japan*, vol. 2, pp. 3-21.

W.A.A., *Keys to the Japanese Heart and Soul. Japan: An Illustrated Encyclopedia*, Tokyo, Kodansha, 1996.

W.A.A., *Metamorfosi del sacro: Acculturazione, inculturazione, sincretismo, fondamentalismo*, Milano, Jaca Book, 2009.



El famoso *Maneki-neko* japonés (fuente: Wikipedia. Última consulta: 10/06/2020)

## Apéndice: un manga para comenzar a (re)conocer el rico folclore japonés

Existe en Japón un título manga para el que hay unanimidad en la crítica a la hora de dedicarle afectos: *GeGeGe no Kitarō*, del gran Shigeru Mizuki (1922-2015); ese dibujante excepcional que perdió su brazo izquierdo (el mismo que le quedó inutilizado a don Miguel de Cervantes en Lepanto) combatiendo en la Segunda Guerra Mundial, lance que le servirá de inspiración para rubricar varias de sus obras<sup>37</sup>.

<sup>37</sup> *Operación muerte, 3, calle de los misterios o Autobiografía* son algunas de sus obras traducidas ya a nuestro idioma, publicadas (con mucho gusto, por cierto) por la editorial bilbaína Astiberri.

Al maestro Mizuki no se le pueden negar dos cosas: el haber entusiasmado a varias generaciones de japoneses con las aventuras del joven Kitarō y su importante labor como folclorista, que ha quedado plasmada en sus títulos. En español nos han llegado ya sus dos enciclopedias sobre monstruos y sobre espíritus nipones<sup>38</sup>, que son dos monumentos erigidos para honrar al patrimonio cultural del país asiático. Yo he podido leerlas en italiano<sup>39</sup> antes de que se

<sup>38</sup> Publicadas por la editorial Satori de Gijón en 2017 y 2018. En traducción de Daniel Aguilar y con prólogo de Marc Bernabé y Eduard Terrades.

<sup>39</sup> Ambas editadas por la editorial boloñesa Kappalab.

tradujeran a nuestro idioma, y la precisión y la cantidad de personajes sacados de cuentos, leyendas y tradiciones fantasmagóricas de Japón es apabullante, lo que da idea del conocimiento que sobre el tema poseía Mizuki. Por ello, si alguien es responsable en el país del Sol Naciente de la pervivencia de las antiguas leyendas, de que los cuentos confesados alrededor de la hoguera pervivan aún en la memoria de los más jóvenes, empleando un idioma acorde a su idiosincrasia, ese ha sido Shigeru Mizuki. Mizuki se ha nutrido de las historias de miedo del pueblo japonés, de los *kaidan*, que serían una: «discusión o transmisión de los cuentos de lo raro, extraño o misterioso<sup>40</sup>», de los seres que han asustado a los niños en las noches de tormenta, de la materialización imaginaria de los miedos, de seres imposibles que se vuelven muy probables. Un terreno en el que se mezclan las supersticiones del pueblo, tan ricas y variadas, con lo que se entiende por religión sistematizada. Por ejemplo, esto sucede con divinidades-fetiches del Shintō como son los *Chimata no kami* o los *Tsuji-no-kami*, antiguos dioses protectores de las encrucijadas o de los caminos que se bifurcan, parecidos al Jano de la cultura latina; o con los animales que dan miedo, como los *bakeneko*, *inugami*, los escurridizos *kappa* o el *abura-sumashi*. Todos antiguos, todos fielmente caracterizados por Mizuki según se han descrito en Japón a lo largo de los siglos.

Volviendo a lo que nos ocupa en este breve apéndice, *GeGeGe no Kitarō* (ゲゲゲの鬼太郎)<sup>41</sup> se creó en 1959, pero ha acompañado a diferentes generaciones de aficionados al buen manga y al *anime* hasta el día de hoy. Cada uno de sus ingredientes está tomado del rico patrimonio folclórico y religioso del pueblo ja-

ponés<sup>42</sup>; a tanto llega esta filiación que para quien no lo conoce le resulta difícil comprender la totalidad de sus contenidos. Para el interesado en adentrarse por los terrenos del folclore japonés, que impregna páginas de la prosa del periodo Edo, muchas obras del teatro *Kabuki* o las estampas coloridas de los *ukiyo-e*, es necesario comprender preceptos y costumbres de la religión en Japón, ya que influyen en dichas expresiones artísticas y también en la forma en la que se desarrollan los capítulos de *GeGeGe no Kitarō*. *Medama-oyaji*<sup>43</sup>, por ejemplo, el padre de Kitarō, es un ojo con brazos y piernas que disfruta con estar limpio, purificando su cuerpo empleando el agua, que aleja la suciedad o la impureza (*tsumi*), algo que se realiza en los rituales cotidianos de templos budistas y shintoístas. Así, la pasión de *Medama-oyaji* está directamente relacionada con el *harae* o *harai* del Shintō, un proceso de ablución en donde el agua (y también la sal) sirve para purificar al fiel<sup>44</sup>.

No sólo están allí los rituales religiosos, también encontraremos los engendros ligados a la vertiente más supersticiosa de las religiones de Japón, como los *hitotsume-kozō*, que aparecen descritos como pequeños monjes budistas de un solo ojo gigante en mitad de su rostro y que Mizuki ha dibujado en muchas ocasiones. Seres quiméricos que no dejan de estar en el imaginario de los japoneses, ya que, aunque algunos se dedican a asustar a los humanos, gran parte de estos monjes deformes se dedican a indicar a quienes hacen ruido o hablan en voz alta que

40 Definición tomada de la web: <https://hyakumonogatarijapanese.wordpress.com/about/> (última consulta: 31/10/2019).

41 Debemos decir que este es el título que recibió la adaptación para cine de animación. El nombre original de la serie manga fue: *Hakaba Kitarō* (墓場鬼太郎), traducible por algo así como: «Kitarō el del cementerio».

42 En español disponemos de la completa y didáctica guía escrita por PÉREZ RIOBÓ, Andrés y CHIDA, Chiyo. *Monstruos y fantasmas en Japón*, Gijón, Satori, 2014.

43 Lit: «Padre ojo».

44 Esta práctica aparece ya descrita en: CHAMBERLAIN, Basil H., «Some minor Japanese religious practices», *The Journal of the Anthropological Institute of Great Britain and Ireland*, n° 22, 1893, pp. 355-370.

deben guardar silencio, algo de lo que gustan disfrutar los japoneses<sup>45</sup>.

El respeto a los cementerios, donde reposan los restos de nuestros antepasados, también está recogido en la obra más conocida de Mizuki, al igual que la ligazón de algunos espíritus (buenos o malos) a nuestro mundo, ya que suelen rondar por estos lugares sagrados. Algunos son representados como sombras, otros como fuegos fatuos y los más terribles, los *yūrei*, como mujeres famélicas vestidas de blanco. Estos son los espíritus de las mujeres que cometieron suicidio o que tuvieron una muerte violenta, de ellos es mejor mantenerse bien alejados.

El protagonista de *GeGeGe no Kitarō* es la bisagra entre el mundo de los humanos y el más allá. Aunque su naturaleza es *yōkai*, su apariencia es totalmente la de un niño humano (salvo por la pérdida de su ojo izquierdo al nacer<sup>46</sup>, cuya cicatriz se cubre con su largo flequillo). Es un niño, como el común de los espectadores, tiene una apariencia muy parecida a ellos, quienes se identifican y querrían vivir sus mismas aventuras. Kitarō tiene amigos fieles, bromea y se divierte, pero también corre peligros enfrentándose a otros *yōkai*.

En el primer capítulo de la serie: «Ha nacido Kitarō», se hace una pregunta fundamental a uno de los personajes, pero también valdría para ser formulada a los espectadores: «¿Cree usted en los fantasmas (*yōkai*)?». Es un capítulo interesante, en el que se habla de una antigua «tribu fantasma», pacífica, a la que no le gusta pelear, que existía antes de los humanos, pero que fue condenada -por la condición despiadada de estos- a vivir en las entrañas de la tierra. Kitarō nace/viene de una tumba que un humano ha preparado para que los cuerpos de dos espíritus descansen en paz. En definitiva, Kitarō

45 Véase al respecto la interesante entrada del blog: <http://www.kirainet.com/el-mundo-de-los-keitai-y-el-silencio/> (última consulta: 24/10/2019).

46 Notemos que a su autor también le falta un miembro izquierdo, el brazo, en su caso.

nace de un ritual hecho para aplacar a estos fantasmas. La realización del momento asombra al espectador: un grupo de estelas sobre las que está representado Jizō<sup>47</sup> sangra por su ojo izquierdo, preconizando lo que le sucederá al personaje que da nombre a la serie y que será uno de sus rasgos distintivos.

Estas añosas leyendas -que tal vez sean el patrimonio más auténtico de cualquier pueblo-, donde los protagonistas son los *yōkai*, son la fuente principal de donde se nutren las viñetas de Mizuki, y lo ha hecho de forma magistral. A pesar de los años con los que cuenta su obra más famosa, los jóvenes nipones leen y ven la serie; con ella conocen sus tradiciones y el respeto hacia la naturaleza, hacia los representantes más rotundos e imponentes de su imaginario, como son los viejos árboles, que son *kami* una vez han alcanzado los cien años, recibiendo la veneración de la comunidad. Todos estos personajes están tratados con toda delicadeza por Mizuki, que ha respetado las descripciones que se han hecho de ellos desde la antigüedad para trasplantarlas al manga o a los dibujos animados.

Pero, aunque conocido y disfrutado por generaciones, *GeGeGe no Kitarō* no es una isla en el amplio océano del manga japonés. Otros muchos buenos títulos, menos conocidos en Occidente (aunque la obra de Mizuki sigue siendo desconocida para muchos occidentales) también tienen una temática religiosa. Resulta curioso para el occidental comprobar cómo en Japón existen editoriales de mangas especializadas en la temática religiosa, como la casa Suzuki Publishing, que publicó (desde 1989 a 1997) la friolera de ciento ocho volúmenes del tipo *Bukkyō komikusu* («Cómics de temática budista»), en los que están expuestos los preceptos, la historia o la vida de los principales artífices del budismo, utilizando en todo momento la estética del manga. Dicha casa editorial,

47 Que es la divinidad protectora de los más débiles, de los niños, de los moribundos, de los viajeros y también la encargada de rescatar las almas del infierno y darles el ansiado reposo eterno.

que cuenta con un catálogo interminable, se ha especializado en explicar las reglas de esta religión a los más pequeños, como, por ejemplo, en un bonito libro, *明日への家庭* (algo como: *La familia del mañana*), que trata sobre la relación entre el ámbito familiar y la religión. No ha sido el único ejemplo, memorable fue la biografía manga del monje y calígrafo Ikkyū Sōjun (1394-1481). Hecha en cuatro volúmenes, no sólo narra la vida (desde la cuna a la sepultura) de una de las personalidades más excéntricas del budismo japonés, sino que están también la convulsa historia del país, las intrigas palacianas, la evolución de las artes niponas, como por ejemplo el teatro *Nō*, que tan bien ha documentado su guionista e ilustrador, Hisashi Sakaguchi (1945-1995), quien comenzó su carrera nada menos que con el «*kami del manga*», Osamu Tezuka (1928-1989). Como sucede con las obras

de Mizuki, estos son caminos muy válidos para adentrarse por las religiones y el folclore de Japón, para conocer su pensamiento y, desde luego, para conocer mejor a los propios japoneses.

Fernando Cid Lucas  
Investigador GIR<sup>48</sup>

---

48 Miembro del Grupo de Investigación Reconocido sobre «La Recepción del Imaginario Japonés en la Literatura Inglesa y Francesa de Viajes del Siglo XIX» (Grupo de Investigación Reconocido por la Universidad de Valladolid y dirigido por la doctora D<sup>a</sup> Lourdes Terrón Barbosa). Página web del grupo disponible en: <http://www.uatatumi.org/> (última consulta: 10/01/2020).



El protagonista de *GeGeGe no Kitarō* junto a otros muchos *yōkai* del folclore japonés según Mizuki (Fuente: Wikipedia. Última consulta: 13/06/2020)

# Revista de **FOLKLORE**

Fundación Joaquín Díaz

[funjdiaz.net](http://funjdiaz.net)

