Revista de FOLKLORE

Fundación Joaquín Díaz

Abotargados 3
Joaquín Díaz

Sobre las mascaradas de Castilla y León y su posible origen remoto .. 4
Antonio Bellido Blanco

Del arroyo de la Vidulina, en Santa Marina del Sil, a Matachana, pasando por Bembibre: notas etnológicas 16
Lorenzo Martínez Ángel

Leyendas, creencias populares y otros etnotextos de las comarcas bañezanas: relatos de una tradición oral viva 23
Jose Luis de las Heras Alija

El chiflo de Jaca y Yebra de Basa, un caso de instrumento modal..... 55
Ignacio Alfayé Soriano

Sexismo y violencia de género en las canciones populares: estudio de varios casos paradigmáticos .. 71
Fernando Cid Lucas

Estudio etnomusicológico del material musical cacereño presente en *Folk Music and poetry of Spain and Portugal. Música y poesía popular en España y Portugal* (1941) de Kurt Schindler..... 86
Andrea Lorenzo Lancho

Comportamientos, costumbres y humor judío y oriental 98
Miguel Ángel de la Fuente González

Recuerdos etnográficos de una niñez nómada 124
Luisa Ángel Rodríguez

Sumario

Revista de Folklore número 480 – Febrero 2022
Portada: Flagelantes
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

Abotargados

Decía Caro Baroja, maestro en casi todo pero especialmente en la prudencia, que durante el antruejo, «un luperco embriagado, medio disfrazado, corriendo por las calles, azotando a la gente que se encuentra, recuerda a ciertos de los enmascarados que salen por época semejante en Europa». En efecto, muchos autores al hablar de las lupercales –fiestas de variada significación y curiosos rituales que tenían lugar a mediados de febrero entre los romanos– hacían referencia a las máscaras, a las carreras de algunos jóvenes (desnudos o disfrazados) y a los latigazos que atizaban, con tiras de piel de macho cabrío, sobre las manos de las mujeres que quisieran tener descendencia. La Edad Media revivió y difundió muchas de las extrañas costumbres romanas hasta el extremo de conseguir reimplantarlas o renovarlas, interpretando los ritos de acuerdo a las antiguas creencias religiosas de cada etnia y dando origen a un folklore local que se extendió por todo el continente ocasionando, ya llegado el siglo XIX, las más variadas interpretaciones. Por si alguien pudiese dudar acerca de la relación entre estas costumbres y el siempre presente simbolismo sexual, venía la Iglesia a recordar que no era apropiado durante la misa de San Esteban o de los Inocentes, recurrir a la «corruptela» de «fazer çaharrones», vistiendo otras caras distintas a las que el Señor nos quiso dar. En el Sínodo de Ávila de 1481, por ejemplo, se mencionaba que durante esos divinales oficios se hacían «homarraches», diciendo burlas y escarnios «y cosas torpes y feas y deshonestas de dicho y de fecho» provocando a la gente a la lascivia en vez de a la contemplación y al recogimiento. Fernando Nicolay, en su *Historia de las creencias*, subrayaba sin embargo que «el atractivo principal de esta clase de regocijos consistía en una tentativa, o mejor dicho en un sueño de igualdad, pues durante algunas horas confundíanse las categorías y las clases, hacíase burla de amos y jefes, se ridiculizaba la justicia y se faltaba a las leyes». Como puede observarse, interpretaciones para todos los gustos. En un medio rural con indudable apego por las antiguas tradiciones que casi siempre tenían que ver con la vida pastoril, se añadían las similitudes de los birrias, zorras, cachibirrias, cachidiablos y botargas (habitualmente dotados de un látigo que usaban contra los vecinos), con los raposos y con los lobos, animales también presentes en las *lupercalia,* de modo que el círculo se cerraba y se recurría al simbolismo de las bestias buenas o malas que podían influir sobre las cosechas y en consecuencia sobre la salud de las personas. Hay que recordar que, en tiempos de pandemias medievales, surgió una hermandad que terminó siendo una secta llamada de los flagelantes, que recurría a la autoflagelación para demandar el perdón divino y el cese de la peste negra, aquella enfermedad causada por un bacilo que se llevó por delante a la mitad de la población de Europa.

Carta del director

Sobre las mascaradas de Castilla y León y su posible origen remoto

Antonio Bellido Blanco

De manera frecuente se ha abordado el estudio de las mascaradas utilizando como eje del análisis el hecho de que se trata de una fiesta de invierno. Esto venía a marcar su razón como símbolo de la renovación anual, del cambio de ciclo, del final de algo acabado y el principio de una nueva etapa. El interés para las comunidades celebrantes se centraba por tanto en la necesidad de reforzamiento de la fertilidad, en garantizar buenas cosechas y en acabar con lo negativo del pasado. La mayoría de estudiosos asocian por tanto estas fiestas con ritos romanos, esencialmente Lupercales, Saturnales y Kalendas. Nada hay que podamos objetar a este razonamiento, bien fundamentado por numerosos especialistas en este fenómeno.

Por otra parte creemos que la mayoría de los investigadores del tema se han volcado en analizar sus orígenes romanos, determinados en buena medida por el hecho de que las fuentes escritas más antiguas de que se dispone corresponden a esta época y son los primeros testimonios que permiten explicar las fiestas que se conservan actualmente. Sin embargo, estamos ante celebraciones que tienen un profundo arraigo que no cabría justificar por la influencia de la romanización, al tiempo que su fundamento se encuentra en sociedades primitivas de todo el mundo y habían de estar presentes ya en las culturas prehistóricas. Están asociadas a ritos de paso y también a rituales de fecundidad imprescindibles en sociedades agrícolas. Es muy posible que la configuración de las mascaradas tal como se celebran en la actualidad tenga mucho de esas tradiciones romanas, aunque además hayan pasado después por el filtro del cristianismo y se sumaran otros elementos durante la Edad Media y posteriormente, pero existen restos de tradiciones anteriores que queremos considerar en este trabajo. Para ello pretendemos incidir en dos aspectos. Por un lado está la relevancia que tienen los jóvenes varones en estas celebraciones y su esencial protagonismo en todos los actos que en ellas se realizan (en las últimas décadas se ha ido dando cabida a las mozas, pero no era así antiguamente). Por otro se encuentra el carácter de las máscaras como elemento definidor del ritual.

1. El papel de los jóvenes

El origen de las mascaradas se encuentra, según señalan todos los estudiosos de la materia, vinculado a las fiestas de invierno, el culto al sol y los ritos de fecundidad (vd. Calvo 2012), siendo el precedente más admitido el de las Saturnales romanas. Pinelo Tiza y Caro Baroja, entre otros, señalan muchos gestos y ritos con un sentido fecundador claro. Se trata de fiestas caracterizadas por la inversión de papeles, la anulación de las convenciones sociales y la participación de toda la familia, niños y mayores, señores y esclavos. Otro referente, las Lupercales, está más ligado con la fecundidad y en él vuelve a participar toda la sociedad y se da un papel esencial a las mujeres. Plutarco (en las Vidas de Rómulo y Julio César) se refiere a una ceremonia inicial realizada por sacerdotes del culto a Lupercus y que incluía la iniciación de dos nuevos miembros de este colegio sacerdotal, que se manchaban con sangre de dos animales sacrificados (una cabra

y un perro), se vestían con sus pieles y corrían golpeando a las mujeres que encontraban con correas y pieles de los animales sacrificados, buscando así favorecer su fertilidad. Y no sólo lo hacían así esos dos novicios, sino que parece que se sumaban muchos otros jóvenes. Esta segunda fiesta manifiesta de forma más clara el protagonismo de los jóvenes varones en su realización.

Pero para el caso de los rituales ibéricos parece que nos encontramos con fiestas de paso asociadas al solsticio de invierno previas a la llegada del influjo romano (Tiza 2015: 39-40). También en el ámbito de la cultura celtibérica se ve la relevancia de la juventud como un grupo bien definido socialmente, con una orientación especialmente bélica. Los escritores romanos recogen la existencia de tropas celtibéricas que se unían, en momentos durante los que no existían enfrentamientos en sus territorios, a ejércitos extranjeros como unidades militares independientes y con jefes propios (Sopeña 2005: 368). Según señala Libio, estos grupos eran identificados como *iuuentus celtiberorum*. Para este grupo de jóvenes sería una forma de ganar prestigio social.

Revisando las mascaradas de Castilla y León, uno de los rasgos que se ha conservado, en la medida de las posibilidades de los pequeños núcleos rurales, es que la fiesta sea organizada y ejecutada por los mozos. Y justamente la hacían aquéllos que llegaban a la edad adulta, reconocida por el momento de prestar el servicio militar (quintos) o de poder votar. En su configuración durante el siglo XX los jóvenes que participaban en estas celebraciones culminaban su fase de iniciación con el tiempo que debían pasar a continuación en el servicio militar o, incluso, luchando en el frente donde la nación tuviera guerra en aquel momento. Sin duda este es uno de sus elementos de adaptación a la sociedad de cada momento, pudiendo encontrarse su establecimiento en el comienzo de la Edad Contemporánea (hasta finales del siglo XVIII las quintas de reclutamiento resultaron circunstanciales según las necesidades militares). Muchos son los factores que con el paso del tiempo van haciendo todos los ritos; y también las mascaradas.

El papel de los varones es determinante y se puede ver, por ejemplo, en las mascaradas sayaguesas. Éstas tienen un primer momento en el que el enmascarado como vaca persigue a los vecinos, pero no a todos. Se dirige preferentemente a los niños y las mujeres, actuando poco hacia los hombres, que son en realidad los que han protagonizado este ritual en años anteriores y que podrían considerarse ya iniciados. En tierras de Tras-os-Monte, Tiza (2015) ha señalado que los jóvenes se retiran a una casa donde viven dos días separados de sus familias y simbolizan así su cambio de consideración social. Y lo mismo se realiza en Navalosa (Ávila), donde los jóvenes alquilan una casa o local y han de aprovisionarse de todo lo necesario para hacer una vida independiente (Calvo 2012: 250). De forma parecida en Pozuelo de Tábara (Zamora) los doce protagonistas y sus familias celebran sus comidas y cenas separados del resto del pueblo en la 'Casa de la Función' (ídem: 481-486). Quizás en tierras de Trás-os-Montes se haya mantenido hasta más recientemente el protagonismo de los jóvenes en estas fiestas de invierno con su centro en la fiesta de San Esteban (Tiza 2015: 25), que una vez más parece la cristianización de algo preexistente.

Hasta hace pocos años además era esencial que los jóvenes demostraran su capacidad para organizar la fiesta y sacarla adelante sin ayuda de los mayores. En la zona portuguesa se encargan de la recogida de leña que luego se subasta, de recoger y comprar los alimentos para las comidas comunales, de contratar a los músicos para la fiesta y de demostrar que son capaces de realizar las rondas y los ritos según el esquema tradicional (Tiza 2015).

Otro elemento del ritual es la participación como colaboradores de hombres que ya han pasado anteriormente por esta iniciación (vd. Calvo 2012). No se aprecian evidencias de que exista una formación y una transmisión

de conocimientos específica de estos rituales, como ocurre, por ejemplo, en África. No obstante, se encuentran localidades donde una cofradía integrada por los hombres adultos organiza la celebración. Es el caso de Castrillo de Murcia (Burgos), Laguna de Negrillos y Pobladura de Pelayo García (León) y Torrelobatón (Valladolid) con la cofradía del Santísimo Sacramento (en Castrillo desde al menos desde 1621 y la de Torrelobatón desde antes de 1648), que determina un protocolo bien regulado que cuenta con una serie de ritos en los que participan, de un modo u otro, todos los hombres. Y parecido es lo que se desarrolla en Almazán con la cofradía de San Pascual Bailón. En Las Machorras (Burgos) es la Junta Vecinal la que organiza la fiesta y elige a los participantes. Otro caso es el de en Pozuelo de Tábara (Zamora), donde hay doce personajes, de los que sólo cuatro son nuevos jóvenes, y del resto, cuatro son del año anterior y otros cuatro de hace dos años, lo que podría deberse tanto a que sirve para formar a los nuevos como a la falta de jóvenes. Y a ello se suma la realidad social actual en la que domina la mezcla de jóvenes y mayores, de hombres y mujeres, y el control de que efectúan ayuntamientos o asociaciones culturales y que se aleja en gran medida de la antigua configuración de la fiesta.

Sin los jóvenes no habría mascaradas tampoco en Castilla y León, no al menos en su configuración tradicional. La configuración actual del rito de paso todavía pone de relieve la demostración de la capacidad de los jóvenes para organizarse y desenvolverse como adultos, pero no se manifiesta un proceso de enseñanza, ningún aprendizaje por su parte. En parte ha de estar determinado por cómo está se desarrolla actualmente la enseñanza. Desde hace muchas décadas es un proceso que se realiza en las escuelas, al margen en buena medida de la familia y la sociedad. Sin embargo, en tiempos remotos esto no pudo ser así y por ello queremos poner en relación estos actos con los rituales de paso que señalan la entrada en el mundo de los adultos entre los muchachos del África central.

En muchas sociedades los jóvenes tienen que pasar un proceso de iniciación para llegar a ser considerados adultos y, al tiempo, romper los lazos de la infancia que los chicos tienen con sus madres. El África central es uno de los lugares donde existe esta costumbre en muchos de sus pueblos. Entre los Chokwe, por ejemplo, Jordán (1998) ha documentado cómo los jóvenes son recluidos en campos de iniciación situados en lugares aislados donde pasan un par de meses (aunque antiguamente la estancia podía llegar fácilmente a durar un año). Las máscaras ayudan a articular los preceptos cosmológicos y los principios de organización social, la historia, la filosofía, la región y la moral (Jordán 2006: 19). Más allá de aprender, los jóvenes han de desempeñar unas tareas cotidianas o unos trabajos manuales, se trataría de formarles para su integración en sociedad y en unos valores fundamentales para la comunidad, siendo un punto crucial del ritual la circuncisión, que señala un punto sin vuelta atrás.

Varios adultos les educan en temas como religión, moral, sexualidad y tecnología, y sus futuros papeles como maridos y padres. Pero además se recurre a la ayuda de los ancestros, que acuden en forma de individuos enmascarados. Miembros de la comunidad tocan tambores, dan palmas y bailan para celebrar la visita de sus ancestros, cuyas máscaras representan en unos casos el ideal de belleza y comportamiento, pero en otros son el modelo negativo. Formalmente presentan morfología animal, humana o abstracta (Jordán 1998: 41-43). La vuelta de los iniciados al poblado por lo general incluye un ritual catártico con máscaras y música (Wastiau 2008: 188-194).

Puede parecer que los rituales africanos están en un ámbito completamente diferente al de las mascaradas peninsulares, pero creemos que éstas pueden tener un origen similar. El paso del tiempo y la llegada de influencias muy distintas han provocado un contexto muy distinto en tierras ibéricas. Y de esa evolución ha surgido una fiesta con diferente desarrollo y diversos elementos nuevos que resultan

imposibles de encontrar en el mundo africano. El principal elemento renovador es sin duda el cristianismo que primero intenta erradicar los ritos y al menos desde el siglo IV trata de asimilarlos convirtiendo las figuras sobre las que se basa el rito en símbolos del mal y diablos (Calvo 2012: 46). Más reciente sería la introducción en las mascaradas de personajes como el cura o fraile, el obispo, soldados, el galán y la dama, el alcalde, los mayordomos o danzantes; y también ganarían peso los bailes, la música y la teatralidad, siendo todo ello reflejo de la sociedad ibérica de la edad Moderna. Pero lo habitual ha sido mantener el protagonismo de los jóvenes, que se inician a la vida de los adultos, por más que en los tiempos recientes el valor de identidad cultural que han cobrado estas celebraciones haya determinado la participación activa de más miembros de la comunidad transcendiendo las antiguas limitaciones de sexo y edad.

2. Las máscaras

El uso de máscaras ha estado extendido por todos los continentes, desde Canadá a Indonesia, pasando por Europa y África. Las mascaradas han sido estudiadas en profundidad por Julio Caro Baroja (2006), recuperando muchas de sus manifestaciones hispanas y relacionándolas con otras del espacio mediterráneo del siglo XIX e inicios del XX. En su libro recoge complejas escenificaciones que relaciona con actos de expulsión de males que afectan a las comunidades, lo que va unido a las recitaciones satíricas colectivas. Pero como él mismo indica (Caro Baroja 2006: 316) las mascaradas modernas no tienen por qué haber sido causadas directamente por los ritos antiguos y las comparsas carnavalescas ejercen unos actos de forma tradicional pero sin que se pueda conocer muy bien su sentido e interpretación original. Acudiendo a conocer los ejemplos más antiguos de rituales con máscaras de tierras castellanas y leonesas, Caro Baroja (ídem: 248-249) señala algunos textos escritos de hace varios siglos. En el concilio de León de 1020 se alude a la celebración de fiestas de máscaras alusivas a los zaharrones. En el diccionario etimológico del doctor Francisco del Rosal, de c. 1601-1610, se dice que los zagarrones, zaharrones y zarrones son figuras ridículas de enmascarados que visten en hábitos y figura de diablo. Y por esas fechas el Tesoro de la Lengua castellana (1611) de Sebastián de Covarrubias explica que el zaharrón, momarrache o botarga sale con mala figura haciendo ademanes a veces de espantarse de los que encuentra y otras de espantarlos. Se aprecia en tales textos que el cristianismo ha hecho desaparecer el profundo valor simbólico de las máscaras, que en todas las culturas tradicionales hacen de intermediarias entre los vivos y los espíritus y funcionan como figuración de seres mágicos y divinidades que cobran vida en los ritos.

Nuestra intención es indagar en los significados de las máscaras, consideradas como un elemento que podría mantener algunos elementos arcaicos, por más que su papel en las celebraciones actuales haya quedado desdibujado. Para ello queremos recurrir al análisis de las máscaras de Castilla y León relacionándolo con otras de distintos ámbitos culturales donde su lectura cuente con mejores fundamentos interpretativos, en especial las culturas del África Central.

Levi-Strauss en su libro «La vía de las máscaras» señala que las máscaras tienen tres elementos en ellas: sus propiedades formales, las narrativas que las acompañan y los propósitos a los que sirven. Por su parte, para Alfred Gell (2016: 41-48) la clave del uso de obras de arte –lo que sería aplicable a las máscaras– estaría en el análisis de las conductas, entendidas como la dinámica de la acción social. Según esta idea, para llegar a entender cada objeto sería imprescindible trazar el sistema de reglas que le dotan de significado y al mismo tiempo conocer las secuencias causales que provocan el uso de esos objetos.

Como ha señalado Tiza (2008, 2009) para las celebraciones realizadas en Tras-os-Montes,

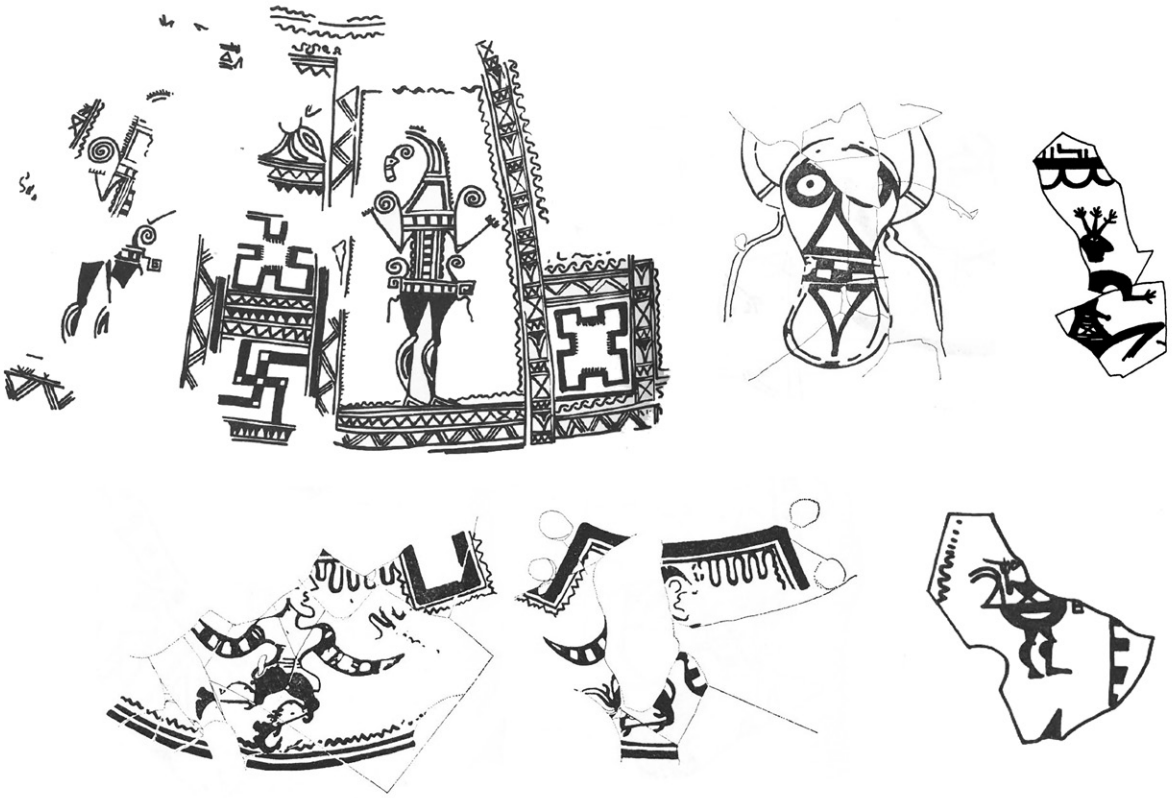
los personajes enmascarados son las figuras principales de la fiesta. Estaríamos ante seres transcendentes y mágicos que se imponen a los individuos de la comunidad y se colocan por encima de normas sociales y morales. Sobre su morfología, Calvo (2012: 65-66) señala que en Castilla y León se pueden dividir en demoniacas (46%), zoomorfas (27%) –incluyendo representaciones de toros, vacas y caballos– y femeninas (19%); correspondiendo el 8% restante a fiestas sin máscara. Puede apreciarse el peso de la cristianización que ha hecho que casi la mitad de las máscaras correspondan a demonios, junto a otras que carecen de máscaras. Todo ello ha llegado a nuestros días concentrado en rituales de purificación de las comunidades y fertilización sobre los que se han sumado personajes y relatos de luchas de contrarios, muerte y resurrección (Caro Baroja 2006).

La importancia de conocer a fondo el simbolismo de cada máscara se puede apreciar en el estudio de los casos africanos. En las ceremonias donde participan cada máscara tiene atributos físicos, simbólicos y de comportamiento en relación con los papeles que cumple según sea cada ritual y el danzante con máscara encarna un espíritu cuya identidad es reconocible por una audiencia familiarizada con la tradición (Segy 1976: 9-11). Los movimientos de los danzantes, con sus vestidos y máscaras, conducen a la multitud a comprender que se encuentran ante espíritus asociados con los ancestros que representan (Dagan 1995: 14). En el caso de las máscaras chokwe se encuentran al menos diez que corresponden a diferentes espíritus o ancestros, con distintas funciones y muy diversas morfologías (Jordán 2010). Existe un espíritu de la riqueza y la pobreza, otro con tareas específicas de la iniciación de los jóvenes, otros que instruyen a los novicios, otro con funciones femeninas, uno que asemeja a un cerdo doméstico, algunos son personajes de carácter variable y otros son voluntariamente agresivos y pendencieros.

Castilla y León exhibe en la actualidad un panorama tremendamente simplificado. Un recorrido por las celebraciones conservadas depara como resultado que cada localidad conserve sólo una caracterización enmascarada que se asocia a un personaje genérico de carácter simbólico, pero sin mucho trasfondo espiritual ni gran complejidad interpretativa. En ocasiones se acompaña de otros personajes que corresponden a papeles que encajan en la sociedad de época moderna y contemporánea que complementan un relato teatralizado. Y sin embargo, en tierras de Castilla y León se encuentra el testimonio remoto de ritos con uso de máscaras y elementos de indumentaria animal en torno al cambio de era gracias a las cerámicas pintadas numantinas (Wattenberg 1963, Romero 1976), del enclave arévaco próximo a la ciudad de Soria. Por desgracia se limitan a imágenes que no permiten deducir cómo serían las ceremonias ejecutadas, aunque algo puede recuperarse a través de fuentes arqueológicas y escritas.

Las figuras numantinas que más claramente muestran máscaras presentan morfologías bovina y equina, dos tipos animales que abundan en las cerámicas numantinas pintadas. Otra más es un individuo tocado con tres cuernos de ciervo. En las mascaradas actuales el caballo resulta un tipo anecdótico, pero no así los toros y las vacas, habituales en las de Sayago, Salamanca y Miranda do Douro (Rodríguez Pascual 2009). Respecto a los ciervos, aunque eran habituales en las kalendas romanas (Caro Baroja 2006), resultan hoy excepcionales en las mascaradas de Castilla y León y sólo se documentan en Alija del Infantado (León) (Calvo 2012: 287-289).

El caso de la cabeza con cuernos de ciervo se relaciona con representaciones de la divinidad prerromana Cernunnos, si bien por portar un puñal en la cintura se interpreta más bien como un guerrero y no como la propia divinidad (Alfayé 2003: 80). Es importante reseñar que la cronología de las cerámicas pintadas numantinas se adjudica entre mediados del siglo III y el I a. C.,



Dibujos de representaciones de indumentarias ceremoniales arévacas que podrían guardar relación con las actuales mascaradas, tomadas de cerámicas numantinas (según Wattenberg 1963 y Romero 1976)

dependiendo de las piezas (vd. Arlegui 2014). A ello se une la importante presencia en todas estas vasijas de numerosas imágenes de seres híbridos, no sólo semihumanos, que parecen relacionarse con el mundo transcendente y liminar prerromano. La interpretación de todos estos motivos dentro de las creencias religiosas celtibéricas no resulta sencilla. Como ha sintetizado Alfayé (2008: 296-298), aparecen posibles dioses equinos (identificados con *Lugus*), otros aviares (que se asemejan con *Tanit* o *Ataecina*) y héroes o antepasados divinizados, junto a animales fantásticos, como hipocampos, grifos y animales bicéfalos, cuya lectura parece difícil de abordar sin relatos míticos que los expliquen. Además entre los vacceos del centro de la cuenca del Duero son muy repetidas las imágenes de caballos y aves, mientras son más excepcionales las de bóvidos, ovicápridos, ciervos, suidos, liebres y lobos (Alfayé 2010).

Todas estas pinturas se realizan en los momentos iniciales de la aculturación romana y de hecho, como señala Alfayé (2003: 80-81), representaciones del área celtibérica de un hombre con cabeza de ciervo rodeado de perros datadas más de un siglo después, a finales del siglo I-II d.C., son interpretadas ya según el marco de la mitología clásica como Acteón atacado por sus perros. Pero las cerámicas pintadas numantinas parecen responder a unas determinadas circunstancias y encajan en la reacción de la sociedad celtibérica ante la progresiva romanización, sirviendo a la demanda de la aristocracia local que las utiliza en banquetes y rituales como piezas cargadas de un fuerte simbolismo (Alfayé 2008: 289). Sería muestra de la resistencia a las imposiciones sociales progresivamente implantadas desde los nuevos poderes romanos y a la pérdida de determinados comportamientos y valores tradicionales. Además hay que considerar

Fotografías de cerámicas prehistóricas procedentes de Numancia (Soria) con representaciones de indumentarias ceremoniales que podrían relacionarse con las actuales mascaradas

que, como señala Silvia Alfayé (ídem: 290), es significativa la ausencia de representaciones de la vida cotidiana mientras, entre otros motivos, abunda la presencia de figuras fantásticas y seres híbridos que corresponden a la proyección del imaginario de una élite social eminentemente masculina, marcial y heroica. Se plantea así la posibilidad de que se pretenda fijar en las cerámicas una ideología tradicional, vinculada a la aristocracia celtibérica, recreando elementos de identidad en el contexto de las nuevas costumbres que se extienden de la mano de los dominadores romanos recién llegados (Olmos 2003).

En todo caso la representación figurativa directa de los dioses celtibéricos parece por ahora ausente del registro arqueológico y tampoco se cuenta con escritos que nos puedan relatar las peculiaridades de su religión, aunque algunos de los atributos o epítetos de varios dioses sean conocidos (Sopeña 2005; Alfayé y Sopeña 2010: 462-463). De hecho existe un número de manifestaciones identificadas que corresponderían a un número más limitado de divinidades, puesto que presentan epítetos que varían según la comunidad donde se encuentre el testimonio escrito (Marco 2005: 291-296, Sopeña 2005: 350). Para tratar de trazar una vinculación entre las máscaras y el mundo celtibérico habría que recurrir a conocer algo de los dioses prerromanos. Cabe destacar a *Epona*, una divinidad ligada a los caballos y que sirve como protectora de los muertos, a *Lugus*, habilidoso en todas las disciplinas técnicas y artísticas; a *Neto*, de carácter solar, a *Tongo*, garantizador de los pactos, y a *Sucellus*, deidad

funeraria e infernal asociada a la imagen del lobo; y junto a éstos se recogen epígrafes de otros dioses que parecen ser de ámbito local y se conocen mucho peor (Sopeña 2005: 351-356). Lamentablemente si pocas son las menciones textuales conocidas de estos dioses, menos aún son sus representaciones conservadas. Y sin embargo, existen en el ámbito astur, vacceo y vettón representaciones de caballos, verracos y toros que se asocian a las divinidades (Marco 2005: 299-301).

Por otra parte, en el ámbito guerrero parece muy significativo el papel del lobo, algo que también se aprecia en las Lupercalia romanas, donde además se realizan sacrificios de cabras. Pero además las representaciones de lobos son muy frecuentes en la cultura material celtibérica y vaccea entre los siglos III a.C. y I d.C. (Romero 2010, Almagro Gorbea y otros 2017), habiendo recibido diferentes interpretaciones pero siempre con la base de que es la plasmación de una divinidad, que de manera general podría ser *Teutates*, patrón y protector y representación de un antepasado mítico (Almagro y Lorrio 2011).

Sin embargo, hay pocas evidencias del uso de elementos lobunos en las mascaradas más allá de que los zangarrones se cubran con pieles de lobo en varias fiestas zamoranas. Es así el caso de los cencerrones de Abejera (Calvo 2012: 403-408), aunque la dificultad actual para usar pieles de este animal ha hecho que se sustituyan habitualmente por las de cabra. Y algo similar ha ocurrido con el zangarrón de Montamarta, donde la máscara se forraba con piel de lobo (ídem: 446) y en Tábara, cuyo birria tenía una piel de zorro o lobo en la cabeza que le caía por la espalda (ídem: 543). Hay que tener en cuenta aquí que los informantes actuales difícilmente pueden remontarse en sus datos más atrás de mediados del siglo XX y esto es relevante en el caso de la disponibilidad de pieles de lobo. Mientras que hasta finales del siglo XIX este animal era abundante en toda la península Ibérica y no habría sido raro que su piel se usara con cierta profusión en los trajes usados en las mascaradas, durante el siglo XX su población disminuye con rapidez y llegó a verse limitada al Noroeste peninsular –además de grupos aislados en Sierra Morena– durante los años setenta (Rico y Torrente 2000). En tal sentido no es infrecuente que en muchas fiestas de mascaradas se utilicen pieles de cabra –no casualmente– de color negro, lo que bien puede responder a su asociación con las de lobo; a los anteriores casos se pueden sumar los zarrones de Almazán (Soria), el diablo de Ferreras de Arriba (Zamora) y el de Sarracín de Liste (Zamora), los caballicos de Villarino tras la Sierra (Zamora) y los jurrus de Alija del Infantado (León) (Calvo 2012).

En realidad son más las cosas que se desconocen de las máscaras prerromanas que lo que puede tenerse por seguro. Por ejemplo, se nos plantean cuestiones sobre cuándo se usaban, si existía una época concreta del año (como ocurre hoy, que se concentran en la época invernal) o podían usarse en cualquier época en función de la finalidad que se buscase. Y es que las máscaras en las culturas africanas se utilizan con ocasión de distintos acontecimientos. Segy (1976: 25-26) establecía tres ejes fundamentales del uso ritual de las máscaras en el África central: 1/aquellos relacionados con mitos cosmogónicos, rituales lunares, héroes mitológicos y animales mitológicos, 2/ de fertilidad, en especial centrados en festividades agrícolas en distintas épocas del ciclo de los cultivos y 3/ en funerales, ligados al mantenimiento de relaciones con el alma de los ancestros, para hacerles peticiones y ganar su bendición. No obstante, no hay máscaras exclusivas de un ritual, sino que pueden ser usadas en distintas ceremonias. E igual que una máscara puede albergar a uno o más espíritus, los motivos representados en las máscaras pueden tener significados distintos según las regiones (Dagan 1995: 12).

Por otra parte Jordán (2006: 15) explica que en la mayoría de sociedades africanas se diferencian las siguientes casuísticas para el uso de las máscaras: promover estaciones fecundas para la agricultura, supervisar la investidura real

o, dentro de asociaciones regulatorias, castigar a los que rompen la norma. También pueden servir para mediar en conflictos entre individuos a través de la adivinación y, en épocas de penuria, ayudar a la sociedad a comprender tales situaciones y a encarar grandes calamidades, como guerras o enfermedades. Por último funcionan en las prerrogativas de sociedades secretas de la iniciación y otras instituciones. En cualquier caso todos estos rituales sirven para fortalecer a la comunidad a través de las procesiones, los cantos y los bailes.

Por último queremos aludir al valor de las máscaras como entes dotados de vida propia, para los que su portador es simplemente un elemento de acogida, un soporte. En África ponerse una máscara es percibido como un proceso transformativo en el que una persona asume la naturaleza y el ser de otra persona, espíritu o animal o incluso una cualidad abstracta. De hecho en muchos pueblos bantús el término que denomina a las máscaras deriva de un concepto que se refiere a la manifestación de un espíritu, usualmente una persona muerta o un ancestro. Los bailarines enmascarados se dejan imbuir del carácter de la máscara y se puede considerar que los movimientos, pasos de baile, gestos y comportamientos están influenciados por el espíritu (Jordán 2006: 15-17). Sin embargo, mientras en culturas como la chokwe se supone que los no iniciados no saben que bajo la máscara se oculta un hombre, en otras –como las de la región kwango– los portadores no ocultan su cuerpo por completo e incluso se sortea públicamente el llevar una máscara (Baeke 2010).

Se asume generalmente que en Castilla y León –y en Europa en general– toda la comunidad sabe que las máscaras no son más que un disfraz y que su utilización no hace más que dar contexto a una simple representación. No obstante, hay testimonios de que los jóvenes una vez en su papel se vuelven de hecho figuras diabólicas y mágicas, lo que les da libertad para realizar toda suerte de disparates, tropelías y diversiones, para destruir y castigar, burlarse y actuar ignorando las normas establecidas. Como señala António Pinelo Tiza (2015: 52) para Trás-os-Montes, el enmascarado se vuelve un ser superior mágico y profético, con un estatus de libertad casi sin límites. Y tal condición está por encima del control del individuo que porta la máscara, pues de ello da cuenta el testimonio de varias personas en Ferreras de Arriba y Montamarta (Zamora) que explican que si el Diablo o el Zangarrón muere con la máscara puesta, no puede ser enterrado en sagrado (Calvo 2012: 63) y lo mismo ocurre en tierras portuguesas, donde se sostiene que si algún enmascarado muere vestido con su indumentaria, va derecho al infierno (Tiza 2015: 24).

En el caso del zangarrón de Montamarta ocurre un acto de especial significación. Durante la celebración tiene lugar una misa y el zangarrón permanece en el atrio hasta que el cura va a dar la bendición. En ese momento entra con la careta levantada, hace tres reverencias y va hasta el altar donde clava con su tridente las hogazas dejadas por las quintas, saliendo de la iglesia sin darle la espalda al altar (Calvo 2012: 443). Opuesto y con un ritual completamente invertido sería el caso del Tafarrón de Pozuelo de Tábara, que lleva casi todo el tiempo la máscara colgando a la espalda y sólo se la pone para postrarse ante san Esteban (Calvo 2006: 111-113). Tal excepcionalidad se atribuye a la presión eclesial.

También en las tierras portuguesas de Vale de Porco se da un carácter especial a los enmascarados como diablos. Cuando las mozas son perseguidas por ellos sólo pueden evitarlos refugiándose en el espacio sagrado del atrio de la iglesia, puesto que para entrar aquí el enmascarado ha de quitarse la careta y, dado que eso desvelaría su identidad, ninguno lo hace (Tiza 2015: 186). Y es que el anonimato del joven que toma el papel de «Velho» resulta fundamental en el desarrollo de la fiesta, de manera que no guarde relación con las funciones asumidas.

Zangarrón de Montamarta (Zamora), expuesto en el Museo Etnográfico de Castilla y León

3. Reflexión final

Tras la lectura de este trabajo esperamos que se haya ampliado la visión actual sobre las mascaradas. Todos los estudiosos de las mascaradas han acudido sin ningún reparo a relacionarlas con las fiestas romanas, muy anteriores a su moderna configuración. Nuestra intención con este trabajo ha sido mostrar otra realidad que también podría tener alguna relación con el mundo de las mascaradas de Castilla y León, la de los rituales del África central, lo que nos permite encontrar referencias que aplicar a las mascaradas en momentos prerromanos.

En sus manifestaciones actuales, los rituales ibéricos y africanos se dibujan como fenómenos sin duda muy lejanos. En tierras hispanas han recibido fuertes influencias, bien identificadas, en los últimos dos milenios. No obstante, dada la convicción general de que los fenómenos actuales tienen sus raíces en tiempos remotos, el conocimiento de las ceremonias del África central puede abrir nuevas posibilidades para conocer el origen de estas peculiares celebraciones.

BIBLIOGRAFÍA

Alfayé Villa, S. (2003): La iconografía divina en Celtiberia: una revisión crítica. *Archivo Español de Arqueología*, 76. Madrid: CSIC, pp. 77-96.

Alfayé Villa, S. (2008): Iconografía, identidad y sociedad en el mundo celtibérico. *Gallaecia*, 27. Universidade de Santiago de Compostela, pp. 285-304.

Alfayé Villa, S. (2010): Iconografía vaccea: una aproximación a las imágenes del territorio vacceo. En Fernando Romero y Carlos Sanz (eds.): *De la región vaccea a la arqueología vaccea*. Valladolid: Centro de Estudios Vacceos «Federico Wattenberg», pp. 547-573.

Alfayé Villa, S. y Sopeña Genzor, G. (2010): Imágenes del ritual r imágenes en el ritual en Celtiberia. En Francisco Burillo Mozota (ed.): *Ritos y mitos: VI Simposio sobre Celtiberos*. Segeda: Centro de Estudios Celtibéricos de Segeda-IFC, pp. 455-472.

Almagro Gorbea, M., Ballester, X. y Turiel, M. (2017): Tésera celtibérica con 'lobo cenital' procedente de Burgos. *BSAA arqueología*, LXXXIII. Universidad de Valladolid, pp. 157-185.

Almagro Gorbea, M. y Lorrio Alvarado, A. J. (2011): *Teutates: el héroe fundador y el culto heroico al antepasado en Hispania y en la Keltiké*. Madrid: Real Academia de la Historia.

Arlegui Sánchez, M. (coord.) (2014): *Guía Museo Numantino*. Soria: Asociación de Amigos del Museo Numantino.

Baeke, V. (2010): Du pouvoir des symbols aux symbols de pouvoir. En Christiane Falgayrettes-Leveau (dir.): *Angola. Figures de pouvoir*. Paris: Musée Dapper, pp. 215-244.

Calvo Brioso, B. (2006): Mascaradas zamoranas. En Hélder Ferreira y António A. Pinelo Tiza: *Máscara Ibérica*, vol. I. Porto: Ediçôes Caixotim, pp. 100-139.

Calvo Brioso, B. (2012): *Mascaradas de Castilla y León: tiempo de fiesta*. Valladolid: Consejería de Cultura y Turismo.

Caro Baroja, J. (2006): *El Carnaval (análisis histórico-cultural)*. Madrid: Alianza Editorial.

Dagan, E. A. (1995): *Man and his vision: The traditional wood sculpture of Burkina Faso*. Montreal: Galerie Amrad African Art Publications.

Gell, A. (2016): *Arte y agencia. Una teoría antropológica*. Buenos Aires: Sb editorial.

Jordán, M. (1998): *Chokwe*. New York: The Rosen Publishing Group.

Jordán, M. (2006): *Makishi. Mask characters of Zambia*. Los Angeles: Fowler Museum at UCLA.

Jordán, M. (2010): Masques chokwe: entités ancestrales akishi et leurs attributs. En Christiane Falgayrettes-Leveau (dir.): *Angola. Figures de pouvoir*. Paris: Musée Dapper, pp. 153-177.

Levi-Strauss, C. (2005): *La vía de las máscaras*. México: Siglo xxi Editores.

Marco Simón, F. (2005): Religion and religious practices of the Ancient Celts of the Iberian Peninsula. *e-Keltoi: Journal of Interdisciplinary Celtic Studies*, 6, pp. 287-345.

Olmos, R. (2003): Combates singulares: lenguajes de afirmación de Iberia frente a Roma. En Trinidad Tortosa y Juan Antonio Santos (eds.): *Arqueología e iconografía. Indagar en las imágenes*. Roma: L'Erma di Bretschneider, pp. 79-98.

Plutarco (sf): *Vidas paralelas*.

Rico, M. y Torrente, J. P. (2000): Caza y rarificación del lobo en España: investigación histórica y conclusiones biológicas. *Galemys*, 12. Málaga: Sociedad Española para la Conservación y Estudio de los Mamíferos, pp. 163-179.

Rodríguez Pascual, F. (2009): *Mascaradas de invierno en la provincial de Zamora*. Zamora: Semuret.

Romero Carnicero, F. (1976): *Las cerámicas polícromas de Numancia*. Soria: Centro de Estudios Sorianos.

Romero Carnicero, F. (2010): Las representaciones zoomorfas en perspectiva cenital, un estado de la cuestión. En Fernando Romero y Carlos Sanz (eds.): *De la región vaccea a la arqueología vaccea*. Valladolid: Centro de Estudios Vacceos «Federico Wattenberg», pp. 467-545.

Segy, L. (1976): *Masks of black Africa*. New York: Dover publication.

Sopeña, G. (2005): Celtiberian ideologies and religion. *e-Keltoi: Journal of Interdisciplinary Celtic Studies*, 6, pp. 349-410.

Tiza, A. P. (2008): As funções do mascadado nas festas do inverno. En Alexandra Vaz (y otros): *Mascararte 3ª Bienal da máscara*. Bragança: Câmara Municipal de Bragança, pp. 98-103.

Tiza, A. P. (2009): As máscaras e mascaradas em Portugal e Espanha». En *Actas del Simposio Homenaje a Francisco Rodríguez Pascual: la Antropología y las ciencias sociales en el nuevo milenio*. Zamora: IEZ Florian de Ocampo, pp. 107-133.

Tiza, A. P. (2015): *Inverno mágico. Ritos e mistérios transmontanos*. Lisboa: Áncora editora.

Wastiau, B. (2008): *Medusa. The African sculpture of enchantment*. Genève: Musée d'etnographie de Genève.

Wattenberg, F. (1963): *Las cerámicas indígenas de Numancia*. Madrid: Instituto Español de Prehistoria.

Del arroyo de la Vidulina, en Santa Marina del Sil, a Matachana, pasando por Bembibre: notas etnológicas

Lorenzo Martínez Ángel

Dedicado al CIT de Santa Marina del Sil

Santa Marina del Sil

Comenzaremos estas notas etnográficas con una pequeña incursión en la dialectología, a través de un topónimo.

El gran traductor y filólogo berciano Valentín García Yebra escribió en cierta ocasión: «El estudio de los topónimos o nombres de lugar es apasionante, pero sumamente difícil»[1].

Si en la presente ocasión nos atrevemos a afrontarlo es porque, en cuanto al aspecto estrictamente lingüístico, el topónimo con el que comenzamos el presente artículo se escapa de tal dificultad.

En una zona a algo más de 800 metros de altitud sobre el nivel del mar, en una ladera de la Sierra de Moirán, en terreno del municipio de Bembibre, y discurriendo por terreno de Santa Marina del Sil (municipio de Toreno) corre el arroyo de La Vidulina, que desemboca en el río Sil, represado en el pantano de Bárcena, por debajo de uno de los antiguos puentes ferroviarios de la zona (Foto 1)[2].

Este topónimo aparece en la cartografía topográfica usual, y de esta fuente de información lo recogió Jesús García García, quien lo menciona en su tesis doctoral sobre la toponimia berciana [3].

Foto 1: desembocadura del arroyo la Vidulina

La explicación del topónimo que nos ocupa es muy fácil; tiene una raíz, «vidul», que significa abedul, «más el sufijo diminutivo leonés –INA»[4]. Que se haya escrito con «v» en vez de con «b»

1 VALENTÍN GARCÍA YEBRA, «Sobre topónimos bercianos»: *Congreso de Cultura Berciana. Ponencias*, León 1989, 161-167, concretamente p. 161.

2 Expresamos nuestro agradecimiento a nuestro amigo Antonio Gómez Marqués, excelente conocedor de la zona, por habernos facilitado el transporte para visitar una parte de los lugares mencionados en el presente artículo.

3 JESÚS GARCÍA GARCÍA, *La toponimia del Bierzo (bases para un corpus toponymicus)*. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid 1981, p. 556 (accesible en Internet en la siguiente página web: eprints.ucm.es/id/eprint/52857//1/5309861040.pdf).

4 JAVIER GARCÍA MARTÍNEZ, *El significado de los pueblos de León*, León 1992, p. 248.

es meramente arbitrario, por el betacismo, y en nada afecta al análisis toponímico en este caso.

Antes de seguir, y hablando de toponimia leonesa, no podemos dejar de mencionar una obra de tamaño enciclopédico, de enorme mérito, trascendencia y utilidad, el *Léxico del leonés actual*. En él, su autora, en la voz «abedul» recoge muchas y variadas formas del leonés, alguna muy similar a la que nos ocupa, como «El Bidulín», en Omaña (concretamente en el Valle Gordo), comarca limítrofe con el Bierzo Alto, pero no, específicamente, «Vidulina» o «Bidulina»[5]. La forma mencionada, «El Bidulín», en contraposición a «La Vidulina», es un matiz que también merece explicación. Alejandro Díez González, en referencia a las comarcas de Laciana, Alto Sil y Cabrera, indica: «En ningún lugar de esta región encontraremos: Los Castaños, Los Cerezos, Los Abedules o Los Nogales. Sí veremos por el contrario un inmenso número de topónimos que hablan de: La Castañal, La Cereixal o Zreizal, La Bidulina, La Fayona, La Peral, La Nogalona…»[6].

Esto, el uso del femenino para referirse a árboles, también se da en zonas de El Bierzo más meridionales (por poner un solo ejemplo, quien esto escribe ha visto muchas veces el árbol que da nombre a la calle «La Nogal» en San Román de Bembibre).

Antes de seguir, vemos, por la cita anterior, que «Bidulina» es un topónimo que aparece en zonas del Sil más septentrionales[7], pero también, como lo constata el topónimo que nos ocupa, más al sur, y a menor altitud sobre el nivel del mar, donde los abedules, esos bellos árboles de tronco blanco (que, dicho sea de paso, aparecen mencionados en obras de grandes literatos españoles, como, por ejemplo, Leopoldo Alas – *Clarín*[8] y Miguel Delibes[9]) son también autóctonos, aunque menos frecuentes. Es sobradamente sabido que los abedulares más importantes de la provincia de León son los de Omaña, pero no faltan en las zonas montañosas de El Bierzo; los hay, por ejemplo, en la Sierra de Gistredo, y algunos en la zona del puerto del Manzanal (a pesar de la masiva y errónea plantación de coníferas que allí se ve[10]); además, la toponimia es muestra de ello: así, verbigracia, no lejos de la cima llamada «Redondal»,

5 JANICK LE MEN, *Léxico del leonés actual. I. A-B*, León 2002, p. 98. Hay algunas otras formas que tampoco recoge expresamente. Mencionaremos dos. Una de ellas es «Rebedul» (JOSÉ Mª. CANAL SÁNCHEZ-PAGÍN – JULIÁN GARCÍA SÁNCHEZ – VIDAL DÍEZ DE PRADO, «Toponimia de la villa de Sabero»: *Tierras de León*, 102 (1997) 67-88, concretamente p. 76: «Rebedul: es el río que nace cerca del abedul.» Otra es «Bendul» (EUTIMIO MARTINO, *Roma contra cántabros y astures. Nueva lectura de las fuentes*, Santander 1982, p. 107: «Por la vertiente de Nansa, que corre al pie todo a lo largo de Peña Sagra descienden arroyos […]: arroyo de *Bedul*, de los *Abedules*, ambos afluentes del Tanea; río *Bendul*, que pasa por Cosío. ¿Cómo no relacionarlos con el árbol que más abunda en lo alto de la peña, con el a*bedul*?».

6 ALEJANDRO DÍEZ GONZÁLEZ, *Los nombres del paisaje* (en la página web «faceira.org»). Citaremos, a modo de muestra, un ejemplo, aunque en plural: «Bidulinas, Las: Monte de roble allugáu entre Carraspal y El Ríu Veiga´l Palu» (ARMANDO MURIAS IBIAS, *Toponimia. Conceyu de Llaciana. Parroquia de Cagualles d´Arriba*, Asturias 2002, p. 6).

7 Y también en Asturias. Por ejemplo: Mª. ESTHER GARCÍA LÓPEZ, *Toponimia. Conceyu de Valdés. Parroquia de La Montaña,* Asturias 2006, p. 42: «Fonte la Bidulina, La: Fonte asistiada xuntu a un bidul grande que paez tener nunchu tiempo. Concernosu».

8 En su novela *Doña Berta* escribió: «un arroyo orlado de altos álamos, abedules y cónicos *humeros* de hoja obscura» (LEOPOLDO ALAS *CLARÍN*, *Una novela y ocho cuentos*, Barcelona 1983, p. 7). No nos resistimos a recodar que ya Ramón Pérez de Ayala reflexionó sobre el tema de «El paisaje en "Clarín"» (RAMÓN PÉREZ DE AYALA, *Sobre Asturias*, Barcelona 1991, pp. 33-36).

9 MIGUEL DELIBES, *Dos viajes en automóvil. Suecia y Países Bajos*, Barcelona 1982, p. 14.

10 En cierta ocasión escribió Gonzalo Torrente Ballester: «… la verdadera belleza de estos paisajes empieza donde acaba el pino. Lo cual vale para Asturias tanto para Galicia.» (GONZALO TORRENTE BALLESTER, *Cuadernos de La Romana,* Barcelona 1987, p. 11). La reivindicación de la belleza del bosque autóctono la extenderíamos también a otras zonas, además de las indicadas por el citado escritor gallego.

en los Montes de León, al sur de Bembibre, se encuentra el «Valle de los Abedules» (así aparece reflejado en la cartografía topográfica). Pero también se encuentran en zonas más bajas, junto a fuentes, arroyos y ríos. Podría mencionar que los hay, por ejemplo, junto al arroyo Pradoluengo, en las afueras de Bembibre, y junto al puente sobre el Noceda en San Román de Bembibre, a menos de 700 metros de altitud sobre el nivel del mar, pero, para eliminar dudas acerca de la posible influencia antrópica en últimos casos citados (por la cercanía a poblaciones), mencionaremos otro caso, un abedul doble situado junto a una fuente y un arroyo, que hay, a unos 800 metros de altitud, en San Esteban del Toral (municipio de Bembibre), en un paraje bastante alejado del pueblo, entre la Peña de San Vicente y el Arruelo[11].

Podría llamar la atención que en la misma zona geográfica, en El Bierzo, aparezcan formas castellanas y leonesas (algunas ya citadas en el presente artículo) pero es algo bien conocido y estudiado desde el punto de vista de la dialectología de la comarca:

> *En la actualidad el territorio berciano desde el río Cúa hacia el este ofrece un sistema vocálico igual que el del leonés y castellano, un sistema gramatical por el contrario de corte galaico-leonés y un léxico galaico-leonés (noroccidental) con ampliaciones constantes de caudal de fuente castellana o mediatizada por el castellano*[12].

Antes de terminar con el tema de «La Vidulina» resulta pertinente indicar que tenerlo en cuenta ayuda a conocer mejor el habla tradicional del municipio de Toreno (y zonas limítrofes) pues la forma «bidul» no aparece en el muy meritorio «VOCABULARIO TORENIENSE» del catedrático Francisco González González[13], pero no cabe duda de que, otrora, se conoció y se empleó.

Pasamos a otra cuestión, pero siguiendo en Santa Marina del Sil, localidad que bien merece la pena una visita, por la belleza del contorno en el que se asienta, en una ladera que desciende hacia el río Sil –represado en el pantano de Bárcena–, con vistas a la ribera y a las montañas circundantes, y donde, citando un verso de Olvido García Valdés, se puede escuchar «un rumor de castaños»[14].

11 Adjuntamos un doble testimonio fotográfico de este ejemplo, el primero tomado en verano en 2020, y el segundo el verano siguiente, tras haber sufrido (ignoramos por quién) una drástica poda, que ha transformado el gran abedul en una «bidulina».

12 MANUEL GUTIÉRREZ TUÑÓN, «Algunas precisiones sobre el habla de El Bierzo»: *Congreso de Cultura Berciana. Ponencias*, León 1989, 171-175, concretamente p. 173.

13 FRANCISCO GONZÁLEZ GONZÁLEZ, *El habla de Toreno*, Toreno 2013.

14 OLVIDO GARCÍA VALDÉS, *dentro* –sic– *del animal la voz (Antología 1982-2012)*. Edición de Vicente Luis Mora y Miguel Ángel Lama, Madrid 2020, p. 438.

En Santa Marina del Sil hay varios ejemplos interesantes de arquitectura popular, y llamó nuestra atención una casa que, en su estructura, repite un esquema muy repetido en la zona: planta baja de piedra y alta de entramado. En este caso, el relleno del entramado está realizado de ladrillo, lo cual tampoco resulta extraordinario. Lo peculiar, en nuestra opinión, es la decoración en relieve similar a una serie de rombos en alineación vertical (Foto 2). La figura romboidal, dicho sea de paso, es un tipo de modelo decorativo muy repetido a lo largo de la historia de la arquitectura[15].

Foto 2

Si nos llamó la atención fue porque, ya habiendo trabajado en alguna ocasión anterior la arquitectura de entramado berciana[16], y, específicamente, aspectos decorativos en la misma, nos parece que el ejemplo que hemos mencionado debería ser tenido en cuenta para futuros estudios.

Bembibre y San Román de Bembibre

En una ocasión anterior publicamos un artículo en esta *Revista de Folklore* donde recogimos diversos ejemplos de fechas inscritas en piezas metálicas de Bembibre y alrededores[17]. Aprovechamos ahora para completarlo, publi-

15 Cómo no recordar, por citar un solo ejemplo, la fachada del famoso *Eton College* (en Windsor, Inglaterra).

16 LORENZO MARTÍNEZ ÁNGEL, «Arquitectura tradicional de entrañado en el Bierzo Alto (Viloria, Bembibre, San Román de Bembibre y Santibáñez del Toral)»: *Revista de Folklore*, 462 (2020), 4-9.

Cuando lo escribimos no sabíamos de la existencia de un pequeño estudio sobre la arquitectura de entramado en El Bierzo que hemos conocido muy recientemente: ROSARIO VELASCO GARCÍA, «La utilización de la tierra en la arquitectura popular berciana»: FÉLIX JOVÉ SANDOVAL – JOSÉ LUIS SÁINZ GUERRA, *Construcción con Tierra. Pasado, presente y futuro,* Valladolid 2013, 165-172. Es un trabajo muy interesante, y útil por las tipologías que establece. Aunque nuestro trabajo poseía un enfoque muy diferente, y además tenía en cuenta no solo los ejemplos con barro, sino también con ladrillo (como también lo es el aquí citado de Santa Marina del Sil), recomendamos la lectura del trabajo de Dª. Rosario Velasco a los interesados en este tema. Esperamos que futuros estudios sobre el tema puedan ir ampliando la tipología de la edificación de entramado en El Bierzo, teniendo en cuenta también otros aspectos, como la decoración utilizada. Aprovechamos la ocasión para dejar aquí testimonio gráfico de un ejemplo que parte de una de las tipologías planteadas por Rosario Velasco, pero con una complicación un poco mayor. Se encuentra en Villaviciosa de San Miguel.

17 LORENZO MARTÍNEZ ÁNGEL, «Fechas inscritas en piedra (s. XIX) y metal (ss. XIX – mediados del XX) en casas de Bembibre, San Román de Bembibre, Santibáñez del Toral, San Esteban del Toral, Viñales y Santa Marina del Sil (El Bierzo): *Revista de Folklore,* 468 (2021), 28-35.

cando las imágenes de dos ejemplos más que hemos encontrado, el primero en Bembibre, de 1874 (Foto 3), y el segundo en San Román de Bembibre, de 1916 (Foto 4).

Foto 3

Foto 4

Matachana

Esta localidad del municipio de Castropodame conserva algunos ejemplos destacables de arquitectura popular berciana. Aunque en general responden a características habituales en la zona, no por ello dejan de presentar interés etnográfico. A modo de muestra, seleccionamos algunos.

En primer lugar, queremos recoger el testimonio gráfico de una edificación de entramado (sobre una planta baja de piedra, como es habitual en esa parte de El Bierzo), que presenta una peculiaridad no muy frecuente en la zona: los adobes de relleno entre las vigas de madera se encuentran colocados no horizontalmente, sino de una manera que, al menos parcialmente, recuerda al muy antiguo *opus spicatum* (Foto 5).

Foto 5

Un segundo aspecto que queremos mostrar es la existencia de coladeras[18], también, como es frecuente en otros pueblos de la zona, asociados a una ventana. Recogemos dos muestras (Fotos 6 y 7), una de ellas de un tamaño resaltable (Foto 7).

Y hay, en la iglesia parroquial, en la zona de subida a la espadaña, una pieza que, conside-

18 Ya nos ocupamos del tema en referencia a otras localidades cercanas (LORENZO MARTÍNEZ ÁNGEL, «Coladeras en el Bierzo Alto (Santibáñez del Toral y San Román de Bembibre): un detalle de la arquitectura tradicional»: *Revista de Folklore,* 460 (2020) 63-65).

Foto 6

Foto 7

rando su morfología, quizá podría ser una coladera reutilizada (Foto 8).

Y, por último, nos llamó la atención el dintel de una puerta de madera en el que aparece, repetido, un motivo decorativo que podría recordar los rasgos esenciales de un yugo (Foto 9).

No nos extendemos más en la presente ocasión, aunque, sin duda, hay otros elementos de interés en la arquitectura de Matachana. Pero, ante el deterioro y la pérdida de muchas construcciones tradicionales bercianas, no nos resistimos a expresar nuestro deseo de que aumente el aprecio por las mismas, la sensibilidad respecto a su conservación, y también nuestra petición de que se recoja la mayor cantidad posible de testimonios gráficos[19], dada la amenaza real de que, de aquí a algunos años, pudiera desaparecer una parte significativa de este rico patrimonio cultural que todavía existe.

19 Hay libros que resultan inaccesibles, por ser escasos o únicos y estar guardados en bibliotecas particulares, y hay líbros en situación contraria a la anterior, por haber sido editados y estar a la venta o por conservarse, incluso manuscritos, en bibliotecas o centros de investigación accesibles al público (sea este especializado o general). Si recordamos esta obviedad es porque con la arquitectura popular sucede algo parcialmente similar: cualquiera puede realizar una fotografía de aquello que se encuentra a la vista en el exterior de una casa, pero muchos elementos interesantes se encuentran en las partes interiores, accesibles solo a sus propietarios. Por ello, nuestra sugerencia de obtener imágenes se extiende no solo a cualquier interesado por la etnografía (que normalmente ya lo hace), sino también a dueños de viviendas tradicionales.

Foto 8

Foto 9

Leyendas, creencias populares y otros etnotextos de las comarcas bañezanas: relatos de una tradición oral viva

Jose Luis de las Heras Alija

Las comarcas bañezanas son una serie de territorios que sitúan al sur de la provincia leonesa, lindando con la vecina provincia de Zamora, con la que comparte modos de vida y rasgos muy semejante en lo que a etnografía y folclore se refiere. Esta denominación tan genérica les viene dada ya que La Bañeza es la capital administrativa y comercial, el nexo común, de la gran multitud de pueblos que las conforman. Son poblaciones que se sitúan en torno a los valles de los ríos Eria, Jamuz, Duerna o las vegas del Órbigo y el Tuerto. Todas estas localidades fundamentalmente se dedican a las actividades agrícolas y, en menor medida, ganaderas. Estando hoy gravemente afectadas por la feroz despoblación que sacude a todo el medio rural.

En el mes de julio de 2021, gracias al programa de becas Ralbar, de la Fundación Banco Sabadell y la Universidad de León, el autor de este artículo, realizó un intenso trabajo de campo en varias de estas comarcas, en concreto en los ayuntamientos de Quintana del Marco y Alija del Infantado, en la Vega baja del Órbigo; Castrocalbón y San Esteban de Nogales en la Valdería y Santa Elena de Jamuz, en Valdejamuz, acompañado y ayudado por investigadores como David Álvarez Cárcamo y otros amigos a quienes quiero mostrar desde aquí mi agradecimiento por el apoyo recibido. Aunque este trabajo formaba parte del proyecto titulado «Sonidos e imágenes de la tradición: Archivo sonoro y visual del ramo en las comarcas leonesas», que estuvo enfocado a la investigación sobre la costumbre de ofrecer el ramo en los pueblos que conforman los municipios ya citados; en las numerosas entrevistas con sus habitantes también afloraron multitud de leyendas y otros relatos de carácter etnográfico, merecedores de ser publicados como agradecimiento a los informantes que, siempre dispuestos, buscaron en lo más profundo de su memoria y dedicaron tardes y mañanas enteras a que este proyecto saliera a la luz. También por el interés que pueda suscitar a otros investigadores y apasionados del tema, ya que la mayoría de los documentos que se recogen aquí no han sido publicados con anterioridad. Por último, sirva para destruir el ya repetido y cansado tópico de «ya no queda nada» o «todo está perdido», tan presente cuando salen a la mesa temas de cariz folclórico o etnográfico, no faltando quien afirma que el trabajo de campo es ya algo inútil y que no da frutos. Como ya indicamos, ha sido en el mes de julio del 2021 cuando se ha recogido todo el material.

Las leyendas, definidas por la RAE como «narración de sucesos fantásticos que se transmite por tradición», son uno de los temas que más han pervivido en la memoria de los portadores de la tradición oral. La sencillez de su discurso que puede recordarse fácilmente, los asuntos sobre los que tratan, que en ocasiones sirven para explicar realidades del día a día o el asombro que pudieron causar en los niños estos relatos maravillosos y cautivadores sobre tesoros, personajes encantados o santos, o simplemente el recuerdo del lugar que se deja atrás para habitar otro nuevo y comenzar una nueva etapa de vida, han sido los factores que han permitido la pervivencia de estos relatos hasta hoy. Aunque también debemos decir que hoy la despoblación, la pérdida de los modos de vida tradicionales, el desinterés general y también

cierta incredulidad en algunos de los temas legendarios, han hecho que estos relatos, por lo general, hayan dejado de formar parte de las conversaciones entre las familias y vecinos, con el peligro de su pronta desaparición.

Desarrollaremos estos relatos siguiendo la división que Jose Luis Puerto hace en su obra *Leyendas de tradición oral en la provincia de León* (46), un referente para quien aborde estos temas, con una transcripción lo más fiel posible al relato de los propios informantes, con sus matices, explicaciones y también palabras y modos de habla tradicionales.

Comenzaremos así por las leyendas y relatos que relacionados con la naturaleza y sus fenómenos. La primera de ellas nos habla de la aurora boreal, que en algunos casos como el que veremos a continuación, se asocia al comienzo de la Guerra Civil (1936-1939), aunque la única aurora boreal de la que se tiene constancia que ocurrió a principios del siglo XX en España fue en 1938, el 25 de enero. Inés Fernández Cuadrado (1924), natural de Villanueva de Jamuz, aunque residente en la actualidad en Quintana del Marco, nos describió con este impresionante relato lo que ocurrió esa noche en la que ella era aún una niña:

> *Aquel día fue cuando la gente cogió mucho miedo, era el atardecer y empezó a oscurecer y aquello que oscureció era colorao como las almas, la gente toda se amaravillaba, salía ¡oy que será eso! ¡qué será eso! y mi madre porque nos echaríamos fue y nos puso una cosa, sería aunque fuera un mantón a la ventana, pa que no viéramos aquella claridad. Madre mía, aquello ardía, como que ardía el cielo. Oye, allí fue donde empezó todo, allí. Allí fue donde empezó todo, la gente se asustó un poco de que el cielo se pusiera así colorao.*

Inés no relaciona lo sucedido con la aurora, algo desconocido para el medio rural leonés. Tan solo en Villaferrueña (Zamora) encontramos la referencia a este acontecimiento como debido a la aurora bolear. En otras localidades como Quintana del Marco, el color rojo que impregnó el cielo se asoció a la triste realidad del momento, a la sangre de los soldados que participaban en la guerra fratricida.

Siguiendo con los fenómenos naturales, la tormenta era, y todavía hoy sigue siendo, uno de los mayores temores del campesino, algo normal en sociedades rurales como la que estudiamos. De su fuerza depende la cosecha y, por tanto, el sustento de las familias. También pueden provocar muertes, incendios y otras desgracias. Alguna de ellas, por lo dañinas que fueron o, al contrario, por haber librado un pueblo concreto, mientras que arrasaba los colindantes fueron recordadas de manera especial, pasando los relatos de generación en generación y, por tanto, bañándose de un tapiz legendario que los ha hecho aún más interesantes[1].

Entre las tormentas que causaron temor, es sonada aquella que en Genestacio de la Vega «sacó las tarteras pa la calle», puesto que la localidad se encontraba celebrando la festividad de la Santísima Trinidad. De la misma tormenta cuentan en Villanueva de Jamuz (León) que produjo un incendio que asoló gran parte del pueblo, así nos lo relataba Inés Fernández Cuadrado:

> *Vino una vez, arrastró las paredes de los praos del castillo. Que decían que en Genestacio había sacao las tarteras de… Era fiesta en Genestacio. Y hubo un día malísimo, un aire… Prendió el fuego así en una calle, en una casa, la llevó a hecho y marchó hasta bajo, hasta las puntejas. Llevaron la Virgen, yo era pequeñina…*
>
> *Aquel fuego yo lo oí contar, que no se paraba el fuego, que era imposible y que sacaron la Virgen, llevaron la Virgen sí, que se paró el fuego sí. Quemó, va-*

1 Sobre este tema también se puede consultar el artículo que escribí para la *Revista de Folklore*: «Creencias en torno a la tormenta en el municipio de Quintana del Marco (León)» publicado en el nº 466, 2020.

mos, lo que cruzó, mucho. (¿Fue de algún rayo?) De una mujer que, si tenía lumbre abajo, pues cogió pa poner lumbre arriba, o tenía la lumbre arriba y la cogió pa bajar pa abajo, y se le marchó, como había tanto aire, pues se enganchó…. Marchó la casa de ellos, la de lindante, lo otro y las del otro lao y ya entonces cogió por ahí, pero todo, fue barriéndolo todo. Hasta la casa de Don Ramón, el maestro que había, y hasta allí. Allí pusieron la Virgen, y vaya, se cortó.

La búsqueda de remedio en lo divino, como en este caso la Virgen de las Angustias de Villanueva de Jamuz, imagen que siempre contó con notable devoción en el pueblo, era casi el único socorro en caso de necesidad[2]. Junto con rogativas, como en este caso, también era muy frecuente el uso de las velas, generalmente la que cada familia colocaba en el monumento del Jueves Santo, y que cada familia llevaba a casa tras retirase de él la reserva del Santísimo; en otras localidades como Coomonte de la Vega (Zamora) la vela usada era la que se bendecía

2 En agosto de 2021 ante el terrible incendio que asoló parte de la provincia de Ávila, la Virgen de Sonsoles, patrona del valle de Amblés salió en rogativa a las puertas de su santuario para pedir el control de dicho incendio. https://avilared.com/art/56451/plegarias-ante-la-virgen-de-sonsoles-para-controlar-los-incendios-que-azotan-avila.

Virgen de las Angustias de Villanueva de Jamuz

en la festividad de la Candelaria. El encendido de dicha vela iba acompañado por la oración constante y repetida a Santa Bárbara, principal abogada contra las tormentas. De entre las muchas versiones existentes, esta fue recogida en Navianos de la Vega a Argelina Alija Alija (1935), natural de La Nora del Río localidad muy cercana:

Santa Bárbara bendita nos libre de relámpagos, rayos y centellas.
Santa Lucía nos conserve la vista
y Santa Teresa de Jesús no nos deje morir sin recibir los santos sacramentos.

Existe otra más común, con ligeras variantes según el informante, sirva como ejemplo la muestra recogida en San Félix de la Valdería a Francisca Balboa Alonso (1952) natural de Castrocalbón:

Santa Bárbara Bendita
que en el cielo estás escrita,
con papel y agua bendita.
En la ara de la cruz
Ave muerte. Amén Jesús.

Entre los remedios para aplacar la tormenta existía una costumbre en algunos pueblos, se trataba de tocar las campanas la noche de Santa Brígida, el 1 de febrero. Uno de los lugares donde se llevaba a cabo este peculiar ritual era en San Félix de la Valdería, localidad perteneciente al municipio de Castrocalbón. El motivo de tal costumbre nos lo explica Plácida García García (1931), en este relato recogido en la misma localidad:

Aquí, antes, en el invierno, cuando era el día de santa Brígida, pues había aquí una mujer que se llamaba Brígida, y tenía dos nietos mozos y como era su abuela Brígida, pues iban a tocar las campanas por la noche. Porque decían que, si se tocaban las campanas, los renoberos no masaban la piedra, que es cuando cae de la tormenta, y ellos siempre iban a tocarlas, pero claro, ya después dejaron de ir…

Iglesia y campanas de San Félix de la Valdería

Es muy interesante la referencia a estos seres sobrenaturales, en entre otras denominaciones tienen la de «renoberos» o «reñuberos». Estos están presentes en el animado cielo para algunos aldeanos del oeste y noroeste ibérico y guiaban a su antojo las tormentas. Este ser puede provenir de antiguas creencias en espíritus que guían a las tormentas y de dioses que dominan la tormenta y el rayo, como recoge Puerto (819).

En los pueblos también había campanas con mayor poder que otras para evitar la tormenta. Su toque, que fue habitual en otros tiempos, derivó posteriormente en «ir a tirar las bombas», que se encargaban de deshacer la nube. Entre las campanas con mayor poder estaban las del despoblado de Bécares, como relatan en Genestacio de la Vega y la de Calzada de la Valdería, todas ellas hoy desaparecidas. En Calzada además existía una curiosa forma de obligar así a sus vecinos a que tocaran para espantar la tormenta: dos palos con forma de cruz que iban pasando de casa en casa. De ello nos informó Jose Almanza y Josefa Turrado Almanza, vecinos ambos de Calzada de la Valdería:

> *El día que tenías la cruz, venía la tormenta, te venías obligado a tocar la campana grande, no las campanas, la grande. (¿Cómo le llamaban a esa cruz?) Le llamaban el cacho de la truena.*

***El cacho la truena*, hoy expuesto en la iglesia de Calzada de la Valdería**

Este método de designación también era usado en otras localidades para atender a los pobres que llegaban a pedir. En la casa donde estuviera la cruz, debían de darles hospedaje.

La tradición oral y, por tanto, las leyendas, se mueven junto con las personas que las conocen. Así, se ha recogido en Genestacio de la Vega la historia sobre la campana de la ermita de Fuentes de Nava, localidad de la provincia de Palencia, al pastor Jose Luis Seco Mondoruza (1948) natural de Fuentes, aunque residente en la localidad leonesa:

> (La campana) *Está en una ermita en el cementerio y cuando hay tormenta la gente va y la toca y la tormenta marcha y cuando está la nube encima ya no la mueve. Desde abajo con una cuerda, ya no la mueven. Yo es lo que sé. Dicen que la quisieron arrancar con dos parejas de bueyes eh. Y no tuvieron a arrancarla de onde está metida, solo es así (gestualiza con las manos) y no pudieron arrancar, con que mira qué misterio tendrá la campanilla esa.*

La campana se podía voltear, pero, en algunos lugares, su toque manual llevaba un ritmo que hacía que la campana «hablara», diciendo en su tocar estrofas como las siguientes muestras, recogidas ambas a Plácida García García, nuestra informante de San Félix de la Vega:

Tente nube, tente tú,
que Dios puede más que tú,
tente tú ten tú.
Santa Brígida y San Tormentero
el primer día de enero,
el segundo calderero
y el tercero blasero.
Ten palo, ten palo,
que Dios puede más que el diablo.

Marcha truena pal Teleno
que ni hay trigo, ni hay centeno.
Marcha truena pa Granada,
que ni hay trigo ni hay cebada.

Junto con el toque de las campanas, existían otros remedios para aplacar las tormentas y todo lo que de ellas deriva. Para los truenos, existía un amuleto, las piedras «de rayo». La creencia en dicha piedra y sus virtudes se basa en el antiguo mito europeo que contaba que el cielo estaba formado por piedra, y lo que de él caía, participaba de la sacralidad de lo alto (Rúa Aller y Rubio Gago 125). De entre las diferentes versiones que hemos recogido sobre su descripción y procedencia sirva de ejemplo esta muestra recogida en Quintana del Marco a Inés Fernández Cuadrado y su hija Josefa Casado Fernández (1951):

> *En casa de abuelo había piedras. Era que decían que venían con la tormenta. Eran así, eran unas piedras negras, o verdes, y tenían algo de corte, como si estuvieran un poco afiladas, y eran así de largas, así de estrechas y así de largas (muestra con las manos). Y decían que eso era lo que tiraba el rayo, la piedra. Yo en aquella casa siempre me acuerdo de esas piedras, había dos, y decían que eran de dos rayos que habían caído.*

Estas piedras se recogían pues, era también sabido que donde caía un rayo no volverían a caer más. Según nuestros informantes, los rayos, caían con mayor facilidad en árboles, en las orejas de los burros, en las astas de las vacas. También entraban en habitaciones y, si no tenían salida mataban a las personas que se encontraran en ellas, etc. Aspectos muchos de ellos con explicaciones científicas, pero que han pasado también de forma oral de generación en generación.

Muchos de los sacerdotes «antiguos» ayudaban a sus parroquianos con el conjuro de las tormentas. El sacerdote, con una suerte de oraciones y otras fórmulas de carácter más exotérico, mandaba a la tormenta que fuera generalmente a despoblados (Fraile Gil 48), a las tierras baldías y al mar, como así lo recuerda también Aurelia Mielgo Martín, natural de Genestacio de la Vega y que en su niñez recuerda ver al párroco del lugar conjurar la tormenta. Se manda-

ba a estos lugares para que así no hiciera daño a los sembrados, animales ni las personas. Lo que nos recuerda también a la melodía de las campanas recogida en San Félix de la Valdería. También el sacerdote podía conjurar un lugar, como ocurre, por ejemplo, con la torre de la iglesia de San Esteban de Nogales. De ello nos habla Francisco Martínez Calzón (1932), natural y vecino de dicho pueblo:

> *Aquí ya ves como está la torre, nunca ha caído una exhalación en la torre. Decía que la tenía el cura, el cura de antes, conjurada. Ya ves como está, ha caído allí en Villageri, que es una torre como la que hay en el convento, y la ha desarmao dos o tres veces, y está ahí pegando a la sierra, y esta nunca, nunca.*

Esta acción de conjurar, o esconjurar, la podían hacer de diferentes maneras, en la calle, en la iglesia tumbados panza arriba en el altar mayor, como explica Cesáreo Vilorio Viejo (1929) que ocurría en su localidad de nacimiento, Altobar de la Encomienda, en la que fue monaguillo; o subidos al campanario, como explica Maximina Falagán, etc. Sobre estos conjuros y sus consecuencias, además de otros aspectos interesante sobre la tradición en torno a la tormenta, nos han llegado algunos relatos ya legendarios, de la localidad de Quintana del Marco, recogidos a Mª Gloria González Méndez (1940) y Teodora Cubero Rubio (1942):

> *Contaba mi madre que un año iba a San Tirso y dice que iba el cura también y dice que en el medio del camino dijo: ¡Pa casa! ¡Pa casa! ¡Que viene! Dice que había un nubladín pequeño y dijo el cura, dijo: No, hay que ir pa casa que este nublao es malo. Y vino pa casa a toda pastilla, el cura, y dice que no hizo más que entrar en casa. Y dicen que antes los cu-*

Localidad de San Esteban de Nogales, de la que sobresale la torre de su iglesia

ras maldecían las tormentas. Y dice que cayó una de piedra que se apedreó todo. Y dice que cuando pasó la tormenta salió la gente a la calle, y dicen que se apredró todo, aquí no, aquí dice que no se apredeó. Dice que dijo el cura: Algo, algo, llegué un poco tarde. Dijo: Se apredró algo, pero poco, es que llegué tarde a conjurarla. Y dice que es verdad, se apedreó por las orillas un poquitín, pero que se apedreó todo alredor, pero que aquí no cayó nada.

Otra versión posiblemente del mismo suceso ya mitificado nos fue relatada por Maximina Falagán Gutiérrez (1942), vecina también de Quintana del Marco:

Fue una vez que había tormenta, cuando vinon pa casa, la conjuró… Porque él (el cura), donde fuera daba la vuelta en el camino pa casa eh. Él veía si era mala o no era mala.

Iba a Navianos, pues por el camino no podías ir en bicicleta, porque como se regaba con las molderas pa cruzar el agua… Y estaban las mujeres allí lavando, en aquel reguero que había así. Y pasó pa allá, y al poco rato, pasó pa acá. Y le dijon: ¿Pero cómo da la vuelta tan pronto? Dijo: -Marchar de ahí, marchar de ahí, que viene una tormenta muy mala, marchar no esperéis. Y él vino pa casa y la conjuró. Y después le dijo a la criada, dijo: Vete a ver si tal árbol tiene algo, un manzanal que tenía que le llamaban peras de San Juan. Y cuando fue le dijo: No, está todo caído en el suelo. Todo lo que tenía caído en el suelo, dijo. Y a donde quiera que fuera él daba la vuelta pa casa y venía pa casa.

Continuando con la Tierra, es sabido que guarda en sus entrañas grandes tesoros, de los cuales se narran abundantes leyendas, aunque no por ello son menos interesantes. La población tiene por ciertas o falsas según su criterio. La aparición de varios tesoros reales en los años ochenta del siglo XX vinculados con el Castro de las Labradas de Arrabalde, localidad zamorana cercana a los pueblos de estudio, hizo que se desatara una feroz búsqueda en algunos de los lugares cercanos, como el castro de Villaferrueña, o el palacio de Castrocalbón. Lugares especiales en los que se presuponían tesoros dejados por sus habitantes ante la precipitada huida. De entre las leyendas referidas a tesoros destaca la conocida por Inés Fernández Cuadrado, en la que habla de dos recipientes, en este caso cubas, que contienen oro y veneno, un motivo legendario presente en numerosos lugares (Suárez López, 81) y que aquí aparece asociado al pozo del castillo de Villanueva de Jamuz:

Se lo oí a mi madre, y lo oía a la gente que íbamos: Había un pozo, de que subías (al patio del castillo) había un pozo, y el pozo, en vez de estar hasta arriba, estaba bajo, con un bocal más alto. Entonces algunas veces ibas y te sentabas en el bocal con las piernas pa fuera. Hija mía, empezaban cosas que decían: ¡No vos arriméis al pozo que hay dos cubas, una es de oro y otra es de lumbre! ¡Y vos quema! ¡Ay Dios mío! Corrías de allí, que tenías miedo.

Siguiendo el curso del río Jamuz, llegamos a la localidad de Genestacio de la Vega, allí Luisa Rubio nos relata la leyenda que aprendió de su tío que, con alguna laguna en la memoria, nos recuerda a las fórmulas rimadas de las gacetas que tan populares se hicieron en algunas comunidades como la vecina Asturias, donde han sido estudiadas con mayor profundidad que en la provincia leonesa:

Él (su tío) *me contaba una historia que era algo así: En Peñas amarillas, Panales de miel se encuentra un tesoro enterrao, con un toro, que valía no sé cuánto. Peñas amarillas eran por eso, porque tienen vetas amarillas, y los Panales de miel era*

Castillo de Villanueva de Jamuz desde el lugar conocido como «la ronda»

por eso, porque antes de llegar a Peñas amarillas, está Panales de miel, que llamaban ellos, porque hace un poco de brigada y era donde estaban las colmenas, esa es la historia.

Por último, siguiendo con el cauce del Jamuz, llegamos a su desembocadura en La Nora del Río, pequeña localidad donde en este caso el tesoro, de oro, se asocia con un pozo de una ermita, que atendían unos frailes y los participantes en una guerra, según nos narra Argelina Alija Alija, nuestra informante de La Nora, con residencia en Navianos de la Vega:

Donde las viñas, allí siempre le oí decir a mi padre yo que había, hubo un pozo, y aquel pozo, en aquel pozo, que decían que había oro, que lo habían dejao cuando habían estao… Porque como estaba la ermita y había allí también una ermita y todo eso… pero se han hartao de excarvar allí y no había nada más que unas higueras, que hubo to la vida allí. Que puede estar muy hondo y no se da con ello, pero ahí decían que sí. Se lo oí yo to la vida a los mayores y la gente sí creía sí, que ahí sí podía haber algo de eso. (¿Quién lo había dejado allí el oro?) Pues cuando fue la guerra, que vinieron los de la guerra allí y eso. (¿De quién era la ermita?) La ermita era de unos frailes que hubo frailes ahí.

Siguiendo con la obra de Puerto, referencia para las leyendas en el caso de León, el siguiente capítulo lo dedica a los santos y los héroes, si bien los segundos no han dejado aparente leyenda alguna en estas comarcas, son numerosas las de los primeros.

Uno de los santos más afamados en los pueblos cercanos a La Bañeza fue San Jorge, venerado de forma especial por el pueblo de San Esteban de Nogales, donde se conserva su reliquia, y a cuya romería, cargada de tipismo en

Formación rocosa de *Panales de Miel* en Genestacio de la Vega

todos sus actos, acudían antiguamente las localidades de Quintana del Marco y Genestacio de la Vega con sus respectivas cruces y pendones. Esta costumbre está ya completamente perdida y prácticamente olvidada, pues posiblemente a finales del siglo XIX o comienzos del siglo XX una riña entre los mozos por el orden de los pendones en la procesión[3] hizo que nunca más se volvieran a juntar los tres pueblos para ir a la romería, celebrándose particularmente en cada uno.

Hoy la procesión llega hasta un monte cercano al pueblo, con las insignias y acompañados de la danza de paloteo, tras cruzar el puente de madera y céspedes sobre el río Eria hasta la ermita de San Jorge, un humilde y antiguo edificio. Como sucede con muchas de las imágenes de devoción, tanto en la provincia de León como en otras cercanas, la leyenda se encarga de explicar por qué se construyó la ermita en dicho lugar, casi siempre por elección del propio santo, Cristo o Virgen. En el caso de San Esteban de Nogales así nos lo relató Francisco Martínez Calzón:

> *Eso viene, vamos, de los frailes ya. De los frailes y claro, dicen que, igual son cosas de eso, pero decían que traían al santo, a San Jorge, lo traían pal convento, pero resulta que el santo después a otro día amanecía allí entre las jaras, y fue cuando le hicieron la ermita aquella. Por eso dice: San Jorge ¿dónde dormistes, que tan pronto amanecistes? Y él contestaba que: He dormido entre las jaras y me despertaron las cabras.*

La ermita de San Jorge, en San Esteban fue un verdadero escenario de la religiosidad popular, en ella se dieron multitud de ofrecimientos y prueba de ellos eran los exvotos que hasta finales del pasado siglo adornaron sus paredes,

3 Este tema del orden de los pueblos y los pendones en las procesiones conjuntas era un tema espinoso en la provincia de León, hoy en día en la romería de la Virgen de Castrotierra todavía están patentes este tipo de disputas.

La procesión llega hasta la ermita de San Jorge

de los que nos da cuenta de nuevo Francisco Martínez Calzón, con una curiosa anécdota de su desaparición y el consiguiente enfado del santo:

Había mortajas, unos camisones, mortajas. Unos años, cuando yo era rapa, pues casi to los años decían que llovía, es que llovía, muchas veces de venir con la procesión y recogerse allí en aquellas

San Jorge junto a una cabeza de cera conservada hasta hace pocos años en la ermita

casas de… porque llovía. Y decían que es que desde va que le habían robao las mortajas ¿Quién las iba a robar?... Yo de eso me acuerdo algo, de los brazos de cera…

Si en San Esteban de Nogales San Jorge era llevados por los frailes cistercienses al Monasterio de Santa María la Real de Nogales y el santo volvía de nuevo al monte, en Navianos de la Vega pudimos recoger a la señora Emérita Posado García (1931) la leyenda asociada a la Virgen de la Piedad de Villademor de la Vega, pues como dijimos anteriormente, la población que se mueve lleva consigo las leyendas de sus lugares de origen:

En Villademor de la Vega también había una ermita muy grande, muy grande era, eh. Y había, pues se ofrecían de… cosas a esa ermita y había que ir a abrirla to los días y a cerrarla y yo fui más de una vez y más de dos, porque mi madre era de Villademor… Era grandísima y estaba a las afueras. Y quisieron llevar la Virgen pa Valencia don Juan y en mita del camino se formaba una polvoreda y se marchaba la Virgen y por eso hicieron allí una ermita. Tenía una fuente también…

Emérita recordaba así esta leyenda que escucho en su niñez en el pueblo de Villademor, una leyenda que en otras partes de la provincia la encontramos asociada a otras imágenes. En otras ocasiones la imagen se coloca en un carro de bueyes y donde el carro va, y es ella la que se encarga de guiar el carro, que para donde la imagen quiere. Otro ejemplo de esta leyenda recogimos en el pueblo de Villadiego de Cea en julio de 2020, asociada a la Virgen de Valdevaniego, relatada por Antonia López (1941), natural y vecina de Villadiego:

Los de ese pueblo (Villavelasco de Valderaduey) *la querían llevar en un carro de bueyes, que entonces… bueyes o vacas. Y dice que la ponían en el carro y que no andaba, que las vacas se paraban y después dicen que pa aquí la trajon dos mozas, a cuestas, y que se entendía que la Virgen quería venir aquí.*

La disputa entre varios pueblos por la pertenencia de una ermita, o una efigie divina podía ocurrir en su hallazgo, o en otras ocasiones, cuando desaparecía el pueblo al que pertenecía, así, en plena comarca de la Valdería, Felechares ganó a Pobladura en la disputa que ambos pueblos tuvieron por la propiedad de la ermita de Santa Elena, que perteneció al desaparecido pueblo de Tabarilla. Disputa muy sonada en toda la comarca. Así nos lo narraba Plácida García García en San Félix de la Valdería:

Tabarilla era un pueblo que había, pues como Felechares, más grande o más pequeño, pero desapareció, el pueblo ese se perdió. Como Calzada, otro que llamaban Santa Marina también desapareció. Y ese pueblo pues tenían una Virgen que la tienen en el monte, en el alto, que es Santa Elena, era de Tabarilla, y cuando desapareció Tabarilla pues Felechares quería la santa y Pobladura también la quería. Unos decían que era de Pobladura y otros de Felechares. Y decían que habían medido el terreno a pies, y que por dos pies había ganao Felechares a la Virgen.

De esta leyenda existen múltiples versiones, como la que dice que el terreno fue medido por varas, recogida en Felechares de la Valdería a Eleuteria Aldonza García, natural y vecina de Felechares:

Al marchar la mitad del terreno de Tabarilla quedó pa este pueblo, y la otra mita pa Pobladura, y Santa Elena también las querían los de Pobladura, pero decían que habían echao a suertes a varas, ahora decimos a un metro, antes a varas. El pueblo que más cerca quedara era Santa Elena pal pueblo. Recto quedaba más cerca Pobladura, pero por el camino, quedaba más cerca este. Y claro quedó pa este pueblo.

Ermita de Santa Elena de Felechares de la Valdería

La ermita es un edificio muy simple, de factura popular, pero lleno de encanto, que conserva intactas las ofrendas que durante siglos las gentes de Felechares llevaron a la santa, viéndose en ella multitud de objetos de cera, cuadros, fotografías, etc. Otros ofrecimientos eran los de los ramos, adornados con velas y cintas que se llevaban a la ermita en la procesión, el día de la fiesta de la santa. Asociado al ajuar de la santa existía en Felechares una hermosísima costumbre de la que de nuevo Eleuteria nos da relación:

> *Y antes, y yo ya también cuando era una chavala, la ropa de Santa Elena, los que iban a la mili, unos llevaban el manto pa casa, otros llevaban un medallón que tiene... Todos querían llevar algo pa casa, pa tenerlo durante el año.*

Como todo tiene su final, Tabarilla también tuvo el suyo, y como en la mayoría de los despoblados tiene su correspondiente leyenda para explicar su desaparición. La primera de ellas la recogimos a Plácida García García, quien a su vez la aprendió de su madre. Dice lo siguiente:

> (¿Por qué se perdió el pueblo de Tabarilla?) *Se perdió porque yo lo oí a mi madre, a otro se lo oiría, que había un gallo y que había puesto un huevo en la torre, y aquel huevo había criao un brugo, y con aquel brugo había desaparecido el pueblo.*

Exvotos en el interior de la ermita

Esta interesante leyenda también fue recogida por Puerto, pero en su caso, en vez de un brugo, el animal que nace del huevo del gallo y hace desaparecer con su mirada al pueblo es el basilisco (891). En Felechares de la Valdería, pueblo cercano al antiguo de Tabarilla encontramos otra leyenda sobre la desaparición, recogida en este caso a Eleuteria Aldonza García:

> (¿Dónde dicen que fueron los de Tabarilla?) *Decían que pa Andorra, dicen que tenían el pueblo que le llaman Tabarilla […].* (¿Por qué se fueron?) *Bueno, decían que era porque querían ser independientes.*

Volviendo a los santos, si San Jorge y Santa Elena eran afamados en las tierras de la Valdería, mucho más afamado era Santo Tirso, no solo en las comarcas bañezanas, sino también en la mitad sur de toda la provincia leonesa y el norte de Zamora. Su ermita se encontraba situada junto al río Órbigo, cercano a las localidades de Valcabado del Páramo, Altobar de la Encomienda y Navianos de la Vega. En esta última localidad pudimos recoger la leyenda que contiene el porqué de la situación de la ermita en aquel lugar, hoy ya desgraciadamente desaparecida. Fue recogida en Navianos de la Vega a Argelina Alija Alija (1935), natural de La Nora del Río:

> *San Tirsín era un niño precioso, y ese santo –le oí decir a mi padre, a mi padre y a las gentes mayores–, que había venido en una crecida, y había parao ahí, entonces no había ermita. Ves que pasa el río, pasa por ahí pegando a San Tirso, y que le habían encontrao al niño, que le habían encontrao al santín ese ahí. Y como el Niño le habían encontrado allí, que habían hecho la ermita.*

La talla del santo, de San Tirsín, hoy ya ha desaparecido, tras el sospechoso incendio que a mediados del siglo XX asoló la iglesia parro-

quial de San Martín de Altobar de la Encomienda, a la que fueron llevadas las imágenes de la ermita de Mestajas, junto también con las que le correspondieron al pueblo de la iglesia de La Vizana, repartidas entre Altobar y Maire de Castroponce (Zamora). Lo que aún se venera es una curiosa reliquia, salvada de dicho saqueo gracias a encontrarse recogida, por su alto valor, en la casa del sacristán del pueblo. Su descripción y curioso color nos la ofrece Cesáreo Vilorio Viejo:

> *La mano de San Tirso, así grandona que tienen allí, con una perla así grande. Una mano que es de plata, era de plata toda, lo cual cuando robaron la iglesia no lo robaron porque la tenía el sacristán en casa, la tenía el sacristán. Es grande, desde el codo pa abajo, está abierta porque yo la he besao muchas veces, está así abierta y tiene una reliquia, verde. La reliquia que está ahí dentro era verde.*

A Santo Tirso lo trajo el río Órbigo hasta Mestajas donde lo dejó y se levantó una importante ermita en su honor. No quedó el río conforme en llevar un solo santo, sino que pocos kilómetros más abajo, ya en la provincia de Zamora, los vecinos de Coomonte de la Vega también asocian al río Órbigo la traída de su venerada imagen de San Marcos, que antaño protagonizaba otra singular romería. Es el capricho del agua otro tema recurrente para explicar el origen de algunos centros de culto. La ermita aún se encuentra en pie, pero si no se remedia pronto, le espera un futuro semejante a la de su compañero Tirso. Fue en Coomonte donde pudimos recoger la leyenda a Ernestina Martínez Casado (1943):

> *Dicen que San Marcos vino por el río abajo, y ahí paró, y ahí lo recogieron y por eso la ermita de San Marcos. Vino por el río, por las aguas encima, ahí aparcó, ahí se detuvo con las brozas y ahí lo recogieron.*

Ermita de san Marcos de Coomonte de la Vega

Pero volvamos a San Tirso y a su romería, donde afloraron multitud de costumbres que ya recogía Manuel Fernández Nuñez en 1914 (23), cuando aún se celebraba con gran asistencia su primaveral romería. Fue en Quintana del Marco, donde Rosa y Pilar Martínez Miñambres, nacidas en 1923 y 1925 respectivamente, recordaron la curiosa costumbre que se sucedía en el interior de la ermita:

> *Me acuerdo de ir a la misa, a San Tirso, era la misa y me acuerdo que decían que había un agujero, como una ventana, pero sin ser ventana, na más como un boquirón. Y decían que pasando por allí y rezándole a Santo Tirso y pidiéndole que diera novio, pues que te casabas al año siguiente.*

Como santo de reconocida fama, no faltan las leyendas de sus milagros entre quienes oyeron hablar de él, uno de ellos vinculado también con el río, que pasaba junto a la ermita, recogido en Quintana del Marco a Cesáreo Vilorio Viejo:

> *San Tirso dicen que era adivino, porque lo que comentaban, que yo oí, que decían que había caído un niño al río y que San Tirso lo había sacao y creyeron que ya estaba muerto, y entonces le dio masajes, lo que fuera, y revivió. Entonces pasaba el río Órbigo, junto a la iglesia, pasaba ahí abajo todo, por la parte de la Dehesa del Villar, que está la casa, sobre la orilla la carretera y Altobar, bajaba el río por ahí y desembocaba, en aquel entonces, justamente ande empieza el puente de La Nora, pal lao de Altobar, por ahí venía el río.*

Con la ruina de la ermita no acabaron las leyendas sobre ella, como «del árbol caído todos hacen leña», la ermita sirvió a los vecinos para el reaprovechamiento de materiales en época de escasez. Al desarmar parte de un muro, ya avanzada la segunda mitad del siglo XX, un descubrimiento fue muy sonado entre los vecinos de la comarca, convirtiéndose casi en germen de una nueva leyenda. En este caso escogemos el informe que Argelina Alija Alija, nuestra informante residente en Navianos de la Vega:

> *Se conoce que allí enterraban gente. En esa ermita, ahí, había gente enterrada, y había pues cachos así en la iglesia, que por fuera no sabía lo que había dentro, pero estaba hueco dentro, y con un madero, puesto allí y con todo tapado, no se sabía lo que había dentro. Pero la gente andaba escasa de leña, y le dio por cortar aquel palo que atravesaba aquello y así le vino la pared pa acá, (aparecieron) unas personas allí dentro. Con las uñas así de largas y el pelo así de largo. Secadines estaban. Quedaron como envueltos en una sábana, pero estaban con una carina secadina del todo. Decían que a lo mejor podían ser reyes o alguna cosa de eso, porque pa ir a enterrar a una iglesia, no creo que un muerto de hambre lo llevaran pa la iglesia.*

En las comarcas bañezanas, varios son los pueblos que tienen al Cristo una especial devoción, muchos bajo la advocación de la Vera Cruz, entre ellos Genestacio de la Vega. En este caso la imagen se venera en una humilde ermita que se encuentra a la entrada del pueblo, junto al cementerio de la localidad. Allí, Ramona Merillas Rubio (1940), nos informó de varias leyendas asociadas a la imagen, y el castigo que propiciaba a los que se burlaban de ella, otro tema legendario presente también en múltiples lugares:

> *En la ermita de Genestacio, antiguamente la lámpara era de aceita y las devotas pues terminaba una por una ofrenda que hiciera, pues terminaba aquella de lucir y después ya cogía otra: oye cuando tú termines voy yo. La gente entonces, todo el mundo pasaba en caballería a La Bañeza […] y estos debían de haber*

pasado varias veces ya, pero a la vuelta cuando pasaron ya estaba medio anocheciendo o algo así y el Cristo ya no tenía… se le había acabado la aceite. Y le dice: Anda a este burro se le acabó el pienso.

Un poquito para acá ves que hay una reguera que cruza, en esa reguera siempre había un hoyo que tenía un remanso de agua y así, hasta un poco profundo. Según llegaron allí, los burros se les espantaron y los dos pa`bajo, pal charco. Se quedaron tan impactados que decía: Por años que vivamos de este Cristo no nos volvemos a reír.

Otra vez también contaban de otros que estaban allí en la ermita, en el portal aquel que hay y estaban diciendo: Mira este que barbas, tiene, que pelo, que se lo tenemos que cortar… Bueno, en este plan. Entonces las lechuzas entraban a beber el aceite de la lámpara y las ventanas no tenían como ahora cristal, no tenían más que la rejilla aquella… De que salió se lio a picotazos con los chicos y a darle con las alas en la cabeza y así que asustaos decían: Marchamos y a este Cristo no se le puede decir nada porque no. Porque tiene mucho poder y mucha fuerza, así que no nos podemos reír de él.

Un tercer relato de las mismas características actualiza una situación semejante a las anteriores, colocando ya en coche a los autores de las injurias contra la sagrada imagen, la incluimos también al hacer la informante hincapié en las ofrendas y exvotos que el Cristo recibía, una muestra de religiosidad popular hoy completamente extinta en la comarca:

Bajada del Cristo de Genestacio de la Vega

Yo ya era una cría, pero ya empezaban algunos chavales a tener su coche y tal. Iban de la procesión de la iglesia a llevar el Cristo a la ermita, el día del Cristo y pasaron también. Como tiene melena el Cristo, porque las melenas esas eran ofrendas que hacían, por ejemplo, una niña estaba mala. Aurelia tuvo su melena allí, que estuvo bastante mala y tenía una melena larga y su madre le prometió que si se curaba le cortaba la melena y le ponían el pelo al cristo, lo mismo que si se hacía una mano o un pie… Y bueno pues se iban riendo de él también ¡Anda que melena tiene!... Cuando llegaron antes de la curva que han de llegar al molino de La Nora, el que había, ahí se fueron para el reguero con el coche.

Por último, Ramona recuerda la historia contada por uno de los frailes dominicos que predicaban las concurridas novenas en el santuario de la Virgen del Camino, que tanto frecuentaron gentes de estas y otras muchas comarcas de la provincia leonesa:

Contaba él de cuando la guerra, que un señor entró en una iglesia y la Virgen estaba con el Niño, y le cortó las manos al niño. Años después ya terminó la guerra, se vino a su casa y él tuvo una niña, y la niña nació con las manos cortadas, y él decía que era un castigo de la Virgen por haberle cortado las manos a su hijo.

Del mismo tipo de leyendas, en los que alguien es castigado por hacer un mal a la divinidad, recuerda el autor de este artículo una muchas veces contada por su abuelo, Laureano de las Heras Vidal, natural de Quintana del Marco, quien narraba con gran credibilidad la ocasión en la que tres ladrones habían entrado a robar en la iglesia de San Pedro de Quintana y, al llegar al altar donde se venera la imagen del Nazareno, como a este le brillaban los ojos al ser de cristal, pensaron que era una persona y se liaron a palos con él. Finalmente, cada uno de los tres ladrones murieron de accidentes y enfermedades, de las que solo recuerdo el que murió al volcar el carro.

No todas las leyendas relacionadas con las imágenes divinas son castigos, también se narran historias de milagros maravillosos, en el caso de Quintana del Marco dos son los milagros más conocidos que obró la Virgen de Secos. Esta imagen tenía su ermita en los llamados «Cuestos de Villanueva», concretamente en el

Nazareno de Quintana del Marco en la procesión del Viernes santo

Virgen de Secos de Quintana del Marco

«Cuesto de Secos», donde según la tradición oral de la zona y algunos restos arqueológicos que lo verifican, existió también un pueblo. Uno de estos maravillosos relatos nos habla de cómo la Virgen sacó un buey del ventano, la oquedad por la que se arroja la uva en la bodega. Mª Gloria González Méndez y Teodora Cubero Rubio son quienes nos los relatan:

> *¿No te acuerdas de ver un cuadro en la iglesia que había una pareja de ganaos así medio caída en esta iglesia? Decían que había sido de esta gente del tío Manuel Rubio, que venían de acarriar y dice que venía el ganao y se metió el buey pa un ventano, y el otro le quedó fuera, y el otro le quedó colgando por un ventano de las cuevas y dice que en vez de atender a sacar el buey del ventano, estaba allí pintao eh, que se puso de rodillas a implorar a la Virgen de Secos, venga a rezar a la Virgen de Secos y al rato cuando miró el buey salió solo del ventano. Y pintaron un cuadro que allí estaba, estaba cuando se caeron los bueys al ventano y después más pa un lao estaba la pareja bien puesta y el señor rezando, rezando, rezando, porque la Virgen le sacó el buey del ventano.*

Otra leyenda, más conocida, es aquella que sitúa la acción en un tiempo pasado cuando la imagen se encontraba todavía en su ermita del Cuesto de Secos, junto a la cual debió existir un pozo, en el que cayó un niño. Siendo una historia similar a la ya mencionada de San Tirso y el niño que cayó al río. Informe recogido a Mª Gloria González Méndez y Teodora Cubero Rubio:

> *Lo pone allí la historia, un niño cayó al pozo y un pastor o un señor que había allí a la Virgen invocó y lo sacó al brocal del pozo. Y dicen que fue ese señor al ver ese milagro tan grande el que mandó hacer la… que no es iglesia, es la ermita.*

Aunque como ya anunciábamos, apenas hay relatos sobre héroes en estas comarcas, sí podemos considerar que los vecinos de Calzada de la Valdería y alrededores tuvieron a Santa Marina como su propia heroína, con una leyenda muy curiosa sobre la santa, que explica su veneración en el despoblado que llevaba su nombre, en las inmediaciones de Calzada y Castrocalbón. Nos la relata Plácida García García, cuya madre, de quien lo aprendió, era natural de Calzada:

> *Santa Marina, yo lo oí a mi madre, yo lo que menos me acuerdo de eso, que era una santa y que iban los pastores con las ovejas to los días, que era el pueblo y al parecer salía una serpiente, pero nadie la podía matar, porque era muy grande y Santa Marina le puso el pie encima y la mató. Y estuvo en la iglesia de Calzada, pero cuando la hizon nueva el cura la vendió.*

Posiblemente esta leyenda fue formada a partir de la iconografía de la santa, que normalmente aparece pisando al dragón, que toma la forma de serpiente. En la *Leyenda Dorada*, se explica uno de los prodigios que tuvieron lugar en su martirio, cuando la santa estaba encerrada en la cárcel y pidió al señor que le permitiera ver el enemigo contra el que luchaba, apareciendo un dragón al que hizo la señal de la cruz y desapareció (de la Vorágine 151). Sin embargo, esta leyenda, que hunde ya sus raíces en antiguas biografías y aparece en vidas de santos como San Jorge y es atribuida en otros puntos de la geografía leonesa a otros santos como San Lorenzo, así ocurre, por ejemplo, en La Vid de Gordón (Rúa Aller y Rubio Gago, 2019, 164). El final de Santa Marina, al igual que vimos anteriormente el de Tabarilla, también tiene su propia leyenda, narrada por Plácida García, en la que se narra como el pueblo despareció con los ataques desde el palacio de Castrocalbón:

> *Decían que tiraban desde el palacio, que había un campamento en el Robreu, Sí, sí, decían que luchaban, tiraban desde el palacio allí, que había unas piedras que eran como aglomerao. Era como aglomerao medio rojo y que no llegaban allí, que caían en la mitad y que a Santa Marina que lo habían destrozao por eso.*

Avanzando con los temas legandarios, llegamos al de «las etnias», donde los primeros en aparecer son los moros. En palabras de Puerto, estos seres con «los personajes legendarios más presentes y arquetípicos en las leyendas peninsulares» (610). Es necesario apuntar que no siempre han de ser identificados con los árabes, que sin duda dejaron su huella en la Península en sus casi ocho siglos de existencia, sino que más bien pueden hacer referencia a los habitantes primordiales y más antiguos de nuestro suelo, ligados aún con el territorio (Puerto 610).

Su mítica presencia la hemos podido documentar en prácticamente todos los pueblos en los que se ha sacado a la mesa el tema de estos seres. Sirva de ejemplo el informe dado por Argelina Alija Alija, vecina de Navianos de la Vega:

> *Por aquí anduvieron mucho los moros, eh. Si en Pozuelo, mira, en Pozuelo las casas que hay luego a la entrada, que están mismamente a la carretera, unas casas que son como un palacio, grandísimas, eran de gente de esa todo. Si por aquí anduvon mucho los moros, yo le oí hablar a mi padre y a los mayores de antes*

que había visto mucho de eso, mucho, mucho.

De la misma manera, en Altobar también hay noticias de su presencia en una elevación de terreno a la entrada de la localidad, conocida como «La Picota», nos da fe de ello Cesáreo Vilorio Viejo:

Sí hombre, hubo un reinao de moros. Existieron porque ya digo, en Altobar también, unos estaban aquí y otros estaban allí. Porque desde La Picota que llamamos allí en Altobar, divisaban to la vega de aquí hasta San Martín de Torres, y estaban cuando eso.

Entre los árboles destaca la Picota, a cuya sombra se asienta el pueblo de Altobar

Estos podían habitaban generalmente en castillos y cuevas. Salvo el de Alija del Infantado, donde no hemos podido documentar su presencia, los castillos de Quintana del Marco, Villanueva de Jamuz y Castrocalbón se relacionan con estos seres fabulosos, y a menudo, la información dada por los informantes se entremezcla con otros relatos sobre sus quehaceres, así, por ejemplo, las moras que habitaban el castillo de Quintana del Marco lavaban en un estanque próximo que bien se podía tratar de un resto del foso defensivo, hoy ya desaparecido. Esta leyenda fue recogida en el mismo pueblo a Maximina Falagán Gutiérrez:

Decían que la huerta esa, la de Agustinón, ves que tiene un cacho así más bajo, donde está la casa esa. Pues decían que esa era una laguna donde lavaban las moras. Yo le oí contar eh. Ese trozo era de agua, era donde lavaban las moras, porque por eso está mucho más bajo que lo otro. Lo oí contar, que aquí había mucha morería.

Pocos kilómetros más arriba del Jamuz llegamos a Villanueva, la antigua capital de Valdejamuz, donde los Quiñones levantaron uno de los castillos más completos que se han conservado en la provincia. Allí, los moros están asociados al castillo, como nos lo relata Inés Fernández Cuadrado:

Castillo de Quintana del Marco

Los moros estuvieron en el castillo, sí. Decía mi madre que se le había quedao un morín. Pero, había uno moro, que yo lo vi, yo era pequeña, pero era un señor fuerte y negro y andaba por allí, yo era pequeña, porque si lo veías escapabas porque le tenías miedo, pero no, no, no marcharon luego, según contaba mi madre, no marcharon luego.

Por último, en Castrocalbón, están asociados al palacio, del cual se conserva únicamente un fragmento de muro y un arco apuntado de grandes dimensiones. Allí a los moros también se les relaciona con la ermita de la Virgen del Castro, muy cercana a los restos del palacio. La leyenda nos la relata, en San Félix de la Valdería, Francisca Balboa Alonso:

Yo os diré que en el palacio aquel de Castrocalbón vivieron los moros. Allí vivieron los moros y dicen, esto es un dicho, que será verdad, o no lo será, pero yo siempre he oído a mis antepasaos, a mis abuelas, a mis abuelas se lo dirían las de ellas, a mis tías, que está enterrada, en la ermita, el rey moro y la reina mora. Dentro de la ermita, nunca nadie ha visto, pero eso es, si es verdad o si es mentira, pero que vivieron los moros sí.

La misma informante recordó también la antigua historia que relaciona a los moros con los túneles subterráneos para ir a por agua, en este caso en tiempo de guerra:

Y tenían, el palacio, bueno pues donde está el arco, que ahora lo restauraron muy bien restaurao, y el paredón que le llamamos, que es un trozo allí, un paredón de tapia, que yo toda mi vida la he visto así, desde niña. Pues ahí es donde tenían la vivienda, eso era la vivienda, eh, y desde ahí yo creo que decían que de

Ermita de Castrocalbón

aquella, que estaba el pueblo aquí pa La chana, que ahí estaba el pueblo, y ellos que bajaban a por agua por un subterráneo que tenían, allí luego para abajo son bodegas y está la iglesia, pues por detrás de la iglesia había un estanque de agua, que ahora lo taparon con la concentración, porque le tocó ahí a un señor la finca, pero ahí había un estanque de agua, y dice que bajaban lo moros, o los que bajaron, los criaos, desde el palacio, por un subterráneo, por abajo, a por agua, cuando estaban en guerra. No sé con quién pelearían, lo que sí sé es que los echaron de ahí, destruyeron todo, a bombazos y a lo que fuera de aquella.

En Genestacio de la Vega, también es conocida la historia de la Cueva de la Mora, situada en el monte entre dicha localidad y La Nora del Río. Recogida a Luisa Rubio y Guadalupe Posado:

Y abajo, donde empieza el camino de la Ruta de la Plata, que es donde empieza, para el pueblo, allí hay una cueva que le llamaban la Cueva de la mora, que era una mujer que vivió sola, que a lo mejor la pobre no era mora, era una cristiana que se quedó solica allí, en los tiempos aquellos y vivió allí. La cueva ahora está destrozada, pero que hay algo ahí sí, se ve material blanquecino. (¿Y decían que la veían?) A esa señora sí, la madre de mi tío y esos sí, sí, la vieron bajar […] bajar a lavar, a coger agua y a todo.

Las cuevas eran otro lugar de residencia habitual de estos seres y son muchas las que se relacionan con ellos en la provincia leonesa y otras vecinas como Zamora, donde en Alcubilla de Nogales se encuentra la Cueva los Moros, a la que se asocian también otras leyendas interesantes como la marca de su mano a la puerta y su conexión con la iglesia del pueblo de Villageriz de Vidriales, al otro lado de la sierra

de Carpurias, lugar de referencia para la zona, y del que, volviendo a un tema ya tratado anteriormente, siempre provenían las tormentas más dañinas. Allí nos informaron sobre su leyenda varios vecinos del pueblo, entre ellos Jorge González, Lucas Martínez, Francisco Álvarez y Virgilio Fernández:

Aquí le llaman a una la Cueva los Moros, antes había moros y la luna... Y tienen la mano ahí puesta a la entrada de la cueva, allí a la izquierda, según entrabas a la izquierda.

En realidad, no se sabe mucho de esa cueva. Yo me acuerdo de chaval entrar con una linterna y la linterna se quedaba sin luz.

Decían que llegaba hasta la iglesia de Villageriz, entrabas un poco, pero después ya no podías (…) había un momento que la oscuridad era tan fuerte que no alumbraba ya la linterna (…). Decían que había metido un gallo y había salido allí a la iglesia de Villageriz, lo decían, puede ser leyenda o no, no lo sé.

Esta conexión con la iglesia de Villageriz se verificó de manera legendaria con el gallo, que los vecinos de Alcubilla echaron para saber a dónde llegaba la cueva. En Villageriz, uno de los pueblos más bellos de este valle, como no podía ser de otra manera, también se conoce esta leyenda, Lorenzo Núñez (1945) añadió a ella un bellísimo matiz relacionado con el famoso gallo:

Aquí le llaman a una la cueva los moros, ahí en esa montaña que hay ahí arriba, que se entraba, decían pa allí en el alto una montaña que hay aquí y salían en la iglesia. Que una vez, pero eso no se si será verdad, que metieron una vez un gallo, un pollo de esos que cantaba y lo metieron por allí y cuando cantaba aquí en la iglesia, eso lo han contao to la vida, pero alomejor es historia. Eso del gallo se

Igleisa de Villageriz

ha contao to la vida (…). Y eso del gallo, no se si de los nacidos ninguno lo ha visto, pero decían eso, que habían metido un gallo y cuando estaban en misa, en la iglesia, el gallo cantaba.

Muy cerca de ambos pueblos, lindando con la Valdería leonesa, se encuentra el zamorano valle de Vidriales. Entre los muchos restos arqueológicos que allí se han hallado, se encuentran los del campamento romano de *Petavonium*, en las inmediaciones de Rosinos de Vidriales, Santibáñez de Vidriales Fuente Encalada y San Pedro de la Viña, campamento vinculado con la legio X Gémina. Este lugar, donde también existió un asentamiento poblacional de importantes dimensiones, es conocido en la tradición oral como «Ciudadeja» o «Ciudad de Sansueña», como así lo nombra Manuel Gómez Moreno, en la interesante descripción que hace del lugar para el catálogo monumental de la provincia de Zamora (47).

Encontramos una leyenda vinculada a esta ciudad y sus míticos pobladores en el cercano pueblo de San Félix de la Valdería, recogida de nuevo a nuestras informantes Francisca y Plácida:

Bancales de Sansueña

Hay muchos palacios de estos, porque ahí en Fuente Encalada está la ciudad de Sansueña, que también había ahí un palacio. Sansueña, mira, querían hacer los moros, y hicieron el caño por bajo de una sierra que hay pa allá y traían el agua desde Pinilla por la orilla la sierra y la querían llevar pa Sansueña. Sansueña está pa allá de Fuente Encalada, que es un teso allí, una Sierra allí. Si os dais cuanta va como a basales, no va así recta y la gente lo araba, porque decía que ahí salían unos garbanzos muy buenos.

Por el lao de San Pedro, en Sansueña, yo ví un sótano, allí, pero dice que nadie ha entrao adentro, está la boca hecha en la sierra, y ese montón de tierra y piedra,

pero ahí adentro nunca han entrao. Allí lo mismo, dicen que bajaban por agua al estanque de La viñona, dice que le llamaban La viñona.

Este caño de agua ya es mencionado por Gómez Moreno, quien lo denomina como «caño de los moros». En los pueblos cercanos, como San Pedro de la Viña o Villageriz de Vidriales, al teso al que nuestra informante da el nombre de «Sansueña», se conoce como El Castro, y también se vincula con residencia de estos míticos moros y escondrijo de cuantiosos tesoros. De nuevo aquí también tenemos ese pasadizo subterráneo, que es usado por los moros, al igual que el del palacio de Castrocalbón para bajar por agua.

Los moros guardan una estrecha relación con los tesoros y, especialmente, con el oro. En muchos pueblos se conoce la leyenda de la mora que recompensa a la mujer cristiana que amamanta a su hijo o *el tesoro perdido*, como también se le conoce, por su funesto final. Un ejemplo de esta historia lo encontramos en Castrocalbón, narrado por Francisca Balboa Alonso:

Le oí contar a mi tía esta historia, no se si será verdá o será mentira. Historias que se oyen contar. Que cuando estaban ahí los moros, que iba una señora pal Barrio y que la señora esa pues tenía ella un niño pequeñín, tenía leche en los pechos. Y que salió una morita y que le dijo a ver si no podía entrar a amamantar a un niño que estaba llorando, que la madre había nacido y que la madre no tenía leche -esto alomejor es un cuento-. Y que aquella señora que iba pa allá, que entró a amamantar a aquel niño, en el palacio. Y que la morita aquella que le vino en el mandil, con un mandil de carbón, de carbón. Y se lo echó a la otra señora cuando ya le dio el niño, puso la otra señora, porque de aquella todas las mujeres traían mandil, saya y mandil. De aquella como

Arco del palacio de Castrocalbón

trían todas las mujeres saya no se por qué y traían todas mandil. Y que ella puso el mandil y que cuando marchaba por allí arriba ¿y yo pa qué quiero el carbón? Pues tendría la casa llena de leña porque en Castrocalbón hay mucha encina, mucha leña, y que los tiró pa allí pa una viña. Y llevó en el bolso del mandil dos o tres carbones y dice que cuando llegó se puso ella a hacer lumbre en la cocina de humo, que antes era lo que existía, la cocina de humo, y que aquellos carbones ¡buó traigo aquí unos carbones! Que los echó pa la lumbre y que, al quemarse, que cuando vio que era oro. Alomejor esto es un cuento de leyenda, y que volvió por los carbones, que los había tirao allí, donde ella los tirara, en el camino, pero que ya habían desaparecido los carbones. Se conoce que la morita, estaba al acecho.

Como ya adelantábamos, el argumento de esta misma leyenda se conoce también en otros lugares. Si bien en Castrocalbón se asocia a una mujer de El barrio, uno de los siete núcleos de población que conformaron la localidad[4], en Villaferrueña, localidad zamorana próxima a León a los pies de la ya referida sierra de Carpurias, la benévola mora tenía su residencia en el castro de la localidad, esta es la versión que atentamente nos narraron en dicho pueblo:

Contaban una leyenda de una mora que había tenido un críu, y antes las mujeres pues le daban la teta de una mujer… cuando paría, pues decían que no le valía la leche o tal y vino al pueblo y llevaron una mujer a que le diera la teta al niño allí al Castro, donde estaban los moros, contao eso que yo no… Dice que cuando terminó de darle la teta, que se fue unos días y que dijo, la mora, dijo: Toma esto, tal. Bárbara me parece que se llamaba la mujer que fue a dar la teta, y que le había dao en el mandil unos trozos de carbón, un mandilao de carbón. Y dice que lo llevó en el mandil y no lo miró lo que era, más cuando viene poco a poco pol el camino dice que… pero esta mujer qué me dio a mí, si esto es carbón. Dice que empezó a coger un carbón y a tirarlos, tiró pa´lante, cogió otro, pal otro lao, un poco más alante pal otro lao, bueno… Dice que cuando llegó a casa, que dijo ¿a ver qué es?, de que vio lo que era, dijo: ¡Si lo tiré todo! Después un rato de que se dio cuenta, cuando va a buscar lo que había tirao, había venido la mora, detrás y se lo había cogido. Y era oro, eran trozos de oro.

Para los habitantes de Villaferrueña, su castro, una elevación de terreno que se localiza en las cercanías de la localidad, era poblado por estos personajes, los cuales vivían en una cueva allí existente. Además, apuntan también a que su castro es mucho más antiguo que el de Arrabalde, famoso por los importantes tesoros allí descubiertos durante el siglo XX.

Para finalizar, hemos querido reflejar otra leyenda, recogida en este caso en la localidad de Navianos de la Vega, a la cual Argelina Alija, quien nos informa de ella, pone de protagonistas a estos míticos seres. En ella se alude de nuevo a las grandes riquezas de las que eran dueños. Es posible aquí la confusión entre moros y franceses, cuyas leyendas veremos posteriormente, y que ocurre con frecuencia (Puerto 629). Dice así:

Mira, contaban que aquí en Navianos, aquí en Navianos, eh, en casa del tiu Gabinu, la casa del tiu Gabinu, la madre del que fuera esa casa, pues dio a luz y estaba en la cama y ellos pues irían a trabajar, y ellos pues fueron a trabajar, los hombres, los de casa, los hijos y eso. Y entonces, decían que si habían, andaban ellos por aquí y esas gentes, que si le habían entrao, una gente de esa. Y que le habían dao con ella donde estaba la cama y que decían, contaban, que igual… que con-

4 Los siete barrios es otro motivo legendario presente en multitud de localidad, lo encontramos incluso en la fundación de Roma con las siete colinas, como recoge Puerto (212).

taban. Uno de que decía: Mataila, mataila. Matarla, matarla decían. Y claro veían la criaturina ahí y otros decían: Dejaila, dejaila. Que las dejaran, vaya. Pero esos traían negocio, traían oro y en esto sintieron que había gente y que venía gente y eso, y si en un pozo o nosequé que tenían ahí que si lo habían tirao pal pozo la cosa que traían. También se oyó eso mucho.

Dejando de lado a los moros, encontramos a otros seres, otra etnia que, por donde pasaron, dejaron su huella y recuerdo, los franceses. En nuestra comarca aún quedan patentes las huellas de su llegada en el Puente de la Vizana, localizado en Alija del Infantado, y que vio como los últimos días de 1808 era volado su arco central por los ingleses, para evitar que las tropas francesas prosiguieran su camino.

Las leyendas sobre los franceses aparecen en Genestacio de la Vega, localidad que dista a siete kilómetros de Alija del Infantado. En esta localidad los franceses pasaron la nochevieja de 1808 (Riesco Chueca 46). Allí Ramona Merillas, recuerda oír entre su familia los siguientes relatos:

El pueblo no estaba aquí donde está ahora, el pueblo estaba ahí debajo de la cuesta, se llamaba, no recuerdo fíjate bien si era San Salvador si era El Salvador. Y cuando la época de los franceses vinieron, bueno venían por aquí. En el pueblo la gente toda se fue al monte, porque todo eso era monte, y en el pueblo solamente se quedó la abuela, o a bisabuela de mi madre o algo así porque estaba para dar a luz y tenía cuatro o cinco chiquillos y todos estaban allí. Y ella claro, había masado unos días antes porque esperaban en cualquier momento podía ponerse de parto. Y llegaron, entraron en casa y ella en la cama con los niños, allí. Y le cogieron todo el pan que había masado, se lo cogieron, entonces la abuela

Puente de la Vizana con carros engalanados el día de la romería

le dijo que le diera por favor una hogaza para los niños, pan para los niños, bueno… Se miraron y uno de ellos le tiró una hogaza y decía: Le fan le fan, los niños… Y ya se marchó, pero le dejó una hogaza de pan para el niño. Y a partir de ahí ya la gente se vino para aquí alrededor de la iglesia, que era pues el hospital que había.

Allá en las Penillas, de cuando los franceses, en una viña que tenía mi padre había dos piedras enormes, una puesta plana y la otra de canto, y decía mi padre que esas piedras era de la época de los franceses, porque desde allí, no se si aquí abajo estaban los ingleses o quien estaba, para el retroceso cuando les apedreaban, o con lo que ellos emplearan entonces, para que no sufrieran ellos nada, porque al lanzar iba para atrás, pegaba en la piedra y ya no pasaba nada. Y estuvo hasta la concentración, mi padre nunca la quitó.

En la misma localidad, Guadalupe Posado también recuerda en la tradición oral de su propia familia, una historia relacionada con los franceses y, de nuevo, con los niños:

Abuelo Santiago dice que un día que entraron en casa de su madre y le llevaron unas cuantas cosas, y que le dijo uno a otro, que entraron dos o tres franceses y que le dijo uno al otro, hablando del niño que era tiernín, recién nacido, dice: -Pues este no estaría nada mal pasado a la brasa.

El último grupo de personajes son los carlistas, de los que Puerto advierte la relación de semejanza que el pueblo hace entre ellos, los moros y los franceses, como foráneos, perturbadores del orden o poseedores de grandes riquezas (634). Será el segundo aspecto el tema de la única leyenda asociada con los carlistas que hemos encontrado en nuestras entrevistas, narrada ya como un recuerdo lejano por Cesáreo Vilorio Viejo:

Y los carlistas antes con los moros también estuvieron. Venía una mujer de vender una vaca de La Bañeza, y la cogieron esa gente, los carlistas. Y dice que… el agua no había (por donde cruzarla) y decían que tornar o matar. Y ella dijo: Pero bueno, me van a matar a mi estos. Y ella venía el río por donde os acabo de decir. Dice que la mujer dijo: Sí… Pues cogió cortante, arreó la vaca por la mita el río y con los rodaos que traían antiguamente, pues la vaca la arrastró, porque el rodao le hacía viento pa arriba. Se agarró al rabo de la vaca y pasó el río. Y lo dejó con los pantalones tendidos.

Pasando ya de las personas a los animales, nos detendremos en uno de ellos, temido y evitado frecuente por la población, se trata de la culebra. De la culebra es conocido su gusto por la leche, de la que se narran diversas historias entre la que hemos escogido la recogida en Quintana del Marco a Teodora que, a su vez, según nos explicó la oyó contar a una mujer de Alija del Infantado:

Me lo contó ella eh, ella era hija del molinero de San Esteban (…). Me dijo que su padre que tenía un molino, sabes, y tenían dos vacas, porque claro, como le sobraba siempre, no es que le sobraba es que lo cogían, lo cogían eso. Bueno pues dice que le parió una vaca, de las dos que tenían le parió una y estaba un jatín muy majo y tal y el jatín, en vez de engordar, no, no subía, y le decía a la mujer ¿Pero qué le pasa a este jato si no sube? ¿qué le pasa? Antes decían jato, sabes. Y dice: Yo qué sé. Si esta vaca siempre ha sido buena criadora y tal. Y dijo. Pues aquí hay algo que no cuadra, dijo: ¿Por qué será? Y así pensando y tal le dijo ella: Oye, como estamos aquí a las afueras y aquí hay praos y eso no será alguna culebra o algo, la que entra. Porque dijo el señor: Ah pues eso se sabe bien, se le echa harina desde la cuadra de la vaca hasta la entrada del molino. Y dice que así lo

hicieron y dijo el molinero, el padre: Hoy no me acuesto, hoy me quedo levantao. Pues dice que entró, dijo que era grande eh, entró por encima de la harina, y que tú no sabes cómo chupaba las tetas de la vaca. Dice que claro, después el jatín iba a mamar y no tenía.

Este sorprendente relato se repite una y otra vez en prácticamente todos los pueblos de la península, pues la creencia de que la culebra mama lecha de la teta de vacas, cerdas, cabras u otro ganado semejante está muy extendida (Fraile Gil 236), a pesar de las reiteradas negaciones de los estudiosos del mundo animal. Más sorprendente aún es el relato recogido en el pueblo zamorano de Villaferrueña, donde entre sus vecinos fue sonada esta historia:

Aquí hubo una mujer, verdad, aquí en este barrio, pa la parte de arriba del puente. Una mujer que tenía un niño lo ponía a la teta y el niño no aumentaba nada. Y el caso es que ella tenía leche y dice que se acostaba en la cama y no enteraba y entraba la culebra y le mamaba la leche y cuando iba el niño, si iba el niño a mamar le metía la cola en la boca al niño y la culebra le seguía dando a la teta. Y dice que tanto insistieron en que el niño no aumentaba, que no aumentaba, que algo tenía que pasar, y dice: Pues vamos a echar cernada en la entrada la puerta pa ver si pasaba alguna culebra. Justo, echaron cernada, al día siguiente vieron el rastro de la culebra por la cernada, y era una culebra que entraba a mamarle a la mujer.

Este motivo legendario tiene su parte más visual en las representaciones que desde antiguo se hicieron con la misma iconografía, si bien, el alimento a la tierra en el paganismo, dio lugar a la iconografía cristiana de la lujuria, en la que las culebras maman de los pechos de la mujer. Esta iconografía debió generar pavor entre las mujeres de una sociedad profundamente religiosa. Cercano a Villaferrueña, en Alija del

Localidad de Villaferrueña

Infantado, David Álvarez Cárcamo recogió a María Andrés de la Fuente y publicó en su libro: *La tradición oral leonesa: Antología sonora del romancero*, la composición titulada *Hija maldiciente que amamanta al diablo*, en el que su argumento describe esta horrible escena de la mujer a la que, en este caso por castigo divino, una serpiente succiona leche de sus pechos. Si bien en la leyenda sobre la que ahora tratamos este rasgo no existe o se ha perdido con el paso de las generaciones.

Finalizaremos esta pequeña compilación con las leyendas terroríficas. Todas aquellas que hemos podido compilar tratan del tema de las brujas, personaje asignado al mal en todos los motivos legendarios que hemos encontrado. Existía la creencia en su existencia en prácticamente todos los pueblos, aunque hoy en día ya no es así afortunadamente. Hoy sigue siendo un tema del que la mayoría de los informantes son reticentes a hablar, bien por miedo o por no creer en estos temas.

Comenzaremos estos pequeños relatos por los de su identificación, pues la tradición oral nos da las claves para saber quién podía ser bruja o no. En Quintana del Marco existía la siguiente creencia para identificar las brujas, tenida por cierta con el caso sucedido al sacristán del pueblo:

> *Porque antes había brujas ¿quien sabe las brujas que había? Hablaban que había brujas. Decían que si metías una peseta en la pila del agua bendita, hasta que no la sacabas no salía la que fuera bruja de allí. Y como había entonces un sacristán que dijo: -Tengo que saber quien es, quienes son y quienes no son. Y metió la… Hasta que no la sacó, que no salieron de la iglesia. Pero después que lo había pasao de mal, pero muy mal, muy mal, muy mal, porque no lo dejaban…*

De este interesante texto, recogido a Maximina Falagán Gutiérrez, existe otra variante en la misma localidad en la que cambia el elemento que impide a estas mujeres salir de la iglesia, en este otro caso dejando misal que utiliza el sacerdote abierto.

Según la creencia popular, las brujas pasan su poder al tiempo de su muerte, dando la mano a quien estiman oportuno, generalmente sus hijas, de ello también encontramos un relato en Quintana del Marco, recogido a la misma informante, y en el que se cita también la forma de evitar el paso de esos conocimientos:

> *Había quien, yo no supe quién era, que estaba mal y bueno, y se murió, que al tiempo de morirse que le dijo a la hija que le diera la mano. Y había bueno, antes cuando uno eso, pues se iba a lo mejor dos o tres mujeres y algún familiar con ellos, que no estuviera solo. Y la hija cogió la escoba y se la dio. Y agarró el rabo la escoba. Y le dijo: Vaya poca vergüenza que tiene, mira que te pide la mano tu madre y le das la escoba. Y le dijo: -Porque no quiero ser como ella. A mi ella no me pasa los poderes que ella tiene porque yo no le doy la mano.*

Sobre sus fechorías encontramos una interesante leyenda en la localidad de San Félix de la Valdería, narrada en este caso por Plácida:

> *Una vez, el bisabuelo mío era herrero, fue una señora a que le herrara las galochas, y él pues no pudo porque estaba haciendo un trabajo y dijo: Déjalas que de que termine te las llevo. Y marchó, aquella señora marchó. Cuando fue a tirar del fuelle que no le andaba, el fuelle. Cogió el machao y marchó y abrió la puerta y cuando lo vió entrar, le dijo: Oye vaya pa la fragua que ya le anda el fuelle. Eso se lo oí a mi abuelo, no sé si sería verdad si no sería. Y él llegó a casa, tiró del fuelle y andaba.*

Un último relato sobre las brujas lo encontramos en la localidad de Altobar de la Encomienda, en este caso relativo a la imposibilidad de ser vistas en la noche cuando van a hacer sus

fechorías. El informante en este caso es Cesáreo Vilorio:

> *Allá a deshoras de la noche decía que le picaban a la ventana, y un día y otro, y dijo: Esto no puede ser, bueno pues mira, el vecino de al lao, pal otro lao de la calle tenía el pajar, y dijo: -A ver si en la calle (la vemos) y le tiramos un tiro a ver. Y dice que subían pal pajar de ese señor y que oyeron dos golpes, pero no vieron a nadie. Y ya digo, contaban y afirmaban.*

Para evitar las malas acciones de las brujas existían unos papeles, conocidos como *escritos*, que eran comprados cada año en La Bañeza y debían ser bendecidos en la iglesia por el sacerdote, para lo que se llevaban a misa escondidos en los cestillos de ofrecer o debajo del mandil, pues la negativa del cura a bendecirlos era rotunda. Estos se colocaban en las cuadras y tenían validez para un año y con ellos se trataban de impedir los males del ganado, provocados según la creencia popular por las brujas. Eran usados, por ejemplo, si el animal se negaba a comer dando la espalda a la pesebrera, si aparecían adobes en las pilas, o para cualquier mal que padecieran.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Cárcamo, David. *Tradición oral leonesa. Antología sonora del romancero*. Cátedra de Estudios Leoneses (CELe) y Universidad de León, 2019. Impreso.

De la Vorágine, Santiago. *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza editorial, 2014. Impreso.

De las Heras Alija, Jose Luis. «Creencias en torno a la tormenta en el municipio de Quintana del Marco (León)». *Revista de Folklore*, n.º 466, Fundación Jiménez Díaz, 2020, pp. 67-70.

Fernández Núñez, Manuel F. *Folklore bañezano*. Madrid: Tip. De la revista de Archivos, Bibliotecas y Museos, 1914. Impreso.

Fraile Gil, Jose Manuel. *Música y tradición oral en el Rincón de la Sierra (Madrid) Vol. III Rimas, rezos y remedios*. Pamplona: Lamiñarra, 2021. Impreso.

Gómez Moreno, Manuel. *Catálogo monumental de España. Provincia de Zamora*. Madrid: Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes, 1927.

Puerto, José Luis. *Leyendas de tradición oral en la provincia de León*. Segovia: Ceyde comunicación gráfica, 2011. Impreso.

Riesco Chueca, Pascual. «Aguijábalos poderosa espuela: Testimonios de la retirada de John Moore (1808) entre Benavente y Astorga». En *Argutorio*, n.º 38, 2017, pp 44-51.

Rúa Aller, Francisco Javier, y Manuel Emilio Rubio Gago. *La piedra celeste: creencias populares leonesas*. León: Diputación Provincial de León, 2001. Impreso.

Rúa Aller, Francisco Javier, y Manuel Emilio Rubio Gago. *El León mágico*. León: Diputación provincial de León, 2019. Impreso.

El chiflo de Jaca y Yebra de Basa, un caso de instrumento modal

Ignacio Alfayé Soriano

Consideraciones previas

Con frecuencia, tendemos a valorar la maestría alcanzada en la fabricación de los instrumentos de música tradicionales en virtud de cómo éstos presentan una afinación lo más ajustada posible al sistema de 12 semitonos iguales por octava al que la sociedad occidental se ha acostumbrado en los últimos ciento cincuenta años, aproximadamente (Gann 1997). La mayor parte de los instrumentos de fabricación actual intentan, con mayor o menor éxito, adaptarse a este procedimiento de afinación, cuya implantación se ha producido tras convivir durante varios siglos con otros temperamentos y sistemas naturales de afinación. De esta manera, en las últimas décadas del siglo XX e inicios del XXI se ha producido un rápido abandono de la sonoridad propia y distintiva de los instrumentos asociados a la música tradicional, particularmente de los de viento, que por su construcción y estructura física poseen un mayor grado de estabilidad en sus características acústicas que la que pueden mostrar otros, como por ejemplo los de cuerda. Los instrumentos musicales con escalas fijas son en sí mismos sistemas de notación en los cuales los símbolos no están escritos sobre ningún soporte, sino que se materializan en los sonidos que produce el instrumento a través de las medidas existentes entre sus diversos componentes: agujeros de digitación, resonadores, biseles, diámetros interiores, etc. (Belaiev 1963).

La flauta de tres agujeros conocida bajo la denominación de *chiflo*, cuyo uso tradicional ha llegado hasta hoy restringido a las localidades altoaragonesas de Jaca y Yebra de Basa, en la provincia de Huesca, es un ejemplo perfecto para conocer un sistema musical de carácter modal, basado en la equidistancia entre sus agujeros de digitación como principio de afinación. No se trata de un caso único, por lo que abordaremos primero algunos otros ejemplos, tanto antiguos como actuales.

Debido a la necesidad de crear una base de léxico compartido que nos permita avanzar en nuestro artículo, dedicaremos ahora unas líneas a definir brevemente una serie de conceptos básicos:

–*Tono*: este concepto, debido a la polisemia del término español, viene en este caso mejor acotado por el término inglés *pitch*, que hace referencia clara a un sonido de altura definida, entendido éste como una onda de presión de carácter cíclico, por lo tanto, susceptible de ser medida. Toda expresión musical implica la elección de una serie de *tonos (pitches)* con los que construir el discurso melódico, por lo que el criterio utilizado se revela de vital importancia para entender el pensamiento que sienta la base de cualquier tradición musical.

–*Sistemas naturales de afinación (just intonation)*: una de las opciones preferidas a lo largo y ancho de la historia y de la geografía mundial es la selección de los *tonos (pitches)* del discurso musical entre la multitud de armónicos (*overtones*) que conforman las ondas de carácter periódico que hemos dado en llamar sonidos. Estas ondas complejas están formadas

por la suma de otras ondas más simples, cuyos ciclos son múltiplos enteros los unos de los otros. De esta manera se puede obtener, representado por el número 2, el sonido cuyo ciclo es exactamente la mitad de corto que otro representado por el número 1. Ese sonido es el que estamos acostumbrados a denominar como *octava*.

–*Temperamentos*: son todos aquellos sistemas de afinación en los cuales, como contraste a los sistemas llamados *naturales* o *justos*, que emplean números enteros para definir las relaciones (*ratios*) entre las frecuencias de los tonos que los componen, las expresan mediante números irracionales. De esta manera, se modifican uno o varios de los intervalos naturales definidos como armónicos que están contenidos dentro de la octava, con el fin de que todo el sistema así obtenido pueda ser reproducido (*transposición*) a partir de cualquier tono con la mínima variación posible perceptible en su sonoridad. De todos los temperamentos propuestos desde finales del siglo XV hasta ahora, el que ha terminado por imponerse universalmente es el de doce semitonos iguales (12ET en inglés) basado en la raíz duodécima de 2, operación que implica en sí misma la división de la octava en doce intervalos de igual magnitud que conocemos como semitonos. Esta existencia de un único intervalo vertebrador de todo el sistema permite, pese a tratarse de un intervalo inexistente en la composición física del sonido natural, la reproducción exacta de todo el conjunto de tonos a partir de cualquiera de ellos, lo cual ha facilitado que los diferentes instrumentos puedan participar en conjuntos instrumentales, a costa de una uniformización en la afinación de éstos que ha acarreado la pérdida de multitud de sonoridades diversas.

Entonces, ¿qué sentido tiene plantearnos la comprensión del sistema sonoro implícito en un antiguo instrumento como el chiflo, cuyo uso popular comenzó hace siglos, a través de su comparación con los instrumentos de teclado cultos modernamente afinados de acuerdo con el sistema 12ET? En nuestra opinión, debemos entender que las flautas de tres agujeros que han llegado hasta nosotros son el legado de una sonoridad que hemos abandonado, a pesar de lo cual nos sigue correspondiendo la obligación de conocerla, ya que nos pertenece por historia y tradición, y es necesario, para ello, adentrarse en las características propias que les fueron dadas conscientemente en el momento de su fabricación. Éstas venían determinadas por un contexto musical definido por la modalidad, que hoy es confrontado con nuestra tonalidad actual, pero que durante la mayor parte de la historia ha sido el único sistema musical conocido y utilizado, tanto para la música popular como para la de las élites sociales.

La modalidad: en busca de un sistema acústico de afinación

Los sistemas modales de cualquier época y lugar provienen de la implantación de determinados patrones melódicos que terminan por consolidarse y establecer en el oído de la comunidad humana que los reproduce una serie de relaciones interválicas reconocibles, que vienen determinadas por la relación de afinación que guardan entre ellos. Por eso un modo no es una escala o sucesión de notas en el sentido que estamos acostumbrados hoy en día, sino más bien un depósito de tonos (*pitches*) concretos cuya relación es muy compleja, basada en mecanismos que tienen que ver, entre otros factores, con la afinación, y que se asientan en las tradiciones instrumentales y/o vocales a través de su uso continuado en el tiempo. En un sistema modal existe un principio generador que determina la relación de afinación que los tonos (*pitches*) guardan entre ellos, y puede haber no sólo uno, sino varios grados importantes que generen movimiento melódico hacia sí en dife-

rentes regiones del modo. Al contrario que en un sistema tonal, la predominancia de una nota (*tónica*) de reposo respecto a la cual todas las demás son secundarias y hacia la que fluyen, no existe, y es la afinación exacta de cada una de las notas la que genera un movimiento melódico constante en torno a determinados grados del modo que ejercen una atracción hacia sí por su particular afinación (ver fig. 1).

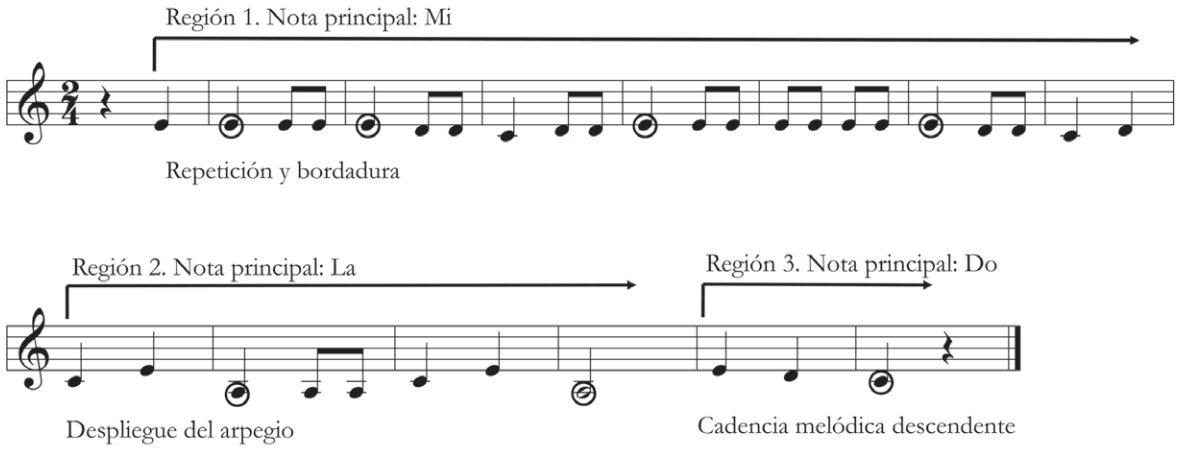


Fig. 1 Melodía conocida como La Cruz en el paloteao de Jaca. Se presentan sus tres regiones modales, en torno a tres notas o tonos principales, y el procedimiento musical utilizado en cada una de ellas

Es especialmente relevante, entonces, para entender un modo o sistema modal (grupo de modos relacionados entre sí) conocer cuál es el principio que genera las frecuencias de los sonidos que lo componen. El criterio que subyace tras este principio es habitualmente palpable en los instrumentos musicales con mayor facilidad que en la música vocal, y especialmente claro en los instrumentos de viento, como vamos a tener ocasión de comprobar en el caso del chiflo.

Habitualmente, para la representación gráfica de un modo se suele utilizar la ordenación de los sonidos que lo componen en el ámbito de una octava, a la manera de una escala, en lo que puede denominarse como especie o segmento modal. Es particularmente importante tener en cuenta que esta delimitación no representa el comportamiento real del modo, al contrario de lo que estamos acostumbrados con la tonalidad actual, sino que simplemente se trata de una sucesión de sonidos que ayudan a su representación gráfica, pero que en ningún caso establece una jerarquía entre ellos ni determina una dirección melódica.

En el chiflo, por tratarse de una flauta de armónicos, todos los sonidos que se pueden conseguir a lo largo de la tesitura completa del instrumento vienen marcados por las cuatro notas más graves producidas por el tubo sonoro completo y los tres agujeros de digitación. Como todas las flautas de la misma familia, explota el recurso consistente en obtener sucesivos sonidos armónicos a través del aumento progresivo de la presión del aire, con lo cual prácticamente sólo la habilidad del intérprete y la perfección técnica en la fabricación limitan las posibilidades musicales del instrumento. Por eso es especialmente relevante atender a la afinación de los cuatro sonidos generadores más graves, ya que son los primeros armónicos o fundamentales de una serie que desgranará sucesivamente, para cada agujero y en constante aumento de la presión ejercida en el soplo, en primer lugar la octava (armónico 2), luego la quinta por encima de esta octava (armónico 3), de nuevo otra

octava más (armónico 4) y, en un quinto impulso de aire, el segundo armónico de la primera octava obtenida, poniendo así a disposición del intérprete una escala de sonidos contiguos, o grados conjuntos, que dan al instrumento su sentido melódico. Pero conviene no olvidar que todos ellos son armónicos de los cuatro sonidos más graves y por lo tanto la afinación de éstos es la que debemos tratar con más atención si queremos entender cuál es el sistema acústico contenido en el chiflo, al que responden todos los sonidos que con él pueden lograrse, ya que guardan una relación estrictamente matemática con ellos, por tratarse precisamente de armónicos. Tenemos, por tanto, un sistema musical completo al alcance exactamente de una sola mano, pues es solamente ella la que va a ejecutar un instrumento con tan sólo tres agujeros de digitación, cuyo testimonio, a tenor de los hallazgos arqueológicos, nos consta con una antigüedad de al menos 35.000 años, en el caso del ejemplar hallado en la cueva de Hohle Fels, en el sur de Alemania. (Conard, Malina y Münzel 2009).

Este concepto del tetracordo como génesis y unidad vertebradora de un conjunto de tonos musicales se encontró ya en las tablillas cuneiformes de Babilonia (Dumbrill 2005), los vestigios de teoría musical más antiguos conocidos hasta hoy, y de allí pasaría probablemente a Grecia, donde la tradición pitagórica lo sublimaría en el concepto del *tetraktys* (Makeig 1981) y según algunos investigadores tiene mucho que ver con la capacidad cognitiva natural del ser humano, que habitualmente encuentra dificultad en seguir más de cuatro entes en movimiento (Drew y Vogel 2008). De esta manera, el intervalo de cuarta constituiría el marco perfecto para contener los intervalos de segunda y tercera, que generan respectivamente fricción y armonía. Éstos, frecuentemente presentan una afinación móvil, no estable, mientras que los tonos marginales permanecen estables. La equivalencia del intervalo de cuarta probablemente estuvo en uso desde mucho antes que la de octava (Yasser 1948). No en vano, las obras teóricas de la antigüedad greco-latina expresaron sus diferentes propuestas de afinación a través del tetracordo como unidad básica, hasta el punto que la obra que las sintetiza a todas, *Harmónica*, de Ptolomeo, contiene el relato de los tetracordos propuestos por sus antecesores.

El trabajo de Viktor Belaiev (1963) ha permitido comprobar cómo al menos en la tradición musical eurasiática el desarrollo de los modos pentatónicos se funda sobre un intervalo generador de cuarta, redoblado en los instrumentos de viento de dos y tres agujeros por medio del aumento en la presión del soplo. El estudio del investigador ruso se ha basado en el instrumento tártaro conocido como *kurai*, y en la misma línea presentamos ahora nuestro trabajo sobre el chiflo. En ambos casos estamos hablando de instrumentos de viento de afinación fija, en los que los diferentes agujeros de digitación se han practicado siguiendo el principio de la equidistancia, que él denomina temperamento métrico. Este procedimiento de afinación ya fue defendido en 1939 por Kathleen Schlesinger en su magna obra *The greek aulos*. La autora irlandesa propuso en aquel momento que el sistema teórico musical griego se había basado en la práctica del *aulos* griego, instrumento de viento que habría sido elaborado bajo el principio de la división de su cuerpo sonoro (tubo resonador + lengüeta) en partes iguales equidistantes entre sí. Su hipótesis es hoy desechada, y su obra menospreciada, pero es innegable que la constatación que hizo de un procedimiento, la isometría o equidistancia, es palpable no sólo en muchos de los ejemplares conservados de *auloi* antiguos, sino en multitud de instrumentos de viento tradicionales de todo el mundo (Southgate 1891) (Gastellu-Etchegorry 1992) (Lawergren 2000). También conviene recordar que según el lexicógrafo griego Pólux (ca. 170, citado en Schlesinger 1911), los primeros *auloi* no tendrían más que tres o cuatro agujeros, y fue Diodoro de Tebas el que aumentó el número de éstos.

Actualmente existe el convencimiento de que han sido los instrumentos de cuerda los que han servido como fuente de inspiración

para los experimentos que han originado los diferentes sistemas de afinación a lo largo de la historia, debido a que son innumerables las referencias literarias a la cuerda como cuerpo físico objeto de división sobre el que mostrar las ratios numéricas correspondientes a los intervalos contenidos dentro de la octava, pero si atendiéramos al estado de conservación de los instrumentos antiguos, tales como liras, cítaras o laúdes, nos sería realmente difícil llegar a ninguna conclusión sobre ellos, pues las antiguas cuerdas de tripa no han soportado el paso del tiempo. En cambio, son numerosos los ejemplos de instrumentos de viento, tanto del tipo flauta como de lengüeta, que han llegado hasta nosotros en un estado similar al del momento de su fabricación, y que han permitido comprobar cómo el principio que guió su elaboración ha permanecido intacto hasta nuestros días, perpetuándose en las flautas y oboes tradicionales de todas las regiones del mundo, sin distinción.

A esto queremos añadir un dato que induce, cuando menos, a pensar en la posibilidad de que haya sido la flauta, y no la lira o el laúd, la que haya servido como tutora a lo largo del proceso histórico de creación del sistema sonoro de afinación que ha llegado hasta nosotros: entre los hallazgos efectuados por Sir Leonard Woolley durante la década de 1920 en la antigua ciudad mesopotámica de Ur, además de los famosos tubos de plata mencionados en numerosos trabajos, se encuentra también una tablilla de arcilla con escritura cuneiforme conocida como *El texto de la afinación* (Dumbrill 2005). Este objeto, datado aproximadamente en el 1800 antes de Cristo, proporciona el método para afinar un instrumento de cuerda conocido como *sammû*. Entre las siete afinaciones propuestas, en tercer orden aparece una que recibe el nombre de *embubum*, término acadio utilizado para referirse a la flauta. Es sorprendente que sólo una de las siete afinaciones presente el nombre de un instrumento. Este importante detalle otorga verosimilitud a la hipótesis de que esa flauta podría haber servido de guía o modelo para la afinación del *sammû*. Con esta referencia queremos hacer simplemente hincapié en la relevancia histórica que han podido tener los instrumentos de viento para el establecimiento de la teoría de la afinación a lo largo de la historia, pues estamos ante objetos físicos que han podido, en muchos casos, permanecer inalterados en su constitución física a lo largo de milenios.

Equidistancia = modalidad

A continuación queremos dedicar unas líneas a subrayar el motivo por el que un principio tan simple como la equidistancia entre los agujeros de digitación de un instrumento de viento da lugar a complejos y variados sistemas de afinación caracterizados por la riqueza de las relaciones interválicas existentes entre las notas o tonos que éstos pueden producir. Este caleidoscopio musical donde lo importante es la afinación por encima de todo es lo que caracteriza a la modalidad, en contraste claro con la tonalidad a la que ahora estamos acostumbrados, en la que lo relevante es la estricta dependencia de todos los grados de una escala respecto a otro grado (*tónica*) que prevalece y al que tienden los demás. Es, pues, la modalidad, fundamentalmente, una cuestión de afinación, y ésta ha sido de suma importancia a lo largo de toda la historia para los teóricos de la música, como ha quedado manifiesto en sus obras escritas, de las que vamos a hacer también un somero repaso.

No debería sorprendernos la equidistancia de agujeros como característica común de los instrumentos de viento populares de todo el mundo, ni aun de muchos de uso culto, pues el principio de proporcionalidad es una característica universal en las diferentes artes decorativas de todos los pueblos. Pero lo que confiere a esta técnica una peculiaridad única en el terreno musical es el resultado sonoro obtenido al realizar los agujeros en el tubo resonador en distancias de igual medida, ya que fácilmente se puede caer en la tentación de pensar que estos agujeros colocados equidistantemente equivalen a un mismo intervalo que se repite paso tras paso, cuando en la realidad equidistancia no significa lo mismo en términos de espacio físico

que en términos musicales. Cada espacio existente entre agujero y agujero constituye una parte del total de la medida del cuerpo sonoro, en el caso de la flauta un tubo abierto. Como sabemos, en las tradiciones musicales antiguas, particularmente en la pitagórica, pero también previamente en otras bien documentadas, como la babilónica, en Mesopotamia, los intervalos musicales ya eran asociados a ratios, es decir, a relaciones entre números enteros que reflejan la proporción existente entre la frecuencia de vibración de dos tonos diferentes. En el caso de una flauta con agujeros equidistantes, la posición de cada uno de estos agujeros representa una parte constante del total de la longitud efectiva del instrumento, de manera que cada uno guarda su propia relación respecto al total. Por ejemplo, si la longitud total efectiva está dividida en 10 partes, el primer agujero guardará una ratio de 10/9 respecto al orificio de salida, el segundo 10/8, el tercero 10/7, y así sucesivamente. De la misma manera, el intervalo existente entre cada uno de ellos vendrá representado por 10/9 para el primer agujero levantado, 9/8 para el segundo, 8/7 para el tercero, etc., con lo cual resulta imposible que el intervalo musical existente entre cada agujero sea el mismo, puesto que cada ratio es diferente y contiene por lo tanto un intervalo distinto a todos los demás (ver fig. 2). Por eso es materialmente imposible que en un instrumento de agujeros equidistantes encontremos un patrón de intervalos regulares, sino más bien un compendio de intervalos absolutamente distintos unos de otros.

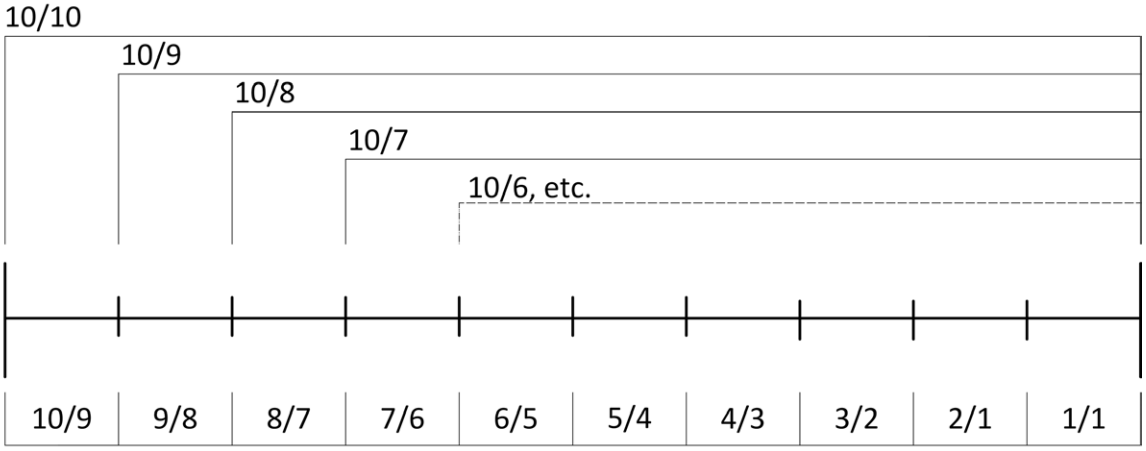


Fig. 2 Ejemplo de división de una longitud en partes equidistantes, diez en este caso

En cuanto a los precedentes históricos que nos puedan testimoniar el uso de la equidistancia como sistema de afinación, además de los hallazgos arqueológicos de instrumentos de viento del antiguo Egipto, Mesopotamia y Grecia, y de la pervivencia actual de su uso en culturas tradicionales de todo el mundo, incluida la occidental, constan también referencias en distintos tratados teóricos de música a lo largo y ancho del tiempo y el espacio. Un breve repaso a los más significativos nos llevaría a citar las siguientes obras:

–*Elementos armónicos* (ca. 300 a.C.), de Aristóxeno de Tarento, discípulo de Aristóteles, es el tratado musical más antiguo conservado de la antigüedad clásica griega y romana. En él, su autor defiende su método basado en la percepción auditiva del oyente para determinar la

consonancia de los intervalos musicales, a diferencia, según él mismo, de sus predecesores, los maestros harmonistas, que expresaban la afinación de los tonos de sus modos o *harmoniai* por medio de ratios numéricas. Además, arremete contra el uso que estos estudiosos hacían del *aulos* para fundamentar sobre él, sobre su estructura y medidas, todo el sistema de los antiguos modos. Teniendo en cuenta que los ejemplares conservados de *auloi* presentan en su gran mayoría agujeros de digitación equidistantes (Schlesinger 1939), podemos estar ante la primera constatación escrita de la equidistancia como principio ordenador de todo un sistema musical, que sería el que habría presidido la práctica musical griega de los tiempos de los pitagóricos, Platón y Aristóteles.

–Aproximadamente seis siglos más tarde, en torno al año 160 d.C., el célebre sabio Ptolomeo de Alejandría escribiría la obra *Harmónica*, que contiene un compendio de todos los tetracordos propuestos por sus antecesores en la materia, y donde también él propondría sus propias afinaciones. Entre éstas nos interesa particularmente una, el tetracordo *diatonon homalon*, que viene definido por las ratios 12/11 – 11/10 – 10/9, que marcan una división igual del cuerpo sonoro, sea cuerda o tubo, y un uso de intervalos cercanos a los ¾ de tono. Precisamente, estos intervalos, muy próximos a otros utilizados actualmente en la música clásica árabe (Hassan Touma 1996) se repiten en tetracordos reseñados por los teóricos islámicos Al-Farabi (ss. IX-X) y Avicena (ss. X-XI) (Chalmers 1993). El análisis de la afinación real del chiflo que presentamos más adelante nos ha permitido comprobar a través de este trabajo cómo una de estas divisiones, la representada por la ratio 10/9, constituye uno de los intervalos básicos del chiflo.

- En *De musica*, obra atribuída al Pseudo-Plutarco (s. II d.C.), su autor cita a otros sabios que le han antecedido y cuya lectura le ha servido como fuente de conocimiento musical. En el capítulo 23, se refiere a la consideración que Aristóteles (s. IV a.C.) tiene de la harmonía, y citándolo, dice que «la harmonía se manifiesta en relación con el número y la isometría». Esta cita ha resultado siempre confusa en su interpretación para muchos de los estudiosos de la música de la Grecia antigua, pero parece bastante lógica la opinión de Kathleen Schlesinger, que interpretó la referencia a la «…isometría» en relación con la igualdad en la distancia entre los agujeros del instrumento de viento conocido como *aulos*. Recordemos que para los harmonistas contemporáneos de Aristóteles, este instrumento servía de guía en el establecimiento de su teoría musical.

–Otra evidencia más la encontramos en el *Gran Libro de la Música* (*Kitab al-musiqa al-kabir*) de Al-Farabi (ss. IX-X d.C.), primer gran tratado organológico de la historia, que describe, entre otros muchos instrumentos musicales, el tambur de Bagdad, un instrumento de cuerda pulsada y mástil largo cuyos trastes estaban colocados siguiendo una división igual de la longitud de la cuerda en 40 partes.

–El Canon de Florencia. Se trata de uno de los tres cánones o divisiones del monocordio contenidas en un códice de finales del siglo XIII. En él se aplica a los grados que constituyen el llamado Sistema Perfecto Inmutable de los griegos, una secuencia modal basada en su división en 28 partes iguales, de manera que los intervalos entre los diferentes grados del sistema vienen determinados por las ratios entre números enteros de la mencionada secuencia.

–En su magna obra sobre música, *Syntagma Musicum*, Michael Praetorius incluyó una lámina con el dibujo de un monocordio, instrumento de una cuerda y puente móvil que se supone fue utilizado para calcular intervalos musicales por los teóricos de la antigüedad. Este dibujo, que aparece en el apéndice *Theatrum Instrumentorum* al volumen II de la obra principal, impreso en 1620, muestra la superficie de la tapa del instrumento marcada con 48 divisiones numeradas y de igual medida (ver fig. 3). Lamentablemente, ninguna explicación fue añadida por su autor con el fin de explicar el objeto de tal representación.

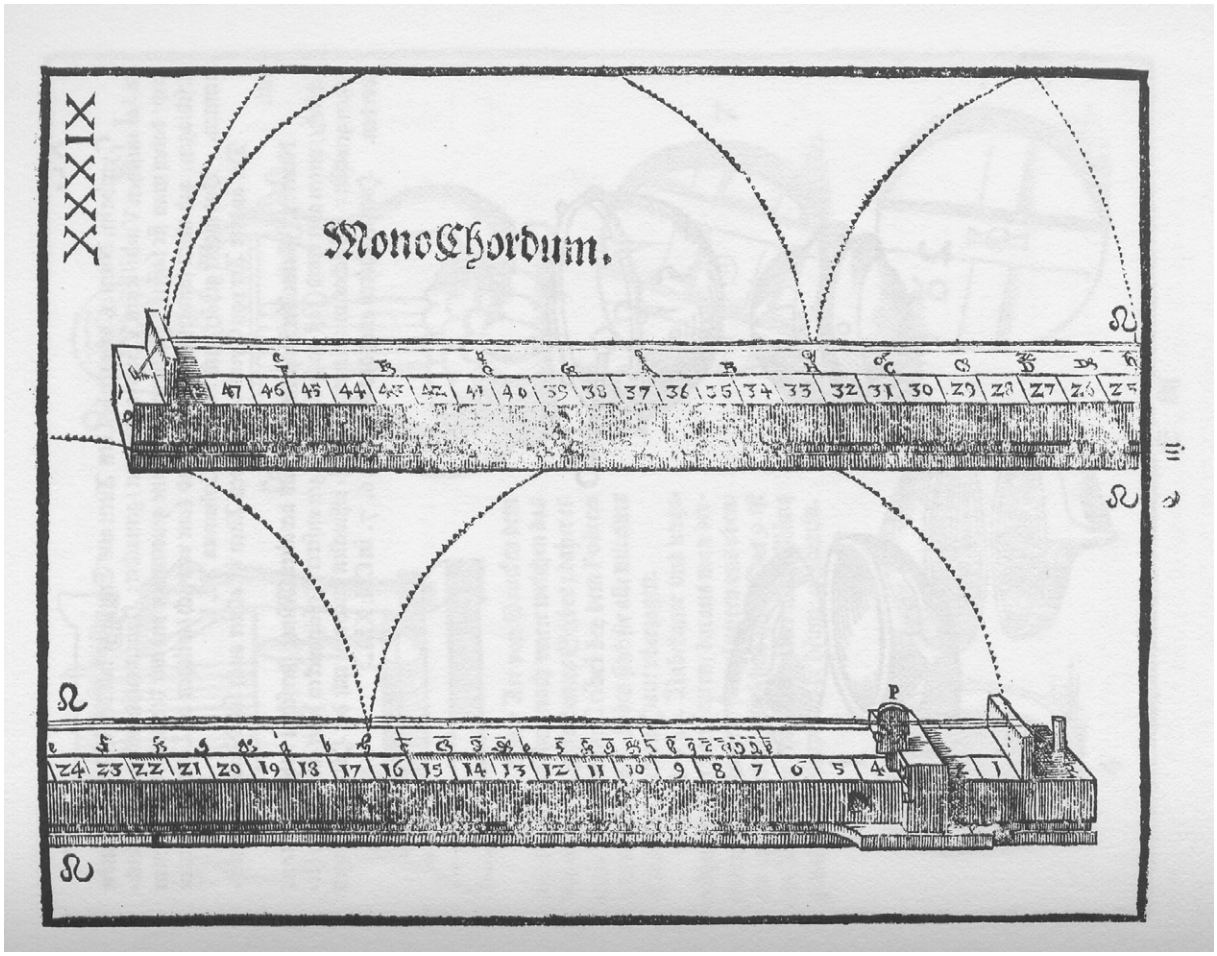


Fig. 3 Monocordio de Praetorius (Syntagma Musicum, 1620)

–De fecha más reciente, 1878, proviene la afirmación del musicólogo alemán Hugo Riemann acerca de la denominada teoría del *messel* en las músicas árabe y persa. En otro momento posterior, durante una conferencia leída en el Conservatorio de Hamburgo en 1882 volvió a ratificarse en su postulado de la existencia del *messel* como unidad básica de división de la cuerda en doce partes iguales que habría permitido a árabes y persas anticiparse en el tiempo a los europeos en el uso de consonancias como las terceras mayor y menor, entre otras (*La naturaleza de la armonía*, publicada en Gollin y Rehding, ed., 2011). Es útil recordar ahora el tetracordo ptolemaico *diatonon homalon*, basado en la misma división de la cuerda en

doce partes iguales, al que el sabio astrónomo atribuía una sonoridad extranjera y rústica. En él se encuentran intervalos como el determinado por la ratio 10/9, de vital importancia en el chiflo, como vamos a tener ocasión de comprobar más adelante.

Así, transitando este largo camino histórico, han llegado hasta nosotros las flautas de tres agujeros, entre las que se encuentra el chiflo altoaragonés, testimonio inalterado de antiguos sistemas de afinación cuyas notas vienen dadas por las medidas utilizadas para su fabricación. Este sistema fue definido por Victor Belaiev (1963) como *temperamento métrico*, en un ingenioso hallazgo lingüístico que le permitió definir así a los instrumentos musicales en los que las distancias lineales de igual magnitud contenidas entre sus agujeros de digitación o sus trastes se corresponden, como ya hemos aclarado previamente, con intervalos acústicos de magnitudes desiguales. Esta es la razón por la que los instrumentos de viento populares han mantenido, en diferentes lugares del planeta, características sonoras particulares que, por el contrario, otros instrumentos de cuerda o tecla han ido perdiendo progresivamente en favor de un temperamento igual que permitiera la transposición exacta de un modo a cualquier altura tonal. El mismo Belaiev explica cómo algunos de estos instrumentos de viento, como la *zurna*, presentan en su configuración una tercera neutra (en torno a un tono y tres cuartos) como resultado de la perforación de su segundo agujero de digitación a la mitad de la distancia entre el primero y el tercero, correspondiente a la cuarta justa. Estamos, exactamente, ante el mismo procedimiento seguido en el chiflo, como comprobaremos, y ante el hecho que determinó la instalación de una nueva digitación sobre el *ud* en el siglo VIII para obtener ese mismo intervalo de tercera coincidente con el de las flautas utilizadas por el pueblo. Una nueva posición para el dedo medio, denominado *wosta*, que recibió el nombre de *Wosta de Zalzal* en honor a Mansour Zalzal, el músico que instauró su uso con el objeto de obtener ese tercer grado intermedio entre la tercera mayor y la menor que pudiera permitirle tocar con los instrumentistas de viento (Schlesinger 1939).

Con el paso del tiempo, a la par que fueron transformándose las características morfológicas de las flautas, como el perfil de su perforación interior (Bolton s.f.) fueron modificándose también las técnicas interpretativas del instrumento, con el fin de adaptar su uso al nuevo sistema musical, la tonalidad, que se asentaría sobre la aplicación de diversos temperamentos ejercidos en la afinación de los instrumentos musicales al menos desde finales del siglo XV (Murray Barbour 2004). Ya Schlesinger (1939, 253-256) propuso la adaptación de la afinación con base modal a otra basada en la tonalidad como explicación para las digitaciones de horquilla presentadas para las flautas en los tratados musicales del siglo XVI de Sebastian Virdung (1511) y Martin Agricola (1528). La apuesta firme por la utilización de un temperamento con semitonos iguales sobre todos los instrumentos musicales, que aparece históricamente hacia 1530 (Bailhache 2001, 98), se materializa definitivamente en la obra fundamental que es la *Harmonie universelle* (1636-1637) de Marin Mersenne, primer tratado en el que se expone con detalle el procedimiento para lograr la división de la octava en doce semitonos de igual magnitud.

Las flautas de Jaca y Yebra de Basa

El instrumento objeto de este estudio puede representarse esquemáticamente como un tubo con perforación cilíndrica a lo largo de toda su extensión interna y abierto en sus dos extremos, tanto el más cercano al intérprete, correspondiente al bisel sobre el que proyecta su soplo de aire, como el más lejano, por el que sale la columna de aire cuando todos los agujeros de digitación están tapados[1]. Para que se

1 Sobre los principios físicos implicados en la producción del sonido en las flautas, ver WOLFE, Joe: *Music acoustics at UNSW*. https://newt.phys.unsw.edu.au/jw/fluteacoustics.html

produzca el sonido es necesaria una variación en la diferencia de presiones entre la corriente insuflada por el flautista y la atmósfera presente en el ambiente exterior. Esta se produce por la facilidad que ofrece el propio cuerpo del tubo para resonar a determinadas frecuencias, y se obtiene a partir de una función matemática senoidal cuya representación gráfica es igual a la que ofrece la corriente alterna en la energía eléctrica. Con todos los agujeros de digitación cerrados la menor diferencia de presiones la encontraremos en ambos extremos abiertos del tubo, denominándose estos puntos nodos de presión, mientras que, por el contrario, la primera resonancia, el antinodo, o punto de máxima diferencia de presión, se encuentra en el medio. Sin embargo, es de vital importancia para entender el funcionamiento acústico del instrumento tener en cuenta que los dos nodos de presión no se encuentran exactamente en los dos extremos de la flauta, sino que la columna de aire se extiende ligeramente más allá de ellos, por lo que es necesario realizar el cálculo matemático de esta corrección para determinar la longitud real o efectiva del tubo (ver fig. 4).

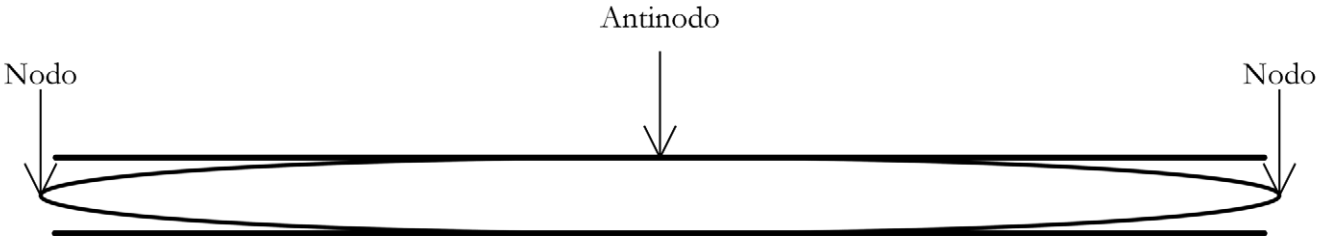


Fig. 4 Representación ideal de un tubo abierto y su onda estacionaria fundamental

La columna de aire en movimiento del interior del tubo se comporta como si se tratara de una sucesión de péndulos. De esta manera, al llegar a la salida experimenta una reflexión y retorna en sentido opuesto hacia la embocadura, completando un ciclo entero de ida y vuelta, o fase y contrafase. Esto explica que la longitud de la onda estacionaria sea exactamente el doble que la longitud efectiva del tubo, incluidas las correspondientes correcciones en sus dos extremos. Esto sucede así únicamente en los instrumentos que, como la flauta de tres agujeros, presentan una morfología basada en tubos abiertos en sus dos extremos. Conociendo la longitud de la onda sonora, podemos calcular la frecuencia, expresada en hercios, que debería proporcionar, en un escenario ideal, el instrumento, mediante una sencilla fórmula que divide la velocidad del sonido (en torno a 340-350 m/s, dependiendo de la temperatura del aire) (Brice y Hall s.f.) entre el doble de la longitud efectiva del tubo.

$$f = v / 2L$$

donde f = frecuencia (expresada en Hz)

v = velocidad del sonido

L = longitud efectiva del tubo

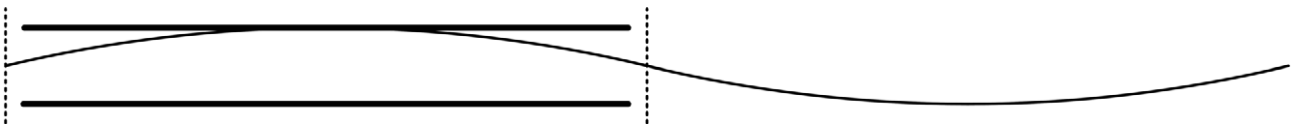


Fig. 5 Tubo abierto y longitud de onda completa correspondiente a la resonancia fundamental

La longitud efectiva del tubo se reduce a medida que se abren agujeros de digitación en la flauta, procedimiento éste que simula el efecto que tendría cortar el tubo con una sierra a la altura aproximada de cada agujero. Este hecho provoca que podamos aplicar la anterior fórmula a cada una de las frecuencias fundamentales de resonancia de la flauta desde el bisel hasta el primer agujero levantado. Grosso modo, así obtenemos la afinación que teóricamente deberá producir cada posición de digitación en el instrumento, aunque esto siempre será una aproximación, fiel pero teórica, ya que las ondas de frecuencia más alta tienden a prolongarse más lejos del primer agujero abierto.

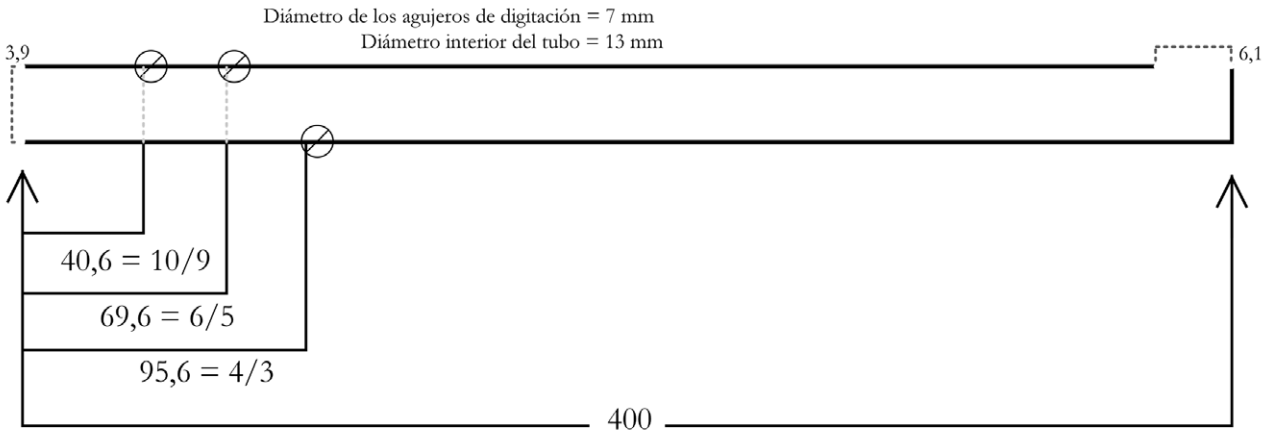


Fig. 6 Representación esquemática del chiflo (copia de Gancedo)

Así que, aplicando los cálculos necesarios podemos presentar las medidas de la columna de aire contenida en el chiflo y la relación entre éstas y los agujeros de digitación practicados sobre él (ver fig. 6). Para mostrarlas sobre el dibujo siguiente se ha tomado como referencia un ejemplar realizado por el artesano José María Gancedo, de Amurrio (Álava), basándose en el instrumento original utilizado por el músico jacetano Mariano Giménez Auséns (1878 – 1970), actualmente propiedad de otro particular[2]. Las medidas están todas expresadas en milímetros.

La corrección de longitud para la salida del tubo más lejana al intérprete se ha calculado en base a una fórmula que multiplica el radio de la perforación interior del tubo por 0,6 (Wolfe 2003). Para la corrección relativa al extremo abierto del bisel sobre el que proyecta su soplo el flautista se aplica esta fórmula: 2,3 x radio^2 / área del bisel^2 (Suits 1998). Por último, la más compleja corrección de longitud es la que atañe a los agujeros de digitación, en la que intervienen múltiples factores. Para calcularla seguimos la fórmula $L_{E(a)} = (e_a + d_a)(d_1/d_a)^2 - 0{,}45d_1$ propuesta por Nederveen (1969), donde $L_{E(a)}$ = longitud efectiva del tubo a la altura del agujero de digitación:

e_a = espesor de la pared de la flauta

d_a = diámetro del agujero de digitación

d_1 = diámetro interior del tubo a la altura del agujero

En el dibujo se muestra además la ratio o relación existente entre la longitud efectiva total de la columna sonora contenida en el tubo completo y la posición de cada uno de los agujeros de digitación, teniendo en cuenta igualmente para éstos la corrección de longitud co-

2 Sobre los músicos del dance de Jaca, ver Manuel Tomeo Turón y Guzmán Fernández Barrio, *Danza, montañés. Historia de los dances de Jaca* (Zaragoza: Pirineum Editorial, 2007), 233-249

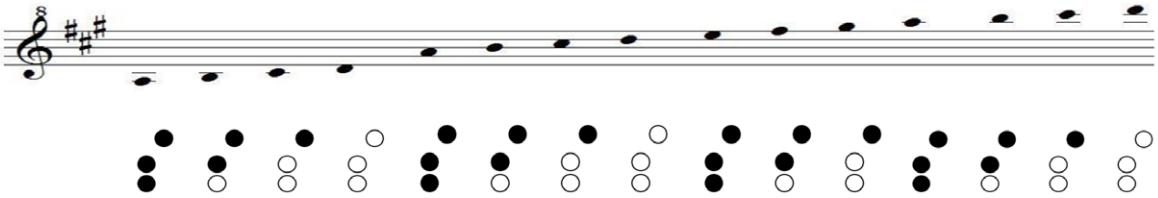
rrespondiente a cada uno de ellos, resultando 1/1 para los tres agujeros de digitación tapados, 10/9 para el más cercano al extremo de salida, 6/5 para el siguiente y 4/3 para el único agujero de digitación practicado en la cara posterior de la flauta. Esto nos permitirá contrastar la afinación teórica que el instrumento debería ofrecer atendiendo a dichas proporciones con la que mostramos en la siguiente tabla obtenida a partir de la observación de una grabación del instrumento en un analizador de espectro de frecuencias, y poder comprobar así las posibles discrepancias entre el marco teórico y la práctica instrumental. Además, este dato nos va a permitir también realizar un rastreo en los tratados históricos en busca de posibles antecedentes de la aplicación de estas mismas ratios en instrumentos antiguos.

Con el objeto de comprobar el grado de fiabilidad del instrumento se ha analizado la afinación proporcionada por dos instrumentos iguales fabricados por el mismo artesano en dos fechas diferentes, 1998 y 2016, cuyos resultados se muestran a continuación. En ambos casos el armónico primero o fundamental del chiflo con los tres agujeros de digitación cerrados se corresponde con la frecuencia de 415 Hz, por lo que optamos por considerar que ése fue el diapasón utilizado como referencia en el instrumento original. Eso nos permite mostrar la representación de las notas en el pentagrama utilizando la armadura de La Mayor, que nos facilita un entorno de lectura mucho más amigable que si optáramos por el diapasón actual de La =440 Hz, como suele hacerse en otros trabajos, resultando así la nota más grave un Sol#.

Mariano Giménez Auséns, ca. 1943. Fotografía: autor desconocido

CHIFLO

(Dos copias del original de Mariano Giménez Auséns, de Jaca)
Años de fabricación: 2016/1998 Fabricante: José María Gancedo (Amurrio)
Diapasón propuesto: A = 415 Hz
Longitud efectiva del instrumento: 400 mm. + corrección del extremo de salida[3] + corrección en la ventana del bisel[4] = 410 mm.



	ARMONICO 1	ARMONICO 1	ARMONICO 1	ARMONICO 1	ARMONICO 2	ARMONICO 2	ARMONICO 2	ARMONICO 2	ARMONICO 3	ARMONICO 3	ARMONICO 3	ARMONICO 4	ARMONICO 4	ARMONICO 4	ARMONICO 4
FRECUENCIA (Hz)	**415** 415	**458** 458	**500** 500	**547** 544	**830** 830	**905** 916	**1015** 1000	**1073** 1088	**1225** 1225	**1340** 1355	**1460** 1475	**1640** 1648	**1772** 1808	**1875** 1960	**2135** 2170
NOTA (12ET)	*A4* *A4*	*B4 -30* *B4 -30*	*C5 +21* *C5 +21*	*D5 -23* *D5 -33*	*A5* *A5*	*B5 -52* *B5 -30*	*C6 +47* *C6 +21*	*D6 -57* *D6 -33*	*E6 -27* *E6 -27*	*F6 +28* *F6 +47*	*G6 -24* *G6 -6*	*A6 -22* *A6 -14*	*Bb6 +12* *Bb6 +47*	*C7 -90* *C7 -14*	*D7 -66* *D7 -37*
Intervalo con la primera nota del tetracordo (cents)	**0** 0	**170** 170	**321** 321	**477** 467	**0** 0	**148** 170	**347** 321	**443** 467	**673** 673	**828** 847	**976** 994	**1178** 1186	**1312** 1347	**1410** 1486	**1634** 1663
RATIOS (Total/Agujero 0, 1, 2 y 3)	**1/1**	**10/9**	**6/5**	**4/3**											
Frecuencia de cada agujero según su ratio[5]	**415**	**461**	**498**	**553**											

[3] Corrección en la salida = radio interior x 0,6
[4] Corrección en el bisel = 2,3 x radio^2 / área del bisel^{0,5}
[5] Fórmula: frecuencia de la tónica / ratio de cada agujero

Entre los diversos elementos relacionados con la factura del instrumento que debemos tener en cuenta para valorar las características tímbricas del chiflo está, en primer lugar, su perforación o taladro interior. Este es completamente cilíndrico a lo largo de toda su longitud, en analogía con las flautas de época medieval, hecho que potencia sus primeros armónicos, frente a los superiores. El diseño de perfiles cónicos en el último tramo de la perforación interior de las flautas de pico comenzó a aplicarse en el Renacimiento con la intención de aumentar su registro agudo (Bolton s.f.) Además, su gran diámetro de 13 mm. favorece que el instrumento ofrezca su mejor y más amplia sonoridad en el registro grave en detrimento del agudo (Quillen s.f.), por lo que ambas características apoyan la idea de un instrumento pensado para la ejecución de melodías basadas en sus tetracordos más bajos, al contrario que otras flautas de tres agujeros de dimensiones y perforación menores que el chiflo.

En la segunda fila de la tabla se muestra la afinación de cada una de las posiciones de digitación sobre la flauta utilizando para ello el índice acústico internacional, que asigna a la nota La de la octava central del piano el subíndice 4. Además, para precisar la diferencia de afinación respecto a la escala temperada de doce semitonos iguales (12ET) se indica la desviación de cada nota respecto a ella, expresada en cents, teniendo en cuenta que un semitono en dicho sistema temperado equivale a 100 cents.

Para el tetracordo más grave, que representa la fundamental o primer armónico de cada una de las cuatro posibles digitaciones en el chiflo, la tabla proporciona también la ratio o relación de longitud entre la columna sonora efectiva del tubo completo, es decir, la que corresponde a la medida física del instrumento con la adición de las correcciones que corresponden a cada extremo, y la columna de aire relativa a los tres agujeros de digitación, en cuyo caso se añade

al emplazamiento físico de cada uno de ellos la corrección correspondiente de acuerdo a la fórmula de Nederveen. De esta manera podemos, en primer lugar, realizar un sencillo cálculo que consiste en dividir la frecuencia de la fundamental (415 Hz) entre la ratio de cada agujero para obtener así la frecuencia teórica que debería proporcionar el instrumento con cada una de estas digitaciones, y comprobar, en segundo lugar, en qué medida se ajusta aquella a la afinación real obtenida del analizador de espectro tras la grabación sonora de la interpretación del instrumento. La variación observada entre ambas es mínima, siendo ligeramente apreciable en el caso del agujero anterior del chiflo, el correspondiente a la nota más aguda del tetracordo, lo cual permite tomar dichas ratios como referencia de afinación del tetracordo que da origen a la escala de sonidos de esta flauta. En orden del grave al agudo, son éstas:

1/1 10/9 6/5 4/3

A simple vista, el rasgo más llamativo de los sonidos segundo, tercero y cuarto es que en los tres casos se trata de ratios superparticulares o epimóricas, es decir, se crean entre dos números enteros consecutivos. Este hecho, aparentemente irrelevante, tiene, por el contrario, una gran importancia si lo analizamos en su contexto histórico. Los teóricos musicales de la Grecia y Roma clásicas pusieron un gran énfasis en el uso de estas ratios superparticulares, como únicas consonancias sucesivas aceptables. Ptolomeo, compilador de todos sus antecesores en el siglo II d.C., hizo un gran uso de ellas también en los tetracordos que él mismo propuso. Así, por ejemplo, en el *diatonon homalon* (12/11, 11/10, 10/9), basado en la división de la cuerda en partes iguales, y cuya sonoridad él mismo definió como extranjera y rústica. Como señala Chalmers (1993), existe una cierta justificación empírica en esta consideración de las ratios superparticulares como consonancias deseables, basada al menos en dos motivos: por un lado, el tamaño del intervalo creado, y por otro la magnitud de los números enteros que la componen.

Conclusiones

El análisis de la afinación del chiflo nos ofrece unos resultados reveladores. Por un lado, indica que el instrumento no es el resultado de una factura técnica arbitraria ni fortuita. Los dos sonidos o tonos contenidos en el espacio enmarcado por el intervalo de cuarta justa han sido de uso frecuente en numerosos sistemas de afinación a lo largo de la historia y en diferentes contextos culturales. El tono definido por la ratio 6/5 es la tercera menor elegida para la mayor parte de los sistemas de afinación naturales, presente en la literatura teórica musical desde las primeras fuentes escritas. Corresponde al intervalo que escuchamos entre los armónicos quinto y sexto de cualquier sonido. Por estar precisamente entre los primeros armónicos de una onda estacionaria ha sido siempre de especial predilección entre todos los músicos que han abordado de una u otra manera la materia. Por su parte, la segunda mayor definida por la ratio 10/9 goza de amplia tradición entre los sistemas musicales de Oriente Medio, y como hemos visto antes se encuentra presente en la literatura específica ya desde la obra de Ptolomeo, Al-Farabi o Riemann.

Por otro lado, el hecho de estar ante un instrumento cuya afinación propia tiene su reflejo en una tradición musical y cultural extensa, como decimos más arriba, aunque por desgracia casi extinta, lo coloca en un terreno cultural lejano a nuestra música tonal actual. Su afinación, claramente alejada de aquella, lo sitúa automáticamente en la modalidad, en la que la entonación de cada nota es plenamente definitoria del carácter sonoro y del *ethos* de la música para cuya interpretación ha sido creado el instrumento. Por eso un instrumento musical es inseparable de su afinación, porque, como dijo John Blacking (2006, 63), la música es «sonido humanamente organizado». La afinación original del instrumento es fundamental porque lo enlaza directamente con el contexto cultural en el que ha sido creado, y más específicamente el musical, en este caso un sistema modal.

Finalmente, como afirmaron antes Schlesinger para el *aulos* griego y Belaiev para las tradiciones instrumentales euroasiáticas, esta modalidad viene determinada, también para el chiflo, en la utilización de la equidistancia o isometría para el posicionamiento de los agujeros de digitación, práctica de uso recurrente en las artes populares, no sólo en la música, sino también, por ejemplo, en las artes decorativas. La utilización de la equidistancia y la simetría en la fabricación de un instrumento musical, a menudo relacionadas con la aplicación de medidas antropométricas, como en el caso de las flautas nativas norteamericanas (Goss 2019), sirve, en el caso paradigmático del chiflo, como muestra de un procedimiento musical que se repite en muchos otros instrumentos de viento populares de una amplia variedad de culturas de nuestro planeta.

BIBLIOGRAFÍA

Bailhache, Patrice. *Une histoire de l'acoustique musicale.* París: CNRS Éditions, 2001.

Belaiev, Victor. «The Formation of Folk Modal Systems». *Journal of the International Folk Music Council* 15 (1963): 4-9. doi: 10.2307/836227

Blacking, John. *¿Hay música en el hombre?* Madrid: Alianza Editorial, 2006.

Bolton, Philippe. *Philippe Bolton, Recorder Maker: The evolution of the recorder's bore.* http://www.flute-a-bec.com/evolutionpercegb.html

Brice, Tim, y Todd Hall. *National Weather Service.* https://www.weather.gov/epz/wxcalc_speedofsound

Chalmers, John H. *Divisions of the Tetrachord: A Prolegomenon to the Construction of Musical Scales.* Hanover: Frog Peak Music, 1993.

Conard, Nicholas J., Maria Malina, y Susanne C. Münzel. «New flutes document the earliest musical tradition in southwestern Germany». *Nature*, n° 460 (2009): 737-740. doi:10.1038/nature08169

Drew, Trafton, y Edward K. Vogel. «Neural measures of individual differences in selecting and tracking multiple moving objects». *JNeurosci, The Journal of Neuroscience* XXVIII, n° 16 (Abril 2008): 4183-4191. doi: 10.1038/nature08169

Dumbrill, Richard J. *The Archaeomusicology of the Ancient Near East.* Victoria, B.C.: Trafford Publishing, 2005.

Gann, Kyle. *An introduction to historical tunings.* 1997. https://www.kylegann.com/histune.html

Gastellu-Etchegorry, Marcel. «Réflexions sur l'origine et la transformation de la flûte à trois trous». *Pastel* (Conservatoire Occitan), n° 14 (Octubre - Noviembre - Diciembre 1992): 28-32.

Gollin, Edward, y Alexander Rehding, (ed.) *The Oxford Handbook of Neo-Riemannian Music Theories.* Nueva York: Oxford University Press, 2011.

Goss, Clint. *Finger Hole Placement.* 22 de Noviembre de 2019. http://flutopedia.com/hole_placement.htm

Hassan Touma, Habib. *La musique arabe.* París: Éditions Buchet/Chastel, 1996.

Lawergren, Bo. «Extant Silver Pipes from Ur, 2450 BC». Editado por I. Laufs, and R. Eichmann E. Hickmann. *Studien zur Musik Archäologie* II : Musikarchäologie früher Metallzeiten der Welt (2000): 121-132. http://www.hunter.cuny.edu/physics/faculty/lawergren/repository/files/Silver%20Pipes%20from%20Ur%20-Lawergren.pdf

Makeig, Scott. «Means, Meaning and Music: Pythagoras, Archytas and Plato». *ex tempore, A Journal of Compositional and Theoretical Research in Music* I (1981). http://www.ex-tempore.org/means/means.htm

Mersenne, Marin. *Harmonie universelle, contenant la théorie et la pratique de la musique.* París: Sébastien Cramoisy y Pierre Ballard, 1636-1637. https://imslp.org/wiki/Harmonie_universelle_(Mersenne,_Marin)

Murray Barbour, James. *Tuning and temperament: a historical survey.* Mineola, NY: Dover Publications, Inc, 2004.

Nederveen, Cornelis J. *Acoustical Aspects of Woodwind Instruments.* Amsterdam: Frits Knuf, 1969.

Nikolsky, Aleksey. «Evolution of Tonal Organization in Music Optimizes Neural Mechanisms in Symbolic Encoding of Perceptual Reality. Part-2: Ancient to Seventeenth Century». *Frontiers in Psychology* VII (2016): 211. doi: 10.3389/fpsyg.2016.00211

Quillen, Alice C. «Flute Physics». http://astro.pas.rochester.edu/~aquillen/phy103/Lectures/I_Flute.pdf

Schlesinger, Kathleen. *1911 Encyclopædia Britannica/Aulos.* Wikisource. 24 de Octubre de 2016. https://en.wikisource.org/w/index.php?title=1911_Encyclop%C3%A6dia_Britannica/Aulos&oldid=6486674

—. *The greek aulos.* Londres: Methuen, 1939.

Schlesinger, Kathleen. «The influence of wind instruments on the musical systems of the world». *The Royal College of Music Magazine* XII, n° 2 y 3 (1916): 52-58 y 80-87.

Southgate, Thomas Lea. «On a pair of ancient egyptian double-flutes». *Proceedings of the Musical Association for the Investigation and Discussion of Subjects Connected with the Art and Science of Music, Seventeenth Session.* Londres: Novello, Ewer & Co., 1891. 13-33. https://www.flutopedia.com/refs/Southgate_1891_EgyptianDoubleFlutes_FP.pdf

Suits, Bryan H. «Flute Finger Hole Locations». *Physics of Music - Notes.* 1998. https://pages.mtu.edu/~suits/fingers.html

Tomeo Turón, Manuel, y Guzmán Fernández Barrio. *Danza, montañés. Historia de los dances de Jaca.* Zaragoza: Pirineum Editorial, 2007.

Wolfe, Joe. «Acoustic compliance, inertance and impedance». *Physclips. A multi level, multi-media resource.* https://www.animations.physics.unsw.edu.au/jw/compliance-inertance-impedance.htm#ref

—. «Acoustics FAQ.» *Music Acoustics.* 2003. http://newt.phys.unsw.edu.au/jw/musFAQ.html#end

Yasser, Joseph. «The highway and the byways of tonal evolution». *Bulletin of the American Musicological Society* XI (1948): 11-14. doi: 10.2307/829259

Sexismo[1] y violencia de género en las canciones populares: estudio de varios casos paradigmáticos

Fernando Cid Lucas

Introducción

En el presente artículo se recoge y analiza una pequeña muestra de canciones populares, varias de ellas infantiles, sacadas de diferentes folclores y tradiciones (de entre las muchas que existen a lo largo y ancho del mundo y que nos sería imposible trasladar y comentar ahora). En todas ellas se detecta un evidente sexismo, que, como se ha definido, es: « (…) la expresión más negativa y violenta del esquema cultural de género[2]», llegando en algunos casos a retratar la violencia de género (explícita o disimulada entre melodías que fácilmente hemos memorizado y cantado durante nuestra infancia).

Comenzaremos este breve artículo con la elocuente cita del profesor José Manuel Rivas Otero: «La música popular tiene potencial emancipador ya que, aunque contribuye a definir, difundir y afirmar estereotipos también puede ayudar a deconstruirlos»[3]; frase con la que nosotros concordamos plenamente. En efecto, no cabe duda de que las canciones tradicionales han contribuido, en buena parte, a definir, difundir y afirmar el papel de la mujer en la sociedad, y también a dar una determinada imagen de ella[4]. Así, a lo largo de estas páginas, estudiaremos tan solo una porción minúscula de estas composiciones populares que han llegado hasta nosotros[5], en las que a la mujer se la vilipendia, maltrata y en donde se ejerce la violencia sobre ella.

Muy próximos a las canciones populares están los refranes, los dichos, los pareados... vienen a colación porque muchos de ellos han dejado en mal lugar a la mujer en más de una ocasión. Así, tras un sencillo conteo, es fácil encontrar en libros de refranes o adagios lindezas como: «No compres casa sin esquina, ni mujer que no sepa cocina», «Busca mujer que sepa guisar y coser, y si bien lo quieres pasar, que más que coser, sepa guisar», o «Tres eran tres las hijas de Elena, tres eran tres y ninguna era buena». Huelga decir que sin razones o argumentos hemos normalizado en nuestro lenguaje lo que no debió normalizarse jamás.

Pero también con la fuerza de lo popular se pueden desbancar estos mensajes desconsiderados, con ella se pueden contrarrestar los

1 Empleamos este vocablo conscientes de la definición que para él nos da el DRAE: «1. m. Discriminación de las personas por razón de sexo.» Disponible en: https://dle.rae.es/sexismo (última consulta: 26/08/2021).

2 En: SCALA, Jorge, *Género y derechos humanos*, San José de Costa Rica, Promesa Ediciones, 2001, p. 19.

3 En: RIVAS OTERO, José Manuel, «Discurso y tensión en la música popular. Un análisis crítico y de género de las canciones de Diómedes Díaz», disponible en: https://recyt.fecyt.es/index.php/encrucijadas/article/view/79019 (última consulta: 24/06/2021).

4 Léase, por ejemplo, lo recogido en: WOOD, Elizabeth, «Women in Music», *Signs*, vol. 6, nº 2, 1980, pp. 283-297.

5 Véase, por ejemplo, el excelente trabajo de: BENAVENTE VELIZ, Santos Cesario, «La cultura popular: la música como identidad colectiva», *Diálogo Andino. Revista de Historia, Geografía y Cultura Andina*, nº 29, 2007, pp. 29-46.

errores del pasado. Se puede trabajar con una nueva oralidad que apueste por la igualad, por el respeto, que nos permita superar aquello que hicimos mal otrora. Sin embargo, no es nuestra intención borrarlo, es más, es necesario saber de dónde venimos para poder elegir con certeza hacia dónde queremos ir. Por todo esto, pensamos que este texto puede ser una pequeña piedra a la que puedan seguir otras muchas más en una larga hilera de un muro que sirva para frenar cualquier intento de violencia o agresión, que se podría continuar en numerosas ocasiones con otros artículos, libros, tesis doctorales...

La mujer y el hogar... La mujer prisionera del hogar

En el sucinto grupo de canciones que leeremos y comentaremos a continuación constataremos que la sociedad ha afirmado el estereotipo de la mujer ama de casa, y también el de la mala mujer, que es aquella que no cuida de su hogar, de su marido o de sus hijos. Vamos, pues, a localizar dicha definición en apenas unos pocos ejemplos sacados todos, como decía, de la musical popular.

En efecto, en la tradición musical universal la mujer ha sufrido maltrato muchas veces, las canciones populares han tratado mal a la mujer y también es cierto que todos alguna vez hemos cantado de forma mecánica algunas de estas canciones en nuestra infancia sin caer en la cuenta de lo que decíamos. Creo que todos hemos pensado que las canciones populares eran algo inocente, que no podrían causar daño a nadie, pero, parados a reflexionar, no dejan de ser un mensaje que se repite una y otra vez durante una etapa tan trascendental para nosotros como es la infancia. Y es más, con el paso de los años, ya adultos, nosotros mismos las hemos enseñado a los más pequeños, y ni siquiera podemos decir que se trata de un mensaje escondido, puesto que el contenido salta a la vista, lo hemos verbalizado una y mil veces en nuestros juegos, en nuestros dichos, ha estado y está presente en nuestra forma de hablar, etc.

Si recurrimos a los archivos, bibliotecas, registros sonoros, etc., constataremos que son muchas las canciones en las que la mujer aparece dentro del hogar o ligada a las tareas del hogar, casi recluida o encadenada por medio de sus quehaceres. Debido a esto, la mujer no tiene espacio para realizar nada más. Su mundo comienza y termina allí y esto la imposibilita para llevar a cabo otras actividades. Añadamos que en las canciones tradicionales (como en los cuentos populares[6]) los roles están muy definidos según el sexo: la casa es el territorio de la mujer, mientras que el varón está en el campo, en el bosque o en la guerra... trabajando siempre fuera del hogar.

Vamos a comenzar nuestros ejemplos con una canción que todos los niños de mi generación hemos cantado pegados al televisor acompañando a los entrañables *Payasos de la tele*: Gabi, Miliki, Fofó y Fofito, me refiero a *Los días de la semana*, que en mi casa se conocía como la canción del *Así lavaba, así, así...* Aunque creo que no hace falta que traslade la letra completa, algunas de las estrofas de dicha canción dicen:

Lunes antes de almorzar,
una niña fue a jugar,
pero no pudo jugar
porque tenia que lavar.

Así lavaba así, así,
así lavaba así, así,
así lavaba así, así.
Así lavaba que yo la vi.

Martes antes de almorzar,
una niña fue a jugar,
pero no pudo jugar
porque tenia que planchar.

Asi planchaba así, así,
así planchaba así, así,

6 Léase, para profundizar en este argumento: DE HARO FERNÁNDEZ, Ana María, «La consolidación de los roles de género a través de los cuentos infantiles». Texto disponible en: https://core.ac.uk/download/pdf/51396028.pdf (última consulta: 23/09/2021).

así planchaba así, así,
así planchaba que yo la vi[7]*. [etc.]*

Una canción, por cierto, que en los últimos años no ha dejado de ser polémica y que algunos colectivos han pedido que se retire del repertorio de los grupos musicales infantiles[8]. Aunque se ha culpabilizado a Miliki como autor de la letra, no debemos pasar por alto que lo que él hizo fue adaptar una canción mexicana tradicional que seguramente conoció durante su estancia junto al resto de su familia en el país azteca. Dicha canción popular que (con algunas variantes) luego hicieron famosa los miembros de la familia Aragón en España dice así:

Lunes antes de almorzar
una niña me platicó
que ella no podía jugar
porque tenía que limpiar. (Imitando los movimientos de limpiar y sacudir).

Así limpiaba, así limpiaba,
así limpiaba, así hacía,
así hacía, así hacía,
así hacía que yo la vi.

Martes antes de almorzar
una niña me platicó
que ella no podía jugar
porque tenía que barrer. (Imitando los movimientos de barrer).

Así barría, así barría,
así barría, así hacía,
así hacía, así hacía,
así hacía que yo la vi.

Miércoles antes de almorzar
una niña me platicó
que ella no podía jugar
porque tenía que trapear. (Imitando los movimientos de trapear).

Así trapeaba, así trapeaba,
así trapeaba, así hacía,
así hacía, así hacía,
así hacía que yo la vi.

Jueves antes de almorzar
una niña me platicó
que ella no podía jugar
porque tenía que lavar. (Imitando los movimientos de lavar).

Así lavaba, así lavaba,
así lavaba, así hacía,
así hacía, así hacía,
así hacía que yo la vi.

Viernes antes de almorzar
una niña me platicó
que ella no podía jugar
porque tenía que planchar. (Imitando los movimientos de planchar).

Así planchaba, así planchaba,
así planchaba, así hacía,
así hacía, así hacía,
así hacía que yo la vi.

Sábado antes de almorzar
una niña me platicó
que ahora sí podía jugar
porque había acabado de trabajar.

¡E igual el domingo![9]

Ni que decir tiene que la canción anterior no se trata de un caso aislado (tal vez sí sea el más conocido por los niños españoles de mi generación, que yo recuerdo incluso a todo volumen en los altavoces de las fiestas de fin de curso de mi colegio, en las ferias patronales de mi ciu-

7 En: https://misprimerascanciones.wordpress.com/didacticas/los-dias-de-la-semana-miliki/ (última consulta: 18/07/2021).

8 Véase para esto el artículo publicado en: https://elpais.com/sociedad/2021-02-17/la-nina-que-los-lunes-tenia-que-planchar-se-rebela.html (última consulta: 18/07/2021).

9 En: http://bibliotecadigital.ilce.edu.mx/Colecciones/index.php?clave=rondas-infantiles&pag=16 (última consulta: 02/07/2021).

dad, etc.), puesto que son muchos los ejemplos que encontraríamos diseminados por todo el mundo. En Brasil, por ejemplo, los niños y niñas cantan aún hoy una vieja canción que dice así:

Eu vi três meninas
na chaminé;
tão pequeninas
fazendo café !
(Bis):
É pirão sem sal!
É bolinho de bacalhau![10]

Canción que nosotros traducimos así:

Yo vi tres niñitas
en la chimenea;
¡Tan pequeñitas
haciendo café!
(Bis):
¡Y pirão[11] *sin sal!*
¡Y buñuelos de bacalao![12]

Aquí son tres las protagonistas: tres niñitas cocinando solas al calor de la lumbre, preparando café y comida, quizás para sus padres y hermanos. Aunque no podemos conocer más allá de lo que nos cuenta la letra, de nuevo comprobamos que la mujer está «atada» al hogar, a la cocina, y en este caso por triplicado. Siguiendo entre fogones, otra famosa canción de *Los payasos de la Tele* –esta vez sí compuesta por ellos–, dice en dos de sus estrofas:

Si eres buena cocinera,
porompompón, Manuela,
nos casamos sin demora,
porompompón, Manuela.

Si tú me haces buenos guisos,
porompompón, Manuela,
yo te compro el mejor piso,
porompompón, Manuela[13].

Y prosiguiendo con esta línea argumental de la mujer y las labores del hogar, una vieja canción de juegos vasca, breve y también muy sencilla, dice así:

A esa niña que está en medio
le vamos[14] *a regalar*
unas tijeritas de oro
para que aprenda a bordar.

Si esas son de oro
me las podéis regalar,
para bordar un pañuelo
a la Virgen del Pilar[15].

La cocina, la limpieza, la costura y también la devoción religiosa son tareas que quedan siempre para las niñas en las canciones tradicionales. Comprobamos, pues, que la mujer ha estado al servicio del hogar, entregada al hombre o a la familia, casi como un objeto más. Esto lo podemos comprobar también en canciones de otros continentes distintos del europeo o americano, como lo demuestra una antigua composición china en la que el hombre describe a la mujer en el interior del hogar, sumisa y siempre pendiente de él:

¡Sol al oriente!
¡Es una bella joven
la que en mi casa está!...
¡En mi casa está
y tras mí viene!

10 En: https://m.letras.mus.br/temas-infantis/462708/ (última consulta: 11/04/2021).

11 El *pirão* es un plato típico de las gastronomías brasileña y angoleña. Con una base de harina de yuca, a esta se le pueden añadir variados ingredientes, como pescado, carne, legumbres o verduras. Todo aderezado con diferentes especias.

12 Traducción del autor.

13 En: https://www.musixmatch.com/es/letras/Los-Payasos-de-la-Tele/Porompompom-Manuela (última consulta: 03/07/2021).

14 En otras variantes aparece la palabra «podemos» en lugar de «vamos».

15 En: https://www.eusko-ikaskuntza.eus/es/fondo-documental/cancionero-vasco/ab-4602/ (última consulta: 03/07/2021).

¡Luna hacia el oriente!
¡Es una bella joven
la que junto a mi puerta está!...
¡Junto a mi puerta está
y tras mí sale![16]

En definitiva, palabras como: «estar», «venir», «tras»... se emplean para definir la subordinación de la mujer para con el hombre, jerarquización que encontramos también difundida en el centenario pensamiento confucianista[17].

Siguiendo con los ejemplos, uno más lo tendríamos en la canción tradicional procedente del noreste argentino titulada *La cocinerita*, que popularizó en genial cantautor chileno Víctor Jara, cuyo principio dice así:

Cuchillo 'i palo,
platito 'i loza,
ollita de barro,
se l'hi comprado
a mi cocinera[18].

Observándose que toda la cacharrería, el menaje de los fogones, es patrimonio femenino. Para volver a España, otra canción infantil con idéntico patrón, que cuenta con multitud de variantes, es *Arroz con leche*, en donde a la mujer se le pide que en todo en lo que debe ser buena para ser digna del matrimonio tiene que ver con lo que ocurre dentro de la casa:

Arroz con leche,
me quiero casar
con una viudita
de la capital.
Que sepa coser,
que sepa bordar,
que ponga la mesa
en su santo lugar.

Yo soy la viudita,
la hija del Rey,
me quiero casar
y no hallo con quién[19].

Como decía, en Internet, por ejemplo, podemos encontrar abundantes variantes de esta canción, una de ellas termina con unos versos en donde el hombre ofrece mercancías a la muchacha casadera, casi como forma de cerrar un trato si acepta casarse con él:

Casate conmigo,
que yo te daré
zapatos y medias
color café[20].

Por tanto, es impensable que estos versos se dirijan a un hombre en las canciones tradicionales, y siempre que se habla del hogar, de los quehaceres, de las tareas... la protagonista es la mujer. Hay en mi tierra, Extremadura, una vieja jota que yo he escuchado en casa desde niño, siempre cantada por las mujeres de mi familia, que dice en una de sus estrofas (aunque existen también diferentes variantes de la misma, fácilmente localizables en Internet):

Eres más chica que un huevo
y ya te quieres casar,
anda, ve y dile a tu madre
¡ay! que te enseñe a remendar[21].

16 En: DAVIE, María Cristina (selección y versión castellana), *Antiguas canciones chinas*, Barcelona, Teorema, 1983, p. 47.

17 Véase, para profundizar en esta cuestión, el interesante artículo de: ALONSO SÁNCHEZ, Lucía, «La influencia del confucianismo en la discriminación de la mujer japonesa», *Kokoro: Revista para la difusión de la cultura japonesa*, nº. 2, 2010, pp. 2-13.

18 En: https://www.cancioneros.com/nc/813/0/la-cocinerita-popular-argentina (última consulta: 14/06/2021).

19 En: https://www.mamalisa.com/?t=es&p=538&c=71 (última consulta: 14/06/2021).

20 En: https://www.guillermoanderson.com/arroz_con_leche.htm (última consulta: 12/07/2021).

21 En: https://www.filastrocche.it/contenuti/eres-mas-chica-que-un-huevo/ (última consulta: 03/07/2021).

Ilustración 1: Cuento español troquelado de *La cocinerita*, de finales de los años 70 (fuente: www.pinterest.com)

Si nos fijamos, no es que a la muchacha se le diga que aún es joven para casarse –que también–, sino que aún no ha tenido el tiempo necesario para aprender las cosas que luego deberá emplear durante su etapa como mujer casada: coser, cocinar... y también que es la madre la encargada de enseñar todas estas tareas a la niña. Huelga decir que en tiempos de nuestras abuelas en una chica «hacendosa» y «de provecho» era importante que supiera realizar bien estas tareas. Y en las portadas de algunos libros antiguos con títulos tan elocuentes como «Cocina infantil» vemos solo chicas en las ilustraciones, dedicatorias, etc.

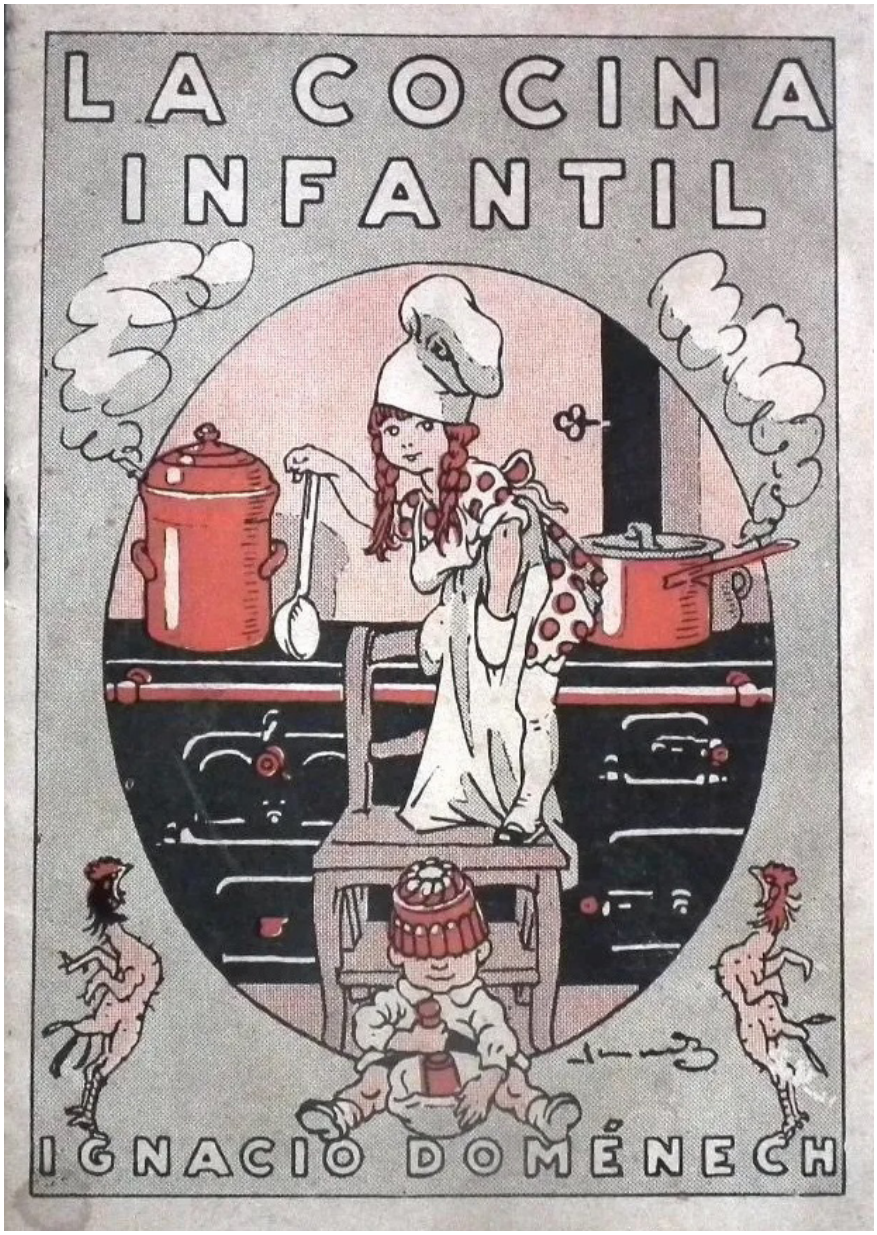


Ilustración 2: ***La cocina infantil*****, de Ignacio Doménech, de 1920 (fuente: https://www.gettyimages.es/fotos/archivo)**

Queda probado, por tanto, que crecemos escuchando machaconamente estas canciones en las que las niñas y las mujeres adultas ocupan un lugar pasivo (con algunas excepciones[22]). Pero no podemos culpar a nuestras abuelas, madres o tías de que nos enseñaran estas canciones en casa. No se trata de condenar, se trata, en cambio, de analizar, de profundizar en el folclore y de ser conscientes del mensaje que hemos recibido y también del que queremos enseñar a nuestros hijos e hijas. En este sentido, las palabras de la profesora Sandra Soler Campos acompañan nuestro ideario:

> *La historia de las mujeres, se ha centrado fundamentalmente en hacer visible lo que se había ocultado durante años, dando voz a dicho silencio. Así también,*

22 CID LUCAS, Fernando, «La mujer soldado como motivo literario en Oriente y Occidente: La Canción de Mulán y el romance de La doncella soldado», *La Torre del Virrey: revista de estudios culturales*, nº. 13, 2013, pp.49-52.

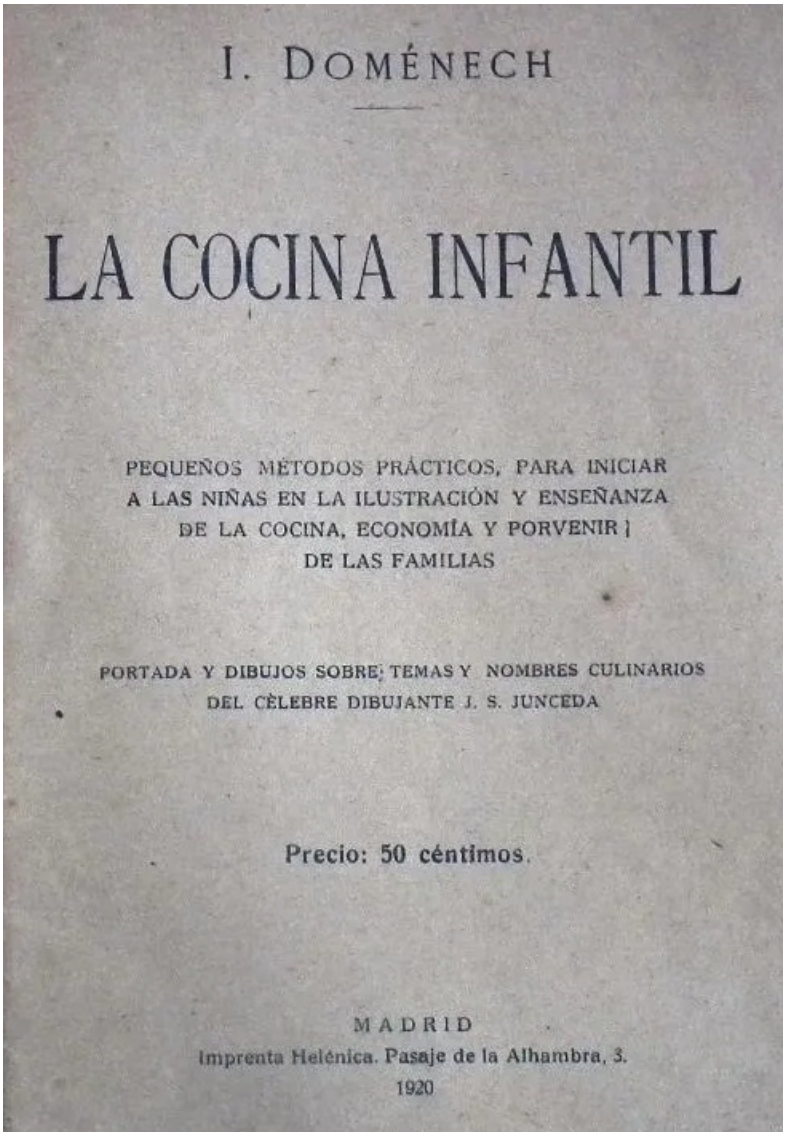
ha sido de suma importancia la atención dada a las manifestaciones que la cultura patriarcal ignoró y no reconsideró[23].

Porque ya no podemos seguir ignorando lo sucedido, desde este reconocimiento y desde el análisis de la realidad la situación debe comenzar a cambiar. Así, como podemos leer en la bibliografía científica al respecto:

(...) los estereotipos sociales de lo que se entiende por valores femeninos se estructuran precisamente desde la función que tradicionalmente las mujeres han tenido como amas de casa. La transformación ideológica de esos valores tendrá que venir acompañada de un cambio de comportamiento en este ámbito para que pueda ser coherente y para que permita una celeridad en el proceso[24].

23 SOLER CAMPOS, Sandra, «Mujeres y música. Obstáculos vencidos y caminos por recorrer», *Dossiers feministes*, nº 21 (ejemplar dedicado a Desafíos de género), 2016, p.158.

24 RINCÓN, Ana (coord.), *Transformaciones en el papel social de las mujeres. Análisis cualitativo en Euskadi*, Vitoria-Gasteiz, Emakunde. Instituto Vasco de la Mujer, 1995, p. 45.


I. DOMÉNECH

LA COCINA INFANTIL

PEQUEÑOS MÉTODOS PRÁCTICOS, PARA INICIAR A LAS NIÑAS EN LA ILUSTRACIÓN Y ENSEÑANZA DE LA COCINA, ECONOMÍA Y PORVENIR DE LAS FAMILIAS

PORTADA Y DIBUJOS SOBRE TEMAS Y NOMBRES CULINARIOS DEL CÈLEBRE DIBUJANTE J. S. JUNCEDA

Precio: 50 céntimos.

MADRID
Imprenta Helénica. Pasaje de la Alhambra, 3.
1920

Ilustración 3: Frontispicio de *La cocina infantil*, de Ignacio Doménech, de 1920 (fuente: https://www.gettyimages.es/fotos/archivo)

Aunque, bien es cierto que en algunos lugares la tradición sigue más presente que en otros. Obvio es señalar que en las megalópolis se diluye más rápidamente, mientras que en las zonas más rurales o inaccesibles se ha mantenido de forma casi inalterada. Escribo esto pensando en zonas como la Calabria italiana, en donde aún hoy se cantan canciones como esta:

Lu pasturiellu va cantannu sulu,
tu sula, bella, nu´ti ci può stare:
Maritta t´ha ligatu a la pastura,
la vecchia ti disciogle lu cratamu[25].

El pastorcillo va cantando solo;
tú sola, hermosa, no puedes estar:
tu marido te ha puesto a pastorear[26],
[mas] la vieja te deshace el nudo.

Violencia de género en tres canciones populares con aves/mujeres como víctimas

Por lo amplio del argumento (que casi daría para redactar una interesante tesis doctoral o una monografía), vamos a analizar en este epígrafe tan sólo una pequeña parte de un subgrupo de canciones en las que encontramos violencia de género, pero en las que las víctimas son aves que «enmascaran» la identidad de una muchacha.

Como decíamos, por la falta de espacio sólo analizaremos muy brevemente tres canciones tradicionales: dos españolas y una georgiana, en las que el motivo de la paloma (como símbolo de la mujer), herida y muerta es el principal argumento en todas ellas. A manera de breve explicación, es de rigor recordar que la paloma ha sido, desde la antigüedad, un animal ligado al amor y al deseo sexual. Recordemos que en Mesopotamia estaba consagrada a la diosa del amor y la sexualidad Inanna-Isthar, y que el carro en el que se movía la diosa Afrodita (Venus para los romanos) era tirado por una bandada de estas aves. Con el paso de los siglos, en diversos bestiarios medievales, de inspiración cristiana, este animal aparece como símbolo del amor entregado, sumiso y leal (ilustración 4). Aunque tras esta apariencia dulce se esconde una simbología mucho más carnal. El profesor de la Universidad de Bolonia Giuseppe Ledda nos ha dejado una de las definiciones más autorizadas al respecto:

> *La imagen de las palomas parece dulce y tierna, pero [...] Las palomas y los pichones, antiguamente consagrados a la diosa pagana Venus, en la cultura naturalista, son, en efecto, conocidos por su lujuria: se besan continuamente y se excitan con los besos antes del coito; frecuentan el nido para llevar a cabo una actividad sexual desenfrenada; obtienen de tal carácter su propio nombre, que derivaría del latín* colens lumbos, *«que ejercita los lomos», esto es, «que practica el acto sexual»*[27].

Un animal que en la tradición oral y escrita aparece como protagonista de romances y canciones, como aquella que dice:

La paloma es preciosa
y el palomo muy gentil,
con pico color de rosa
para besarla feliz[28].

Así, estamos ante una asignación tradicionalista de los atributos: la belleza es para lo femenino y la gentileza, la galantería, lo cortés (seguimos la definición recogida en el diccionario de la RAE), para lo masculino.

25 DE GIACOMO, Giovanni, *La Farchinoria. Eros e magia in Calabria*, Napoli, De Simone editore, 1972, p.52.

26 Por los celos, no permite el pastor que su mujer permanezca sola en casa, donde otros hombres pueden visitarla.

27 LEDDA, Giuseppe, *Diavoli, bestie, gigli e smeraldi. Dalla selva al cielo, la natura in Dante*, Torino, GEDI, 2021, p. 51.

28 En: https://www.musica.com/letras.asp?letra=1070069 (última consulta: 18/07/2021).

Ilustración 4: Dos palomas blancas según aparecen en un bestiario medieval. (Fuente: https://www.oocities.org/el_mundo_gotico/animales_naturales.htm última consulta: 30/01/2021)

De una forma más general, las avecillas están muy ligada al amor y a las canciones de amor. Recordemos una muy antigua canción de amor del pueblo ainu que dice en uno de sus versos: «quiero volverme ave e ir volando hacia ti»[29]; y también que en el lenguaje amatorio, hasta no hace mucho, el enamorado llamaba cariñosamente a su amada «palomita mía», «pichoncita», etc., un término qué, por ejemplo, utiliza Benito Pérez Galdós en su famosa novela *Tristana*, cuando Don Lope se dirige a la protagonista así: «¿Estás conforme con lo que te digo, pichona?[30].

Al margen de referencias mitológicas y folclóricas, las palomas son animales monógamos, lo que hace que sean el símbolo ideal para la fidelidad y la lealtad. El macho tarda mucho tiempo en elegir su pareja, cortejándola largamente. Una vez unidos, su vínculo terminará únicamente con la muerte de uno de los dos «cónyuges»; sólo en este caso el sobreviviente puede decidirse a buscar una nueva pareja. El cuidado de los pichones recae tanto en la madre como en el padre, pero mientras que la hembra permanece en el nido, el macho sale a buscar el alimento para su prole, viéndose en esto también una metáfora de lo que debería ser una pareja formada por un hombre y una mujer, unión que tradicionalmente se ha considerado así por las sociedades más conservadoras.

En cuanto a las canciones que analizamos en este parágrafo, como decíamos, son tres: dos españolas y una georgiana. Todas tienen en común que la mujer está transmutada en ave, en paloma en las dos primeras y en tórtola en la última. La primera de las canciones es el *¡Anda, jaleo!*, popularizada por la versión que grabó el genial poeta granadino Federico García Lorca (1898-1936) al piano y cantada por Encarnación López Júlvez, «La Argentinita» (1898-1945), en 1931[31], muy pocos años antes de que iniciase la brutal guerra civil que dividió España en dos. La letra es la siguiente:

¡Anda, jaleo!
Yo me arrimé a un pino verde
por ver si la divisaba
y sólo divisé el polvo
del coche que la llevaba.

29 MUÑOZ GONZÁLEZ, Yolanda, *La literatura de resistencia de la mujeres ainu*, México D.F., El Colegio de México, 2008, p. 336.

30 PÉREZ GALDÓS, Benito, *Tristana*, Madrid, Imprenta de la Guirnalda, 1892, p.111.

31 Aunque en Internet es fácil localizar las versiones que han realizado de esta misma canción artistas como Carmen Martín, Carmen Linares o una muy rockera versión hecha por el grupo cordobés Medina Azahara.

¡Anda, jaleo, jaleo!
Ya se acabó el alboroto
y vamos al tiroteo.

No salgas, paloma, al campo,
mira que soy cazador,
y si te tiro y te mato,
para mí será el dolor,
para mí será el quebranto.

¡Anda, jaleo, jaleo!
Ya se acabó el alboroto
y vamos al tiroteo.

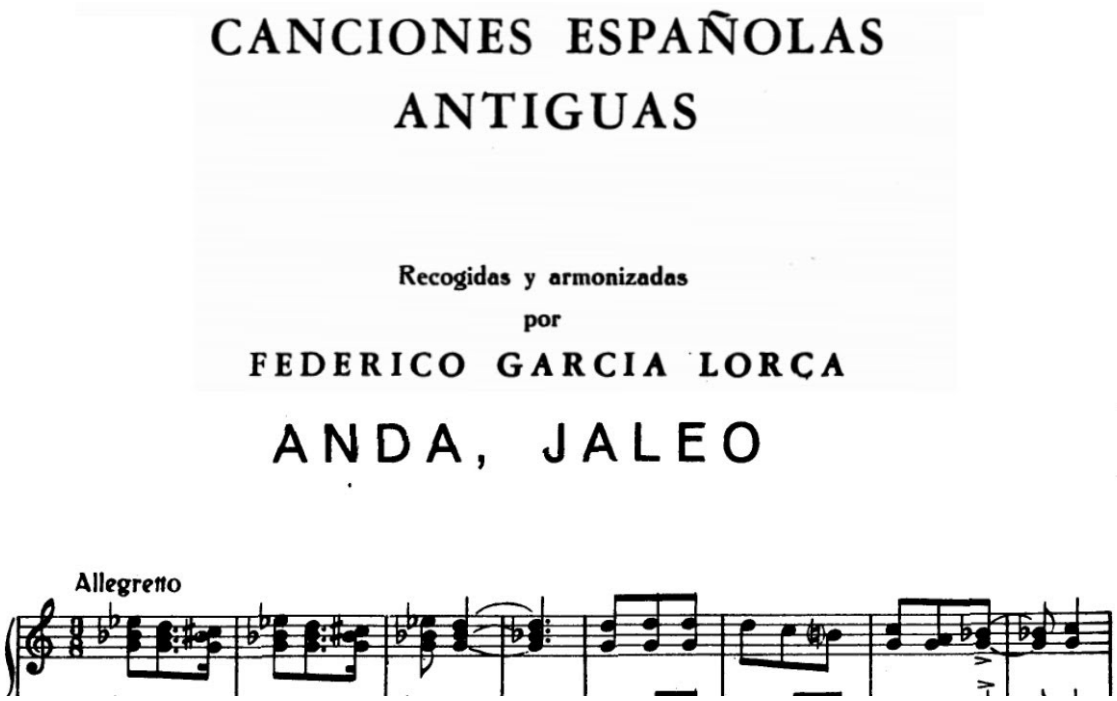
Por la calle de los Muros
han matado una paloma.
Yo cortaré con mis manos
las flores de tu corona.

¡Anda, jaleo, jaleo!
Ya se acabó el alboroto
y vamos al tiroteo[32].

Una canción que, bajo su apariencia inofensiva y festiva, esconde un mensaje machista y opresivo, en donde el enamorado toma el rol de cazador, mientras que la mujer se torna paloma y quien, a la postre, será la víctima. Existe un aviso previo del cazador hacia su presa, provocado por los celos, cuando leemos el verso: «no salgas, paloma, al campo», esto se traduce en la prohibición a que la muchacha salga de su casa, puesto que si lo hace no tendrá más remedio que disparar[33], aunque luego le toque sufrir a él también.

32 Aunque sabemos que existen pequeñas variantes a la letra, nosotros hemos tomado esta, disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/las-verdaderas-letras-de-las-canciones-populares-de-federico-garcia-lorca/html/ (última consulta: 29/11/2020), que es la que encontramos en: https://www.youtube.com/watch?v=kcexu5LSM_E (última consulta: 29/11/2020), como decimos, con Federico García Lorca al piano y con Encarnación López Júlvez, «La Argentinita», cantando y tocando las castañuelas.

33 O «tirarle», como se usa decir en el sur de España.


CANCIONES ESPAÑOLAS ANTIGUAS

Recogidas y armonizadas por FEDERICO GARCIA LORCA

ANDA, JALEO

Allegretto

Ilustración 5: Título, créditos e inicio de la partitura del *¡Anda, jaleo!*, según la armonización realizada por Federico García Lorca (fuente: wikipedia. Última consulta: 28/01/2021)

Tanto en ésta como en la canción georgiana que analizaremos más adelante la paloma terminará muerta. En el caso de la canción española, es el propio cazador el que se ofrece a hacer una corona mortuoria al ave/enamorada, pero sin que sepamos a ciencia cierta quién fue el que disparó y ocasionó la muerte de la muchacha, puesto que lo que se dice es que: «han matado una paloma», usando la tercera persona del plural del pretérito perfecto compuesto de indicativo, que deja la duda sembrada en el aire, o incluso cabe pensar si en la canción se ha cambiado de narrador (versión más aceptada).

Por su parte, la canción georgiana *Chkimi toronji* (*Mi paloma*) fue compuesta hacia 1931 por el matrimonio Beglar y Kionia Akobia –que musicaron un poema de su familiar, Pavle Akobia–, el mismo año en el que García Lorca y «La Argentinita» grababan el *¡Anda, jaleo!*, y pronto se hizo muy popular en Georgia, cantándose de una parte a otra del país y entrando de lleno en el inmenso caudal folclorístico de dicho país caucásico.

Señalamos, asimismo, que el texto original de la canción que recogemos a continuación está en megreliano, el idioma propio de la región occidental de las tierras bajas de Samegrelo-Zemo Svaneti, y es diferente del georgiano, lengua oficial del país[34]. Su letra, en traducción al español de Nestan Mamatsashvili y de quien escribe, es la siguiente:

Yo tenía doce años, quería cazar una paloma,

criarla con mis manos, con la dulzura de mi propio corazón.

Mas todos queremos viajar por algún camino y yo tuve que irme.

Quería regresar pronto habiendo alcanzado mi objetivo.

Mi paloma se consumió, se me escapó.

No puedo soportarlo, no puedo descansar hasta que regrese.

Mi paloma fue derribada, condenada a no ver su vejez.

Para siempre estarán sellados su destino y el mío[35].

En esta bella canción, que se canta siguiendo un tempo pausado y cadencioso, se declara cómo el amor debe ser cuidado día a día. No hay que dejarlo marchitar y no hay que forzarlo tampoco, sino que debe crecer libremente, porque, de lo contrario, puede morir cuando se le ponen barreras o se descuida, como sucede aquí, produciendo un fuerte dolor a ambos enamorados.

En esta canción el joven narrador sale al campo para cazar una paloma con el fin de tenerla en su casa, un acto que significa coartar la libertad del animalillo, ya que su hogar está, por definición, en la naturaleza, y, es más, indica que quiere que el ave coma de su mano, remarcando una completa sumisión. Pero, cuando un día el joven regresa de su viaje «por otros caminos» descubre que su amada paloma ya no está en casa, ha huido, para luego saber el narrador que fue atacada y muerta.

La tercera de las canciones que ofrecemos, asombrosamente, y a pesar del crudo mensaje que contiene, ha formado parte de las canciones de corro de los más pequeños.

Como sucede con muchas mujeres maltratadas, la canción no culpa directamente a los hombres, sino a las mujeres que se fían de ellos, ya que es por esto por lo que ellas sufren. La letra (que cuenta con innumerables variantes también) dice así:

34 Véase, sobre las diferencias de una y otra lengua, el artículo alojado en: https://www.opendemocracy.net/en/odr/do-you-speak-mingrelian/ (última consulta: 31/01/2021).

35 Texto disponible en: http://www.argosoft.com/kavkasia/album2notes.htm (última consulta: 04/12/2020). Una bonita interpretación de esta canción georgiana puede escucharse en: https://www.youtube.com/watch?v=LbtYjFI0jRg (última consulta: 30/11/2020).

Mi padre tenía un peral
que echaba las peras finas,
y en la ramita más alta
se paró una tortolita.

Por el pico echaba sangre
y por las alas decía:
-Malditas sean las mujeres
que de los hombres se fían.

A los hombres garrotazos,
a las mujeres morcillas,
y a los niños deste corro
chocolate y soletillas[36 37]*.*

Se trata de otra canción infantil que sin duda niños y niñas han cantado sin saber que una avecilla herida se lamenta por lo que le ha sucedido. Después del maltrato, con la cabeza entre las alas, tiene el deseo de castigar a los hombres que se portan mal con las mujeres, mientras que las mujeres se merecen el alimento, finalizando la canción con el verso más amable, en el que a los niños que juegan se les quiere dar chocolate y bizcochos.

Suma y sigue

En absoluto poético, desprovisto de símbolos y lleno de crudeza está un viejo romance andaluz anónimo en donde rezuma un intenso sabor a poesía popular, muy cantable. El título es ya muy elocuente de por sí, y recuerda mucho a las coplas de ciego que el pueblo escuchaba atento en las plazas por lo escabroso de lo que contaban[38]:

EL NOVIO TRAIDOR

Esto era un matrimonio que
en una choza habitaba
y Dios le ha dado una hija
que quince años contaba.

Su padre le mandó al pueblo
y un perro la acompañaba
y en la mitad del camino
con su novio se encontraba.

Aquí te ha «llegao» la hora,
ni Dios ni Cristo te salva,
o te entregas a mi amor
o has de morir en venganza.

Te daré mucho dinero,
que el dinero ''to" lo allana,
o se lo diré a mi padre
y verás lo que te pasa.

La ha agarrado de la mano,
se la llevó a una montaña,
descubriéndose la capa
le ha dado tres puñaladas .

No quedando satisfecho
también trató de quemarla,
castigo bajó del cielo
que el mixto se le apagara.

Sus padres se desesperan
al ver que su hija tarda,
empezaron a buscarla,
pero ya no la encontraban.

Por calles y callejones,
por carreteras y plazas,
nadie les daba norte
de la pobre la muchacha.

Sintieron ladrar un perro,
por el perro se guiaron,
la encontraron en el monte
con leña y piedras tapada.
Y la providencia hizo,
así la niña hablara:

36 Un tipo de bizcochos.

37 En: https://ita.calameo.com/books/0027e15456382d7fb3958e2 (última consulta: 18/0/2021).

38 Texto disponible en: http://www.juntadeandalucia.es/averroes/centros-tic/04700582/helvia/aula/archivos/repositorio/0/237/Recopilacion_doble.pdf (última consulta: 10/04/2021).

–Mi novio ha sido el traidor
que ha cometido esta infamia–[39].

Y cruel es también una vieja tonada escocesa *Wee Cooper O' Fife*, en donde no se esconde el maltrato sistemático hacia una mujer cuyo único delito es el de no ser la «perfecta casada» que describiera fray Luis de León (1527-1591). Algunas de sus estrofas dicen:

There was a wee cooper wha lived in Fife,
Nickety, nackety, noo, noo, noo,
And he has gotten a gentle wife,
Hey willy wallachy, how John Dougal
Alane quo rushety, roo, roo, roo.

She wadna bake and she wadna brew,
Nickety, nackety, noo, noo, noo,
For the spoiling o' her comely hue,
Hey willy wallachy, how John Dougal
Alane quo rushety, roo, roo, roo.
(…)

La traducción, desprovista del sonoro estribillo, sería algo así como:

Había un pequeño tonelero que vivía en Fife,
y ha conseguido una amable esposa.
Ella no quiere cocinar ni hacer cerveza
por no estropear su hermosa apariencia.
(…)

El cruel tonelero entonces usa el subterfugio de atar una piel de oveja a la espalda de su mujer y comienza a pegar, no a la mujer sino a al vellón, quizás para no dejar las huellas de los golpes sobre la piel de la esposa, por lo que leemos:

Til no trash you for your proud kin
Nickety, nackety, noo, noo, noo,
But I will thrash my am sheepskin'.

Hey willy wallachy, how John Dougal
Alane quo rushety, roo, roo, roo[40].

No voy a azotarte, por tus orgullosos parientes,
pero azotaré mi piel de oveja. (...)

Sobra cualquier comentario.

Y la visión de la mujer vilipendiada también la encontramos en el mundo del flamenco, en donde podemos escuchar por soleares cosas como:

Chiquiya, tú eres mu loca:
eres como las campanas,
que toito er mundo las toca[41].

Coda... y no hemos aprendido (absolutamente) nada

Pareciera que con el tiempo, con el esfuerzo realizado en los colegios, con las campañas televisiva, publicaciones, congresos, debates... todo podría cambiar y, sin embargo, parece que estamos aún en la casilla de salida. Hace pocos días, en una radio local, promocionaban una canción en la que se decía: «A ella le gusta que le den duro y se la coman. A ella le gusta que le den duro y se la coman. Y es que yo quiero la *combi* completa ¿Qué? chocha, culo y teta». Eso es para el famoso cantante Nicky Jam (junto a Daddy Yankee) lo que le gusta a la mujer, su autor no va más allá en disquisiciones antropológicas, culturales, etc. en una canción que tiene casi 86,5 millones de reproducciones en Youtube, lo que se traduce en un enorme impacto social. Añadamos a esto que en sus videoclips las mujeres no son más que hermosos maniquíes que bailan, se contonean y nunca opinan. Esa es la imagen que se encarga de trasladar a sus millones de seguidores. Quizá Jam no calibra

39 En: http://www.juntadeandalucia.es/averroes/centros-tic/04700582/helvia/aula/archivos/repositorio/0/237/Recopilacion_doble.pdf (última consulta: 18/07/2021).

40 En: http://scottish-music-lyrics.blogspot.com/2008/01/wee-cooper-o-fife.html (última consulta: 05/07/2021).

41 En: http://institucional.us.es/revistas/philologia/4_2/art_1.pdf (última consulta: 05/07/2021).

hasta dónde llega la repercusión de sus canciones y, desde luego, su responsabilidad, como le sucede a la banda Trébol Clan, en cuya canción «Agárrala» podemos escuchar: «Agárrala, pégala, azótala, pégala. Sácala a bailar que va a por *toas.* Pégala, azótala, agárrala que ella va a toas. Agárrala, pégala, azótala», que se canta y se baila sin entrar en controversias.

Así, como decíamos, no se trata sólo de analizar lo que hemos hecho hasta ahora, sino también lo que estamos haciendo. Comprobamos que las conductas se repiten, que existen motivos para estar preocupados y que todos debemos trabajar por el respeto y la dignidad de la mujer, comenzando por la imagen que desde las manifestaciones artística como la música se proyecta. Pero debemos confiar que que el cambio llegará, esto es lo que debe animarnos para trabajar al unísono por el respeto y la igualdad desde un patrimonio tan próximo a nosotros como es la música, las canciones y el folclore popular. Sabemos que esta es sólo una pequeña aproximación, pero esperamos seguir progresando con nuestras investigaciones y seguir avanzando y publicando nuestros resultados. Sin duda, el objetivo merece el esfuerzo.

BIBLIOGRAFÍA

Augé, Marc & Colleyn, Jean-Paul, *L´antropologia del mondo contemporaneo*, Milano, Elèuthera, 2019.

Burne, Charlotte Sophia, *Manual de folclore*, Madrid, M.E. Editores, 1997.

Carballo, Priscilla, «Música y violencia simbólica», *Revista de la Facultad de Trabajo Social*, nº 22, 2006, pp. 28-43.

Castañeda, M, *El machismo invisible regresa*, Madrid, Taurus, 2007.

De La Ossa Martínez, Marco Antonio, *Ángel, musa y duende: Federico García Lorca y la música*, Madrid, Editorial Alpuerto & Universidad de Castilla La Mancha, 2014.

Hernando, Almudena, *La fantasía de la individualidad. Sobre la construcción sociohistórica del sujeto moderno,* Buenos Aires, Katz Editores, 2012.

Khutchua, Paul, *Georgia in Folk Songs: Anthology of Georgian Folk Music*, Moscú, Ministery of Culture of U.S.S.R., 1968.

Magradze, Valerian, *Meskhetian folk songs,* Tblisi, Khelovneba, 1986.

Meil Landwerlin, Gerardo, *Percepción social de la violencia de género*, Madrid, Ministerio de Sanidad, Servicios Sociales e Igualdad, 2014.

Motta, Nelson, *Música popular brasileña: el sonido de la historia*, Madrid, Casa de América, 2002.

Thompson, Stith, *La fiaba nella tradizione popolare*, Milano, Il Saggiatore, 2016.

Tinnell, Roger D., *Los músicos escriben a Federico García Lorca: (epistolario conservado en la Fundación Federico García Lorca),* Granada, Fundación Federico García Lorca & Consejería de Cultura, 2009.

Tuite, Kevin, *An Anthology of Georgian Folk Poetry*, Hackensack, Fairleigh Dickinson University Press, 1994.

Estudio etnomusicológico del material musical cacereño presente en *Folk Music and poetry of Spain and Portugal. Música y poesía popular en España y Portugal* (1941) de Kurt Schindler

Andrea Lorenzo Lancho

1. Objetivos

En el presente trabajo nos proponemos como objetivo principal estudiar e interpretar el material musical cacereño de la obra *Folk Music and poetry of Spain and Portugal*.

Música y poesía popular en España y Portugal (1941) de Schindler en su contexto de creación. Para llegar a este objetivo general lo llevaremos a cabo con dos específicos. El primero consiste analizar el contexto de recopilación y creación de la obra de Schindler, a través de aquellas investigaciones que tratan el interés de los estadounidenses en la cultura española, como los datos contextuales de Onís en dicha obra, y el trabajo de campo de Schindler en España en dicha época. Y el segundo objetivo específico consiste en examinar y contrastar las canciones cacereñas de dicha obra para llegar al sistema metodológico que le aplicó Schindler y el que presenta Onís. Esto se conseguirá a través de la información que presenta de ellas tanto musicalmente, como con aquella información documental que muestra Onís en la introducción, con lo que ofrece el Fondo de Música Tradicional del CSIC (a partir de ahora se citará con las iniciales FMT), y con la contrastación de otro tipo de metodología en alguna de las canciones por parte de la Sección Femenina.

2. Metodología

Para llevar a cabo dicho trabajo se aplicará una metodología etnomusicológica, al enfocar y desarrollar la investigación desde el estudio del repertorio seleccionado en relación con el contexto etnográfico de las mismas con el testigo de informantes socializados en dicho repertorio, y así comprobar la supuesta metodología etnográfica que aplicó Schindler.

También se sustenta en una metodología cualitativa al no solo mostrar los datos, sino también interpretarlos con la documentación de Onís y Schindler. Y por otro nos apoyamos en la musicología histórica clásica, por sustentarnos no solo en interpretación documental, sino en aquellas investigaciones previas que arrojen una base para integrar la obra en su contexto social-histórico.

3. Contexto de recopilación y creación de la obra de Schindler

Para comprender cómo se gestó este cancionero póstumo de Schindler, es necesario hacer un breve recorrido por lo que sucedía culturalmente en los años 20 y 30 del siglo XX entre EEUU y España, para que se crearan cancioneros sobre música popular española.

Al mismo tiempo poner en relación este contexto con el trabajo de Schindler en dicho ambiente. Estos puntos básicos sobre su carrera nos permitirán completar en el tercer punto el proceso de creación del cancionero.

3.1. La cultura española como generadores de redes sociales en USA

Esta obra aunque fue publicada por Federico de Onís en 1941 se gestó en los años 20

y principios de los 30 al ser recogido dicho material en estos años. Por ello, es necesario comprender el contexto, enfatizando en las razones y tipologías de cancioneros que se dieron. Esto se alcanzará observando investigaciones previas.

En los años 20 y 30 del siglo XX se dieron redes sociales y culturales entre diferentes instituciones, figuras musicales, y en general personas de la alta sociedad estadounidense, debido al interés por la cultura española[1]. Entre las figuras importantes estaba por ejemplo Carolina Marcial-Dorado, la cual, contribuyó a difundir la cultura española con cancioneros educativos para aprender el idioma como *El Cancionero Disperso* o *España pintoresca* o conciertos donde se interpretaban canciones populares, como desarrolla Sagarra Gamazo (2017, 197). Otro ejemplo es *Plan for the Spanish Folklore* de 1925, o también llamado Plan 39, el cual consistía en un plan de folklore español creado por Onís desde la Universidad de Columbia (Olarte Martínez 2021, 27). Otra figura principal que impulsó el estudio de la cultura española era el filántropo Huntington, el cual, financió el viaje a España a Schindler para que trajera material (libros, partituras, cancioneros etc.) para la biblioteca de la *Hispanic Society of America*. Este gran fondo generado con dicho material, sería de consulta para cualquier estudioso (Olarte Martínez 2021, 30). Incluso el afán de Huntington por la cultura española llevó a crear la *Hispanic Society of America*, y a través de ella llevar a cabo la creación de un fondo específico de grabados y fotografías de España, donde se encuadran las fotografías realizadas así como recogidas por Ruth Matilda Anderson de los años 20 de la España rural (Pena Castro 2020, 87-88). También es necesario nombrar las figuras de las hermanas Lewisohn, al ser las fundadoras del teatro experimental *The Neighborhood Playhouse* en 1915. Estas dos filántropas, amigas de Kurt Schindler, pertenecían al grupo de jóvenes de la alta sociedad de Nueva York y trabajaban activamente en proyectos sociales, estrenando obras teatrales con música incidental basada en repertorios populares de diferentes países (Olarte Martínez 2016, 242).

Otro cancionero fruto de esta época es la de Mary R. van Stone llamada *Spanish Folk Songs of New Mexico,* la cual, contienes canciones populares españolas y mexicanas, con música y letra en español e inglés (Sagarra Gamazo 2018, 255). Esta traducción nos indica que la gente que lo compre, comprenda lo que están escuchando. Otro caso es la obra de Eleanor Hague llamada *Spanish-American folk-songs*. Destacando de ella que recogió e indica en la obra el nombre de las mujeres que le interpretaron (Sagarra Gamazo 2018, 255-257). Esto es una muestra de reconocer la autoría de esta cultura, aparte de no esconder sus fuentes.

Sin embargo, si nos adentramos tras 1929, es decir, el Crack del 29 y con ello una caída económica, se seguía invirtiendo en proyectos culturales, pero con menos resultados económicos. Uno de esos proyectos arriesgados fue refugiar en Inglaterra a niños vascos tras el bombardeo en Guernica por parte de Leah Manning como principal impulsora.

Para mantener económicamente a estos niños en los albergues, podemos decir que se sustentan por sí mismos, al recaudar fondos con las canciones populares vascas que interpretaban ellos mismos. Ya sea grabarlas en un disco, creando un cancionero llamado *Songs of the Basque Children*, y el recital que ofrecieron en el *Albert Hall* de Londres.

Todos estos formatos musicales son consumidos por la sociedad británica culta y liberal comprometida con la República española, la

1 Estas relaciones musicales-sociales han sido tratadas desde diversos puntos de vista musicológicos como se verá en dicha investigación, con autores como Gejo-Santos (2017), Molina González y Gea, Martínez (2020), Montoya Rubio y Olarte Martínez (2012), Murcia Galián (2018), Murcia Galián (2015), Olarte Martínez (2018), Olarte Martínez (2014), Olarte Martínez (2010), Olarte Martínez (2021), Pena Castro (2020), Ramírez García, Alonso Vicario, y Gálvez Méndez (2020), Sagarra Gamazo (2017) y Sagarra Gamazo (2018).

cual, podía aportar económicamente (Gejo-Santos 2017, 532).

Podemos decir que todos estos proyectos siempre encarados hacia la cultura española, son resultado por un lado de la creciente economía estadounidense. Por otro, como aporta Pena Castro esta economía se sustentaba en el desarrollo industrial cambiando la forma de vida de la sociedad. Sin embargo, en España no se producía este cambio industrial, a pesar de que en los años 30 se produjera un cambio hacia el extranjero con la llegada de la II República. Así esta España primitiva no corrompida por el progreso de la industrialización, se quería mostrar fosilizada en el tiempo por parte de los norteamericanos con estos cancioneros y conciertos (Pena Castro 2020, 96). También sustenta esta idea Sagarra Gamazo en su investigación, en concreto al explicar que había fotógrafos españoles en la *National Geographic*, los cuales, mostraron otra visión de España, en concreto la diversidad regional, la transformación de las grandes ciudades, la prosperidad creciente y los cambios sociales y políticos, pero manteniendo un nivel de vida muy distinto al voraz europeo y estadounidense (2018, 252).

En consecuencia a dicha circunstancia social-histórica los cancioneros nombrados de los años 20 y 30 son música de ámbito doméstico, que presentaban las partituras adaptadas para todas las tesituras vocales y para piano. Este último un instrumento muy habitual en toda casa de la alta sociedad en su formato de cola, pero también visible en hogares más modestos en piano vertical. Además siempre encaminados para el consumo de las personas que asistían a los conciertos, reuniones, y en general disponían de tiempo para practicar un exótico repertorio, que les llevara a una nostalgia primitiva que no vivieron.

Por el hecho de conocer esta cultura pasada, en muchos cancioneros traducían al repertorio y explican su uso, es decir mostraban el intento de integración al ámbito cultural originario. Y también, estos cancioneros eran para consulta de estudio de dicha cultura por el creciente interés en las universidades estadounidenses.

3.2. Schindler: una figura relevante entre EEUU y España

La introducción que elabora Onís para la obra que se estudia, e investigaciones previas sobre la figura de él nos permiten hace un esbozo por su carrera, y con ello la elaboración de dicha obra. Hay que resaltar que esta introducción es escrita por Onís, ya que, el musicólogo americano que había recogido dicho material había fallecido en 1935, es decir antes de publicarse en 1941.

Schindler fue una de las figuras principales en generar y participar en multitud de proyectos sobre la cultura española. Uno de estos fue la creación del coro de la *Schola Cantorum* desde 1912 a 1928, donde se interpretaba y vendía música popular española además de otros repertorios europeos. En concreto se crearon ocho colecciones que se podían comprar durante los conciertos, para consumo doméstico (Olarte Martínez 2021, 27). También se interpretó bajo la dirección de él canciones populares en el *Carnegie Hall* de 1917 a 1924, como estudia Olarte Martínez (2021). Estas canciones las seleccionaba de cancioneros del siglo XIX y principios del XX (Murcia Galián, 2015, 74). Además tenía relación con compositores y músicos españoles como Lluís Millet, Arbós, Falla, Nin y Martínez Torner, tanto de forma presencial, como epistolar (Ramírez García, Alonso Vicario, y Gálvez Méndez 2020, 71-72).

Si nos adentramos en el trabajo de Schindler en España podemos apreciar el conocimiento con la cultura popular española con los diferentes proyectos que llevaba a cabo. En el apartado titulado «Primer viaje a España», muestra que antes de 1928 hace su primer viaje a la Península Ibérica, pero simplemente era de exploración sin una pretensión fija, lo cual, Onís lo corrobora al exponerlo con una carta de Schindler. Esta describe varias causas, por un lado un respiro psicológico tras la muerte de su esposa,

y la segunda es alejarse de las exigencias de los financiadores adinerados para crear obras. Como resultado de ese trabajo indica que hace la primera colección de cantos y poesías populares castellanas, por petición y financiadas por la Diputación de Soria y ricos aristócratas (Onís, 1941, 16-17). Aunque Montoya Rubio y Olarte Martínez en su artículo de 2012, proponen otra fecha totalmente distinta, en concreto 1918. Con esta afirmación deja entrever la población que demandaba este tipo de material, es decir, aquellas figuras de poder que reivindican recoger la cultura rural como algo originario. Aunque dicho material para ellos siempre será algo folklórico, al no socializar en la clase social baja donde procede dicho material musical y poético. Y termina dicha carta indicando que siguió con la elaboración de otro material musical doméstico para el consumo de la alta clase social, al crear música para piano para canciones y bailes populares (Onís 1941, 17).

3.3 Creación de la obra *Folk Music and poetry of Spain and Portugal. Música y poesía popular en España y Portugal*

Continuamos con la creación de dicha obra desde las fechas de Onís y la de otros musicólogos que dan veracidad a las fechas, porque Onís tiende a presentar una cronología que muchas veces se ha comprobado con otros datos que no son reales, como se ha visto anteriormente.

Tras dejar la dirección del coro en 1926 vuelve a España para establecerse, y así profundizar en el estudio de la cultura española. Esta obra era resultado de ese segundo viaje al dedicarse a recoger repertorio entre 1929 y 1933 para Columbia, junto con Onís y Turner (Ramírez García, Alonso Vicario, y Gálvez Méndez 2020, 72), algo que también confirma Onís en la introducción (1941,11). En concreto, como detalla Onís formaría parte del proyecto sobre la fusión de la cultura española y la inca en México, del *Departamento Hispánico de la Universidad de Columbia* (1941, 21). Incluso indica posteriormente Onís, que para desarrollar un buen proyecto lo volvieron a enviar a España para que siguiera con sus investigaciones (1941, 21). Sin embargo, la obra fue financiada definitivamente por Columbia (el *Hispanic Institute*), tras encargarse Onís de la edición (1941, 9). Él cita que incluso se propuso traducirlo para venderlo en EEUU, al decir «dar placer a millones» (1941, 23). En consecuencia ya no solo sería una obra local, sino que fuera consumida en EEUU, y se comprendiera con dicha traducción.

Para hacer dicho trabajo de encargo se le entregó una «máquina para hacer discos fotográficos», para investigar durante siete meses entre 1932 y 1933 (Onís 1941, 21). A pesar de disponer de menos tiempo Onís indica que tuvo un resultado muy rico y de extensión larga, al no haber sido explorado anteriormente (Onís, 1941, 19). En concreto se investigó por primera vez: Santander, Asturias, Ávila, Soria, Cáceres y Miranda do Douro en Portugal (1941, 21). Sumarle que Onís explica que se acude a estas zonas también para que no se pierda la música, porque los jóvenes no la mantenían, solo aquella población de edad avanzada. En concreto justifica esa pérdida de la cultura musical y poética por tres factores culturales (Onís 1941, 17). Estos son la invasión de la radio, el cinematógrafo y el jazz entre los jóvenes campesinos (Onís 1941, 23). Estos hechos tan modernos que propone son la novedad del momento, y obviamente llegan a España como a cualquier otro país. Pero no son incompatibles con la interpretación de repertorio popular en los jóvenes. Por otro lado, la posesión de una radio en el ámbito rural en los años 20 y 30, y menos aún en campesinos era prácticamente imposible por el alto precio de este nuevo invento. El cine fue una eclosión indiscutible, pero no afecta a interpretar dicho repertorio, ya que, este pertenece al calendario vital y anual. Y en cuanto al jazz llegó a España, pero no sustituye a las canciones populares, ya que el jazz no ocupa la función de ritual social que ocupa el repertorio recogido por Schindler. A pesar de que sostengan que las canciones se pierden, sigue describiendo Onís que los próximos años se podrán seguir rescatando canciones (Onís 1941, 21). Estas versiones continuas en las can-

ciones que se localizan en diferentes lugares, demuestra que dicho repertorio está vivo, y no se está perdiendo. Así esta pérdida de repertorio es completamente falso, ya que, en los años 20 y 30 del siglo XX se seguía practicando, como se ha demostrado con investigaciones musicales de los años 20, por ejemplo las de Lorca (De la Ossa Martínez 2014, 101-109). Incluso como se comentará posteriormente, las tipologías de canciones pertenecen a diferentes momentos del ciclo vital, así la ejecución no es solo de la tercera edad sino de todo el arco vital del hombre y la mujer. Además como se desarrollará la lista de nombres y profesiones varias de las anotaciones de Schindler, certifica la amplia franja de edad y profesiones. Otro motivo es que Onís afirma que grababa Schindler diferentes versiones de una misma canción (1941, 21), así se sigue reafirmando que dichas canciones estaban vivas en toda la comunidad.

Aunque se muestre que el material se estaba recogiendo para crear una obra posterior, en el apartado «Kurt Schindler y su labor española» de la introducción de Onís, explica unos motivos muy diversos y alejados para dicha publicación. Se trata por un lado de un trabajo en su memoria por parte de sus amigos y colaboradores, y al mismo tiempo para que lo pueden usar los estudiosos de la música y cultura española (Onís 1941,9). Y la tercera razón es que cuando vuelve de sus viajes decide trabajar en su puesto de Director del Departamento de Música en *Benington College*, pero por su enfermedad no se lo permitió.

En consecuencia aclara que este material nunca ha sido trabajado, y de esta forma justifica la edición (Onís 1941, 11). Así este infortunio le vino muy bien para publicar a su nombre un material inédito, al citarse a si mismo como la persona a la que le encargaron dicha edición, ayudado por George Sachs y el personal de la Sección de Estudios y Publicaciones del *Hispanic Institute*. También nombra a un comité que han dirigido la publicación como Henry James, Irene Lewisohn, Alice Baldwin Beer, Jacques R. Freedman, Dorothy Lawton, José Weissberger, Herbert Weissberger, Hugh Ross y Charles Iklé (Onís 1941, 11). Así se observan algunos de los nombres de personalidades importantes de esta red de élite americana.

4. La moderna metodología de Schindler en la obra

Para llegar a estudiar las diferencias metodológicas que pretendía mostrar Schindler y las que presenta Onís finalmente, al ser el que la edita y publica dicha obra en 1941, se contrastará con investigaciones y fuentes documentales como los *Kurt´s Papers* del *Lincoln Center* (Biblioteca Pública de Nueva York) y el FMT del CSIC, y la información que presenta Onís en la introducción de la misma obra.

4.1 El material resultante de las investigaciones de Schindler en España

El material musical y literario que conforma la *obra Folk Music and poetry of Spain and Portugal. Música y poesía popular en España y Portugal*, fue recogido por Schindler entre 1920 y 1934 en España (Olarte Martínez 2010, 3). Durante su recolección se generaron notas de trabajo de campo. La Dra. Olarte Martínez los ha trabajado de forma superficial en un artículo de 2010, y nos aporta con un listado de datos. Para ser más precisos los datos sobre los informantes van desde la edad, parentesco, profesión, estatus social, motes; sobre el repertorio describe a qué momento del ciclo vital pertenece y la parte del ritual, cómo ha sido la transmisión desde la persona, el lugar, la época temporal, y algún dato más específico como estilo; cómo se ha cantado, por ejemplo el uso de una parte del cuerpo, objeto, alguna variación musical etc; las fuentes de cancioneros donde se encuentran o pueden proceder; y cómo se tiene que reproducir los discos (Olarte Martínez 2010, 3). Todos estos valiosos datos no aparecen en dicha obra, a pesar de que Onís indica en la introducción que se basa la obra en manuscritos autobiográficos de Schindler, donde se anotan peculiaridades de la música y poesía, y que in-

dica que incluyó con fidelidad. Así mantiene la forma y lengua original, el texto en español y ordenar el material por provincias y pueblos, según lo dejó Schindler (1941, 25). Sin embargo, no aparecen dichas indicaciones informativas contextuales del informante en ninguna, excepto el texto, música, variaciones, y procedencia. En consecuencia a la descripción de las notas que elabora Olarte Martínez, y que el propio Onís describe en el apartado «El Folklorista», que Schindler recogía las canciones desde sus primeros viajes a España in situ (1941, 15), nos lleva a que realizaba las investigaciones desde la relación con el entorno, sin aislar las canciones como objetos individuales. Otro elemento a tener en cuenta para la interpretación de la recolección de canciones, es que Onís describe que recogían las canciones y bailes en su forma originaria en gramófonos, tanto ya registradas en cancionero, como algunas nuevas, y las variantes de una misma canción (1941, 21). Schindler ya había demostrado en trabajos anteriores que tenía en cuenta la forma natural. Es el caso de las obra «El paño murciano» en los conciertos de la *Schola Cantorum*, como comprobó Murcia Galián, porque mantuvo rasgos rítmicos muy particulares e hizo hincapié en la pronunciación (2018, 2244).

Aquellas canciones que Schindler transcribió de los discos grabados, Onís las ha marcado con un asterisco, como se aprecia en la obra, y aquellas que no la tienen son las que trascribió directamente a papel en directo de la voz de los campesinos (1941, 25). Además describe y con ello justifica, que esos datos extra musicales muy personales de los informantes, eran resultado de tenía una gran habilidad de gestión con los informantes y la cultura por su actitud, y por conocer la lengua (Onís 1941, 15). Destacar que Onís plantea que Schindler tenía a una persona originaria de los lugares para traducir canciones y comprenderlas en su totalidad (Onís 1941, 23). Así todos estos elementos muestran que realmente quería comprender en todos sus recovecos a la cultura que recoge.

Aunque manejaba el idioma desde que lo aprendió en su primer viaje a España y sus dialectos, para comprender la sociedad que trabajaba (Onís 1941, 17). En consecuencia, se aprecia que quería realmente imbuirse en la cultura que va a estudiar, no solo recoger canciones sino ponerlas en contexto. Esto demuestra algo fundamental para desarrollar un trabajo etnomusicológico completo y profundo, y es aplicar el concepto de *emic*, al llegar a conocer desde el interior una cultura en todos sus recovecos, jerarquías sociales, etc. en la interpretación de canciones. Y al mismo tiempo desde el exterior al no pertenecer a dicha cultura, es decir, el término *etic*.

Concreta que usó un tipo de gramófono transportable para grabar canciones en discos de aluminio (Onís 1941, 23), demostrando la importancia de grabar en tiempo real. Esta interpretación la confirma con líneas posteriores, al indicar que este método se ha usado por primera vez, y con ello se ha llegado a un estudio exacto de los cantos. Además muestran que una gran mayoría de la población se mostraban dispuestos a grabarles (Onís 1941, 23). Aunque este hecho de una disposición muy positiva sería algo bastante improbable, sobre todo porque la simple presencia del objeto delante y la preparación para disponerse a grabar, les intimida para interpretar. Así aquellos que no se comportaban tan factiblemente los justifican por pertenecer a un lugar aislado (Onís, 1941, 23), volviendo en consecuencia el término de lo impenetrable con lo primitivo.

4.2 Análisis comparativo de los materiales musicales, informantes y localidades cacereño

El número que tienen las notas de Schindler y que refleja la autora Olarte Martínez, corresponden con la numeración que le asigna Onís en el cancionero. Así se observa que Schindler aporta a cada canción una información muy concreta en relación a lo descrito anteriormente. Para describirlo veremos algunos casos de la provincia de Cáceres.

Aquellas canciones que no muestran información en los papeles de Schindler, se explicarán con otras fuentes tanto orales como digitales, para contrastar con la información que presenta Onís en el cancionero.

El número 350 que indica Olarte Martínez (2010, 8) se corresponde con la canción 350 que numera Onís, porque la descripción de ambas coinciden. Onís indica que es para la mañana de boda, y las notas de Schindler aclaran que la interpretó Germán García, Vicepresidente de la Masa Coral de Cáceres, para la mañana de bodas (Olarte Martínez, 2010, 8). Otro caso sería la canción 265, pero no lo podemos certificar del todo, porque Onís no muestra a que periodo del ciclo anual o vital pertenece. Los papeles de Schindler indican que la interpretó el informante Amado Viera Amores, abogado de Valencia de Alcántara, hijo de Ceclavín, y aclara que es un canto de la Borrasca, o de Noche Buena. Lo único que nos podría indicar que se trata de la misma canción es la localidad a la que pertenece, al coincidir la localidad que proponen los papeles y Onís.

El resto de canciones cacereñas no hace referencia el listado que elabora Olarte Martínez, al faltar los números que le asigna Onís a cada canción, y no encontrarse una referencia certera cuantificable que se identifique entre ambas fuentes. Por ello, se acudirá a otras fuentes digitales y orales, que nos permiten esclarecer dicho material. Al conocer a informantes que han vivido o han aprendido por el relato oral el conocimiento de las mismas, podemos contextualizar alguna de ellas. La primera es el número 352 llamada «La campanilla» o también es más conocida por todos los informantes en Extremadura como «La campanillá». Esta canción se interpreta por parte de un grupo de hombres en la noche de bodas al hombre recién casado desde la calle. En concreto se trata de un hombre que se ha casado por segunda vez, por ello, los informantes explican que con esta canción se comprobaba si podía tener relaciones íntimas tras un tiempo de abstinencia por la viudedad. Para confirmar dicho hecho era a través de atar unas campanillas al cabecero de la cama de los recién casados, así cantaban dicha canción pícara hasta que suenen las campanillas. Estas últimas suenan como resultado de mover la cama y el cabecero, al producirse movimiento por parte de los recién casado con dicha relación sexual. De esta forma se convierte en una canción del ciclo vital, al pertenecer a la pos-boda, y al mismo tiempo siendo un paso para que la sociedad apruebe de forma pública dicho matrimonio. En consecuencia, se observa con los datos que introduce Onís, que dicha canción aunque se recogió en Montehermoso, se canta de forma general en la provincia de Cáceres al ser todos los informantes de dicha provincia extremeña pero de diferentes localidades. Sumarle que Onís no indica a que ciclo y momento puede pertenecer, aunque puede ser consecuencia de que dicha canción no tuviese anotaciones por parte de Schindler. Y por último añadir que Onís no presenta la letra completa de esta canción, como indican los informantes, ya que, hay variaciones textuales con la misma música. En vez de «din gin lin dín» es «din gin lin don» y «debajo de tu mandil» es sustituido por «debajo de tu mantón».

Otro caso donde atestiguan informantes una de las canciones de dicho cancionero es «La dama y el galán» número 223, la cual, determina Onís como romance de Arroyo del Puerco. Esta tipología cancionil es correcta como certificará Lomax al recogerla en 1952 a la misma localidad, pero con el nombre actual (Arroyo de la Luz), y registrado en el FMT. Lomax titula a dicho romance como «El bonetero de la trapería»[2] o «Gerineldo»[3] descrito por tres intérpretes

2 Ros-Fábregas, Emilio. «Ascensión Mazuela-Anguita, Mañanita de San Juan (El Conde Niño) (Arroyo de la Luz, Cáceres, 10/1952)», *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, 30 de abril de 2021, https://musicatradicional.eu/es/piece/28748

3 Ros-Fábregas, Emilio. «Ascensión Mazuela-Anguita, Mañanita de San Juan (El Conde Niño) (Arroyo de la Luz, Cáceres, 10/1952)», *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, 30 de abril de 2021, https://musicatradicional.eu/es/piece/28748

(Primitiva Amado Díaz, Balbina Díaz-Jiménez y Marcelina Díaz-Jiménez). Al mismo tiempo, con estas grabaciones demuestra que tiene mucho más texto del que solo muestra Onís, ya que, solo aparece el estribillo. Es cierto que indica como nota aclaratoria que hay variantes en las coplas, pero no aclara la estructura del romance. Esta forma escueta de presentar un romance se vuelve a repetir en otro romance cacereño, en concreto el número 253 que también confirma el FMT[4]. Este no tiene variantes pero sigue sin aparecer la estructura del romance. La 256 llamada «La niña de los Madriles», la 265[5]y 266[6] también presentan el mismo caso al indicar el FMT[7] que son narrativa, y con la misma presentación de estructura en el cancionero, por ello podría ser un romance.

La canción 259 llamada «Ay que vengo» tampoco aporta Onís ningún dato, como consecuencia de no mostrar información Schindler. Los mismos informantes de la canción 352 afirman que es una canción cantadas por niñas, para jugar en la calle con las amigas. Además afirman la misma letra, música y título que presenta el cancionero, pero no aclara que es una canción de juego. La canción «Fray Diego» (n° 221) nos confirma el FMT[8] el uso infantil del cancionero, en concreto de corro, pero sin más información. Ocurre lo mismo con la canción 257, al confirmar el lugar y uso del ciclo vital[9]. La 258 al no aparecer en el cancionero sí nos aclara que tipo de canción es este FMT, en concreto del ciclo vital al ser una ronda[10]. La canción n° 260 es otro caso que nos confirma el FMT[11] el tipo de uso, en concreto es una ronda. La 262 también es una canción de ronda como aclara el fondo[12]. Y la canción «Quien fuera clavito de oro» también es según el FMT una canción de ronda[13]. La 261 nos indica dicho fondo que pertenece al mismo lugar, y como novedad aclara que es una canción burlesca[14]. La 267 llamada «ya tocan a maitines» describe el FMT como una canción de circunstancia, y en la misma localidad que el cancionero[15]. Esta misma descripción le aplica a la 250 llamada «El Entremés»[16]. El número

4 Ros-Fábregas, Emilio. «Al pasar por los torneos [La cristiana cautiva]. Romance», *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, 28 de abril de 2021, https://musicatradicional.eu/es/piece/23919

5 Ros-Fábregas, Emilio. «Una serrana muy pura», *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, 28 de abril de 2021, https://musicatradicional.eu/es/piece/23931

6 Ros-Fábregas, Emilio. «Dame la mano prima», *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, 28 de abril de 2021, https://musicatradicional.eu/es/piece/23932

7 Ros-Fábregas, Emilio. «La niña de los Madriles», *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, 28 de abril de 2021, https://musicatradicional.eu/es/piece/23922

8 Ros-Fábregas, Emilio. «Fray Diego. [Canción de] Corro», *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, 28 de abril de 2021, https://musicatradicional.eu/es/piece/23882

9 Ros-Fábregas, Emilio. «Yo me llamo Pepe el Conde. [Canción de] Corro», *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, 28 de abril de 2021, https://musicatradicional.eu/es/piece/23923

10 Ros-Fábregas, Emilio. «Campanillos de plata», *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, 28 de abril de 2021, https://musicatradicional.eu/es/piece/23924

11 Ros-Fábregas, Emilio. «El clavel en el huerto», *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, 30 de abril de 2021, https://musicatradicional.eu/es/piece/23926

12 Ros-Fábregas, Emilio. «Por esta plazuelita», *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, 28 de abril de 2021, https://musicatradicional.eu/es/piece/23928

13 Ros-Fábregas, Emilio. «Quién fuera clavito de oro», *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, 28 de abril de 2021, https://musicatradicional.eu/es/piece/23920

14 Ros-Fábregas, Emilio. «El quiquiriquí», *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, 28 de abril de 2021, https://musicatradicional.eu/es/piece/23927

15 Ros-Fábregas, Emilio. «Ya tocan a maitines. El dongolondón», *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, 28 de abril de 2021, https://musicatradicional.eu/es/piece/23933

16 Ros-Fábregas, Emilio. «El entremés», *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, 28 de abril de 2021, https://musicatradicional.eu/es/piece/23916

que le sigue sería una canción burlesca, y no solo de Cáceres como expone Onís, también de Trujillo[17]. Este tipo de canción pícara también es la canción 255 de Cáceres según dice el fondo, pero en esta indican que Schindler aclaró en el título y texto de esta canción lo siguiente: «la aldea» con minúscula, pero el sentido del texto sugiere que se refiere a la localidad, La Aldea del Obispo (Cáceres). De esta forma se entiende que los tres curas de los que habla el texto proceden de La Aldea del Obispo, Trujillo y Torrejoncillo»[18]. La 252 no solo coincide con el lugar y título, sino que también pertenece a Trujillo (Cáceres). Y la catalogan como canción narrativa, por ello podría ser un romance porque como los otros romances descritos solo presenta el estribillo[19].

Todas estas canciones localizadas en el FMT muestran el lugar, uso y Schindler como investigador, que recogió dichas canciones, pero no se puede comprobar si el texto y música presenta similitudes y diferencias respecto al cancionero, al no presentar partituras u audios. Tampoco nos indican este fondo cómo acceden a dicha información que Onís no tuvo o ignoró.

4.3 Diferencias y similitudes entre la canción «La dama y el galán» de Schindler y la de la Sección Femenina «El carambelo»

La canción recogida por Schindler llamada «La dama y el galán» es usada posteriormente por la Sección Femenina como «El Carambelo» como muestran la ficha y adaptación a cuatro voces. Para comprender los cambios y formas distintas de trabajo pasamos a analizar ambas versiones. «La dama y el galán» de Schindler indica que procede de Arroyo del Puerco (Cáceres), lo que hoy es Arroyo de la Luz (Cáceres), y además es un romance como describe junto al título. No muestra las coplas solo el estribillo. Sin embargo, indicar que las coplas se cantan con la misma melodía con dos notas aclaratorias a pie de página. En concreto, especifica que hay dos notas alteradas en las primeras coplas, y en el resto de la canción se cantan en estado natural. Este pequeño dato sobre algunas notas, nos indica que la forma de trabajar de Schindler no solo era recopilar sino también informa sobre la realidad interpretativa tan ambigua en su contexto real.

Sin embargo, cuando la Sección Femenina usa dicha canción con otro título, al ponerle de nombre «El Carambelo» pero con la misma melodía y letra del estribillo. Esta melodía se mantiene los intervalos, pero las notas son distintas porque al hacer una adaptación a coro tiene diferentes tesituras. Este cambio tonal es debido a que al hacer una adaptación a coro para voces blancas. Respetan la construcción de finales de frase, basada en cadencias perfectas o manteniendo la tensión armónica en la dominante y la sensible. El resto de la letra la añade la SF, al igual que la música de las coplas la incorpora nueva.

Este nuevo tipo de letra que le añaden hace que se convierta en otro tipo de canción, en concreto pasa a ser una canción de ronda al expresar un hombre que le trae flores a su amada por un día de fiesta. De esta forma, aunque igualmente no conozcamos la letra de las coplas de Schindler, sería de letra muy distinta. En consecuencia, a cambiar el tipo de letra y canción, la estructura cambia por completo, porque la estructura que ofrece la SF es estribillo y tres estrofas y vuelta al estribillo. Al origen que propone es distinto al indicar que viene de Villanueva de la Serena (Badajoz), por ello es de la misma zona regional pero no de la misma provincia. Cambiar así el origen y título puede responder una forma de tapar el claro plagio. Por tanto, se puede observar que la SF manipula di-

17 Ros-Fábregas, Emilio. «Ay, cógeme que me caigo», *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, 28 de abril de 2021, https://musicatradicional.eu/es/piece/23917

18 Ros-Fábregas, Emilio. «El cura de La Aldea», *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, 28 de abril de 2021, https://musicatradicional.eu/es/piece/23921

19 Ros-Fábregas, Emilio. «La trujillanita», *Fondo de Música Tradicional IMF-CSIC*, 28 de abril de 2021, https://musicatradicional.eu/es/piece/23918

cha canción a su conveniencia para trasmitir una canción idílica y folklórica en los concursos nacionales de Coros y Danzas. Este estudio comparativo de ambas nos permite comprender el sistema metodológico que presentó Schindler y el que presenta Onís en la obra que editó. Por una parte, que no hay censura por Onís, como indica la versión de la Sección Femenina. Sino que simplemente Onís en ninguno de los romances cacereños aparecen las coplas, solo los estribillos.

También algo tan obvio como indicar el tipo de canción, algo que oculta la SF para usarla a su conveniencia. Por otro, las pequeñas variantes musicales que registra y explica el cancionero, algo que obvia la SF al transformarla musicalmente en una textura muy distinta por un concurso. Además estas variantes según interpretarnos de palabras de Onís, iba a ser un trabajo que hubiera hecho Schindler, porque se compararía para basarse en estudios científicos posteriores (1941, 25).

5. Conclusiones

Podemos decir ante lo expuesto que este cancionero póstumo es una obra de estudio para los investigadores y estudiantes de la cultura hispana en los años 30, ante el creciente interés por estudiar un lugar estancado en el tiempo frente al desarrollismo de EEUU. Pero al mismo tiempo, también se aprecia una nueva metodología en algunos de ellos, debido a que incluían información del trabajo de campo, como datos de los informantes y su contexto de interpretación.

Precisamente como se ha comprobado por los documentos que aporta Onís y por las interpretaciones previas en torno a su trabajo de campo en España, el cancionero iba a ser como material de consulta para los estudios en Columbia. A su vez, se ha llegado a comprender la elección de dichas tierras como estudio por la falta de investigación hacia ellas. Sumarle que se ha desmontado el firme concepto de desaparición de la música popular en los años 20 y 30 del siglo, al recogerse variantes en su cancionero, con diversidad de personas que registró en sus anotaciones, y por interpretarse posteriormente como han descrito informantes actuales. También se ha llegado a la conclusión que ante el fallecimiento de Schindler la obra seguiría siendo pensada para los estudiosos, pero pasaría a ser una obra coral por implicarse multitud de personalidades, y con Onís a la cabeza en la edición. Siendo esta una oportunidad para todas ellas al ser un material sin publicar y preparado para ello.

Otro aspecto que se ha desarrollado es la forma característica de trabajo de Schindler para recoger las canciones, basada en la relación de la música con el entorno interpretativo, es decir, desde la etnomusicología. Principalmente por el material que usaba, como el gramófono, como el hecho de conocer el idioma para relacionarse con la sociedad sin distancias, y así obtener los datos tan personales de cada uno de los informantes. Dicha información iría en su futuro proyecto. Sin embargo, toda aquella información valiosa no la vuelca Onís como principal editor. En consecuencia elimina dicho peso para la comprensión de todo el material compilado, y crea de forma definitiva una obra folklórica, es decir, vacía de significado etnográfico, para justificar desde la alta esfera una recuperación de raíces. Se ha observado también cómo mantenía Onís el lugar, título, pero el uso es solo en alguna ocasión. Destacar que con las fuentes orales y documentales del FMT se ha comprobado la tipología de las canciones que no describe Onís y la estructura de ellas, la cual, no es mostrada de forma total en los romances. Subrayar y confirmar que no presentar la estructura, es resultado de la tipología de cancionero informativo superficial, como se ha contrastado con el uso de una de las canciones décadas después por parte de la Sección Femenina.

En definitiva se puede decir que todos estos elementos musicales tan escuetos que presenta Onís en el cancionero, con la idea de salvaguardar dicho repertorio del paso del tiempo, responden al concepto del romanticismo. Debido

a que siempre describe y justificar dichas acciones bajo el paraguas de lo arcaico y aislado para su rescate. Al mismo tiempo, esta élite social que demandan este tipo de obra folklórica, es para justificar un pasado y con ello unas supuestas raíces que se han perdido, es decir, explicar de dónde vienen. Así este tipo de obra aislada de su contexto y como un estudio comparativo posterior como comenta, presenta el concepto de musicología comparada, al comparar cultura rural con la élite social-económica. Sin embargo, Schindler a pesar de este tipo de encargo folklórico, las notas que se han descrito y los datos del FMT, pretendía hacer un trabajo con un gran peso etnográfico, para que investigadores lo tomaran como material para comprender la cultura española. En consecuencia para esas primeras décadas de trabajo era una metodología muy moderna, al estar fundamentada en la comprensión y relación de todos los elementos que rodean y explican dichas canciones, es decir, lo que se llamaría posteriormente etnomusicología, y que además en España no se volverá a aplicar hasta la llegada de Lomax en los 50.

6. Futuras líneas de investigación

Aunque muestra una gran cantidad de canciones en dicho cancionero es solo una parte de todo el material recogido por Schindler. Por ello, ese material restante se convierte en otra vía de estudio ya sea desde lo que puede mostrar como investigador, o sobre las causas de no retomar dicha investigación. Por ejemplo, estudiar qué tipo de documentos y cómo han accedido, y el que posiblemente les quede por sacar a luz, por parte del FMT, es otra rama muy interesante para comprender y completar el trabajo de Schindler en España.

BIBLIOGRAFÍA

Gejo-Santos, María Isabel. «De Leah Manning a Rosita García Ascot. Cantar y Bailar para vivir. Redes Filantrópicas en torno a los niños vascos refugiados en Gran Bretaña (1937-1939)». En I+D «La canción popular como fuente de inspiración. Contextualización de fuentes musicales españolas y europeas y recepción en América: origen y devenir (1898-1975)». Entidad financiadora: Ministerio de Economía y Competitividad. (2013-2016), 2017.

Molina González, Paula, y Rebeca Gea Martínez. «Un viaje turístico-musical por España en 1930. Aproximación a los actos de Barcelona y Valencia». *Ediciones Universidad de Salamanca / Popular Music Research Today*, 2, núm. 1 (2020): 25-38.

Montoya Rubio, Juan Carlos y Matilde Olarte Martínez. «Un país en la mochila: la organización del material fotográfico de Kurt Schindler». En *Fuentes documentales interdisciplinares para el estudio del Patrimonio y la Oralidad en España*, editado por Matilde Olarte Martínez, 553-651. Baiona: Dos acordes, 2012.

Murcia Galián, Juan Francisco. «"El paño" murciano en los cancioneros de los siglos xix y xx y su influencia en el ámbito de la creación musical». En *Musicología en el siglo xxi: Nuevos retos, nuevos enfoques*, editado por Lolo, Begoña y Adela Presas. SEDEM, 2018.

Murcia Galián, Juan Francisco. «La recepción de la música tradicional murciana en la obra de Kurt Shindler (1882-1935): De Murcia a Nueva York». Seminario. Festival Internacional de Folklore en el Mediterráneo. Seminario sobre folklore y etnografía, 2015.

Olarte Martínez, Matilde. «Colaboración de Federico de Onís con las mujeres impulsoras de la cultura musical española en Columbia». *Arte- Ica*, 18 (2018): 605- 613.

Olarte Martínez, Matilde. «Contextualización del plan for the study of Spanish folklore de Kurt Schindler (Universidad de Salamanca)». En *La música acallada: liber amicorum*, editado por Olarte, Matilde y Paulino Capdepén. Salamanca: Amarú Ediciones, 2014.

Olarte Martínez, Matilde. «Las anotaciones de campo de Kurt Schindler durante sus grabaciones en España». *Etnofolk. Revista de Etnomusicología* 16-17 (2010): 35-74.

Olarte Martínez, Matilde. «La Schola Cantorum of New York y sus conciertos de música popular española en el Carnegie Hall (1917-1924): Difusión de repertorios desconocidos para un público neoyorkino». *El devenir de las civilizaciones: interacciones entre el entorno humano, natural y cultural*, 25-45. Madrid: Dykinson, 2021.

Olarte Martínez, Matilde. «Redes culturales en torno a la recepción de música española de tradición oral en la Nueva York de los años 20: de los cancioneros a la colección Sacred and Secular Music of Spain and Catalonia for Chorus». Proyecto. Universidad de Salamanca. «La canción popular como fuente de inspiración. Estudio de identidades de género a través de mujeres promotoras de cultura popular 1917-1961» (HAR2017-82413-R) y «De mujeres e identidades culturales. Roles de género y circulación del Patrimonio musical español» (J440), 2021.

Ossa Martínez, Marco Antonio de la. *Ángel, Musa, y Duende: Federico García Lorca y la música*. Madrid: Alpuerto, 2014.

Pena Castro, María Jesús. «La cultura popular española en las fotografías de Ruth Matilda Anderson. Representaciones del pasado y relecturas digitales» *BLO* Vol. extr., núm. 3 (2020): 87-102.

Ramírez García, Claudia, Yolanda Alonso Vicario, y Doris Aracely Gálvez Méndez. «Chant de Trouvère, de Kurt Schindler: Estreno y publicación en Nueva York. Kurt Schindler's Chant deTrouvère: premiere and publication in New York». *Ediciones Universidad de Salamanca / Popular Music Research Today*, 2, núm. 1 (2020): 69-79.

Sagarra Gamazo, Adelaida. «Carolina Marcial-Dorado. En español por New York. 5th evenue». Proyecto I+D+i HAR2013-48181-C2-2-R. Universidad de Burgos. *La canción popular como fuente de inspiración. Contextualización de fuentes musicales europeas y españolas y recepción en América: origen y devenir (1898-1975).* (2017), 171-220.

Sagarra Gamazo, Adelaida. «Doña Gramática y Delgadina. Trasmisión femenina de la música popular española en USA (1910-1940)». Proyecto. Universidad de Burgos. *La canción popular como fuente de inspiración. Estudio de identidades de género a través de las mujeres promotoras de cultura popular (1917-1961).* 2018.

Schindler, Kurt. *Folk music and poetry of Spain and Portugal. Música y poesía popular de España y Portugal.* Lancaster (Pensylvania): Hispanic Institute New York, 1941.

FUENTES ORALES

Informante 1: comunicación personal en Cañaveral (Cáceres) el 20/4/21

Informante 2: comunicación personal en Casar de las Hurdes (Cáceres) el 19/10/19

Informante 3: comunicación personal en Casar de las Hurdes (Cáceres) el 19/10/19

Informante 4: comunicación personal en Cañaveral (Cáceres) el 19/4/21

Informante 5: comunicación personal en Torrejoncillo (Cáceres) el 16/11/19

Comportamientos, costumbres y humor judío y oriental

Miguel Ángel de la Fuente González

Cuestión compleja es tratar sobre el mundo judío, y no menos lo es hacerlo sobre su humor. Por ello, y con la intención de simplificar, antes de meternos con la parte más agradable de este trabajo (los ejemplos humorísticos judíos), intentaremos establecer algunos conceptos básicos.

Algunos tipos de humor

Entre los diferentes tipos de humor, nos interesa destacar el humor agresivo, el xenófobo y el antisemita. El *humor agresivo* tiene como función el ataque a través de las burlas y el ridículo. Por ejemplo, en la Edad Media, «cuando la tribu partía para la guerra, el poeta satírico cabalgaba al frente de los guerreros declamando versos que ridiculizaban al enemigo». Y, en el momento de la victoria, el poeta «tenía derecho a los mismos honores que los héroes que habían utilizado valientemente su sable» (Deusto 1993, 18). Fuera de las contiendas bélicos, en la vida normal, el humor agresivo está presente en las relaciones interpersonales e, incluso, intergrupales (grupos nacionales, políticos, etc.).

Dentro de este humor ofensivo, incluimos el *humor xenófobo*, nacido de querellas y antipatías entre tribus y grupos sociales, caso recurrente en la historia. El odio o antipatía, normalmente mutuo, entre grupos convivientes o geográficamente cercanos, se ceba en los supuestos defectos del otro (tópicos o prejuicios a veces) o en sus características raciales, religiosas, culturales, ocupacionales, etc.

Por último, el *humor antisemita* (sería mejor *antijudío*) se enmarca en el xenófobo. Parece obvio que en Occidente fue decisiva la participación de los judíos (no todos, en realidad) en la muerte de Cristo. Sin embargo, a esta causa habría que agregar, como refuerzo, la envidia, tan humana. Antes de la primera guerra mundial, un congresista antisemita, durante una sesión del Congreso vienés, se refirió a los defectos judíos, a lo que Sigmund Mayer repuso: «No son los defectos de los judíos los que han traído el antisemitismo, sino sus preeminencias [méritos o cualidades]» (Bloch 1931, 155).

En un cuento jasídico (corriente de la religión judía), se comenta el pasaje bíblico de Caín, arquetipo de la envidia, y su reacción cuando Dios rechazó su ofrenda. El rabí Itzjac Meír de Guer (muerto en 1866) lo explica así: «Dios preguntó a Caín: "¿Por qué se ha inmutado tu rostro?" (Génesis 4, 6)». Y el rabino especula: «¿Porque no he aceptado tu ofrenda o porque he aceptado la ofrenda de tu hermano?» (Buber 1983, 176).

Por otra parte, con respecto al complejo problema del antisemitismo (y «aquello que lo provoca, lo nutre o lo exaspera»), deberían agregarse las «torpezas judías», según la expresión de un personaje de *Los judíos*, de Peirefitte (1966, 368). En esta novela francesa, muy documentada, se alude a ciertas actuaciones que han perjudicado, de alguna forma, las relaciones de la comunidad judía dentro del país galo. De tales torpezas, se mencionan las «artísticas, literarias, psicológicas, administrativas o políticas». Sirva un ejemplo de «torpeza artística»: el pintor judío Marc Chagall, en la cúpula de la ópera de París, representó, en 1964, un palio ceremonial de boda judía (*houppa*). Y, curiosamente, un personaje judío de la citada novela

Caín y Abel **(1911), de Marc Chagall**

se pregunta: «¿La Ópera de París es [acaso] la de Tel Aviv? ¿Había antes [en esa cúpula] una custodia, un crucifijo…?».

Fragmento de *La boda* (1944), de Marc Chagall

El antisemitismo parece una forma de cainismo. Al respecto podría resultar significativa esta observación de un personaje de *Los Judíos*, de Peyrefitte (1966, 479): «Según algunos, los jesuitas habían provocado el asunto Dreyfus para apartar a los judíos de los grandes concursos [de oposición] del Estado, en los que derrotaban a sus alumnos». Y continúa un poco más adelante: «Creía [yo] que la idea, aviesamente difundida, de la superioridad intelectual judía era una de las causas sutiles del antisemitismo, y que, si los judíos fuesen realmente muy inteligentes, procurarían no acreditarlo [no divulgarlo]». *Quien buen cavayo* [caballo] *tiene, a pie camina*, refrán sefardí que aconseja «no hacer ostentación de la propia fortuna» (Saporta y Beja 1978, 39); o de la propia inteligencia, la mayor fortuna.

El antisemitismo se manifestó no solo en ataques verbales y difamaciones, sino en conductas tan violentas como los pogromos y agresiones de diverso tipo (no aludiremos aquí al Holocausto). Como muestra de desprecio individual, sirva esta anécdota anterior a la primera guerra mundial en la Galitzia (actual Ucrania). «Un cosaco encontró a un pobre judío que venía a caballo y, después de apalearlo, le robó la bestia». Al día siguiente, alardeó ante su jefe de su «hazaña», y el jefe, «un hombre honrado», mandó formar a los cosacos y comparecer al judío para confirmar la identificación del cosaco. El cosaco, al principio, dice que el caballo «se lo había encontrado», y el judío arguye que él iba montando; finalmente, el cosaco lo acepta: «Es verdad. Me encontré las dos cosas; pero como el judío no me servía para nada, me quedé solamente con el caballo». El oficial abofeteó al cosaco y entregó el caballo a su dueño (Bloch 1931, 122).

Saporta y Beja (1978, 92) ilustra así el origen de la expresión *la gatada no estaba escrita*. «Se cuenta que un judío quiso salir de la judería [gueto]», y sus familiares y amigos intentaron disuadirle «enumerándole una larga lista de afrentas, agravios y calamidades con las que, con toda seguridad, iba a ser tratado [afuera]». El judío anotó todas esas conductas antisemitas en un cuaderno y salió del barrio. «En efecto, no se hicieron esperar las ofensas que le adelantaron: insultos, atropellos morales y físicos…; incluso le tiraron un gato muerto. Ante esto, el judío abrió su cuaderno y dijo simplemente: "La gatada no estaba escrita"»[1].

El humor judío

Por otro lado, el humor judío, en el que se centra nuestro trabajo, tiene básicamente dos fines o funciones: la defensiva y la social.

El *humor defensivo* (instrumento de la resiliencia o subsistencia) está motivado por el hecho de que la mayoría del pueblo hebreo vive en contextos geográficos ajenos y generalmente hostiles, donde suelen encontrarse en inferioridad de condiciones numéricas, legales, etc. Por ello, a veces tiene que reírse de sí mismo para soportar las tensiones y agresiones que tales circunstancias favorecen. Se trata, pues, de la forma como el grupo y el individuo neutralizan sus ansiedades: «Reírnos de las cosas que nos asustan las vuelven menos amenazadoras» (Deusto 1993, 15). Wagenstein reconoce que, gracias a los chistes y humor judíos, «en los momentos más trágicos de su existencia, su tribu [la tribu judía] convirtió la risa en una coraza protectora, en una fuente de ánimo y confianza» (Wagenstein 2015, 9).

Además, como en todo grupo o nación, hay un humor para consumo interno, en el que se critican situaciones y vicios comunes. Y ahí tenemos la *función social* del humor: «Criticar la realidad y presentar sus aspectos ridículos para mejorarla» (Deusto 1993, 15). Hay, pues, chistes judíos que critican las conductas de ellos mismos.

Sin embargo, los defectos del judío no parecen especialmente diferentes a los de otros pueblos o sociedades. Por ello, el humorista italo-sefardí Moni Ovadi, con sus chistes y espectáculos, intenta «deconstruir todos los lugares comunes acerca del pueblo hebreo [incluidos los de su inteligencia], contraponiéndoles una visión forjada en la cotidianidad y el sentido común» (Vilella 2003, 52). Y es que, algunas culturas han tomado a los judíos como chivos expiatorios y objeto preferente de ataques por defectos no exclusivos de ningún pueblo. En ello, intervienen los prejuicios, tan cómodos, además de interesados.

1 Sin embargo, según Saporta y Beja (1978, 92), esta expresión demuestra «que cuando alguien quiere satisfacer un capricho, nada le desanima», y se utiliza en circunstancias parecidas. Por otra parte, «Esto no estava escrito en tefter [cuaderno]» es la «frase de extrañeza que se dice cuando sucede algo imprevisto o impensado» (Saporta y Beja (1978, 73).

Sin embargo, parte del humor judío no está tan lejos de otros tipos de humor. Como veremos a lo largo del artículo, existen claras relaciones con el humor oriental. Y, con respecto al humor judío en la cultura española, tema muy alejado de este trabajo, únicamente queremos apuntar su importante influjo en nuestra literatura bufonesca. Según Álvarez Barrientos y Rodríguez de León (1997, 172), en el siglo XV, destacaron los «poetas locos» (así llamados por Márquez Villanueva), «a cuya condición se unía muchas veces su origen judío». Entre ellos, se encuentran Alfonso Álvarez de Villasandino, Juan Alfonso de Baena, Antón de Montoro o Francesillo de Zúñiga.

El humor y los chistes que comentaremos

Los autores que citamos en nuestro artículo serán exclusivamente judíos (límite impuesto por la dificultad y extensión del tema). Por otra parte, veremos tres tipos de materiales: anécdotas con base real, chistes de tradición oral (de los graciosos o locos populares) y algunos materiales de creación propiamente literaria.

Para las anécdotas con base real, consultamos la obra de Chajim Bloch (1881-Nueva York 1973), judío asquenazi (centroeuropeo), rabino y publicista jasídico y cabalístico, que recopiló y estudió el humor judío, entre otras obras, en *El pueblo judío a través de la anécdota. Historias serias y jocosas de devotos, sabios, artistas, bufones, pícaros fanfarrones, pordioseros, ricos, creyentes, librepensadores, neófitos y antisemitas* (Berlin, 1931). También reproduciremos algunos de los *Cuentos jasídicos* (1939), recopilados por el filósofo y escritor Martin Buber (Viena 1878-Jesrusalén 1965), y protagonizados casi exclusivamente por rabinos y seguidores de la rama jasídica del judaísmo.

Para el humor de creación propiamente literaria, acudimos a obras, más modernas, del escritor búlgaro sefardí (de origen español) Ángel Wagenstein (Plodvid, Bulgaria 1922-20…), autor un tanto tardío, que publicó una trilogía novelesca de temática judía, aunque nos centraremos, especialmente, en *El Pentateuco de Isaac. Sobre la vida de Isaac Blumenfeld durante dos guerras, en tres campos de concentración y en cinco patrias* (2015).

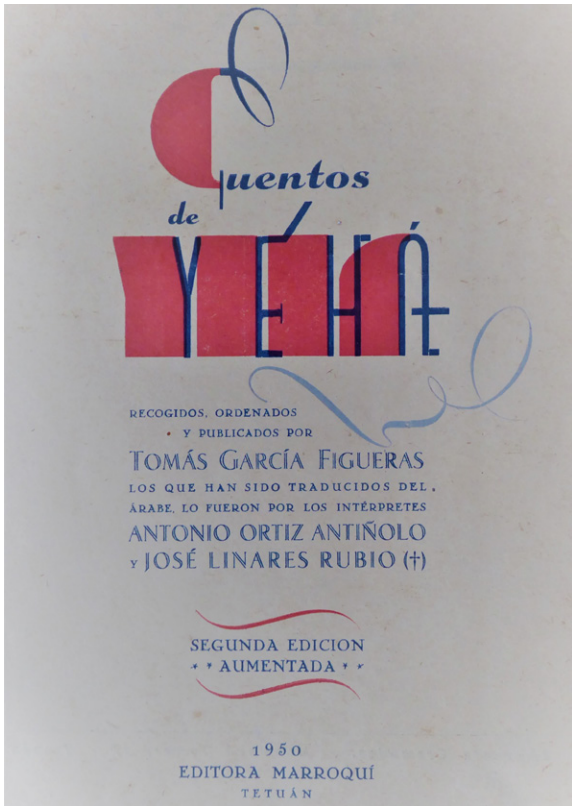
Sin embargo, la vena popular, también está presente en la obra de Wagenstein, con chistes o anécdotas protagonizadas por el gracioso Mendel, entre otros; al igual que aparecen «bufones, pícaros, fanfarrones…» en la antología de Bloch, que ya había estudiado, en otras obras, a graciosos o bufones populares como a Chojsek o, especialmente, a Herch Ostropoler (el Till Eulenspiegel judío del siglo XVIII).

Sin embargo, los tontos, bufones o gracioso populares judíos deben enmarcar en el contexto más amplio de la tradición mediterránea y oriental. Estas conexiones o influencias aparecen, por ejemplo, en los cuentos del popular gracioso marroquí Yehá o Yohá. Y aquí tenemos la única fuente no judía que utilizaremos: los *Cuentos de Yehá* (1950), recopilados por Tomás García Figueras (1892-1981), militar español, escritor e investigador africanista.

García Figueras comenzó su libro con el objetivo de recopilar solo narraciones populares marroquíes, pero vio que «los rasgos de Yehá pertenecen a todo el pueblo musulmán, y sus anécdotas son reídas y celebradas en Turquía, Egipto [donde se le denomina Gohá o a *chej* Nasareddin Yehá er Rumi], Túnez, Argelia, Marruecos…» (García Figueras 1950, XIII). Por ello, en sus *Cuentos de Yehá* incluirá narraciones procedentes de tales países[2]. Yehá es, en realidad, un personaje popular mediterráneo, además de oriental, con el que tiene cierta relación el humor judío[3].

2 En Italia, por ejemplo, tiene sus propias denominaciones; así, en Sicilia se llama Guiufá; en Toscana, Guihá; y en otras regiones italianas, Giucça, Giuvali… (García Figueras 1950, XVI).

3 Nuestras fuentes y la forma de referirnos a ellas para citarlas son las siguientes: Para *El pueblo judío a través de la anécdota*, de Chajim Bloch, nos referiremos como (Bloch 1931); para los *Cuentos jasídicos* como (Buber



Portada de *Cuentos de Yehá* (1950), de T. García Figueras

Algunos cuentos y chistes, tanto judíos como de Yehá, podrán contrastarse con refranes o expresiones sefardíes, que seleccionaremos de las obras de Michael Molho y Enrique Saporta y Beja. Tales refranes, escritos en judeoespañol (variante del español medieval, enriquecido con léxico procedente del hebreo, el turco, el eslavo, etc.), no se atienen a la ortografía académica[4], lo que ya habrá sorprendido a nuestro lector en las páginas anteriores. Además, los refranes sefardíes pueden tener interpretaciones que no se corresponden con las que haríamos los españoles, por ejemplo.

1983); para las obras literarias de Wagenstein *Adiós, Shanghái* como (Wagenstein 2016) y a *El pentateuco de Isaac* (Wagenstein 2015); y para los *Cuentos de Yehá* como (García Figueras 1950).

4 Algunas características ortográficas: la Ñ es reemplazada por NI; *anios* (por *años*); se escribe Y en vez de LL (el yeísmo es normal: *cayar*, y no *callar*); la S es diferente de la Z (S sonora, más suave: *caza* es *casa*); la B y la V no suenan igual, ni se atienen a la ortografía española (*cavesa* por *cabeza*); etc.

La forma del humor y los chistes

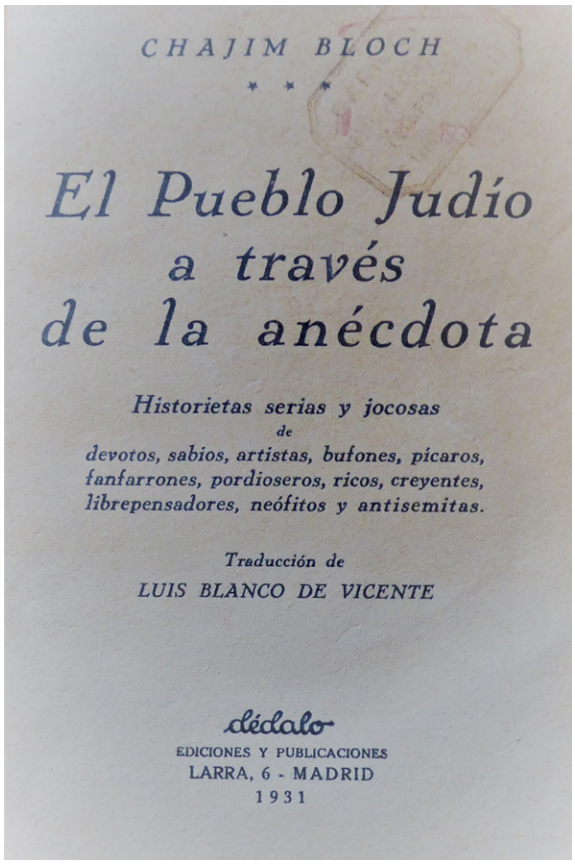
En cuanto a los chistes y anécdotas estudiados aquí, para que nuestro artículo no resulte interminable, solo reproduciremos literalmente la parte sustancial (lógicamente, entre comillas), mientras que el resto lo resumiremos. Además, como todas las obras que estudiamos son traducciones, y el humor suele estar determinado por su forma lingüística, veremos que, en ocasiones, el texto se resiente por una traducción poco acertada. Normalmente, entre corchetes, añadiremos alguna información o sinónimo para facilitar la lectura.

Sobre la importancia de la forma en citas, por ejemplo, tenemos un caso reciente. Según recogió la prensa española, el presidente de Argentina, Alberto Fernández, «consiguió oscurecer el miércoles [9 de junio de 2021] la breve visita a Buenos Aires del presidente del gobierno español, Pedro Sánchez»; y ello, «con una frase sacada de una canción de Litto Nebbia que atribuyó erróneamente a Octavio Paz». En realidad, el problema no era tanto esa atribución como el haber variado su forma lingüística, así como su inoportunidad, ofensiva para otros hispanoamericanos, por lo que se tituló la noticia «Una sola frase que irrita a todo un continente [el americano]». La frase de Fernández fue esta: «Los mexicanos salieron de los indios, los brasileños salieron de la selva, pero nosotros los argentinos llegamos de los barcos. Eran barcos que venían de Europa».

Sin embargo, la versión auténtica del dicho es «Los mexicanos descienden de los aztecas; los peruanos, de los incas, y los argentinos, de los barcos» (González 2021, 8). Por tanto, el problema formal de la cita consistió en sustituir el verbo *descender* por *salir* y *llegar*.

A lo anterior debe añadirse que el concepto y la práctica social del humor judío (aquello que se considera *ingenioso*, y a lo que se reacciona socialmente con la risa y la conformidad) no siempre coincide con los nuestros. Por ello, hemos seleccionado aquellos chistes y anécdotas más asequibles a un lector español; en otros

casos, el ingenio judío exigirá un esfuerzo de adaptación o flexibilidad mental, lo que quizás mengüe el placer que suele producir la comprensión autónoma del chiste (ya se sabe: el chiste explicado suele decepcionar, al contrario del que se comprende sin ayuda externa).


CHAJIM BLOCH

* * *

El Pueblo Judío a través de la anécdota

Historietas serias y jocosas de devotos, sabios, artistas, bufones, pícaros, fanfarrones, pordioseros, ricos, creyentes, librepensadores, neófitos y antisemitas.

Traducción de LUIS BLANCO DE VICENTE

dédalo
EDICIONES Y PUBLICACIONES
LARRA, 6 - MADRID
1931

Portada de *El cuento judío a través de la anécdota* (1931), de Ch. Bloch

Humor y caracterización negativa del judío

Un personaje de *Los Judíos,* de Peyrefitte (1966, 415) observa: «Creo haber llegado a una conclusión que se aleja de los lugares comunes. No es serio pretender que no se quiere a los judíos [el antisemitismo] porque tienen tales o cuales defectos, porque son defectos que comparten todos los hombres». Sin concretar más, pasamos al sugerente refrán que un muchacho judío apunta: «Quien quiere ahogar a su perro dice que está rabioso» (Peyrefitte 1966, 365).

Allá por los años treinta, según Chajim Bloch, se caracterizaba a los judíos como «ladrones, avaros, embusteros, estafadores y altaneros» (Bloch 1931, 23). Pues bien, partiendo de tal caracterización, nuestro trabajo se acercará al humor referido a estos cuatro apartados: relaciones del judío con la verdad y la mentira; su trato con el dinero y, finalmente, las relaciones de la mentira y el dinero con la familia y con la religión judías.

1. Humor sobre la verdad y la mentira

Según Menájem Mendel (rabí de Kotz, muerto en 1859), «todo en el mundo puede ser imitado excepto la verdad. Porque la verdad que es imitada deja de ser verdad» (Buber 1983, 146). Y es que, desgraciadamente, según Wagenstein (2016, 183), «la verdad es, muy a menudo, la parte menos convincente del enigma llamado vida». Además, con más frecuencia de la deseada, la verdad –o realidad– no responde a nuestros intereses, o se opone claramente a ellos; de ahí, los muy frecuentes intentos de amoldarla y manipularla, de la forma más conveniente, mediante la palabra, la acción o en ambas. Con ello, se entra en el terreno de la mentira.

Por otra parte, siendo la verdad única, incontables son los ojos que creen verla, e incalculables, las posibles imitaciones o manipulaciones. *Vedrá para ti, mintira para mí* (verdad para ti, mentira para mí): «es muy difícil lograr que todos tengan la misma opinión» (Saporta y Beja 1978, 193). Además, hay que contar con «la deformación que sufren los acontecimientos cuando estos pasan de boca en boca»: *De mano en mano, crece un palmo* (Saporta y Beja 1978, 122). Vamos a ver algunas de tales posibilidades en clave de humor.

1.1. Falsedades: calumnias y mentiras

La luenga no tiene hueso, pero acrevanta huesos (La lengua no tiene hueso, pero quebranta huesos) (Saporta y Beja 1978, 115); tal puede ser su poder destructor a través de men-

Fragmento de *Mi abuelo* (1955), de Saul Raskin

tiras y calumnias; y ambas se han cebado con el pueblo hebreo, al igual que con otras minorías.

Sin embargo, *la mintira no tiene piezes* (La mentira no tiene pies), *y La mintira tiene patchá curta* (tiene pierna corta): «no llega lejos, porque la verdad aparece pronto» (Saporta y Beja 1978, 128). En efecto: los defectos reales pueden objetivamente comprobarse y son difíciles de negar; diferente suele ser el caso de la calumnia. Por ello, decía el rabino y diputado Josef S. Bloch (1850-1923): «Es, en verdad, una merced que Dios nos hace con que nuestros enemigos vengan, de generación en generación, atribuyéndonos toda clase de maldades y defectos por lo que nos vemos obligados a levantar valientemente la voz contra esas calumnias» (Bloch 1931, 143). Y razonaba con cierta ironía: «Peor sería, sin embargo, que nuestros enemigos conocieran nuestros verdaderos vicios, las "ventajas" que nos hemos apropiado al cabo de una vida milenaria entre numerosos pueblos del mundo». Y lo justifica: «¿Cómo podríamos negar, entonces, esos vicios si arrastramos con nosotros los de las edades de la Historia de los pueblos de Oriente y Occidente?». Y concluye: «Sí, es una suerte para nosotros el que nuestros enemigos no[s] calumnien» (Bloch 1931, 143-144).

De todas formas, ni las calumnias ni las habladurías son deseables: *Más vale cayer* [*caer*] *en un río furiento* [*furioso*] *que en la boca de la gente*. Por tanto, no se deben dar pretextos, «porque uno puede salvarse de las aguas, pero difícilmente, de las habladuría y calumnias de los demás» (Saporta y Beja 1978, 41). Además, «las murmuraciones siempre dejan huella»: *El río pasa, la arena queda* (Saporta y Beja 1978, 172).

Ante una falsedad, se podría reaccionar no negándola, sino entrando en el juego y refutándola (falsedad aceptada y rebatida). El general de los jesuitas de Praga recriminaba al rabino Jonathan Eibenschutz (1690-1764): «Vosotros, judíos, nos sois hostiles hasta el punto de rezar diariamente a Dios una acción de gracias por no haberos hecho nacer cristianos». Y «sonriendo» arguyó el rabino: «También nosotros bendecimos al Señor por no haber nacido mujeres. Pero nuestro deber es amarlas y honrarlas». Sin embargo, el jesuita no era riguroso en su acusación, pues, como se aclara en una nota, tal oración dice: «Alabado sea, etc., el que me ha hecho nacer israelita» (Bloch 1931, 261). Por tanto, el rabino admitió la falsedad, y el razonamiento se desarrolló en esa dirección, y no en otra posible.

En un cuento jasídico, sorprende la reacción ante una calumnia individual. «Un hombre trató de que los jasidim [adeptos] del rabí Itzyac de Vorki [muerto en 1858] se rebelaran contra su maestro, difundiendo toda suerte de calumnias sobre él». Ante este hecho, el mismo rabino llamó al calumniador en privado y le dijo: «Necio, ¿por qué propalas falsedades y te expones a ser llamado mentiroso? Deja que te cuente todo lo que hay de malo en mí. Entonces, podrás irte y proclamarlo ante el mundo, y ninguna controversia te pondrá en ridículo [por mentiroso]» (Buber 1983, 156).

1.2. Mentiras defensivas

¿Quieres pasar bien con tu vizina? La vedrá farla mentira (la verdad hazla mentira), porque, «para conservar amistades, a veces es conveniente disfrazar la verdad» (Saporta y Beja 1978, 154). Es más: se puede actuar de forma mentirosa (palabra, acción o ambas) como autodefensa en situaciones arriesgadas. Este es un judío polaco que viaja en un mismo compartimento del tren que un oficial que va rematadamente borracho. El judío se siente mal, tiene náuseas y «pone perdido al oficial». «Mas, lejos de apurarse, se inclinó sobre él, le limpió cuidadosamente la cara con un pañuelo», con lo que el oficial se despierta, y el judío le pregunta: «¿Está usted ya mejor?» (Bloch 1931, 138-139).

Quien se atreve a arrovar, se atreve a giurar (Quien se atreve a robar se atreve a jurar), pues «quien hace una cosa reprobable se ve obligado a mentir para encubrir su mala acción» (Saporta y Beja 1978, 14). Este es Yehá, que un día fue a una aldehuela para robar un gallo. Y éste empezó a alborotar de tal manera que despertó a su dueño y, al ver a Yehá con el gallo agarrado, le preguntó qué estaba haciendo. Yehá respondió «inocentemente»: «Ya lo ves: enseño a cantar a tu gallo» (García Figueras 1950, 136-137). «Así vivan tus pulgas», que diría un sefardí, para darle a entender que no se lo cree (Saporta y Beja 1978, 24).

También los gestos pueden mentir (comunicación no verbal). Un caso de disimulo (Wagenstein 2015, 184), protagonizado por el gracioso Mendel:

> *–Ayer en el tranvía entró un revisor. ¿Te puedes imaginar?, me miró como si yo no llevara billete.*
>
> *–¿Y tú qué hiciste?*
>
> *–Pues lo miré como si lo tuviera.*

Por otro lado, una mentira puede provocar otra, perjudicial para quien mintió primero. Se podría esquematizar así: *Mentira de A*: *Mentira de B*: *Perjuicio de A.*

El médico berlinés Markus Herz (1747-1808) cobraba por la primera visita cinco marcos, y dos, por las siguientes. Un día, se presenta un avaro enfermo a su consulta por primera vez: «Aquí me tenéis otra vez». El médico advierte el engaño: «Veo que mi receta le ha sentado a usted admirablemente; está muy mejorado. Siga con ella» (Bloch 1931, 129).

Yehá, que es juez, recibe a un demandante contra un leñador que ha cortado tres quintales de leña. Y es que, cada vez que el leñador levantaba el hacha y asestaba el golpe, el demandante le animaba gritando «ib, ib». Sin embargo, cuando el leñador cobró, no le quiso dar nada «en recompensa por la ayuda prestada». El leñador arguye: «Señor, yo he cortado la leña mientras él se divertía [burlándose] de mí». Yehá le pide la bolsa del dinero y se pone a contarlo «levantando la mano para que, al caer el dinero sonara [cada moneda]». Luego, le entregó el dinero al leñador, y le dijo al demandante: «A ti te pertenece percibir el ruido que hace el metal [así que quédate con él]» (García Figueras 1950, 208-209).

1.3. La parte menos importante por el todo

Quien se esconde detrás del dedo, se le ve el puerpo [*cuerpo*] *entero*, se dice «del que, queriendo ocultar lo nimio, descubre lo más importante» (Saporta y Beja 1978, 73). También

el humor nos presenta a quien pretende que la parte menos importante de la verdad tape la parte realmente transcendental. Este es un vicioso del juego, que está dilapidando la dote de su matrimonio. Una noche, cuando regresa de una partida desastrosa, su mujer no quiere abrirle la puerta. Sin embargo, él le dice que ha tenido suerte, «una revancha»; y ella, muy contenta, le abre rápidamente la puerta. La mujer se sorprende al ver que viene sin reloj, sin cadena ni abrigo. «Oye, nenita; ¿tú te acuerdas de cuánto le costó a tu padre el reloj con la cadena?». «Claro que me acuerdo: ochenta florines». «Pues, mira, por el reloj y la cadena me dieron esta noche, en la casa de juegos, fichas por valor de doscientos» (Bloch 1931, 63).

Como forma de autoengaño, también uno puede valorar la parte menos importante. Este es Yehá, que tenía su casa invadida por insectos y animales molestos: «Había piojos en la estera, chinches en los colchones y ratones en los agujeros». Y sucedió que, un día, la casa se quemó: «He tenido mucha suerte: heme aquí desembarazado, al fin, de pulgas, ratones, chinches y cucarachas…» (García Figueras 1950, 128). La expresión sefardí *quemar la casa para escapar de las chinches* significa «por evitar un daño, causar otro mayor» (Saporta y Beja 1978, 42).

1.4. Aprovechamiento de la polisemia

La ambigüedad de una situación (en realidad, de casi todas) hace posible varias interpretaciones y manipulaciones; y la diversidad de significados de una palabra o frase (polisemia) puede servir para salir de una situación comprometida. «Reinando Federico Guillermo, estalló una vez un motín en Berlín. El pueblo, que se había reunido frente al Palacio Real, gritaba. "¡No necesitamos rey! ¡No necesitamos rey!"». Entre la multitud destacaba un joven judío, que es arrestado y llevado ante el mismo rey: «¿Cómo es eso, golfo? ¿No necesitas tú rey?». «No, no necesito ninguno, porque ya lo tenemos» (Bloch 1931, 168-169).

Un día, su padre mandan a Yehá a comprar «una cabeza de cordero», pero Yehá le traerá «un cráneo» simplemente (García Figueroa, 1950, 4). Yehá compró efectivamente una cabeza de cordero, pero por el camino le entró hambre y se comió todo lo comestible, dejando el cráneo como *hueso tchupado de boda de prove* [pobre], que diría un sefardí (Saporta y Beja 1978, 105). Cuando llegó a casa, se justificará con mentiras ante a su enfurecido padre:

> *–¿Qué es esto, mal hijo?*
>
> *–Es una cabeza de cordero –le respondió Yehá.*
>
> *–Malvado –dijo el padre–, ¿[y] dónde están las orejas?*
>
> *–Era sordo.*
>
> *–¿Y sus ojos?*
>
> *–Era ciego.*
>
> *–¿Dónde está su lengua?*
>
> *–Era mudo.*
>
> *–¿Y la piel del cráneo?*
>
> *–Era tiñoso.*

1.5. Verdad interpretada como mentira

Curiosamente, puede suceder que una verdad sea vista o juzgada como mentira. El rabino mayor Jonathan Eibenschutz (1690-1764) tenía gran amistad con el obispo de Praga. Un día, se encuentran por la calle, y el obispo le pregunta a dónde va. El rabino, que «iba profundamente abstraído en un difícil pasaje del Talmud, contestó distraído: "No lo sé, excelencia"». El obispo se enfureció y lo mandó apresar. Ya de noche, hace que le traigan a su presencia:

> *–¿Cómo has podido –le dijo– tratar a tu protector con tanta insolencia? ¿No sabes que con la cabeza suprema de la religión oficial no deben gastarse bromas?*
>
> *–Líbreme Dios de tal cosa; no me atrevería nunca a gastar bromas con mi protector el poderoso obispo. Pero mi respuesta era verdadera, porque [según el*

Talmud] un hombre no sabe nunca adónde le llevan los pies; y, si no, aquí tenéis el caso: yo quería ir a la sinagoga y me llevaron a la cárcel (Bloch 1931, 78).

Detalle de *Estudiando la Tora* (1955), de Saul Raskin

Un caso similar, lo titula Bloch (1931, 226-227) «Interpretación torcida», y va de un judío que encuentra a un conocido en el tren y le pregunta a dónde va:

–A Lemberg.

–¿Para qué?

–A comprar ganado.

–¡Valiente embustero estás hecho!

–¿Por qué me insultas así? ¿Te he faltado yo acaso?

–Claro que me has faltado; me dices que vas a Lemberg a comprar ganado para que yo me crea que vas a Cracovia a por paño. Pero yo sé muy bien que adónde vas es a Lemberg a comprar grano. Conque dime si es o no un embuste.

Al mintirozo no lo creen mismo si dice la vedrá (Al mentiroso no lo creen ni incluso cuando dice la vedad) (Saporta y Beja 1978. 128). Por ahí deben de ir otros refranes sefardíes como *La mijor mintira es de dizir la verdad* (Molho 1950, 321); o *La mijor mintira: la vedrá* (Saporta y Beja 1978, 128).

También la verdad podría interpretarse como una broma. Yehá está vendiendo, en el mercado, una madeja de seda hilada por su mujer, y unos compradores «de poca conciencia» le ofrecen un precio ridículo. Por ello, Yehá piensa

vengarse: «Ya que ellos tratan de obrar de tal modo, yo sabré engañarlos». Entonces, coge la cabeza de un camello y enrolla en ella seda formando una gran madeja y la lleva al mercado. Vienen los mismos compradores con otra oferta ridícula, que Yehá acepta. Sin embargo, ellos desconfían (es un chollo escandaloso): «¿Esta seda la ha hilado vuestra familia o personas extrañas? Temo que en su interior haya alguna otra cosa». «En su interior hay una cabeza de camello», le contestó Yehá con seguridad, lo que tomaron como una broma, y se fueron con su compra (García Figueras 1950, 103-104).

1.6. Verdades que acaban en mentira

Una verdad expresada en el pasado se convierte posteriormente en mentira al variar las circunstancias. La anécdota titulada «La mentira» (Bloch 1931, 231), está protagonizada por el rabino Pinchas de Koretzs (muerto en 1816), «jefe de los rabinos ortodoxos [que] amaba la verdad sobre todas las cosas», lo que le dio gran fama. Este rabino estaba haciendo una colecta, de casa en casa, para socorrer a un judío que se había arruinado. Y al primero que visitó fue a un *Mitnaged* (un enemigo de los judíos ortodoxos). Este, sin embargo, le recibió cortésmente y le preguntó la cantidad total que necesitaba para remediar al arruinado y, una vez enterado, le propuso: «Voy a dártela enseguida [esa cantidad]. Pero antes tienes que soltar una mentira». El rabino aceptó: «Conforme, pero antes tienes que darme el dinero». Y, tras recibirlo, dijo el rabino:

> *–Hoy he faltado a la verdad.*
>
> *El rostro del rico se iluminó de alegría:*
>
> *–Ya sé que de tu boca no ha salido jamás una mentira hasta ahora; por eso, me gustaría saber en qué has mentido hoy.*
>
> *–Pues es muy sencillo –le explicó el rabino–. Hoy he dicho que tendría que ver a muchos antes de [lograr] juntar este socorro [monetario], y no es cierto, porque, sólo con verte a ti, lo he logrado.*

Según la traducción, el rabino «tan solo una vez en su vida tuvo que mentir»; sin embargo, a la vista de la narración, nos parece que sería más exacto «tan solo una vez en su vida "mintió", y *a posteriori*».

Otro caso en que también la verdad inicial se convierte en mentira al cambiar las circunstancias. Este es Yehá, que es deficiente mental, y que está harto de que el muecín le despierte temprano cuando llama a la oración desde la mezquita cercana. Por ello, un día le cortar la cabeza y la tira a un pozo. Cuando lo acusan de la desaparición del muecín, lo acepta (es «un pobre de espíritu») y confiesa que tiró su cabeza al pozo (sin embargo, en previsión de que Yehá lo descubriera todo, su madre había sustituido la cabeza del muecín por otra de carnero). Cuando bajó Yehá al fondo del pozo para devolver la cabeza a los hijos del muecín, encontró la del carnero, y gritó: «Vedla, ya la tengo. Vuestro padre tenía cuernos, ¿verdad?». «Los asistentes contuvieron una explosión de risa», y la madre les explicó que Yehá había matado un carnero esa mañana, aunque decía haber matado al muecín. Y todos se marcharon comentando que Yehá era un *bahloul* (pobre de espíritu): «un poco más y ellos besarían su chilaba» (García Figueras 1950, 240-241).

Incluso se puede desear que la verdad se convierta en mentira si ello resulta en provecho propio. Yehá, que se encuentra hambriento, pasa al lado de unos que están comiendo y les dice: «¡Que la salud sea sobre vosotros, oh, avaros!». Ellos protestan por tal calificativo, y Yehá repone: «Oh, Dios mío, haced que ellos no mientan, ¡que sea yo el que haya mentido…!» (García Figueras 1950, 195).

1.7. Decir lo contrario por eficacia

A veces se sustituye la verdad por su contrario como forma de obtener los resultados que produciría propiamente la verdad. Estas narraciones están asociadas a la paradoja, que, según Estébanez Calderón (2000, 386), consiste en la «oposición y armonización de conceptos

aparentemente contradictorios», donde «lo que, a primera vista, parecía un mensaje absurdo termina revelando una idea razonable o una profunda verdad».

La anécdota titulada «Paradoja» (Bloch 1931, 33-34) está protagonizada por el peletero Simson Hibner (de Kolomia, Ucrania), «dotado de raro ingenio», y cuyas «ocurrencias y agudezas mordaces y contundentes han llegado hasta hoy, y aún se dice "gracioso como Hibner"». Este peletero tenía una extraña forma de actuar: «Siempre que concertaba un buen negocio, al volver a su casa mostraba en público una cara muy seria y disgustada, y por la noche su casa permanecía a oscuras»; pero, si fracasaba, «mandaba encender todas las luces en su casa y ponía una cara muy alegre». Un día, le descubre el secreto a un amigo: «Tú sabes que, en el fondo, los hombres son malos y envidiosos: yo también tengo envidiosos y enemigos». Y esto le motivaba a actuar de forma tan original: «Cuando hago un buen negocio, mando apagar todas las luces, pues me digo: "Ya que soy dichoso y feliz, que lo sean también mis amigos [envidiosos] creyendo que me he arruinado"». Y lo contrario: «Cuando me va mal, y se me llena el corazón de amargura, digo que enciendan bien toda la casa, para que crean que he ganado mucho y sientan una profunda congoja» (Bloch 1931, 34). Esquematizamos:

Buen negocio: *alegría* de Hibner // Luces *apagadas*: *alegría* de envidiosos

Mal negocio: *tristeza* de Hibner // Luces *encendidas: tristeza* de envidiosos

Fragmento de *Violinista azul* (1947), de Marc Chagall

Esto podría enlazar con el cuento jasídico donde un rabí afirma: «Nunca pude regocijarme por mi buena fortuna, al pensar en la desdicha ajena» (Bruner 1983, 157). En nuestro caso, sería la desdicha de los envidiosos.

Yehá se va a casar y encarga a un carpintero que le construya su casa, pero al revés: «que lo que tuviera que hacer en el suelo lo hiciera en el techo, y viceversa». El carpintero le pregunta el motivo de tal extraño encargo, y Yehá contesta: «Dicen que el hombre, cuando se casa, cambia la casa de arriba abajo; y, como yo me voy a casar muy pronto, haciéndola ahora al revés, cuando me case tomará su posición natural» (García Figueras 1950, 116).

Sin embargo, el decir lo contrario no siempre garantiza el resultado pretendido. De niño, Yehá hacía siempre lo contario de lo que le ordenaban; por ello, su padre siempre le mandaba lo contrario de lo que quería conseguir. Yehá viene del molino en un burro cargado con un saco de harina y, al pasar por un vado, el saco se inclina a un lado con el peligro de que caerse al río. Su padre, que lo ve desde lejos, le dice: «El saco no se ha inclinado hacia esa parte, ni hay peligro de que se caiga al río. No te preocupes de él». Pero Yehá contestó: «Padre mío, mucho tiempo he estado haciendo lo contrario de lo que me indicabas, pero ahora voy a obedecerte en todo lo que me dices». Así que dejó caerse al saco cargado de harina y se lo llevó la corriente (García Figueras 1950, 3-4).

1.8. La verdad como mejor solución

A fuerza de obviar o burlar la realidad, la solución de aceptarla sencillamente queda descartada, aunque esto sería lo más sencillo y conveniente. El refrán *La mijor elocuencia: la vedrá* «aconseja decir siempre la verdad» (Saporta y Beja 1978. 69).

Este es Chajim, que se encuentra con Jacob y le pide consejo sobre un problema que le preocupa. El caso es que tiene un hijo de nueve años, pero que todavía no lo ha registrado, lo que ya debe hacer, aunque no sabe qué edad declararle: «Si le quito años, tardará más tiempo en sentar plaza [establecerse]; y si llega a ser soldado, lo que Dios no permita, me lo devolverán algo más viejo. Y si, por el contrario, le pongo años [de más] será entonces demasiado joven para poderse alistar…». Jacob le dice: «Yo creo que lo mejor sería que declarases la verdadera edad del chico». Y Chajim, aliviado, exclama: «Toma, pues es verdad; no había caído en ello» (Bloch 1931, 243).

El que de la vedrá se ayuda, Dió lo ayuda (A quien de la verdad se ayuda, Dios le ayuda), pues «quien dice las cosas tales y como son –la verdad, llana y claramente– nada ni a nadie ha de temer, pues ésta siempre triunfa» (Saporta y Beja 1978, 193).

2. Humor y relaciones con el dinero

El dinero suele invadirlo todo y es objetivo preferente del humano: *Que muela el muelino, sea sevada, sea trigo*, porque «lo que se hace importa poco; el objetivo es medrar» (Saporta y Beja 1978, 131). Vamos, pues, a centrarnos en las formas de adquirir el dinero (negocios y ganancias), las formas de retenerlo y algunos de sus efectos o consecuencias.

2.1. Negocios y ganancias

Entre los rituales sefardíes, existe un canto de transición entre el sábado (día de descanso) y los días laborales; y este canto en judeoespañol de Salónica, entre otras súplicas, contiene esta: «¡Ah!, Dió[s], avre tus cieros [cielos], y damos [danos] muchos dineros,/ que siempre de ti espero, que eres santo y fiel». Además, el ama de casa solía formular este deseo a su familia: «Buena semana,/ feliz, bien estrenada,/ de paz, de salud y de ganancia» (Molho 1950, 215 y 216).

Sin embargo, se recomienda el trabajo porque *El Dió no da moneda, ma faze modos y manera* (Dios no da dinero, pero da el juicio y las ideas para que uno consiga lo que desea o necesita), que «quiere decir que no basta la ayuda

de Dios, hay que poner de nuestra parte» (Saporta y Beja 1978, 65).

Es cierto que hay judíos negociantes y que les gustan las ganancias (¿y a quién no?); pero ni todos los negociantes son judíos, ni todos los judíos son Rothschild. «Puede que haya sido así en tiempos de los fenicios; pero, en la actualidad, cualquier comerciante de medio pelo de Armenia, Siria o Grecia es capaz de comprar a un judío y revenderlo tres veces sin que este siquiera se entere», ironiza Wagenstein (2015, 127). Además, hay otros muchos campos en los que los judíos han destacado mundialmente: ciencia, música, literatura, medicina, etc. Sin embargo, el tópico se ha centrado en el judío negociante o banqueros.

Según los materiales de que disponemos, trataremos negocios y estafas tanto fallidos como exitosos.

A) Negocios fallidos y negocios exitosos

El dinero y el negocio no siempre se avienen con algunas costumbres piadosas. Este es un judío muy devoto que va por ferias y mercados con su pequeño puesto. «Como sus beneficios no eran muy pingües, cuando llegaba un comprador, se volvía de espaldas a él unos minutos y daba gracias a Dios por haberle traído a su tienda. Pero, no bien se disponía a atenderlo, cuando ya el otro se había marchado» (Bloch 1931, 85-86). El mismo Molho (1950, 158) se refiere a la costumbre de algunos tenderos sefardíes que, en los ratos de inactividad, leían los salmos de David en edición de bolsillo y, si en plena lectura, se presentaba un cliente, «le hacía un signo de que esperase hasta que terminara su salmo».

Cambiamos al terreno escatológico. «Esto es un polaco y un judío que caminan juntos por algún lugar de Galitzia». El judío, «que se cree más listo que nadie y que se siente con derecho a dar lecciones o a reírse de los demás», ve el excremento de un caballo por el camino y le dice al polaco que le da diez zlotis (moneda polaca) si lo come. El polaco acepta y, no sin grandes esfuerzos, se lo traga. El judío recapacita y se arrepiente de haber gastado así su dinero e intenta recuperarlo. Encuentran otro excremento: «¿Si me como esta mierda me devuelves los diez zlotis?». Acepta el polaco, y el judío, con grandes esfuerzos, lo traga y recupera el dinero. Más adelante el polaco recapacita, y lanza esta pregunta: «Oye, si los judíos sois tan listos, ¿puedes explicarme por qué diablos nos hemos comido cada uno una mierda?». Y observa Isaac, el protagonista de la novela de Wagenstein: «En este caso, el judío se quedó callado, cosa que sucede muy pocas veces» (Wagenstein 2015, 21-22). Este cuento parece creado a partir del refrán *con ti, con ti, la medra me comí*, «reproche que se formula a alguien culpándole de la situación en que uno se ve» (Saporta y Beja 1978, 185).

En los negocios, no siempre se gana: *Vendí el sol y merquí* [*compré*] la *candela*, expresa «el desencanto de quien hace una mala transacción» (Saporta y Beja 1978, 194). Metafóricamente, también podría considerarse una herencia como un buen negocio, y no recibirla, una verdadera pena. Así, en el entierro del millonario Albert Rothschild, un hombre de aspecto pobretón lloraba amargamente, por lo que uno de los presentes le pregunta si acaso el barón era pariente suyo: «Quia, no, señor –dijo sollozando el infeliz–. Pues por eso precisamente lloro» (Bloch 1931, 108).

Pero vayamos a los negocios exitosos. Un judío, agente de seguros, llega a un pueblo, donde consigue una abundante clientela, y la gente le conseja que se haga cristiano. El judío va a ver al párroco, y los vecinos se quedan esperando. Al cabo de unas cuantas horas, el judío sale de la casa del sacerdote, y le preguntan si ya se ha bautizado: «No, no me ha bautizado; pero he conseguido que se asegure el párroco» (Bloch 1931, 228-229).

Entre los apuntes de Goethe sobre el humor judío, figura el único chiste que, en la colección de Bloch, está protagonizado por tres nacionalidades (todo un género del humor actual). Un inglés, un francés y un judío son nombrados he-

rederos por un amigo, con la condición de que tendrán que dejar un porcentaje en la tumba del testador. «El día del entierro, se acerca el inglés a la tumba y deposita mil libras esterlinas en oro. Llega luego el francés y pone otras mil libras en billetes de banco. Y por último va el judío y, cogiéndolo todo, pone en su lugar una letra de cambio por tres mil libras a la vista» (Bloch 1931, 333).

B) Estafas exitosas y estafas fallidas

En un cuento escatológico, Yehá «aguzó su inagotable ingenio para ver la forma de allegar fondos explotando, una vez más, la tontería de la gente», y decidió fabricar y vender *Hobb el faham*: «Tomó una buena porción de excremento y, amasándolos con un poco de arena, se puso a hacer con ello unos granitos o píldoras que, después de secarlos al sol, colocó en una cesta». Se fue al mercado y comenzó a pregonar a grandes voces: «¡Hobb el fahaaam! ¡¡Hobb el fahaaam!!». La gente comenzó a comprarlos, aunque sin atreverse a preguntar por su utilidad. Cuando ya había vendido casi todo, un cliente le pregunta para qué sirven. «Esto sirve para aumentar extraordinariamente el entendimiento». El cliente se echa unas cuantas píldoras a la boca, las paladea y, entre náuseas, exclama: «Pero si esto sabe a excremento». Y Yehá: «Ves, te están haciendo efecto. Ya vas comenzando a entender» (García Figueras 1950, 157-158).

La expresión sefardí «Giohá departió para sí lo más» (Yehá que repartió para sí lo más) «censura al egoísta que se aprovecha de la ocasión para engañar a los demás» (Saporta y Beja 1978, 95).

Sin embargo, «la anécdota del arenque» la protagoniza un judío pobretón que viaja en un tren con un polaco. El polaco saca una suculenta merienda, y el judío, «la cosa más barata del mundo: cabezas de arenque». El polaco le pregunta por qué los judíos comen siempre cabezas de arenque. Respuesta: «Porque le hacen a uno más listo». El polaco quiere comprobarlo, y el judío le vende cinco cabezas por cinco rublos. El polaco las compra y se las come; pero luego recapacita: «Oye, ¿por qué me has cobrado un

Detalle de *Los peces de Saint-Jean* (1949), de M. Chagall

rublo por cabeza si un kilo de arenque cuesta un rublo?». El judío responde: «¿Ves?, ya te estás volviendo más listo» (Wagenstein 2015, 62).

La madre de Yehá le dice que van a morirse de hambre, pues no tienen dinero. Entonces, éste robó una sandía en una huerta y se fue a venderla al mercado. Por el camino encuentra a un hombre de pocas luces montado sobre una mula. Yehá alaba a la mula, y el otro repone: «Mejor quería que fuese una yegua». «Pues por un luis [moneda] puedes tener una yegua», le dice Yehá, que le vende la sandía como si fuera «un huevo de yegua». El infeliz la compra y continúa su viaje tan contento, pero al pasar por un barranco se le cae la sandía, que rueda hasta romperse cerca de una liebre que estaba dormida. La liebre, sobresaltada, se despierta y sale disparada, y el inocente detrás corriendo tras la que pensaba cría de yegua que había salido del huevo[5] (García Figueras 1950, 143-144).

Otra estafa sufre el rabino Ben Zwi, que contrata a un cochero y ajusta el precio para viajar a un pueblo cercano. Al llegar a la primera pendiente, el cochero le pidió que se bajase a empujar el coche «porque el caballito era débil y flacucho». Y en la cuesta abajo, le pidió que sujetara el carro para que no se despeñasen… Y así, a lo largo de todo el viaje. Llegados al destino, el rabino paga al cochero y comenta: «Es obvio, querido amigo, cuál ha sido el motivo de mi viaje hasta aquí: tengo que predicar en la sinagoga. Tampoco hay duda de por qué has venido tú: tienes que ganarte el pan. Lo único que no entiendo es por qué tuvimos que traer con nosotros a este pobre rocín» (Wagenstein 2015, 91).

Sin embargo, el sefardí Molho (1950, 158) se refiere a la honradez judía en el comercio de Salónica: «La Ley le prohíbe engañar a quienquiera que sea [el cliente]: judío o no judío. Engañar a un no judío se considera como vergüenza nacional y profanación del nombre divino». Además, los rabinos controlaban «pesas, medidas y

5 El texto original dice: «Al ver la liebre que huía, el imbécil gritaba: "¡Ah! ¡He aquí mi cría que se salva!"».

Fragmento de *El tratante de ganado* (1912), de M. Chagall

balanzas, así como la calidad de las legumbres, frutas y géneros alimenticios».

2.2. Retención del dinero

De las diversas formas de retener el dinero, en este apartado, veremos el humor en el regateo, el ahorro y aprecio del dinero y, por último, el vicio de la avaricia.

A) El tradicional regateo o *fazer bazar*[6]

Este es el gracioso Mendel, que va a sacar un billete para ir en tren a Odesa. La taquillera le cobra 17 rublos, pero él le propone 12. «La mujer se enfureció: "¡Este no es un sitio para regateos de judíos! ¡Diecisiete rublos, ni un céntimo menos! ¡Apártese, que hay mucha gente en la cola!"». Mendel vuelve tranquilo al final de la cola y, cuando le tocó el turno de nuevo, «volvió a meter la cabeza por la ventanilla: "¿Me da el billete por 15 rublos, compañera?"». Nuevo desplante de la indignada cajera. El tren sale por fin rumbo a Odesa, y Mendel vuelve a dirigirse a la cajera y, «con un tremendo sarcasmo, profirió: "Dígame ahora, compañera: ¿quién acaba de perder quince rublos?"» (Wagenstein 2015, 165).

La máxima comercial sefardí *Vende y arrepiéntete* aconseja «que no debe dejarse escapar una venta, aunque ésta deje poco beneficio y uno tenga que arrepentirse después de ella» (Saporta y Beja 1978, 194).

Pero no todo el mundo sabe regatear. Tal es el caso de Theodor, violinista judío, para quien comprar un regalo de compromiso supone un duro desembolso, dada su modesta economía de refugiado en Shanghái. Como intermediario se le ofrece Leo, el rabino de la comunidad, que ahora, además, es vendedor de croquetas de arroz. Así se desarrolla la compra:

> *El viejo vendedor [chino] comenzó pidiendo apremiantemente un dólar de Shanghái dejando entender que, por nada del mundo, rebajaría ni un céntimo. El rabino reflexionó un rato y por fin propuso, con la resolución de un suicida, un céntimo, ni corto ni perezoso. Theodor se incomodó por la enormidad de la diferencia, pero el rabí Leo le instó a que no abriera la boca y no metiera la nariz en asuntos en que [un violinista] era un cero a la izquierda, y reiteró su propuesta: «¡Sí, sí, un céntimo!»* (Wagenstein 2016, 210-211).

Vemos, pues, dos formas de enjuiciar esta ancestral costumbre oriental: extraña para el violinista, y natural para el rabino, que ahora subsiste por la venta ambulante. A todo esto, «las negociaciones se llevaban a cabo con enérgica gesticulación, cada uno hablando en su idioma [chino y alemán respectivamente] y dibujando números en el aire». Al final, la transacción se cierra en veinte céntimos.

El regateo entra en la normalidad de las transacciones comerciales y contribuye a la satisfacción psicológica de comprador y vendedor: «El rabí Leo estaba contento por haber asimilado las lecciones del comercio comprando un artículo por una suma cinco veces inferior al precio inicial; el vendedor, por su parte, se felicitaba por haber multiplicado por veinte la primera oferta del cliente» (Wagenstein 2016, 211). Y el experto rabino se explaya explicándolo al violinista:

> *Si yo hubiera aceptado enseguida su precio inicial de un dólar, el viejo se habría ido a casa con el corazón destrozado, como si lo hubieran esquilmado, os lo aseguro. Y con la profunda convicción de haber tenido la desgracia de toparse con un papanatas, y encima retrasado mental. Arrebatándole el sublime placer del juego [del regateo], le habría arruinado todo el santo día* (Wagenstein 2016, 211).

6 *Fazer bazar* es *regatear* o *fijar precio: El peche* [pez] *está en el mar, y ya fizieron bazar* (Saporta y Beja 1978,155).

Fragmento de *International bankers* (1955), de S. Raskin

Y finaliza la historia así: «Sin los regateos, mohínes de disgusto y triquiñuelas, ritos que a veces se prolongan horas enteras, el comercio es triste, monótono y aburrido como un día lluvioso de noviembre» (Wagenstein 2016, 212). Así, el violinista recibió toda una lección del «comercio extremoriental mutuamente ventajoso» (Wagenstein 2016, 210).

Sin embargo, no todo el mundo actúa desinteresadamente como el rabino. Así, Yehá se muestra como perfecto regateador para un amigo, pero en beneficio propio (García Figueras 1950, p. 104). En una feria se vende una hermosa planta de higuera, y un comprador interesado le pide a Yehá que se la consiga por un buen precio. Tras el regateo y la compra, Yehá se acerca a quien le encargó comprarla y le dice: «Después de mucho tratar, he podido lograrla por un precio mucho más bajo que el que me dijiste, todo lo cual lo he hecho en honor tuyo». El comprador se muestra profundamente agradecido, pero Yehá apunta: «Tengo que pedirte una cosa que no tiene importancia, y creo que no me la negarás». «Dime de qué se trata. Estoy dispuesto a acceder a tus deseos». Y Yehá le propone:

> *Yo me he valido de todo mi ingenio para convencer al vendedor de la planta y lograr que me la diera por un bajo precio. Como viera yo que no debía desaprovechar aquella ocasión, compré la planta por mi cuenta. Ahora espero que estarás conforme en comprármela poniendo precio al trabajo que tuve que hacer para convencer al vendedor.*

B) Conductas ahorrativas o similares

Ante algunas conductas ahorrativas en contextos socio-económicos modestos de los países del Este, se pregunta Díaz-Plaja (1986, 168): «¿Avaricia? Llamémosle necesidad bien entendida». *Quien tiene y no tiene, con dos manos se detiene*; es decir: «cuando una persona poco afortunada consigue dinero, se lo piensa muy bien antes de gastarlo» (Saporta y Beja 1978, 185). Por ello, *quien tiene un pan al cesto, no va ni farto ni fambrento* (quien tiene un pan en el cesto, no va ni harto ni hambriento) se refiere al objetivo de «trabajar para vivir dignamente gastando lo necesario y ahorrando para el futuro» (Saporta y Beja 1978, 151).

Este es Yehá que va a una fiesta y tiene que dejar las babuchas antes de entrar, como es costumbre (García Figueras 1950, 131). Pero ve que no hay quien vigile y, temiendo que se las roben o cambien, las envuelve en un pañuelo grande y se las coloca en el pecho entre la ropa. Un invitado observa que sobresale el pañuelo y le pregunta si se trata de un libro:

–Sí –contestó Yehá.

–¿De qué trata ese libro? –le preguntó.

–De cuestiones económicas –respondió Yehá.

–¿Lo habéis comprado en alguna librería?

–No, lo he comprado en una zapatería.

Lógico resulta «el chiste del rabino que era el único conocedor del secreto del buen té», que a todo el mundo intrigaba, y a nadie revelaba. Cuando está en su lecho de muerte, le instan a que no se lleve su secreto a la tumba. Entonces, pide que le dejen solo con el más anciano del pueblo «y, con las últimas fuerzas, le susurró al oído: "Échale suficiente té en el agua, no seas rácano. ¡Ese es el secreto!"» (Wagenstein 2015, 41). Y, por último, un «chiste patéticamente viejo», según Wagenstein (2015, 161):

Cuando Rosa Schwartz y sus hijos fueron a un balneario, Salomón Schwartz, el esposo, que los acompañaba a la estación, sugirió:

–Si empiezan las lluvias, regresad enseguida.

–¿Por qué hemos de regresar? –se extrañó Rosa Schwartz–. Si se pone a llover allí, lloverá aquí también.

–Sí, ¡pero aquí las lluvias nos salen más baratas!

C) La avaricia y sus manifestaciones

Quizás en el mundo no exista ningún pueblo libre de la avaricia, objeto de refranes y burlas. Según Irene Vallejo (2021, 10), ya en una vieja antología de chistes romanos (*Philogelos*) abundan, entre otros temas, los referidos a los avaros; por ejemplo: «Era un tipo tan roñoso que a la hora de hacer testamento se nombró heredero a sí mismo».

La avaricia se suele presentar como caso de egoísmo extremo; y así lo expresaba «un paleto muy corto de alcances» a un rabino que le pregunta qué tal le iba:

–Me parece, me parece que voy a ser rico.

–¿Qué quiere decir con «me parece»? Porque o eres rico, o no eres.

–En cuanto a riquezas, no poseo ninguna; pero las señales, que no fallan, son que me siento muy avaro, y que ya no me compadezco de las desgracias ajenas (Bloch 1931, 312).

Según el Talmud, «cuando el hombre está en ayunas, tiene dos corazones; pero, después de comer, sólo tiene uno». El rabino Jacob Samsom de Kossow (muerto en 1880) lo explicaba así: «Cuando el hombre tiene hambre, siente latir su propio corazón y el de los pobres hambrientos; pero, una vez saciado su apetito, solo siente su propio corazón, porque ya no vuelve a pensar en el hambre de los demás» (Bloch 1931, 254). El refrán sefardí *El farto no creye al fambren-*

Fragmento de *El profeta Oseas* (1955), de Saul Raskin

to (El harto no cree al hambriento) «censura el egoísmo y la avaricia de los pudientes» (Saporta y Beja 1978, 80).

«Un rico avaro de Kolomia que no había dado nunca nada a los pobres enfermó gravemente». Los familiares deciden dar la importante suma de cien florines a los necesitados, por aquello de que, «A las puertas de la muerte, salva la caridad» (Proverbios, 10, 2). El avaro sana y, un día, descubre este asiento: «Cien florines para los pobres». Entonces, recrimina a su familia por la bonita forma de dilapidar el dinero. Sin embargo, el hijo más pequeño, que se la tenía preparada, le dice: «Pero, papá, si tú mismo mandaste que se diera ese dinero…». Y el avaro exclama: «¿Cómo es posible que tuviera yo una fiebre tan alta…!» (Bloch 1931, 133-134). Se dice del avaro que «no da ni fríos [fiebre]» (Sapora y Beja 1978, 89).

Como es sabido, la avaricia no excluye a la propia familia. El rabino Schulim von Kamionka solía pedir dinero a los ricos para repartirlo luego a los pobres. Un rico avaro, ante su petición, «le despidió con cajas destempladas diciéndole: "Tengo ya en mi familia bastantes pobres que necesitan de mí"». A lo que repuso el rabino: «Debéis terminar la frase de este modo: "… pero, como no les doy nada, menos he de dar a los extraños"» (Bloch 1931, 103).

Alma de proves (de pobre) es, según la denominación sefardí, el avaro y mezquino, el que *ata el gato cuando come* (Saporta y Beja 1978, 6 y 14).

También la avaricia puede darse en la pobreza. Dos pordioseros judíos conversan. «Si yo tuviera la fortuna de Rothschild, sería más rico que él». El otro: «Pues no lo entiendo, porque, con su fortuna, serías tan rico como él, pero no más». «Idiota, ¿crees tú que con ese dinero iba yo a dejar de pedir limosna?» (Bloch, 107-108).

Un estudiante con muchas dudas sobre cuestiones de ciencias va a consultarlas con Nassaredin Yehá. Por el camino, se encuentra con un hombre que está labrando la tierra y le parece oportuno plantearle sus dudas (no sabía que precisamente era Yehá). Éste vio que el estudiante llevaba las alforjas llenas de granadas y, antes de nada, le pide por cada pregunta respondida una granada. Así, van solucionándose las dudas hasta que solo queda una, pero ninguna granada en las alforjas. Y Yehá le dijo: «Como no te quedan granadas, puedes marcharte»; y siguió con su trabajo. El estudiante emprendió el camino de regreso mientras pensaba: «Si los labradores de este país se dan tal importancia, ¿qué harán sus grandes hombres de talento?» (García Figueras 1950, 210).

Según Bloch (1931, 26), un chiste especialmente antisemita era este:

> *La señora Sonneschein, a la que todos conocían por su tacañería, recibió el pedido que había hecho de una tonelada de carbón. Así que lo hubo pesado, recogió unos cuantos trozos sueltos que, caídos de los sacos, yacían diseminados por la calle, diciendo: «Esto es mío también». «Claro, señora –asintió cortésmente el carbonero–; pero espere usted, que se me ha metido una mota en el ojo. ¿Quiere usted que la lleve también a la carbonera?».*

«Este chiste solo tiene de judío el nombre», afirma Bloch; y, en nota a pie de página, añade: «Es un rasgo bien triste, por cierto, de nuestra época que los judíos modernos, aun aquellos que pasan por ser los mejores escritores de la raza arraiguen la chabacanería en sus obras para conquistarse a los lectores» (Bloch 1931, 26).

Y cerramos con el cuento jasídico de «el rabí con gabán de piel», que Menájem Mendel de Kotzk (muerto en 1859) comentaba así: «Un hombre se compra un gabán de piel para el invierno. Otro compra leña. ¿Cuál es la diferencia entre ambos? El primero sólo aspira a mantenerse abrigado a sí mismo. El segundo quiere proporcionar calor también a los demás» (Buber 1983, 134).

3. Dinero y relaciones sociales

Los bienes de mi padre tapan la mi corcova [*joroba*] (Saporta y Beja 1978, 24); es decir, el dinero soluciona todo. Además, campos tan personales como la familia y los amigos no se ven libres del vil interés económico. Así, Salomón Pomeranz (abastecedor de las tropas de Vilna), en un golpe de fortuna, se arruinó y vio alejarse a sus amigos. En otro bandazo, volvió a enriquecerse y comenzaron a afluir a su casa los antiguos amigos. Ante esto, mandó a sus criados que pusieran la caja de caudales encima de la mesa, y así recibía a sus visitas: «No es mí a quien habéis venido a ver, sino a mi dinero» (Bloch 1931, 31-32).

Paloma Díaz-Mas (1986, 146) se refiere a un dicho conservado en lengua hebrea entre los sefardíes, cuya traducción sería «Hay dinero, hay honor». También hay otro refrán sefardí al respecto: *Quien tiene la bolsa yena, todos le dan kabót* [*honores, respeto*]*; quien la tiene vacía, ni kavót ni* «*buenos días*» (Saporta y Beja 1978, 28). Además, la riqueza provoca afectos y los liquida: *Cuando yo tenía, todos me querían* (Saporta y Beja 1978, 184).

Yehá, que va a una fiesta vestido muy modestamente, percibe que los anfitriones apenas le hacen caso. Entonces, Yehá regresa a su casa y se pone sus mejores galas y, encima, el caftán para las grandes fiestas. Vuelve al banquete, y

ahora sí que le reciben con grandes muestras de respeto, le ponen en el lugar de honor y le sirven los mejores manjares:

> *Al momento, Yehá cogió su hermoso caftán y, metiéndole en los platos, le dijo:*
>
> *–Come, ¡oh, tú!, distinguido y poderoso…*
>
> *–¿Qué hacéis? –le preguntaron con asombro.*
>
> *–Mi caftán sabe lo que vosotros no sabéis, y es primero que yo para comer, ya que todos los honores se los habéis hecho a él (García Figueras 1950, 71-72).*

El desprecio por las apariencias que manifiesta Yehá es similar al del rabino y diputado Josef S. Bloch (1850-1923), que «no concedía ninguna importancia a su indumentaria». Un día, el jefe de los rabinos de Badem le hizo este comentario: «¿Qué quieres? El mundo es así: se fija en la vestimenta, y con arreglo a ella estima a los hombres». Y el doctor diputado repuso: «No quiero deber al sastre mi propia estimación» (Bloch 1931, 48).

Adorna un lenio [*leño*]: *se faze un gentil mancevo*: «a las personas se las juzga por su aspecto exterior, por lo que se recomienda pulcritud y compostura», aunque sin olvidar que «el aspecto exterior de una persona o cosa no prejuzga su realidad» (Saporta y Beja 1978, 3). *Quítale las parás y etchaló al ahir* (Quítale el dinero y échalo al establo): «muchas personas son consideradas inteligentes sólo porque tienen dinero, pero lo cierto es que, sin este, son unos asnos (ignorantes) que merecen un establo» (Saporta y Beja 1978, 152).

Sin embargo, los efectos negativos del dinero en las relaciones sociales también podrían servir para solucionar algún problema. En la anécdota «Los pelmazos» de Bloch (1931, 269), un judío se queja a un amigo de la gran cantidad de pelmas que no le dejan vivir tranquilo. Y este le aconseja: «A tus amigos pobres, préstales dinero… y verás cómo no vuelven; y, en cambio, pídeles préstamos a los ricos y verás como también te dejan en paz».

4. Dinero, mentira y costumbrismo matrimonial

Aunque las costumbres varíen entre unas culturas y otras, en ellas suelen filtrarse, con frecuencia, la mentira, la manipulación o el interés económico. Tal sucede en dos costumbres de la cultura familiar judía: las dotes de boda y el *Köst* o *meza franca*.

Isaac, protagonista de *El Pentateuco*… (Wagenstein 1015, 213-214), vive una situación insólitamente cómica: recibe sobornos de un marido infiel (el jefe del campo de trabajo nazi) y de la mujer de este, que, engañada, ha tomado a Isaac como amante (humor de creación literaria). Frente a esta conducta de cuestionable ética, Isaac trata de justificarse: «Desde el punto de vista de la ética comercial, que era una norma en Kolódets [mi pueblo], [mi caso] se trataba de un negocio limpio en que no había perdedores y todos salíamos ganando», como el que expone el gracioso Mendel al banquero Abraham Rosenbaum:

> *–Señor Rosenbaum, podríamos hacer un negocio con el cual cada uno de nosotros ganaría trescientos mil rublos.*
>
> *–Interesante –contestó Rosenbaum–. ¿De qué se trata?*
>
> *–Me he enterado de que la dote de su hija es de seiscientos mil rublos.*
>
> *–Es cierto. ¿Y qué?*
>
> *–Pues ¡yo estoy dispuesto a casarme con ella por la mitad del precio!*

Sin embargo, el negocio será redondo para Yehá, que llega a un acuerdo para casar a su hija, y se fijan la dote y el plazo. En esto, se muere una joven del barrio (sin familia), y Yehá se lleva el cadáver a su casa, y sale a la calle lamentándose por la muerte de la que hace pasar por su hija. Enterado el futuro esposo, fue a la casa de Yehá y «le llevó el sudario y el dinero necesario para los gastos del funeral». Y termina: «Y así

Fragmento de *El Badhen* (1955), de S. Raskin

Yehá se quedó con la dote y el ajuar de su hija» (Figueras 1950, 35).

Según Bloch, el *Köst* (curiosamente parecido a *coste*), antigua costumbre de los judíos orientales, consistía en «casar a sus hijos jóvenes y, hasta que el joven marido se hacía hombre para poder mantener por sí mismo a su familia, recibía los alimentos de los padres de su mujer». El caso es que un judío muy original pone como límite para correr con los gastos de alimentar al marido de su hija «hasta que al contrayente le salga la barba». Y sucedió que casó a su segunda hija, y todavía al marido de la primera no le había salido la barba. Un día, casualmente, le descubre afeitándose y lo lleva ante el rabino. El acusado se defiende diciendo haber «procedido conforme a lo mandado en las Escrituras». Y argumenta: «En ellas se dice que, cuando estorba la barba para comer, habrá que afeitársela. Si yo tuviera barba, mis alimentos [el *Köst*] se habrían terminado; y, por eso, por considerarla un impedimento [para comer], he decidido afeitármela» (Bloch 1931, 101-102).

Más recientemente, Saporta y Beja (1978, 127) recoge la expresión *meza franca* (mesa generosa o gratis) como «derecho que el padre de la novia concede al novio a vivir en casa de aquél durante un tiempo determinado sin sufragar los gastos caseros». Por ello, una cláusula de la dote podía ser, por ejemplo, «Le dio tanto dinero y dos años de *meza franca*».

5. Dinero y trascendencia

Según el refranero sefardí, *Mal que se acava con dinero no es*; es decir, «contrariedad o disgusto que pueden resolverse con dinero no son tales» (Saporta y Beja 1978, 119). Sin embargo, no todo lo puede solucionar el dinero. *A la muerte, todos son unos* (todos son iguales),

pues «ante la muerte no existen las diferencias y prebendas que la vida reparte entre los hombres»; este refrán advierte a «los orgullosos, los que ostentan poder, riquezas…» (Saporta y Beja 1978, 132), pues la riqueza no cuenta ante la muerte y el más allá.

Y, así, saltamos del materialismo económico al campo espiritual, tan importante en la cultura judía. El cuento jasídico «Sabiduría verdadera» (Buber 1983, 60) plantea el problema del hallazgo del dinero perdido por un desconocido. El rabí Jaim de Zans (muerto en 1876) pregunta a uno que pasa por la calle: «Dime, si hallaras una bolsa llena de ducados, ¿la devolverías a su dueño?». Respuesta: «Rabí, si supiera quién es el dueño, la devolvería al instante». El rabí le llamó «tonto», y le despidió.

Pasa otro judío por la calle, y a la misma pregunta respondió: «No soy tan loco como para renunciar a una bolsa llena de monedas que se cruza en mi camino». El rabino le califica de «mala persona», y le despide. Aparece un tercero y le pregunta lo mismo:

> *–Rabí, ¿cómo puedo saber sobre qué peldaño [de perfección] estaré cuando encuentre la bolsa y si lograré resistir a la inclinación del mal? Tal vez [esa inclinación] se apodere de lo mejor que hay en mí [dominándolo], y yo me apropie de lo que pertenece a otro. Pero también puede ocurrir que Dios –bendito sea– me ayude a luchar contra ella y, en este caso, restituiría lo hallado a su legítimo dueño.*
>
> *–Así se habla –exclamó el tzadik [el rabí]–. ¡Tú eres un verdadero sabio!*

La caída del ángel **(1923-1947), de M. Chagall**

Para comprender los calificados de *tonto* y de *sabio*, hay que ahondar en las respuestas: el *tonto* (*necio* sería más apropiado etimológicamente) es el superficial, el que, al contrario que el *sabio*, no tiene en cuenta los abismos de la existencia y conducta humanas, sus debilidades y la posibilidad de la intervención divina.

La tripa es un ciminterio, la cavesa un ponte (La tripa es un cementerio, la cabeza un puente) «resalta el valor espiritual sobre el material»; «lo material se pierde, mientras que lo espiritual es un puente, un camino, que nos lleva a metas superiores» (Saporta y Beja 1978, 187).

A modo de cierre

A lo largo de este trabajo, hemos revisado, aunque sucintamente, una muestra del humor centrado en la mentira y el dinero, y protagonizado generalmente por personajes judíos, aunque tales problemas no sean exclusivos de ellos. *El gameyo no se ve la corcova, ve la del vizino* (El camello no se ve la joroba, pero ve la del vecino) (Saporta y Beja (1978, 91).

La forma tradicional de terminar algunos cuentos infantiles es «Quedaron casados por cien y un anio [año]», y esto mismo también «suele decirse a la persona que se extiende demasiado sobre un mismo asunto para que ponga punto final a éste» (Saporta y Beja (1978, 42).

Agradecemos a nuestro lector su paciencia y atención.

BIBLIOGRAFÍA

Álvarez Barrientos, Joaquín / Rodríguez Sánchez de León, Mª José. *Diccionario de literatura popular española.* Salamanca: Ediciones Colegio de España, 1997.

Bloch, Chajim. *El pueblo judío a través de la anécdota. Historias serias y jocosas de devotos, sabios, artistas, bufones, pícaros, fanfarrones, pordioseros, ricos, creyentes, librepensadores, neófitos y antisemitas.* Traducción de Luis Blanco de Vicente. Madrid: Dédalo, 1931.

Buber, Martin. *Cuentos jasídicos. Los maestros continuadores II.* Traducción de Salomón Merener y supervisión de Marschall T. Meyer. Buenos Aires/Barcelona: Paidós, 1983.

Díaz-Mas, Paloma. *Los sefardíes. Historia, lengua y cultura.* Barcelona: Ediciones Riopiedras,1986.

Díaz-Plaja, Fernando. *Los pecados capitales en la Europa del este.* Madrid: Alianza Edit., 1986.

Deusto. *El sentido del humor.* Bilbao: Ediciones Deusto, 1993.

García Figueras, Tomás. *Cuentos de Yehá.* Recogidos, ordenados y publicados por T. G. F., y traducidos del árabe por Antonio Ortiz Antiñolo y José Linares Rubio. Tetuán: Editora Marroquí (2ª edición, aumentada), 1950.

González, Enric, «Una sola frase que irrita a todo un continente», *El País*, 12 de junio 2021, 8.

Luján, Néstor. *El humorismo.* Barcelona: Salvat, 1975.

Molho, Michael. *Usos y costumbres de los sefardíes de Salónica.* Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1950.

Peyrefitte, Roger. *Los judíos.* Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1966.

Saporta y Beja, Enrique. *Refranes de los judíos sefardíes y otras locuciones típicas de los judíos sefardíes de Salónica y otros sitios de Oriente, recopilados por Saporta y B.* Barcelona: Ameller Ediciones, 1978.

Vallejo, Irene. «El nombre de la risa», *El País Semanal*, nº 2.326 (2021): 10

Vilella, Eduardo. «Moni Ovadia, el judío hilarante», *Quimera*, nº 232-233 (2003), 49-52.

Wagenstein, Ángel. *El Pentateuco de Isaac. Sobre la vida de Isaac Blumenfeld durante dos guerras, en tres campos de concentración y en cinco patrias.* Traducción del búlgaro de Liliana Tabákova. Barcelona: Libros del Asteroide, 2015.

Wagenstein, Ángel. *Adiós, Shangai.* Traducción del búlgaro de Venceslav Nikólov. Barcelona: Libros del Asteroide, 2016.

https://de.wikipedia.org/wiki/Chajim_Bloch
(consultado 8 de junio 2021)

https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Samuel_Bloch
(consultado el 24 de sept. 2021)

https://it.wikipedia.org/wiki/Moni_Ovadia
(consultado 4 de junio 2021)

https://es.wikipedia.org/wiki/Judaísmo_jasídico
(consultado 28 de junio de 2021)

https://es.wikipedia.org/wiki/Tomás_García_Figueras
(consultado 21 de julio 2021)

***Hora (danza)* (1955), de Saul Raskin**

CRÉDITO DE LAS ILUSTRACIONES

Del texto *Aron-Hakodesh. Jewish Life and Lore*, de Saul Raskin (Ed. Hebraica, N. Y. 1955), hemos tomado los materiales para las siguientes ilustraciones: N° 5 - *Mi abuelo* (p. 118); N° 6 - *Estudiando la Tora* (p. 52); N° 10 *International bankers* (p. 125); N° 11 - *El profeta Oseas* (p. 94); N° 12 - *El Badhen* (p. 25); N° 14 - *Hora* (*danza*) (p. 71).

Del libro *Chagall*, de Jean Cassou (Daimon, Barcelona, 1968), hemos tomado los materiales para las siguientes ilustraciones: N° 1 – *Caín y Abel* (p. 241); N° 2 – *La boda* (p. 192); N° 7 – *Violinista azul* (p. 202); N° 8 – *Los peces de Saint-Jean* (p. 207);

N° 9 – *El tratante de ganado* (p. 45); N° 13 - *La caída del ángel* (p. 186)-

Ilustración n° 3 - Portada de *Cuentos de Yehá* (1950), de T. García Figueras. Tetuán: Editora Marroquí (2ª edición, aumentada), 1950, p. V.

Ilustración n° 4 - Portada de *El cuento judío a través de la anécdota*, de Ch. Bloch. Madrid: Dédalo, 1931, p. 3.

Recuerdos etnográficos de una niñez nómada

Luisa Ángel Rodríguez

Fotografía 1: andrinos

Nómadas, trotacaminos,
comediantes de profesión,
que llevan la alegría por los pueblos
y el llanto en su corazón[1].

Desde mi niñez tuve la suerte de ir de un lugar a otro de mi país; siempre fui muy observadora y, a la vez, a la gente mayor le hacía muchas preguntas.

Veo que la cultura popular es muy sabia: a pesar de la distancia entre los lugares, se repite. Por ejemplo, en Masegoso de Tajuña (La Alcarria, provincia de Guadalajara); cuando vivía allí (y ya han transcurrido 76 años desde que llegué), la flor de los rosales bravos, de color rosa y blanco, con cuatro pétalos, era útil para la celebración del Corpus: cogíamos las flores para arrojarlas en la procesión. Los frutos, cuando cuajan, son verdes, y, cuando maduran, rojos. Allí son llamados picaculos. Cuando estaban maduros los chupábamos y tenían como una mermelada muy rica, y nos decían: «chupad cuantos más mejor: el catarro del invierno lo estáis curando». Si estaban muy cargados de fruto, los viejos decían: «chapodos[2] en el leñar en cantidad, el invierno cerca está»[3]. Los andrinos también anunciaban que el invierno iba a

1 Dedico estos versos míos a aquellos zíngaros titiriteros que iban por los pueblos, con sus carromatos, en los tiempos de mi niñez, y que forman parte de la historia.

2 La parte gruesa de las ramas de las encinas.

3 En aquellos tiempos las lumbres eran allí en el suelo, con trébedes para poner sobre ellas cazuelas, sartenes de tres patas, y arrimar a sus ascuas pucheros de porcelana. En Masegoso de Tajuña había una dehesa de encinas, colindante con varios pueblos, y el propietario, D. José, le regalaba una suerte de leña a cada vecino, con lo que la finca la tenía siempre limpia (y también, una vez al año, dejaba que pudiesen ser cazados los conejos). Allí, alrededor del tronco de las encinas, en otoño, salían unas sabrosas setas denominadas «cagarrias», de color blanco.

ser frío cuando eran muy abundantes; los metían con aguardiente en una botella para el dolor de tripa. En primavera, cuando florecían las acacias, comíamos sus flores, y las llamábamos «pan de ángel», con un sabor dulce.

Como en todos lados, igualmente comíamos moras. Las amapolas siempre son muy abundantes, pero lo que hacían es distinto: cogían la semilla, la secaban a la sombra y cuando tenían algún dolor lo tomaban (una pizquita) las personas mayores como si fuese un té, con miel, y se les pasaba. Las niñas cogíamos las amapolas y hacíamos «frailecillos».

En cada casa de Masegoso de Tajuña había uno o dos nidos de golondrina; los protegían mucho, pues tenían la creencia de que las golondrinas les protegían de la mala suerte; yo, desde una ventana del piso de arriba de mi casa veía el nido con una entrada muy pequeñita y la golondrina me parecía (con mis ojos de niña) como un palito negro cuando se introducía en el nido, hecho de barro pegadito a la pared de la casa, debajo del alero. Cuando migraban (después de las grullas), se veía en el aire una nube muy bonita, negra, con el dibujo que formaban, y al verlas irse (porque los lugareños estaban muy pendientes de los pájaros, pues les anunciaban también si se acercaba el invierno o si el otoño iba a ser más cálido), decían: «para el año que viene cada golondrina regresará a su nido, y nunca se confunden».

Para preparar el desayuno se hacía lo siguiente: en la sartén, con un poquito de azúcar, se echaba cebada, se iba tostando, dándole vuelta, hasta que quedaba totalmente negra, se guardaba en un recipiente, se iba cogiendo poco a poco y se molía con el molinillo del café; se cocía la remolacha azucarera para los cerdos, se cogía de ese agua, se echaba la malta molida (tal nombre se le daba a la cebada requemada), se colaba con la manga y eso era el desayuno: se vertía en los tazones, y se hacían sopitas de pan, porque leche no había. ¡Cómo amargaba! Eran años de mucha escasez.

De Masegoso de Tajuña a Villamanín de la Tercia (provincia de León, cerca del Puerto de Pajares) fui hace 73 años; en este pueblo, los agricultores y ganaderos, cuando veían muchos trampaculos, que así se llaman aquí los frutos de los rosales bravos, y muchos endrinos (este fruto también lo metían en recipientes con orujo para el dolor de tripa), todos decían lo mismo: «¡menudo invierno!, ¡cuánta nieve va a caer!». ¡Y qué razón tenían! ¡Hasta más de tres metros! ¡Qué frío hace en Villamanín! De mí se reían cuando me veían chupar los trampaculos.

Fotografía 2: «Trampaculos» en la nieve

En 1949 mataron un lobo por la zona, y fueron por los pueblos (yo lo vi en Ventosilla de la Tercia, al lado de Villamanín) con él, atado por las patas, con un palo del que pendía, y lo llevaban dos mozos apoyado en sus hombros, uno delante y otro detrás. Iban por las casas «pidiendo para el lobo»: unos les daban un chorizo, otros trozos de tocino o pan, otros diez céntimos, cada cual según podía. Era el premio por haberlo cazado.

Fotografía 3: nidos de golondrinas

Va a hacer 70 años que fui a Colle, también en la zona de montaña de la provincia de León. Aquí llaman al fruto del rosal silvestre igual que en Villamanín: trampaculos. Los lugareños del pueblo se fijaban si al principio del otoño había muchos trampaculos y endrinos, y repetían de forma similar: «este invierno, mucha hoja en la corte[4] para las ovejas, y leña, que la nieve se acerca».

También creían en Colle que los nidos de las golondrinas les protegían del mal de ojo. Y, cuando entraba en una casa una mariposa muy grande, negra con pintas blancas, abrían puertas y ventanas para que saliera a la calle, y decían: «¡cuidado, no la matéis, porque si lo hacéis nos trae la muerte a uno de nosotros».

Continúo viajando. En las aldeas asturianas de la zona de Tineo los viejos decían: «al vencejo lo hizo el diablo imitando a la golondrina en su plumaje. Donde habita la golondrina, buena suerte tienen los que esa casa habitan. Si anida el vencejo, el diablo entra en ellos». También comentaban, tanto en Asturias como en otros lugares donde he estado: «a la salida y caída de hoja la gente cae como moscas». En algunas aldeas de Asturias y en la comarca montañosa de Omaña (en la provincia de León) había la siguiente costumbre: si se encontraba en el monte una «camisa» de culebra, la partían en trozos, los metían en bolsitas de tela y las llevaban en el bolsillo para espantar el mal de ojo. Y otra costumbre, también de Asturias (se lo vi hacer a mi tía Aurora): cuando se cogía una hogaza de pan, antes de empezarla, se le hacía por abajo una cruz con el cuchillo.

Paso a Galicia. En Marín, provincia de Pontevedra, la Señora Nieves me decía, mezclando gallego y castellano: «No fales mal de los finados ni te rías de los muertos que te pueden dar un escarmiento». En algunas aldeas de la provincia de Lugo, en otoño, iban guardando las ropas sucias en unas arcas de madera, y al llegar la primavera lavaban toda esa ropa en el río: después de jabonarla, echarla al verde, aclararla y ponerla en unas tinas de barro cocido, vertían ceniza de leña en una caldera de cobre colgada, llena de agua, y la dejaban hervir, y, posteriormente, colaban ese agua con un trapo y la echaban sobre la ropa que estaba dentro de las tinas. Ello hacía las veces de lejía o desinfectante. Después de dejarla 24 horas, la aclaraban en el río y la tendían a secar; la doblaban y la guardaban limpia en las arcas, donde metían romero en saquitos para que estuviera la ropa perfumada.

4 La cuadra de las ovejas.

En algunos pueblos de Jaén hacían una cruz con dos palos de olivo, atados con cuerda de pita, y abajo, con una navaja, la afilaban hasta que quedaba una fina punta. Después, colocaban la cruz detrás de las ventanas para espantar a las brujas, y si veían un pájaro muerto en el suelo, se santiguaban.

Ahora me encuentro, en mi recuerdo, en Villacañas, en La Mancha toledana. El Domingo de Resurrección recogen agua bendita y en sus hogares hacen lo siguiente: en cada esquina ponen tres chinitas blancas de río y echan unas gotas de agua bendita; durante ese año creen que quedan protegidos del mal de ojo y los malos quereres. Dicen que cuando escuchan cantar a un murciélago, les entra un pánico que les aterra, porque, quien eso oye, muere. Un día vi a una niña, de unos cinco años, decir: «papá, mamá, he visto un gato negro; he cruzado los dedos para que no nos traiga la mala suerte». Allí también había personas que se abrazaban a los troncos gruesos de los árboles, para que les diera fuerza. Y en esa misma localidad, cuando fallecía una persona, fuese a la hora que fuese, antiguamente las campanas comenzaban a tocar hasta el momento de darle tierra. En los velatorios las mujeres estaban en un lugar de la casa, y los hombres en otro, y lo llamaban «la cabezada». Por la mañana les obsequiaban con chocolate para beber.

Por último, en la ciudad de León, recuerdo a la Señora Ignacia, que me dijo: «en un plato, pon sal gorda, y en una taza agua, si quieres estar protegida de las malas miradas». También me regaló un tiesto con ruda, y me dijo: «ponlo en la ventana; el mal que te quieran hacer se lo lleva la planta. Si ves que se le resecan las ramas, el mal que te iban a hacer se lo llevó la planta». Ella creía que la planta del romero y un ramo de laurel dentro de la casa protegen. Y a otra mujer, que padeció varios decesos seguidos en su familia, le escuché decir: «voy a tener que arrojar sal por delante de la puerta para que se aleje la muerte y no vuelva».

Costumbres y supersticiones (en parte repetidas) repartidas por diversos lugares de España, transmitidas de padres a hijos oralmente (porque entonces había, todavía, mucho analfabetismo).

Revista de FOLKLORE

Fundación Joaquín Díaz

funjdiaz.net